OBDOBJA 29

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik

Obdobja 29

SODOBNA SLOVENSKA KNJIŽEVNOST (1980–2010)

Ljubljana 2010

Obdobja 29
Sodobna slovenska književnost (1980–2010)

Urednica: Alojzija Zupan Sosič

Recenzenti: Milica Antić Gaber, Aleksander Bjelčevič, Tine Germ, Miran Hladnik, Niko Jež, Marko Juvan, Zvonko Kovač, Boža Krakar Vogel, Andrej Leben, Katja Mihurko Poniž, Irena Novak Popov, Darja Pavlič, Mateja Pezdirc Bartol, Mojca Smolej, Marko Stabej, Đurđa Strsoglavec, Božena Tokarz, Alojzija Zupan Sosič, Alenka Žbogar

Lektorji izvlečkov in prispevkov v tujem jeziku: David Limon, Maša Plešković, Namita Subiotto, Maria Zofia Wtorkowska

Tehnična urednika: Mateja Lutar, Damjan Huber

Korekture: avtorji, Mateja Lutar, Nataša Medvešek, Damjan Huber, Mojca Nidorfer Šiškovič

Prelom: Miro Pečar

Oblikovanje ovitka: Metka Žerovnik

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2010. Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko

Za založbo: red. prof. dr. Valentin Bucik, dekan Filozofske fakultete

Ljubljana, 2010

Prvi natis

Naklada: 450 izvodov

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Cena: 26,16 EUR

Zbornik je izšel s finančno pomočjo Ministrstva za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo RS ter Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana
821.163.6.09"1980/2010"(082)
SODOBNA slovenska književnost : (1980-2010) / [urednica Alojzija Zupan Sosič]. - 1. natis. - V Ljubljani : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. - (Obdobja ; 29)
ISBN 978-961-237-383-2
1. Zupan Sosič, Alojzija
253010432

VSEBINA

Alojzija Zupan Sosič
SODOBNA SLOVENSKA KNJIŽEVNOST (1980–2010) 9

David Bandelj
SODOBNA PROZA SLOVENCEV V ITALIJI: TIPOLOGIJE ROMANA 1980–2010 11

Aleksander Bjelčevič
CILJ POSVEČUJE SREDSTVA: ARGUMENTATIVNE ZMOTE V PRIMERU SMOLNIKAR. 19

Milena Mileva Blažić
UTOPIJE V SODOBNI SLOVENSKI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI (1980–2010) 27

Silvija Borovnik
PODOBE TUJOSTI V DELIH NEKATERIH SODOBNIH SLOVENSKIH PROZAISTK 33

Blanka Bošnjak
SODOBNA SLOVENSKA KRATKA POTOPISNA PRIPOVED 41

Dejan Durić, Iva Rosanda Žigo
LAKANOVSKA ŽUDNJA U ROMANU *ANĐELI* BRANE MOZETIČA 49

Olena Dzjuba - Pogrebnjak
ОДИН УКРАЇНСЬКИЙ МОТИВ *БЕЗІМЕННОГО ДРЕВА* ДРАГО ЯНЧАРА 57

Nada Đukić
BRANJE DELA *POCESTNICA* AVTORICE BENKE PULKO KOT AVTOBIOGRAFIJE, ŽENSKEGA ITINERARIJA IN ZGODBE USPEŠNE BLAGOVNE ZNAMKE 63

Nataša Gaši, Denis Poniž
POSTSOCIALISTIČNI IN TRANZICIJSKI SMEH – SLOVENSKA KOMEDIJA PO LETU 1991, IZBRANI PRIMERI 69

Marko Golja
MED EKSTAZO IN EKSTAZO (PRIPIS K POEZIJI VIDE MOKRIN - PAUER) 77

Dragica Haramija
SODOBNI SLOVENSKI SOCIALNO-PSIHOLOŠKI MLADINSKI ROMAN. 85

Miran Hladnik
NAGRADA KRESNIK 2010 93

Tanja Jelenko
SODOBNA SLOVENSKA ŽANRSKA IN MLADINSKA KNJIŽEVNOST V SREDNJIH STROKOVNIH ŠOLAH 101

Alenka Jensterle - Doležal
TELO KOT PREDMET MANIPULACIJE (PRIMERJAVA DVEH ROMANOV: IVAN CANKAR, *HIŠA MARIJE POMOČNICE* IN BERTA BOJETU, *FILIO NI DOMA*) 109

Robert Jereb
NEKATERI VIDIKI KRITIKOVEGA POLOŽAJA V INSTITUCIJI SLOVENSKE LITERARNE KRITIKE 117

Alenka Jovanovski
TRANSFORMATIVNA MOČ V SODOBNI POEZIJI 2004–2010. FRAGMENTI 123

Krištof Jacek Kozak
ABSURD KOT SODOBNA OBLIKA TRAGIČNE IZKUŠNJE V *ŠUMIJU* PETRA BOŽIČA . 131

Boža Krakar Vogel
SODOBNA SLOVENSKA KNJIŽEVNOST V GIMNAZIJSKEM UČBENIKU *BRANJA 1* KOT SPODBUDA ZA BRANJE LITERARNE KLASIKE 137

Bogomila Kravos
TRŽAŠKI TEKST IN KOBALOVA DRAMA *AFRIKA ALI NA SVOJI ZEMLJI* 145

Ivana Latković
MODALITETI REPREZENTACIJE I HORIZONTI INVENCIJE PROŠLOG U ROMANIMA D. MERCA *GALILEJEV LESTENEC* I I. ŠKAMPERLEA *KRALJEVA HČI* 151

Andrej Leben
O »ZRELIH REČEH« IN DRUGIH STVAREH LOJZETA KOVAČIČA 157

Vanesa Matajc
DOMINANTA ČASA IN DOMINANTA PROSTORA V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU 165

Katja Mihurko Poniž
MESTO KOT LITERARNI LIK V TREH SODOBNIH SLOVENSKIH ROMANIH. 173

Irena Novak Popov
MLADA SLOVENSKA POEZIJA ZADNJEGA DESETLETJA 179

Mladen Pavičić
O PRIPOVEDOVALCU V DVEH SREDNJEEVROPSKIH POSTMODERNISTIČNIH ROMANIH 187

Nada Petkovska
БАЛКАНСКА ТРИЛОГИЈА НА ДУШАН ЈОВАНОВИЌ (ВО КОНТЕКСТОТ НА ТЕНДЕНЦИИТЕ ВО СОВРЕМЕНАТА СЛОВЕНЕЧКА, БАЛКАНСКА И СВЕТСКА ЛИТЕРАТУРА) 195

Mateja Pezdirc Bartol
GRUMOVA NAGRADA V SLOVENSKEM LITERARNEM SISTEMU. 203

Katarina Podbevšek
RESNIČNOSTNI GOVOR V UPRIZORITVI ZUPANČIČEVEGA *HODNIKA* (SODOBNA GLEDALIŠKOLEKTORSKA IZHODIŠČA) 211

Gizela Polanc Podpečan
KOAN KOT LITERARNI ŽANR. 219

Ivo Pospíšil, Michal Przybylski
CONSERVATIVE AND TRADITIONALIST TENDENCIES IN CONTEMPORARY SLOVENE, CZECH, SLOVAK, POLISH, AND RUSSIAN LITERATURES 225

Marcello Potocco
RABA PODOBJA IN AVTONOMNOST PESNIŠKE POZICIJE (NEKAJ OPAZK OB MLAJŠI SLOVENSKI LIRIKI) 233

Barbara Pregelj
RECEPCIJA SLOVENSKE LITERATURE MED ŠPANSKO GOVOREČIMI 239

Naume Radičeski
VZPOREDNO ANALITIČNO BRANJE ROMANOV *SEVERNI SIJ* DRAGA JANČARJA IN *PASTORALA* VLADA ŽABOTA 247

Tatjana Rojc
TRANSCENDENCA IN IMANENCA: KNJIŽEVNOST BORISA PAHORJA, ALOJZA REBULE, MIROSLAVA KOŠUTE. PRETEKLOST, PRIHODNOST ALI UNIVERZALNOST? 253

Andrej Rozman
POLOŽAJ SLOVAŠKE KNJIŽEVNOSTI PO LETU 1989 V KONTEKSTU RAZVOJNIH PRELOMNIC V DRUGI POLOVICI 20. STOLETJA 261

Špela Sevšek Šramel
MED DRUŽBENIM IN INDIVIDUALNIM – SLOVENSKA IN SLOVAŠKA KRATKA PROZA PO LETU 1989 269

Mojca Smolej
PRVINE GOVORJENEGA JEZIKA KOT TEMELJNI STILEMI V SODOBNI SLOVENSKI PROZI 275

Sarival Sosič
STIČNOST SODOBNEGA SLOVENSKEGA SLIKARSTVA IN POEZIJE 283

Julija A. Sozina
SLOVENSKI LITERARNI PREDOR V SVOBODNO DRUŽBO (PRIDOBITVE IN IZGUBE) 291

Marko Stabej
PRIŠLEKI IN ČEFURJI 297

Nadežda Starikova
SODOBNI SLOVENSKI ZGODOVINSKI ROMAN: VISOKO (ELITNO) IN (MNOŽIČNO) TRIVIALNO 305

Đurđa Strsoglavec
KAKO SE GOVORI V SODOBNI SLOVENSKI PROZI 311

Namita Subiotto
ODSEV SLOVENSKE LITERARNE PRODUKCIJE (1980–2010) V MAKEDONIJI 319

Jasmina Šuler Galos
CIGANSKA USODA V DVEH DELIH FERIJA LAINŠČKA. 327

Bożena Tokarz
V MREŽI DOMIŠLJIJE, ASOCIACIJ IN SPOMINOV ALI O PROZI VLADA ŽABOTA. . . . 335

Tomaž Toporišič
MEDBESEDILNOST IN MEDMEDIJSKOST SODOBNE SLOVENSKE (NE VEČ) DRAMSKE PISAVE 343

Marko Trobevšek
SODOBNA (SLOVENSKA) KNJIŽEVNOST V GIMNAZIJI 349

Marijanca Ajša Vižintin
IZZIV ZA NADARJENE MLADE BRALCE IN BRALKE: PROGRAM *OBRAZI KNJIGE* . . . 355

Marijanca Ajša Vižintin
PODOBE PRISELJENCEV IN ETNIČNIH SKUPNOSTI V SODOBNI SLOVENSKI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI 363

Janja Vollmaier Lubej
SODOBNA KOROŠKA PROZA 371

Regina Wojtoń
SŁOWEŃSCY I POLSCY TWÓRCY POSTMODERNISTYCZNI. »RZEMIEŚLNICY«, »KPIARZE« CZY »IMMORALIŚCI«? 379

Tomislav Zagoda
THE SUBJECT AND NATIONAL IDEOLOGICAL PARADIGMS WITHIN THE POST-COMMUNIST CONTEXT (IN MÖDERNDORFER'S NOVEL *PREDMESTJE*) 387

Melita Zemljak Jontes
KRITIČNI JEZIKOVNOKULTURNI VPOGLED V ODDAJE TELEVIZIJE SLOVENIJA . . . 393

Nadja Zgonik
JEZIKOVNI EKSPERIMENTI NA LIKOVNEM PRIZORIŠČU SODOBNOSTI 403

Barbara Zorman
EKRAN NA KNJIŽNI STRANI. REPREZENTACIJA AVDIOVIZUALNEGA V IZBRANIH PRIMERIH SODOBNE SLOVENSKE PROZE 411

Alojzija Zupan Sosič
TRANSREALIZEM – NOVA LITERARNA SMER SODOBNEGA SLOVENSKEGA ROMANA? 419

Alenka Žbogar
LJUBEZEN V SODOBNI SLOVENSKI KRATKI PRIPOVEDNI PROZI IN SREDNJEŠOLSKI POUK KNJIŽEVNOSTI 425

Vita Žerjal Pavlin
SONETNI CIKLI V SLOVENSKEM PESNIŠTVU 1980–2010 433

Janja Žitnik Serafin
LEV DETELA IN NEKATERE ZNAČILNOSTI SODOBNE KNJIŽEVNOSTI IZSELJENCEV 441

Recenzentke in recenzenti 447

Avtorice in avtorji 447

SODOBNA SLOVENSKA KNJIŽEVNOST (1980–2010)

Hugo Friedrich je v svoji znameniti knjigi *Struktura moderne lirike* označil sodobno poezijo z izrazi razosebljanje, jezikovna magija, kreativna fantazija, dehumanizacija, urbanost, izrekanje neizrečenega, sugestivnost in disonančna napetost. Ko danes, več kot pol stoletja starejši od njegove knjige, iščemo primerna poimenovanja za sodobno slovensko književnost, ugotavljamo, da so našteti termini še vedno veljavni za večino besedil, le eden izmed njih je skoraj popolnoma izgubil svojo vrednost: aristokratsko zadovoljstvo, da ne ugajaš – sodobna slovenska književnost zadnjih treh desetletij si namreč bolj kot njena predhodnica prizadeva ugajati bralcu, uredniku in založniku.

Prilagojenost bralnemu horizontu ni edina skupna lastnost najnovejše slovenske književnosti, ki so jo izpostavili prispevki v zborniku 29. slovenističnega simpozija Obdobja z naslovom *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*; pridružujejo se ji še naslednje značilnosti: žanrska sinkretičnost, stilna hibridizacija, jezikovna mimetičnost, postmoderna intimizacija, realistične poteze ... Sodobna slovenska književnost zadnjih treh desetletij spada namreč v širši družbeno-kulturni pojav, imenovan postmoderna, za katero je značilen literarni eklekticizem. Slovenska književnost na koncu 20. in začetku 21. stol. torej ni enotno obdobje, saj v njem so/obstajajo različne literarne smeri, npr. modernizem in postmodernizem, zaznamuje pa ga tudi sinkretizem zvrsti, vrst, žanrov, oblik, načinov, stilov in poetik, med katerimi v zadnjih letih prednjači realistična tehnika oz. metoda. Čeprav so nekatere literarne smeri postopoma uplahnile, se še vedno pojavljajo kot odsev različnih postopkov in tipičnih značilnosti, potopljene v rahljanje meja med kvalitetno (umetniško) in trivialno književnost ter oživljeno zanimanje za različne žanre, modele, obrazce in literarne učinke. Sodobno slovensko književnost od 1980 do 2010 lahko razumemo kot pester in nedokončan proces, na katerega so vplivali politični premiki in družbene preobrazbe, npr. osamosvojitev, nastanek nove države Slovenije, tranzicija, evropeizacija, globalizacija, digitalizacija in spletno mreženje. V zadnjem delu obdobja je narodnostna identiteta prepustila prednost osebni identiteti in spleenu postmodernega subjekta, zagledanega v novoveški hedonizem.

Zgornjo definicijo sodobne slovenske književnosti v zborniku sestavljajo pestri in raznoliki zaključki obravnavane književnosti, saj so prispevki preučevali različne teme v različnih znanstvenih okoljih. V letošnjem zborniku je tako objavljenih 59 prispevkov 61 znanstvenikov, od katerih kar ena tretjina (natančneje 17) deluje na tujih institucijah. Medtem ko je simpozij *Obdobja* 8 (1988) pod naslovom *Sodobnost* že preučil slovensko književnost od leta 1945 do 1980, se tokratni simpozij Obdobja 29 posveča tistemu izseku slovenske književnosti, sodobni slovenski književnosti od leta 1980 do 2010, ki prej še ni bil sistematično znanstveno analiziran. Najnovejšo slovensko književnost raziskuje v okviru naslednjih tem in področij: vloga in pomen sodobne slovenske književnosti kot preplet različnih tokov, usmeritev, smeri, skupin, posameznikov in poetik od leta 1980 do 2010 v širšem družbenem in kulturnem kontekstu; razmerje med osebno, narodnostno in kulturno identiteto v sodobni slovenski književnosti in mesto književnosti v sodobni slovenski umetnosti; stiki med sodobno slovensko književnostjo in ostalimi slovanskimi literaturami ter sodobna slovenska književnost v kontekstu svetovne literature; zvrsti, vrste in žanri sodobne slovenske književnosti ter njihova hibridnost; sodobna literarna besedila in drugi mediji; recepcija, refleksija in vrednotenje sodobne slovenske književnosti; poučevanje sodobne slovenske književnosti v osnovnošolskem, srednješolskem in višješolskem sistemu; sodobna slovenska književnost izven meja Slovenije: ustvarjanje

Slovencev v zamejstvu in izseljenstvu; sodobna otroška in mladinska književnost v Sloveniji; analiziranje govorjenih prvin kot sestavin in stilemov slovenske proze ter vloga in pomen prevodov sodobne slovenske književnosti.

Eklektičnost ni samo značilnost obravnavane književnosti, ampak tudi strukture prispevkov letošnjega simpozija, zato so članki – namesto v tematske razdelke – nanizani po abecednem redu. Razveseljivo v njihovi vsebini je to, da jih je primerjalna metoda obogatila z novimi spoznanji o zvrstni, vrstni, žanrski in stilni pripadnosti ter stičnosti različnih medijev, pisav, umetnosti in nacionalnih književnosti. Najbolj razveseljivo pa je dejstvo, da se je pričujoči zbornik otresel stereotipa o »znanstveni varnosti«, ki meri kvaliteto obravnavane teme po dolžini časovne distance. To je storil na podoben način kot že njegov predhodnik, zbornik mednarodnega simpozija *Obdobja* 8 (*Sodobnost*), ki je natančno preučil sodobno slovensko književnost do leta 1980: z inovativnimi pristopi k predmetu obravnave ter s konstruktivnimi analizami in sintezami. Ker v tem smislu naš zbornik nadaljuje tradicijo svojega predhodnika, naj za konec citiram besede njegovega urednika, Borisa Paternuja: »Poseg v neposredno sodobnost seveda za vsako stroko pomeni še nekaj več prostora za negotovost in tveganje. Toda, kje tega pogrezljivega prostora ni? Teorija distance je lepa in varna akademska tančica, vendar postane dolgočasna in siva, če ne pride nekdo in je pravočasno ne sname.«

Alojzija Zupan Sosič

SODOBNA PROZA SLOVENCEV V ITALIJI: TIPOLOGIJE ROMANA 1980–2010

David Bandelj
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6(450)-31.09"1980/2010"

Članek se ukvarja s sodobnim romanom med Slovenci v Italiji. Predmet raziskovanja je predvsem tipologija te literarne vrste, ki se je v letih 1980–2010 postopoma razširjala in danes omogoča razdelitev v šest večjih tipoloških skupin.

Slovenci v Italiji, roman, tipologija, sodobna književnost, identiteta

The paper deals with the contemporary novel of Slovenes in Italy and aims at typological classification of those texts. In the period 1980–2010, the novel underwent a certain developments and today it can be classified into six typological categories.

Slovenes in Italy, novel, typology, contemporary literature, identity

1 Uvod in opredelitev predmeta

Če se na izbor proznih tekstov, ki so med Slovenci v Italiji nastali v tridesetletju 1980–2010, na hitro ozremo, lahko opazimo manjšo reprezentativnost avtorjev in del, kakor je razvidna npr. iz poezije. Kljub temu je predmet te raziskave tako obširen, da moramo na začetku opraviti selekcijo.

Ker zaseda kraljevsko mesto med proznimi sestavki roman, se je zdelo naravno, da bomo iz obsežne prozne snovi izluščili prav to literarno vrsto in pisce ter jim skušali najti vzporednice in ločnice. Pisci, ki so se posvečali in se posvečajo kratki prozi, bodo tako izostali, pa ne zaradi manjše vrednosti njihovega dela, ampak ker bi zahtevali drugačen raziskovalni pristop.

1.1 Avtorice in avtorji

V literarnem svodu Slovencev v Italiji zasedata pomembno – če ne najpomembnejše – mesto dva avtorja, ki sta svojo literarno pot začela že v prvem povojnem času in s svojim delom zaznamovala celotno polstoletje. **Boris Pahor** (1913) in **Alojz Rebula** (1924), največja prozaista, kar jih je doslej dala slovenska narodna skupnost v Italiji, sta že sicer polnopravna člana slovenskega literarnega kanona, čeprav si je Boris Pahor tudi zaradi režimske proskribiranosti v bivši Jugoslaviji to mesto zaslužil relativno pozno. Njuni romani nadaljujejo literarno tradicijo in jih zaradi tega ne bomo posebej obravnavali, tudi zaradi tega ne, ker bi oba pisatelja zaradi obsežne snovi zaslužila svojo raziskavo.

Ostali avtorji so brez dvoma izhajali iz Pahorjeve in Rebulove romanopisne tradicije, vendar je bila zanje največja težava prav v dokončnem izhodu iz njunega objema. Usodni rezultat enačbe »roman + Slovenci v Italiji« je bil namreč dolgo let »**Pahor – Rebula**«. Pisci, ki so se pojavljali za njima, so se morali ustvarjalno spopasti z dediščino in tradicijo obeh velikanov. Zaradi tega je tudi romaneskna produkcija, ki je nastala v zadnjih letih, dokaj majhna v primerjavi s Pahorjevimi in Rebulovimi deli. Če sta Rebula in Pahor skupaj objavila v tridesetih letih kar 14 romanov, so jih ostali avtorji skupaj objavili 28. Število je seveda dvojno, vendar ni zanemarljiv poda-

tek, da gre za kar 15 avtorjev. Upoštevali bomo torej petnajsterico, ki jo sestavljajo **Roman Firmani** (1930–2009), **Miroslav Košuta** (1936), **Evelina Umek** (1939), **Irena Žerjal** (1940), **Ivanka Hergold** (1943), **Antonija Klavdija Vončina** (1943), **Sergej Verč** (1948), **Marij Čuk** (1952), **Dušan Jelinčič** (1953), **Jasna Jurečič** (1955), **Marko Sosič** (1958), **Igor Škamperle** (1961), **Vilma Purič** (1966), **Matjaž Klemše** (1978) in **Erik Sancin** (1981).

2 Tipološka razločitev

Vsako tipološko razpravljanje je lahko predmet diskusije, v tem prispevku se glede na vsebinsko ali stilno karakterizacijo opredeljujem za šest tipov sodobnega ali najsodobnejšega romana med Slovenci v Italiji.

2.1 Biografskost in avtobiografskost

Čeprav so biografske in avtobiografske zvrsti v literaturi ponavadi precej daleč od fabulativne romanesknosti, se v sistemu književnosti Slovencev v Italiji pojavljajo poskusi literarne upodobitve svojega (piščevega) ali tujega življenja ali pa umetniške predelave preživetih izkušenj.

Ta tipološka skupina zajema dela, ki so ponavadi prozni prvenci. Avtorji za svoj krst v proznem svetu večkrat uporabijo osebne izkušnje ali preverjene biografske usode. Leta 1981 je Roman Firmani, sicer rojen v Benečiji, toda eden izmed neštetih potomcev rudniških delavcev v Belgiji, ki so se tja priselili v tridesetih letih, izdal roman *Zadnja dolina*, ki je bil napisan v italijanščini (avtor je – poleg francoščine – obvladal italijanščino in beneško narečje ter ju imel za svoja izvirna jezika), vendar je v slovenskem prevodu, ki ga je ob avtorjevi asistenci opravila Magda Jevnikar, izšel istočasno z italijanskim originalom *L'ultima valle*. V tem tekstu se Firmani loteva usode očeta in njegove grenke poti s trebuhom za kruhom v Belgijo, ki jo bo zaključil v drugem romanu v italijanščini *Gli sradicati, odissea di un emigrante* (*Izkoreninjenci, odiseja nekega emigranta*, 1998). (Avto)biografska pripoved (roman se zaključi z rojstvom sina Romana in protagonistovim odhodom v Belgijo) želi na literarno nepretenciozen način kronikalno popisati pot emigranta skozi težave kmečkega življenja, burno obdobje prve svetovne vojne in njegovim postopnim izkoreninjenjem iz domače vasi, toda brez ene izmed specifičnih značilnosti literature Slovencev v Italiji, to je narodne identitete.

Podobno usodo ima »skoraj družinski roman« Miroslava Košute *Spomini Angela Katice* (2009), kjer je avtor opisal življenjsko pot očeta in tekst priredil po njegovih zapisanih spominih. Tu se ob narodni identiteti precej močno uveljavi tudi politična (antifašizem in leninizem).

Nekoliko bolj literarno se usode lastnega očeta loteva Dušan Jelinčič v romanu *Martin Čemur* (2002), kjer prihaja na dan zakrita zgodba Zorka Jelinčiča kot »ontološki problem posameznikove umestitve v družbi« (Umek 2007: 111). Jelinčičev roman je morda še najbolj fikcijsko zgrajen, ker se biografija in avtobiografija prepletata s pisateljevo invencijo.

Iz tega vidika je drugačen najnovejši roman Eveline Umek, ki spregovori o pisateljski in človeški usodi Marice Nadlišek Bartol. Umkova skuša zarisati profil pisateljice in roman *Po sledeh Fate Morgane* (2008) usmeri v večinoma faktografsko obravnavanje pisateljičinega življenja z zanimivim poskusom opisa njenega osebnega čutenja.

Tudi roman Klavdije Vončina *Meja na vzhodu: 1945–1991* (*Confine orientale: 1945–1991*), ki je izšel v slovenski in italijanski varianti leta 1999, ima dovolj zanimivo usodo. Gre za avtobiografsko pripoved o spominih na mlada leta in problem »mejnosti in obmejnosti« Gorice v letih po vojni. Delo bi težko opredelili za roman v polnokrvnem pomenu besede, saj je tekst sestavljen iz krajših ali zelo kratkih lirskih prebliskov (pol strani, ena stran ali dve), ki ne delujejo naracijsko, temveč izpovedno. Zanimivo je gledišče, ki tradicionalno denominacijo slovenske »za-

hodne meje« spremeni v »vzhodno« in tako zavzame stališče italijanskega kulturnega prostora.

Irena Žerjal, pesnica in prozaistka, je svoj zadnji roman *Kreda in hijacinte* (2006) uglasila v avtobiografskem tonu, čeprav je to razvidno le iz primerjave njene življenjske zgodbe s peripetijami protagonistke romana. Tako je Žerjalova uspela avtobiografskost prekodirati in jo preobrniti v načelno fikcionalnost.

Posebne teoretske obravnave bi bila vredna t. i. alpinistična komponenta avtobiografske literature. Kar nekaj avtorjev je namreč iz svoje gorniške usode zapisalo literarno delo in ga opremilo z metaforizacijo življenja kot vzpona. Igor Škamperle se je v skoraj razvojnem romanu *Sneg na zlati veji* (1992) opredelil za prikaz poti iz adolescence v odraslost, Dušan Jelinčič je za svojo privilegirano izrazno temo izbral gorniško pripoved (*Zvezdnate noči*, *Biseri pod snegom, Kam gre veter, ko ne piha*), kjer je zapisal svoje izkušnje na najvišjih vrhovih sveta.

Med mlajšo generacijo je vsekakor treba omeniti prvenec goriškega avtorja Matjaža Klemšeta *V zakrpanih gojzarjih* (2009), ki v formalni tektonski konstrukciji (šest poglavij, ki opisujejo vzpon z viškom v sedmem – Triglav in Julijci, nato šest poglavij sestopa) pripoveduje o lastni hoji po slovenski planinski poti od Maribora do Ankarana po hujši bolezni, od katere si je opomogel. Tekst razumemo ne le kot potopisno pripoved, ampak kot izpoved vračanja v življenje, kar daje avtobiografskosti poseben značaj, tudi glede izbranosti jezika, ki se spretno giblje med lirskim in epskim, z velikim obvladovanjem ironije.

2.2 Zgodovina

Zgodovinska tematika je navdihovala mnoge avtorje, najprej Alojza Rebulo in Borisa Pahorja, ki sta jo uporabila kot snovno podstat svojih romanov, kljub temu da bi o zgodovinskih romanih v književnosti Slovencev v Italiji težko govorili. Zgodovina je ponavadi glavni okvir pripovedi, spremlja njen tok in protagoniste v njihovem spopadanju s konflikti.

Tako se Igor Škamperle v romanu *Kraljeva hči* (1997) približuje Ecovi koncepciji romana, kjer zavzemajo pomembno mesto, poleg zgodovinskega okvira, tudi alkimija, jezik in literarno poigravanje s formo.

Med sodobnejšimi avtorji je treba izpostaviti Vilmo Purič in njen prvenec *Burjin čas* (2009), ki opisuje viharen čas v kraški vasi Repen med leti 1940 in 1945. Kljub temu da se zgodovina vzpostavlja kot velika akterka tega romana, bi roman le stežka šteli za zgodovinskega v pravem pomenu besed. Glavna junakinja Brina se ne zaveda usodnosti časa in dogajanje v romanu se plete okoli odnosov med protagonisti in okoli kolektivne usode Slovencev pred viharjem fašizma. Čeprav Marija Mercina v romanu najde »lastnosti ženskega, dekliškega, socialnega in vojnega romana« (2008: 186), je v njem razviden predvsem kronotopski obseg *pars pro toto* za Repen in za obdobje 1940–1945 kot prikaz dela celovite problematike Slovencev v Italiji.

Zgodovinskost dejstev (ki so včasih v romanu filološko izpričana) je torej pri *Burjinem času* le ozadje, tako kot v večini Rebulovih in Pahorjevih romanov, ki služi kot orientacija in prikaz situacije v vasi Repen, ki je za osvoboditev izpod jarma fašizma žrtvovala večji del svojega prebivalstva. Delo je doslej edini sodobnejši roman med Slovenci v Italiji, ki odprto izbira zgodovino kot okvir pripovedi.

2.3 Identiteta

Problem identitete v književnosti Slovencev v Italiji je večplasten, ker odraža tudi sociološko stanje družbe, v kateri ta literatura nastaja. Istočasno se pojem identitete prekriva z drugimi pojmi, kot so npr. narodnost, narodna pripadnost, sožitje ipd. Noben Slovenec v Italiji se namreč ne bo mogel ogniti temu problemu, »saj njegovo kulturno obzorje predpostavlja, da se prej ali slej sreča s

pojmom narodne pripadnosti in ga oblikuje v nekaj svojega« (Bandelj 2010: 72). Romanov na to temo je zato več.

Evelina Umek je izmed treh romanov kar dva posvetila tej temi. V spretno konstruiranem romanu *Frizerka* (2005) v sklenjenem času enega tedna spoznamo zgodbo tržaške frizerke Romane, asimiliranke, ki se mora po sili razmer soočiti s svojimi nikdar spoznanimi koreninami. Retrospektivna pripoved, nezaznaven, a prisoten občutek krivde v protagonistki ni osebna zadeva, temveč je rezultat razmer, v katerih jo je v preteklosti zaznamovala družina. Loredana Umek (2007: 110) pravi, da protagonistkina stiska ni stiska narodnega odpadnika, ampak izhaja iz izbire nedejanja (družbene segregacije) kot odrešujočega dejanja. V tem smislu se tudi roman ne konča s katarzo, ampak s cikličnim ponavljanjem rutine, da bo »tako kot vedno«, in zadnji stavek v romanu je enak prvemu. Tudi formalna konstrukcija romana je v tem smislu krožna in zgodba ustvarja občutek »začaranega kroga«, v katerem se je znašla protagonistka.

V romanu *Hiša na Krasu* (2006) je identiteta razkrita skozi stik obeh protagonistov z lastno pripadnostjo in s stereotipnim odnosom, ki se plete med pripadniki slovenske narodne skupnosti v Italiji in Slovenci, ki živijo v matični domovini. Dokler ne pride do osebnega stika med dvema poloma in se stereotipi porušijo, se vprašanja identitete dotaknejo tudi vprašanja doma in varnega zavetja. Zato postane iskanje identitete istočasno iskanje ljubezni, kar dokazuje, da sta pojma neločljivo povezana. Umkova nam tukaj prikazuje zanimivo zgodbo, ki meji na ljubezenski roman, toda prav tema identitete ga oplemeniti z višjo literarno intenco.

Tržaški pesnik Marij Čuk je v krajšem romanu *Pena majskega vala* (1998) tematiziral dotlej še neobdelano snov ljubezni med Slovencem Maksom, pripadnikom narodne skupnosti v Trstu, in Italijanko Luiso, potomko desničarsko usmerjene protislovenske družine. V pretežno realistični zgodbi s primesmi nadrealističnih domislic, kakor je »Urad za evidentiranje mrtvih Slovencev«, nas pisatelj opozarja na težko preteklost dveh med sabo bližnjih narodov, na asimilacijsko nevarnost in na novo pojmovanje sožitja. Tudi v tem romanu se zaključek odigra na nekatarzični ravni, ko oba protagonista zaradi njune »romeo-julijske« ljubezni ne moreta uresničiti lastnih (ali kolektivnih) sanj po sožitju in zgodba se zaključi z neizpetim koncem.

2.4 Človek na obrobju

Marginalizacija družbenega prostora, kjer Slovenci živijo kot narodna skupnost izven slovenskih meja, je igrala pomembno vlogo tudi pri afirmiranju tipologije romanov, ki se ukvarjajo prav s tem načinom prikazovanja človekove obrobnosti. Pisatelji tega ne delajo iz vidika narodne ali kulturne identitete, temveč iz vidika družbene pozicije protagonistov.

V tem je pravi mojster Marko Sosič, ki pripovedno perspektivo svojih dveh romanov namenja ljudem, ki so »drugačni«. *Balerina, balerina* (1997) in *Tito, amor mijo* (2005) sta romana o marginalcih, ljudeh, ki so »drugače sposobni« in čutijo svet skozi lastno obzorje.

V obeh romanih se dogajanje podreja mislim, ki izhajajo iz toka zavesti protagonistov. Otroškost, ki jo narekuje njihovo telesno stanje, popolnoma preoblikuje romaneskni jezik, ki je zunaj dogajanja. Ta se umika notranjemu monologu, ki dogajanje prikazuje skozi oči prvoosebnega pripovedovalca in je obenem protagonist romana. Pretresljivost usod Balerine in dečka v romanu *Tito amor mijo*, ki vsak po svoje ustvarjata spomine na preteklost in brezup prihodnosti, sta pomemben *novum*, ki bi se lahko še razširil po slovenskem romanopisju s svežino »drugačnega« gledanja na stvarnost, kar se zdi sicer poetično, a je še bolj kruto realistično. Posebnost Sosičevih romanov je tudi jezik, prepreden z narečnimi in knjižnimi kombinacijami, z veliko kontaminacijami tržaškega narečja, ki delujejo še bolj fabulativno učinkovito.

Irena Žerjal je v romanu *Magnetofonski trak* (1994), ki je najprej izhajal v nadaljevanjih v reviji *Zaliv* med leti 1974 in 1983, dokončno zapečatila svoje romaneskno iskanje novega načina pripovedovanja, kjer je glavna oseba v bistvu osamljena od družbe. Podobno je tudi v romanu Ivanke Hergold *Nož in jabolko* (1980), ki je postavljen v neko ne najbolj definirano tržaško predmestje in se v notranjih monologih ter pripovedovalčevih preskokih iz prve v drugo osebo v enotnem času enega dneva dotika človekovih globljih hrepenenj po izhodu iz obrobja proti družbeni sprejetosti.

2.5 Kriminalka

Novost je serija kriminalnih romanov Sergeja Verča, kjer nastopa komisar Benjamin Perko. Ta se je izkazal za edinstveno ikono v slovenski literaturi in tudi struktura Verčevih kriminalk (*Rolandov steber*, *Skrivnost turkizne meduze*, *Pogrebna maškarada* in *Mož, ki je bral Disneyjeve stripe*), ki zajema iz klasične sestave detektivske zgodbe, je prepredena s krajevno specifiko, saj je komisar Perko Tržačan, Slovenec, ki deluje najprej na jugu Italije, v teku zgodbe se nastani v Trstu in na svojo narodnost gleda iz drugačne perspektive, distance, naravne danosti in neproblematičnosti. Tako se vzbudijo v bralcu poleg bralnega užitka ob dopadljivih kriminalnih zgodbah v Verčevih romanih tudi neizbežna vprašanja o identiteti, ki je naravna in ni nobena ovira za soočenje, včasih bolj prijazno, včasih pa manj, z ljudmi iste ali drugačne narodnosti.

Tudi Dušan Jelinčič piše kriminalne romane, in sicer nenavadne. Mešanici alpinističnega romana in kriminalke, kakor sta npr. *Budovo oko* (1998) in *Umor pod K2* (2000), sta posebni, ker imata poleg neklasične kriminalne zgodbe tudi drugotno intenco: v *Budovem očesu* je smrt dveh alpinistov le povod za zgodbo, ni pa razkrita, ker se roman nikdar ne prevesi na detektivsko stran, temveč ostane obračun med zahodno in vzhodno kulturo gorništva, kjer je zahodna stran simbol negativnega in potrošniškega sveta, vzhodna pa simbol miru ter stapljanja narave in človeka. Zaradi tega je problematična tudi definicija tega romana kot kriminalnega.

V *Umoru pod K2* pa je storilec takoj jasen, vendar se zgodba dogaja kot maščevanje in pride spet do obračuna med zahodnim in vzhodnim svetom. S tem načinom pisanja si je Jelinčič utrl pot v prekodiranje kriminalnega romana in ga postavil v širšo luč, ker se – tako kot Verč – ne ukvarja le s fabulo, temveč tudi z idejo.

2.6 V varnem zavetju zgodbe

Nekaj avtorjev se od zgornjih tipologij oddaljuje in se raje prepušča varnemu zavetju zgodbe, fabuliranju, želji po pripovedovanju, pri čemer je izpoved drugotnega značaja.

Prvenec (in doslej edinec) Jasne Jurečič *Prerokuj mi še enkrat* (2008) prinaša zanimivo zmes okvirne zgodbe, romana v pismih in ženskega romana, kjer se – kakor v večini sodobnejših romanov – glavni lik (ženska) kaže kot pasivna in razmišljujoča oseba, nagnjena k izpovedi, ne pa kot dejavna in instinktivna, kar daje svojevrsten značaj zgradbi takih romanov.

Dušan Jelinčič je v zgodbi z eksistencialističnim pridihom *Tema na pomolu* (1995) opisal usodo intelektualca, razpetega med pravico in krivdo ter tako segel v območje filozofije in psihologije, po čemer se roman posebno odlikuje.

V čisto drugačnem slogu je prvenec Erika Sancina *Nekje sredi vročine* (2003), nepretenciozna in lažja oblika najstniškega romana, kjer izvemo za protagonistove burne dogodivščine med potovanjem po Evropi, ko je razpet med pijančevanjem, seksom in vandalizmom, brez posebnega hotenja po preseganju gole pripovednosti.

3 Zaključek

Naj še enkrat poudarimo načelno izmuzljivost tipoloških oznak romanov, ki jih obravnavamo v tem prispevku. Obstaja nekaj, kar vseeno veže večino pripovednih postop-

kov, predvsem pa vsebinsko hotenje njihovih avtorjev. Razen redkih izjem se vsi odločajo za iskanje širše vsebinske večplastnosti, ki bi literarnim tekstom dajala tudi etično vrednost. Tako nastane posebna zvrst romana, ki se tudi v najbolj klasičnih pripovednih postopkih (npr. kriminalki) pojavi kot nosilka višje ideje. V našem primeru bi to »višjo idejo« zlahka identificirali s problemom identitete, ki je lahko narodna, osebna ali enostavno človeška. Njena problematizacija, njeno iskanje in njen način ubesedovanja bi lahko bili predmet posebne raziskave o poti in usodi slovenskega romana v Italiji.

Bibliografija

Slovenski roman v Italiji 1980–2010

Boris PAHOR (1913)
- *V labirintu*; 1984
- *Zibelka sveta*; 1999
- *Zgodba o reki, kripti in dvorljivem golobu*; 2003
- *Trg Oberdan*; 2006

Alojz REBULA (1924)
- *Zeleno izgnanstvo*; 1981
- *Jutri čez Jordan*; 1988
- *Kačja roža*; 1994
- *Maranatha ali leto 999*; 1996
- *Cesta s cipreso in zvezdo*; 1998
- *Jutranjice za Slovenijo*; 2000
- *Nokturno za Primorsko*; 2004
- *Zvonovi Nilandije*; 2005
- *Ob babilonski reki*; 2007
- *Skrivnost kostanjevega gozda*; 2010

Bojan PAVLETIČ (1928–2010)
- *Zvoki barv*, 2010, postumno

Roman FIRMANI (1930–2009)
- *Zadnja dolina*; 1981

Miroslav KOŠUTA (1936)
- *Spomini Angela Katice*; 2009

Evelina UMEK (1939)
- *Frizerka*; 2005
- *Hiša na Krasu*; 2006
- *Po sledeh Fate Morgane*; 2008

Irena ŽERJAL (1940)
- *Magnetofonski trak*; 1994
- *Kreda in hijacinte*; 2006

Ivanka HERGOLD (1943)
- *Nož in jabolko*; 1980

Klavdija VONČINA (1943)
- *Meja na vzhodu*; 1999

Sergej VERČ (1948)
- *Rolandov steber*; 1991
- *Skrivnost turkizne meduze*; 1998
- *Pogrebna maškarada*; 2003
- *Mož, ki je bral Disneyjeve stripe*; 2009

Marij ČUK (1952)
- *Pena majskega vala*; 1998

Dušan JELINČIČ (1953)
- *Zvezdnate noči*; 1990, 2006
- *Biseri pod snegom*; 1992
- *Tema na pomolu*; 1995
- *Budovo oko*; 1998
- *Ljubezen v času samote*; 2000
- *Umor pod K2*; 2000, 2008
- *Martin Čemur*; 2002
- *Kam gre veter, ko ne piha*; 2007

Jasna JUREČIČ (1955)
- *Prerokuj mi še enkrat*; 2008

Marko SOSIČ (1958)
- *Balerina, balerina*; 1997
- *Tito, amor mijo*; 2005

Igor ŠKAMPERLE (1961)
- *Sneg na zlati veji*; 1992
- *Kraljeva hči*; 1997, 2002

Vilma PURIČ (1966)
- *Burjin čas*; 2009

Matjaž KLEMŠE (1978)
- *V zakrpanih gojzarjih*; 2009

Erik SANCIN (1981)
- *Nekje sredi vročine*; 2003

Literatura

BANDELJ, David, 2008: *Razbiranja žarišča. Razmišljanja o meji in literaturi*. Trst: ZTT.

BANDELJ, David, 2010: Narodnost in identiteta v sodobni liriki Slovencev v Italiji in Avstriji. Irena Destovnik (ur.): *Koroški koledar 2010*. Celovec: Slovenska prosvetna zveza.

KOŠUTA, Miran, 2005: La letteratura e la cultura slovene nel Friuli Venezia Giulia. *Slovenica*. Trieste – Reggio Emilia: EST-Diabasis.

KOŠUTA, Miran, 2008: Ime in duh rože. Sodobno slovensko slovstvo v Italiji. *E-mejli*. Maribor: Litera.

UMEK, Loredana, 2007: Poti tržaškega romana na prehodu stoletja (1997–2007). Miran Košuta (ur.): *Živeti mejo*. *Zbornik Slavističnega društva Slovenije* 18. Trst, Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

CILJ POSVEČUJE SREDSTVA: ARGUMENTATIVNE ZMOTE V PRIMERU SMOLNIKAR

Aleksander Bjelčevič
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-311.2.09 Smolnikar B.:343.63

»Absurdno protislovje predstavlja že sama trditev tožnic, da neka 'zgodba govori o meni, vendar neresnično'. Če zgodba govori o meni neresnično, je to kvečjemu dokaz, da *ne* govori o meni.« (*Izjava društva slovenskih pisateljev* 1999.)

Bredo Smolnikar je družina Nakrst leta 1999 tožila zaradi razžalitve v romanu *Ko se tam gori olistajo breze*. Do oprostilne sodbe leta 2007 je bila pisateljica deležna široke javne podpore oz. obrambe. V obrambo je bilo zapisanih več kot deset vrst argumentov, vendar od tega večina napačnih. V prispevku analiziram sledeče argumentacijske zmote: a) prehitra posplošitev, b) zmota zmote, c) enostranskost, č) ad hominem, d) sprenevedanje, e) ponavljanje do onemoglosti. Prvi dve zmoti sta logični, zadnje so zmote iz relevance, kar pomeni, da so ti argumenti za primer Smolnikar nerelevantni.

literatura, fikcija, argumentacija, kaznivo dejanje, razžalitev

In 1999, Breda Smolnikar was sued for defamation in her novel *Ko se tam gori olistajo breze*. She received broad public support until a verdict of not guilty was reached in 2007. In her public defence more than ten different arguments were in play, but most of them were fallacious. The most frequent logical fallacies were the following: a) hasty generalisation, b) argument from fallacy, c) one-sidedness, d) ad hominem, e) pretended ignorance, f) argument from repetition. The first and the second are formal fallacies, the rest are fallacies of relevance.

literature, fiction, argumentation, penal law, libel

Citirani argument je eden od pogostejših argumentov v obrambo Brede Smolnikar in Matjaža Pikala. Izgovarjajo ga študentje, forumi in strokovna javnost, npr. Društvo slovenskih pisateljev (DSP) v dopisu ljubljanskemu okrožnemu sodišču. Toda argument je napačen: nič protislovnega ni v tem, da se nekdo prepozna v neresnični izjavi. Če rečem, »bivši premier in prvak opozicije je spomladi 2010 agitiral za arbitražni sporazum«, se bo Janša nedvomno prepoznal, čeprav sem povedal neresnico. Isto velja za tožiteljice: nič logično napačnega, ničesar protislovnega niso rekle. Logično napako so storili DSP, forumaši idr. Zakaj so ta in takšni argumenti napačni, pa je tema mojega referata.[1]

Zadnja leta smo imeli vsaj tri primere tožb proti pisateljem, ker se je nekdo prepoznal v njihovih romanih: lani Vojnovića (*Čefurji raus!*), prej Smolnikarjevo (*Ko se tam gori olistajo breze*)[2] in Pikala (*Modri e*). Smolnikarjevo so leta 1999 tožile štiri sestre, ker naj bi v pripovedki/romanu, v nadaljevanju ga skrajšano imenujem *Breze*, žaljivo in lažnivo govorila o njihovi družini Nakrst. Pisateljici so sodili trikrat, prvič in tretjič oprostilno.

1 Ko navajam napačne argumente, to ne pomeni, da pisec, nima drugih, boljših argumentov.
2 Roman je izdala večkrat, v izdajah 2004 in 2007 je objavila kopije sodniške dokumentacije.

Pisateljica je v javnosti doživela veliko podpore: branili so jo novinarji, pisatelji, pisateljska društva, literarni teoretiki, študentje itn. Razburilo jih dvoje: tožba sama – večina je mnenja, da se pisateljev ne sme tožiti – in velikost oz. vrsta obsodbe: poleg odškodnine se je morala pisateljica v časopisu javno opravičiti in iz knjigarn pobrati vse izvode *Brez*, za nepobrane izvode pa plačati dodatno kazen. O odškodnini in cenzuri ne bom razpravljal, ker je to pravno vprašanje in ker smo laiki o tem podobnega mnenja. Za nas kot literate je važna upravičenost tožbe. O tej pa je bilo manj soglasja. Za kaj gre? Za žaljivost in lažnivost, konkretno za vprašanje, ali je literatura sploh *lahko* obrekljiva/žaljiva in ali je *lahko* lažniva oz. kaj sploh je literatura. Številni so bili mnenja, da literatura že a priori ne more biti niti žaljiva niti neresnična, ker literatura nikoli ne govori o dejanskih ljudeh. Ta argument bi bil najmočnejši, če bi bil pravilen: če literatura ne govori o dejanskih, konkretnih ljudeh, tožba takoj pade. O tem argumentu govorim par odstavkov niže, vendar se mu podrobneje ne posvečam, ker presega ambicije tega referata.

Poleg tega so branitelji navajali še druge obrambne argumente. V tem referatu me zanima, ali so bili naši argumenti pravilni. Analiziral bom slabe argumente, ki jih niso izrekali le laiki, ampak tudi pisatelji in učitelji književnosti. Nisem obravnaval vseh slabih argumentov, ampak le najpogostejše. Zakaj se ukvarjam s slabimi? Ker so bili v debatah mnogo pogostejši od dobrih (in zanje ni treba globljega poznavanja primera Smolnikar) in ker kažejo na ne vedno reflektirano predstavo, da je literatura sveta in nedotakljiva.[3] Poleg tega ustavno sodišče Smolnikarjeve ni oprostilo zaradi v tem referatu navedenih argumentov, ampak zaradi nenaklepnosti (tako kot na prvem od treh sojenj), ki je po mojem edini dober argument.[4]

Iz dejstva, da so mnogi obrambni argumenti napačni, pa ne sledi, da imam Smolnikarjevo za krivo obrekovanja. Prvič, to bi bila logična napaka: argument, »ker ni dokazov, da ni obrekovala, potem je obrekovala«, je napačen, enako kot: »Ni dokaza, da Jelinčič ni volil stranke Nova Slovenija, torej jo je volil.« Kje je napaka? Za tezo, da je Jelinčič volil NSi, moram imeti pozitiven argument, ne pa sklepati iz nevednosti, iz tega, da nimam informacij. Drugič, prepričan sem, da dober argument načeloma obstaja in bi se glasil: Smolnikarjeva je res pisala o tej družini oz. jo vzela za model, vendar brez slabih namenov (če to dokažem, seveda. Najbrž pa je na sodišču dovolj šibkejša verzija: ne, da ni namere, ampak da take namere ni mogoče dokazati, in sicer: »Ustavno sodišče ocenjuje, da opisi ravnanj in dogodkov v sporni knjigi objektivno gledano niso žaljivi in tudi ne kažejo na žaljiv namen pritožnice,« iz Odločbe Ustavnega sodišča RS).

Argumente sem izpisoval iz časopisov in revij, iz izjav cehovskih društev, pogledal sem na kakšen forum in zapomnil sem si marsikakšen argument, ki so ga navajali moji študentje na diplomskih seminarjih. Za vsak argument nimam vira, noben pa ni izmišljen. Pri pisanju sem bil v dilemi, ali naj ob napakah navajam imena tistih, ki so se zmotili. Odločil sem se, da jih. Če jih ne bi niti v tekstu niti v seznamu virov, bi bil referat neverodostojen; če bi jih le v seznamu virov, pa bi lahko povzročil neprijetno ugibanje.

Argument definiramo kot sklepanje iz trditev oz. premis, s katerimi se sogovorniki strinjajo, na nove trditve oz. sklepe, v katere želimo nekoga prepričati (premisa 1: »Tožiteljice trdijo, da je Rosina njihova mati.«,

3 59. člen slovenske ustave zagotavlja umetniško svobodo, 15. člen pa dodaja, da so pravice in svoboščine omejene s pravicami drugih.

4 Ob argumentu nenaklepnosti bi rad dodal, da je sem pa tja kdo Smolnikarjevo branil kar a priori, ne da bi jo prebral; in nikogar osebno ne poznam, ki bi prebral sodniško dokumentacijo, ki jo je Smolnikarjeva vestno objavljala (razen študentov, ki s(m)o jim to naročili mentorji). Toda a priori obramba ne obstaja, ker za literaturo ne obstaja nikakršna imuniteta. Da pa bi pisatelja branil na podlagi nenaklepnosti, je treba roman vsaj prebrati in poznati vsebino obtožnice.

premisa 2: »Toda v romanu nastopa Rozina in ne Rosina.«, sklep: »Torej ne more biti njihova mati.«[5]) Argumentiranje je torej zadeva logike. Zato bo moj referat do neke mere tehničen, formalen: ne zato, ker bi bil jaz neobčutljiv za umetnost, ampak ker s(m)o bili formalni že branitelji sami (znova preberite citat na začetku tega referata). Ker branjenje ali toženje Smolnikarjeve že po naravi stvari spada (tudi) v logiko, je tak tudi moj referat. Argumentacijske napake/zmote so zelo pogosta stvar, zato so jih že davno katalogizirali (npr. Bregant, Vezjak 2007) in imajo svoja imena, npr. krožno sklepanje, spolzke strmine (glede terminologije: navada je, da ob imenu včasih zapišemo frazo »zmota/argument iz«, npr. zmota iz relevance, argument iz logike).

Mnogi argumenti niso bili literarno teoretski; citirani argument pod naslovom je že tak. Literarnoteoretski argument, sicer eden od najpogostejših argumentov sploh, je bil, da *Breze* ne govorijo o Nakrstovih, zato ker je *vsa* literatura fikcijska in *nikoli* ne govori o dejanskih ljudeh (ali pa redko, recimo v satirah, npr. Tavčar o Mahniču v *4000*). V tem argumentu so branitelji fikcijskost implicitno definirali kot tekst, ki prikazuje nedejanske osebe in kraje. Problem tega argumenta je v univerzalnosti zatrjevanja, v *vsa* in *nikoli*. Toda ali je res, da je *vsa* literatura fikcija v smislu, da *nikoli* ne referira na dejanske osebe? Poglejmo tole pesem Leonarda Cohena (Stolp pesmi, Ljubljana, KUD France Prešeren, 2004):

VSE, KAR JE POTREBNO VEDETI O ADOLFU EICHMANNU

OČI:	Srednje
LASJE:	Srednji
TEŽA:	Srednja
VIŠINA:	Srednja
POSEBNE ZNAČILNOSTI:	Jih ni
ŠTEVILO PRSTOV NA ROKI:	Deset
ŠTEVILO PRSTOV NA NOGI:	Deset
INTELIGENCA:	Srednja

Kaj pa ste pričakovali?
Kremplje?
Prevelike sekalce?
Zeleno slino?
Norost?

Prepričan sem (nekateri moji kolegi bi bili nasprotnega mnenja), da ta pesem govori o nacistu Adolfu Eichmannu, o dejanskem Eichmannu, in da ni fikcija. Torej obstajajo literarna dela, ki niso fikcijska (to, da lahko sporočilo pesmi posplošimo, pa ni več vprašanje ne/fikcijskosti). Seveda ni nujno, da se na dejanske ljudi referira z imeni; največkrat se referira preko bolj ali manj izčrpnih opisov ali le namigov. Tudi takrat je za tekst bistveno, na katero dejansko osebo aludira. Ugibanje, za katero dejansko, nefikcijsko osebo gre, je v takih primerih sploh najbolj zanimiv interpretacijski problem. Pesem Diamonds & Rust ameriške folk pevke Joan Baez je znamenita prav zaradi vprašanja, ali govori o Bobu Dylanu ali je zgolj fikcija; vse forumske debate tečejo v to smer, pesem ima na Wikipediji samostojno geslo in jedrno poglavje gesla je *About Bob Dylan?* Če bi šlo za fiktivni lik, bi bila pesem mnogo manj znana. Resničnost v literaturi je torej pogosto celo bolj zanimiva kot čista izmišljija. Drug primer: Škamperletov roman *Sneg na zlati veji* imajo kritiki za razvojni roman (bildungsroman) in v njem ni nobenega resničnega osebnega imena; *lahko* se ga bere kot fikcijo. Toda del bralske publike, namreč hribovci, smo ga brali prav zaradi njegove avtobiografskosti. Avtobiografskost smo vzeli tako zares, da smo roman »secirali z nestrokovnimi nameni« (fraza je iz dopisa Slovenskega PEN centra 1999; zakaj bi bili nestrokovni, ne vem) od stavka do stavka, ker nas je zanimalo, kako je avtor splezal določeno smer ali celo čisto določen detajl, ki je nam ostalim povzročal preglavice, in kako se je v steni obnesel ta in ta plezalec. Kdor ni s hribovske scene, pa ga bo seveda bral kot roman o slehernikih. V tem je bistvo t. i. dvojnega referiranja (na dejanske osebe in na literarne tipe), v tem je bistvo

5 Sklep je formalno pravilen, vsebinsko pa slab, ker gre za sprenevedanje.

takih tekstov: Škamperleta lahko beremo kot avtobiografijo ali pa kot razvojni roman.

Taki so tudi romani ali povesti Brede Smolnikar. Lahko jih beremo kot fikcijo ali kot pripoved o dejanskih ljudeh. Da Smolnikarjeva piše kroniške romane o ljudeh iz svojega kraja, sta ob tej aferi omenjala vsaj Ihan (2007) in posredno Knejeva (2006), ustno pa mi je to omenil marsikdo. Kdor v samozaložbi piše take romane, mora računati, da se bodo ljudje prepoznali, saj so prva publika prav njegovi sokrajani, tako kot so alpinisti prva publika Škamperletovega romana. S tem, da literaturo beremo kot pripoved o dejanskih ljudeh, ni nič narobe. In, če citiram Kolška (2006), samo v pisateljevih rokah je, s kakšnim namenom bo v roman vtaknil dejanske ljudi in kako jih bo zamaskiral. Odgovornost za prepoznavanje je torej v prvi vrsti na pisatelju, ne pa (le) na bralcu, kakor po mojem zmotno trdita Flisar v Izjavi Društva slovenskih pisateljev 1999 (»leposlovna literatura […] je plod domišljije, kjer je vsaka podobnost z resničnimi osebami, živimi ali mrtvimi, zgolj *naključna*. Identifikacija žive osebe z literarnim likom je prav tako plod *domišljije*, tokrat *bralčeve*«) ali Marko Juvan 2004 (»če bralec […] meni, da je v literarnem delu omenjen on sam, potem za to ni odgovoren pisatelj, temveč *bralec* – zaradi svoje pomanjkljive *kompetence*«).[6] Podobnosti niso vedno naključne in prepoznavanje oseb ni vedno posledica nekompetentnosti.

Da sklenem govor o fikcijskosti: teza, da *Breze* ne referirajo na Nakrstove, ker je vsa literatura fikcija, je napačna. Gre za prehitro posploševanje: res je, da *marsikatero* literarno delo ne referira na dejanske osebe; vendar iz tega ne sledi, da je *vsako* delo takšno. S tem pa sem že prikazal eno od argumentativnih napak, namreč prehitro posploševanje.

Najpogostejše argumentativne zmote so bile sledeče: a) prehitra posplošitev, b) zmota zmote, c) enostranskost, č) ad hominem, d) sprenevedanje, e) ponavljanje do onemoglosti. Poleg teh imamo še spolzke strmine, argument iz avtoritete, argument iz nevednosti, šibka analogija, argument kvalitete, zatrjeni konsekvens, strašilo ali slamnati mož, nenazadnje argument usmiljenja. Od obravnavanih sta prehitra posplošitev in zmota zmote induktivni oz. logični napaki, naslednje štiri (enostranskost, ad hominem, sprenevedanje, ponavljanje do onemoglosti) pa zmote iz relevance, kar dobesedno pomeni, da so ti argumenti za primer Smolnikar nerelevantni.

a) *Prehitra posplošitev* nastane, ko iz dejstva, da imajo *mnogi* člani dane množice neko lastnost, sklepamo, da imajo to lastnost *vsi* člani. Tako na primer iz dejstva, da so mnogim moškim všeč prsate ženske, dobimo napačno posplošitev »*vsem* moškim so všeč prsate ženske«. Med prenagljena posploševanja spadajo stereotipi (*vsi* cigani kradejo, *vsa* literatura je večpomenska). Eden od literarnovednih stereotipov je tudi zgornja ideja, da je (skoraj) v*sa* literatura fikcija in kot taka (skoraj) *nikoli* ne govori o dejanskih osebah. Od tod napačen sklep, da *Breze* ne merijo na Nakrstove. (Branitelji so pogosto kritizirali sodnike, da nimajo pojma o dvestoletnih literarnih konvencijah. Toda očitno so se ravno sodniki zavedali, da je domnevna konvencija le stereotip, ki ga je treba preveriti ob vsakem primeru sproti.)

b) *Argument iz logike* (oz. *zmota zmote*) je bil zelo pogost, ker zaradi izrazite logične zunanjščine daje občutek zmagovalnosti. V *Izjavi društva slovenskih pisateljev* iz leta 1999 piše: »Absurdno protislovje predstavlja že sama trditev tožnic, da neka ‘zgodba govori o meni, vendar neresnično’. Če zgodba govori o meni neresnično, je to kvečjemu dokaz, da *ne* govori o meni.« Argument je napačen, ker ne ločuje med subjektom in predikatom izjave. Vzemimo podoben primer: imamo dve trditvi, »Janez Janša je bil leta 2009 slovenski premier« in »Janez Janša leta 2009 ni bil več slovenski premier«. Obe

6 Vse kurzive so moje.

govorita o Janši, prva neresnico, druga resnico. Če prva trditev govori neresnico (Janša 2009 namreč ni bil več premier), to nikakor ni »dokaz, da ne govori« o Janši. Še več: neresničen predikat o dejanskem subjektu je natanko definicija neresnice.[7] Trditev tipa »Ko o Janši govoriš neresnico, takrat ne govoriš o Janši« je nesmiselna.

c) *Pristranskost* oz. *enostranskost* zagrešimo, kadar ne poslušamo nasprotnikovega mnenja, ker ga imamo a priori za napačnega. Pristranskost je lahko del argumentatorjeve vzvišenosti: zadeva je zanj tako očitna, da se mu ne zdi vredno navajati kakršnih koli argumentov. Tipičen primer je Grafenauerjev uvod v intervju s Smolnikarjevo v reviji *Ampak*. Uvod implicira, da so pisatelji a priori zaščiteni pred tožbami in tega stališča niti ne poskuša argumentirati. Navajam začetek tega uvoda:

> Kdo ne ve, kaj se je pred več kot sto petdesetimi leti zgodilo Gustavu Flaubertu, ko je izdal svoj znameniti roman *Madame Bovary*. V njem se je v podobi lekarnarja Homaisa prepoznal neki človek te stroke iz Rouena in Flauberta tožil, češ da ga v romanu obrekuje. Kdo ne ve za D. H. Lawrencea, ki je bil zaradi romana *Ljubimec lady Chaterley* prav tako pred sodiščem, ker je z njim poškodoval angleško puritansko moralo. Kdo ne ve […].

Argument »Vsi vemo, da …« sem slišal v večini privatnih debat na to temo. Včasih se je pojavil na začetku debate, praviloma pa na koncu, nekako v stilu »tudi če so moji argumenti v obrambo Smolnikarjeve šibki, je večini jasno, da se pisateljem ne sodi«; prijatelj in kolega je zadnjič v bežnem pogovoru rekel: »Že res, da ti naši argumenti na sodišču ne bi veljali, toda …«

Marsikdo med vami, ki berete ta referat, bo na koncu rekel: »Kljub temu vemo, da ni kriva.« Skratka, čeprav nimamo dobrih argumentov, smo prepričani, da *vemo*. Zakaj je to narobe? Ker je definicija *vednosti/znanja* prav »*argumentirano* resnično prepričanje«, kjer ni argumenta, ni védenja, če nimamo argumentov, potem ne vemo. To nikakor ne pomeni, da so neargumentirane trditve nujno napačne oz. neresnične. Vendar niso znanje: tudi ko *so* resnične, niso znanje, ker manjka argument. To pomeni, da tisti, ki nima argumenta, *ne vé*, kaj je resnica; ima prepričanje o resnici, nima pa védnosti o njej.

Pristranskost se je večkrat nadaljevala v argument ad hominem: vsi vemo, kdor pa ne vé, je butast ali pa sledi neplemenitim koristim.

č) *Argument ad hominem* dobimo, ko kritiziramo osebo, ne pa njene argumente: »Ta človek je slab, torej nima prav.« Včasih smo v obrambo Smolnikarjeve slišali le to, da so tožnice v nečem slabe. Najhuje je, da so stare in z vasi, zato beremo: stare ženske, stare gospe, stare tete, obskurne stare gospe; pa večerniška mentaliteta (Bratož 1999), vaška mentaliteta, šentflorjanstvo, »vrle sosede, bogaboječe vaščanke, ki bi rade veljale za poštene, […] svoboda ni nikoli veljala kot kronska vrednota ljudi, ki jim je le do dobrega imena« (Stepančič 2000), provincialna moralka (Lukan 2001, Jančar 2006), vaško moraliziranje (»sodišči sta paktirali z vaškim moraliziranjem«, Leiler 2007). Nadalje se jim očita zaslužkarstvo, Pikala in Smolnikarjevo so tožili zaradi zaslužka. Nekateri so dvomili celo o tem, kar tožnice pripovedujejo o svojih starših: »Skupina petih tožnic je prepoznala resnično življenjsko zgodbo svoje matere in očeta, ki da ju je pot usode združila v Ameriki« (Bratož 1999). Podobni ad hominem argumenti so leteli na sodnike: butalska sodba, smo na Balkanu, pravniški um, pravna država si tega ne more privoščiti, »sodna farsa brez primere, saj sodnica ni razumela temeljnih pojmov, kot so umetnost, književnost, žanr, avtorska svoboda, […] spisi s procesa dokazujejo zastrašujočo polpismenost sodnic« (Lesničar - Pučko 2007: 135–136).

Kjer takšno osebnostno etiketiranje ni edini argument, argumentacijsko ni problematično

7 Imamo vsaj tri vrste neresnic: zmotne, lažne in fikcijske.

(je pa nesimpatično). Kot pedagog sem z zanimanjem opazoval, da študentje brez obotavljanja privzamejo argument ad hominem, kadar (mislijo, da) ga zagovarja avtoriteta. Zelo radi so citirali Juvanovo (2003) izjavo: »Književnost je do danes prišla v položaj, ko znane pisatelje tožijo neznanci«. Besedo neznanci so razumeli vrednostno in sklepali (ad hominem), da neznanci nimajo pravice tožiti znanih osebnosti. Pri Juvanu sicer res opazimo sled argumenta ad hominem, drugače pa je to uvod v argument, da zasebne koristi ne smejo prevagati nad javnimi. Ker pa temu stavku sledita dolgi digresiji o tem, da znane osebnosti pisateljev niso tožile, ko so se prepoznale, in o tem, kaj je teoretska smer »pravo in literatura«, so številni študentje izgubili vez z argumentom o prevagi zasebnih koristi. Sklepali so, da gre za argument ad hominem, in ker je Juvan avtoriteta, so tak argument sprejeli kot veljaven.

d) *Sprenevedanje*: Breda Smolnikar se je branila tudi s parafrazo Flauberta, in sicer »Rozina, to sem jaz« (Rozina je glavni lik romana). Pisateljica se spreneveda, da so tožiteljice svojo mamo in družino prepoznale po tako splošnih orisih, da bi se ti orisi lahko nanašali na marsikatero osebo, tudi na pisateljico sámo. Toda jasno je, da Smolnikarjeva ni Rozina, ker pred prvo vojno ni živela v ZDA, se tam poročila itn. Drugi primer: tožnice so ji očitale, da je v Rozini opisala njihovo mater; tožba v hipu pade, če take osebe v romanu ni. Zato je tudi Smolnikarjeva rekla: »Moji glavni junakinji pravijo tožeče stranke Rosina in da je to njihova mati, imena Rosina pa v moji knjigi nikjer ne boste zasledili« (Pučko 2005). Drži, vendar le dlakocepsko: glavna oseba romana je Rozina in ne Rosina. Tretji primer: eden od razlogov za tožbo je bilo opisovanje Rozine oz. mame Nakrst kot pohotne, seksualno radožive. Če seksa v romanu ni, je očitek prazen. Smolnikarjeva pravi takole: »Moja dva junaka se imata prisrčno rada in to je vse. Jaz kakega seksa v svoji knjigi nimam.« Smolnikarjeva ponuja sklep: ker so obsežni in podrobni spolni prizori primer ljubezni ne pa seksa, je očitek neutemeljen.

e) *Argument ponavljanje do onemoglosti* oz. *do bruhanja*: tezo, za katero nimamo neomajnih argumentov, ponavljamo v neskončnost. Če seštejemo vse javne prispevke, ki predpostavljajo, da pisateljica ni kriva, pravzaprav dobimo argument do bruhanja. Ko nekdo že tridesetič[8] v istem letu prebere (v časopisih, revijah, na forumih, blogih, facebooku ali sliši na radiu, televiziji), da so Smolnikarjevo tožili po krivem, verjame tudi brez dodatnih argumentov.

Namesto sklepa se bom vrnil k svojemu branju Škamperletovega romana *Sneg na zlati veji* in k normativni tezi, da literature ne smemo brati kot fakta; mislim namreč, da so bili vsi ostali argumenti samo dodatek k tej tezi. To je pogost literarnovedni stereotip, ki je kot tak napačen. Škamperleta smo alpinisti brali kot avtobiografijo in alpinistično kroniko 80. let, drugi pa verjetno kot roman o alpinizmu. Meni se oboje zdi pravilno. Po stališču mojih literarnih kolegov smo Škamperletovi znanci, v primeru Smolnikar pa njeni sokrajani, s stikanjem za modeli naredili neko bralsko napako. Prepričujejo me, da romanov ne bi smeli brati na ta način, da je z našim branjem nekaj narobe, da smo bralsko nekompetentni. Toda zakaj?

Pravijo, da zaradi fikcijske konvencije, da namen literature ni govoriti o dejanskih osebah iz pravega sveta, ampak pisati na splošno o človeških značajih oz. tipih in tipičnih človeških usodah. Ne vem, zakaj bi človek literaturo reduciral zgolj na to? Ker naj bi pred 2400 leti tako trdil Aristotel? Toda Aristotel trdi drugače: prav s tem, ko pisatelji likom dajejo resnična imena, zagotavljajo verjetnost dogajanja – to, kar se je dejansko zgodilo, je očitno možno in je zato bolj verjetno od tega, kar se ni (v nadaljevanju celo pravi »[…] jamb-

8 V spletnem arhivu *Dela* od leta 2002 naprej je čez 70 prispevkov o primeru Smolnikar, največ iz leta 2004 in leta 2006.

ski/satirični pesniki […] si privoščijo posamezne živeče osebe«). Iz cilja, prikazovati možno, ne sledi, da literatura ne govori o dejanskih ljudeh. Škamperleta in Smolnikarjevo se lahko bere na oba omenjena načina. Po preprosti aritmetiki imamo od literature največ, če jo beremo na oba načina, manj pa, če le na enega.

Viri

ALEKSIČ, Jure, 2007: Zaradi ustavne sodbe v primeru Smolnikar so zrasle delnice svobode umetniškega izražanja v Sloveniji. *Mladina* 18. Dostopno tudi na http://www.mladina.si/tednik/200718/clanek/slo-svoboda_govora-jure_aleksic/.

BRATOŽ, Igor, 1999: O preteklosti z ljubeznijo. *Delo* 51/286 (9. 12. 1999). 20.

GRAFENAUER, Niko, SIMONOVIĆ, Ifigenija, 2006: Človeka ni moč uničiti, če on tega noče. Pogovor z Bredo Smolnikar. *Ampak* 7/10. 31–35. Delno dostopno http:// www.ampak.si/clanek_prikaz.php?id=3209.

GRAH, Matija, 2002: Petarda je počila. *Delo*, *Sobotna priloga* (13. 7. 2002). 12.

IHAN, Alojz, 2007: Prisluški. Sodba v imenu ljudstva. *Delo*, *Sobotna priloga* (20. 3. 2007).

Izjava Društva slovenskih pisateljev v zvezi s tožbo proti članici DSP Bredi Smolnikar, 1999. Objavljeno v Smolnikar 1999.

Izjava Društva slovenskih pisateljev ob izrečeni sodbi Bredi Smolnikar, 2004. Objavljeno v Smolnikar 2004.

Izjava slovenskega PEN centra, 14. april 1999. Objavljeno v Smolnikar 1999.

JAKLIČ, Tanja, 2004: Še o primeru Brede Smolnikar. Presoja naj izvedenec literarne stroke. *Delo* (8. 4. 2004).

JANČAR, Drago, 2006: Pomisleki. Grimmove pravljice. *Delo*, *Sobotna priloga* (3. 6. 2006).

JUVAN, Marko, 2003: Fikcija in zakoni. *Primerjalna književnost* 1/2003.

JUVAN, Marko, 2004: Zadevi Smolnikar ob rob. Breda Smolnikar: *Najbolj zlata dépuška pripovedka o ihanski ruralki*. Depala vas: samozaložba.

KNE, Majda, 2006: Pisateljica Breda Smolnikar. »Gdor ima kradke lase, naj se hitr pučeše«. *Delo*, *Književni listi* (26. 4. 2006).

KOLŠEK, Peter, 2006: Kdo ima prav? *Delo* (26. 6. 2006).

KOZIN, Tina, 2005: O avtonomiji literature, ponovno. *Literatura* 17/167–168. 1–7.

LEILER, Ženja, 2007: Ker so časi, kot so. *Delo* (20. 4. 2007).

LESNIČAR - PUČKO, Tanja, 2005. Na procesu je smrdelo od tercialstva in klerikalstva. *Dnevnik* 55/328 (3. 12. 2005). 38–39.

LESNIČAR - PUČKO, Tanja, 2007: Spremna beseda. Breda Smolnikar: *Ko se tam gori olistajo breze*. Ljubljana: Sanje.

LUKAN, Blaž, 2001: Provincialna moralka kot pravna norma. *Delo* (25. 4. 2001).

Odločba o razveljavitvi sodbe Višjega sodišča v Ljubljani in sodbe Okrožnega sodišča v Ljubljani. Uradni list RS, št. 35/2007 (18. 4. 2007). 5031–5034. Dostopno tudi na http://www.uradni-list.si/1/content?id=79799&smode=site.

Odločba Ustavnega sodišča RS Up-406/05-35 (12. 4. 2007). Dostopno tudi na http://odlocitve.us-rs.si/usrs/us-dl.nsf/0/b0faccc6ef9e341bc12572bc002c26d8/$FILE/Up-406-05.pdf.

PETROVČIČ, Peter, 2005: Cenzura in kazen za pisateljico Bredo Smolnikar. *Mladina* 38. Dostopno tudi na http://www.mladina.si/tednik/200538/clanek/uvo-manipulator-peter_petrovcic/.

SMOLNIKAR, Breda, 1999: *Zlate depuške pripovedke*. Depala vas: samozaložba.

SMOLNIKAR, Breda, 2004: *Najbolj zlata dépuška pripovedka o ihanski ruralki*. Depala vas: samozaložba.

SMOLNIKAR, Breda, 2007: *Ko se tam gori olistajo breze*. Ljubljana: Sanje.

Stališče Društva za primerjalno književnost, decembra 2005. Dostopno tudi na http://www.zrc-sazu.si/sdpk/smolnikar.htm.

STEPANČIČ, Lucija, 2000: Trzinka zgodaj vstala. *Sodobnost* 48/4. 706–708.

ŠKERL, Uroš, 2006: Pisatelji na sodišču. O resnici. *Delo*, *Sobotna priloga* (27. 5. 2006).

Literatura

BREGANT, Janez, VEZJAK, Boris, 2007: *Zmote in napake v argumentaciji: vodič po slabi argumentaciji v družbenem vsakdanu*. Maribor: Subkulturni azil.

Fallacy Files: http://www.fallacyfiles.org/

Logical Fallacies: http://www.logicalfallacies.info/

UTOPIJE V SODOBNI SLOVENSKI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI (1980–2010)

Milena Mileva Blažić
Pedagoška fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-93-313.2.09"1980/2010"

Motiv utopije kot dežele izobilja in brezdelja je zanimiv pokazatelj simbolnih, kulturnih in ekonomskih prvin v času sodobne slovenske mladinske književnosti od 1980 do 2010. V teh letih so se v Sloveniji zgodile številne politične in družbene spremembe. V (slovenski) mladinski književnosti so preko motiva utopije, predvsem gastronomske utopije, neposredno izražene družinske, kulturne in družbene vrednote. Motivi utopije, antiutopije in distopije kot zunajliterarna snov so našli literarno ubeseditev in izražajo bistvene značilnosti časa in prostora ter kulturo.

antiutopija, distopija, gastronomska utopija, utopija, 1980–2010, slovenska mladinska književnost

The theme of utopia as a land of plenty and idleness is an interesting indicator of the abundance of symbolic, cultural and economic values in modern Slovene children's literature from 1980 to 2010. In these years Slovenia changed political and social systems a few times. In (Slovene) children's literature, via the theme of utopia, especially gastronomic utopia, there are expressed family, cultural and social values. The literary themes of utopia, anti-utopia and dystopia as extraliterary substance express the essential characteristics of time, space and culture.

anti-utopia, dystopia, gastronomic utopia, utopia, 1980–2010, Slovene children's literature

Uvod

Utopija je naslov knjige filozofa Thomasa Moora iz leta 1515/16, beseda je sestavljena iz grške besede *ou* (ne) in *topos* (prostor) ter pomeni idealno deželo, hkrati pa je pojem motiviral nastajanje literarnega žanra z izrazitimi prvinami utopije (Abrams 2009: 378). V slovenski mladinski književnosti se poleg utopije pojavlja še motiv antiutopije (Rozman) in distopije (Flisar), opazen pa je premik iz ruralnega v urbano okolje (1980–2010).

V slovenščini utopija pomeni zamisel idealne družbene ureditve, ki v stvarnosti ni uresničljiva. Opaziti je porast del v (slovenski) mladinski književnosti, ki žanrsko ustrezajo pojmu utopija, za katero je značilna: čarobnost, večna poletna idila, izoliranost kraja in časa, zaprtost prostora, v katerem je vedno poletje, samozadostnost sveta, brezdelje, narava samodejno uspeva, hrane in pijače je v izobilju, prosti čas, spanje, osrednja dejavnost pa je igranje. Značilnost utopične literature je tudi pomanjkanje konfliktov, opisano je statično stanje brez želje po spremembi, torej želje po ohranjanju obstoječega stanja brezdelja in preobilja.

V slovenščini se pojavljajo različne besede za poimenovanje utopije ali domišljijske dežele. V ljudskem izročilu je poimenovanje Indija Koromandija dežela (Šmitek 2004: 243–262), kjer je vsega dovolj: dežela brezdelja ter obilje hrane in pijače. Zipes (2001: 845) trdi, da imata tudi umetnost in književnost funkcijo utopije, to funkcijo opravljajo še slikarstvo, opera in pesništvo, v sodobnem času predvsem mediji, spektakli in reklame. Tudi C. G. Jung razpravlja o funkciji umetnosti oz. književnosti, tj. korekcija in kompenzacija, Freud pa je dnevnemu sanjarjenju posvetil (*daydreaming*) celo poglavje. V slovenski književnosti se motiv utopije

pojavlja v različnih poimenovanjih. Utopije so bile vedno povezane z upanjem nižjega socialnega sloja, ki je hrepenelo za boljšim, predvsem lažjim življenjem, ali za privilegiji tistih, ki so v lastno korist spodbujali upanje v utopije, tudi v življenje po življenju.

V slovenski mladinski književnosti je viden premik iz ruralnega (1950–1980) v urbano okolje (1980–2010). Utopije so v sodobnosti povezane s srednjim in višjim socialnim slojem. Na osnovi primerjave teoretičnih izhodišč Nikolajeve (2000: 36)[1] in analize slovenske mladinske književnosti lahko potrdimo, da je gastronomska utopija v sodobni slovenski mladinski književnosti 1980–2010 usmerjena predvsem v sladko in neslano hrano živalskega izvora (kuhano, pečeno), ki je bila dominantna do leta 1950, potem pa se je še pojavljala do 1980. Kot izrazit primer lahko navedemo jedilnik v *Mačku Muriju* (1975), ki je prehod od hrane živalskega k hrani rastlinskega izvora ter prehodu od slane k sladki hrani, je tudi pokazatelj uresničevanja nepravih in pravih človekovih potreb.

Gastronomska utopija, 1850–1900

V slovenski mladinski književnosti, predvsem v ljudskem izročilu, prevladujejo gastronomske utopije, v katerih so omenjena osnovna živila (kruh, pogača) in slana (pečen piščanec) ter močnata hrana (štruklji). V slovenski ljudski pravljici *Mojca Pokrajculja* npr. zasledimo zabrisano glavno sporočilo pravljice, tj. obtožbo nedolžnega za krajo hrane (medu). Lisica je v realni socialni utopiji – v piskerčku, kjer vsak »nekaj zna« oz. ima poklic (čevljar, krojač, mesar, šivilja). Gre za primer utopije nižjega socialnega sloja, ki ne funkcionira pravično, ampak posnema družbo, ker je oseba A na osnovi podtikanja dokazov osebi B in krivega pričevanja oseb C, D, E, F celo nagrajena in skupnost – v piskrčku – ji pomaga pri legalizaciji nepravičnosti. Lisica za svojo krajo medu obtoži nedolžnega zajca, ki ga ostale živali, ne da bi preverile hipotezo, telesno kaznujejo in mu zlomijo zadnji nogi (v nekaterih različicah si jih zlomi »sam«).

Utopija za odrasle Indija Koromandija in za otroke Cicibanija, 1900–1950

V tem obdobju je najpogostejša utopija vezana na deželo, to je npr. Koromandija, Radivoj Rehar je v reviji *Zvonček* leta 1925 objavil pesem o utopiji Koromandiji. Tudi Mile Klopčič je v *Ljubljanskem zvonu*, leta 1938, objavil pesem Indija Koromandija v treh delih. V prvem prevladuje utopija, v drugem otroci ponavljajo verze (odraslih) o lepi Indiji Koromandiji (češnje zorijo trikrat v letu, žito dozori dvakrat, ni snega, ni dežja, ne poznajo nadlog, ni časa), ki je dežela zlatega prahu, rajska dežela, kjer se cedita med in mleko. V tretjem delu pride do problematizacije utopije (blato, brozga, ni radosti, kazen in greh, zločin, mržnja, ječe, vešala, rabelj, lumpi ...) s poanto, da sta slepar in poet Krištof Kolumb, ki se odpravita iskat novo Indijo (Koromandijo) ali utopijo, ker jim obstoječa dežela ne ustreza. V obdobju od 1900 do 1950 se uveljavi avtorska poezija za otroke z Otonom Župančičem, le-ta izumi deželo Cicibanijo, prvo otroško utopijo, omenja tudi Indijo Koromandijo kot deželo izobilja. Leta 1942 je Kunčič v reviji *Vrtec* objavil inačico gastronomske utopije, kjer uvaja lik angela, ki je redek v deželah izobilja, vendar je to besedilo kristijanizirana varianta Župančičeve O Indiji Koromandiji.

Socialna utopija, 1950–1980

Socialna utopija je vrsta utopije, ki temelji na zamisli o idealni družbeni ureditvi, ki ni

1 V knjigi *From Mythic to Linear* (2000) je Maria Nikolajeva (2000: 36) opredelila glavne značilnosti gastronomske utopije. Kot izhodiščno besedilo je obravnavala *Charlie in tovarna čokolade* (1964) britanskega avtorja Roalda Dahla (1916–1990). Izpostavila je naslednje motive: reke in slapovi iz vroče čokolade, drevesa in rože iz mehkega metinega sladkorja (sladka drevesa), roza čoln iz kipečih slaščic, čokoladne gore in jezera iz kipečega sladkorja (sladice) (Nikolajeva 2000: 36).

osnovana na resničnosti. V književnih delih je opis take predstave osnovan na predstavi o idealni družbi. Značilnosti socialne utopije so povezane z gastronomsko utopijo (izobiljem hrane), ki predstavlja družbeno blagostanje. V socialni utopiji naj ne bi bilo diskriminacije, temeljila naj bi na pravičnosti (nagrajeno dobro in kaznovano zlo), uravnoteženosti spolnih vlog, dobrinah, pogosto je povezana z brezdeljem. Avtorji so izumili tudi nova poimenovanja, npr. dežela Klobučarija Ele Peroci (1957).

Zanimiv primer gastronomske utopije v kratki sodobni pravljici je *Maček Muri* Kajetana Koviča, sicer tudi socialna utopija (dobro je nagrajeno, zlo je kaznovano). Iz opisa kosila Mačka Murija in Muce Mace spoznamo, da v številnih književnih besedilih mladinske književnosti otroci niso glavne književne osebe, ampak skriti odrasli. Hrana je nadomestilo za druga ugodja, posebno vlogo imajo sladkarije. Maček Muri na koncu kratke sodobne pravljice »pije močno mačjo kavo«, na ilustracijah je narisana turška kava z dvema kockama sladkorja. Ravno tako v kratki sodobni pravljici *Tacamuca* le-ta na koncu odpre mačjo čevapčičarnico, ker je zaslužila veliko denarja s pripovedovanjem pravljic.

Tipična utopija je Kosovirija, ki obstaja le na imaginarnem zemljevidu. Prebivalci se premikajo po zraku na letečih žlicah in se hranijo s paradižniki. Kosovirji (*cosovirius ferus ululans* je *mali kosovir*) se delijo na radovedne in neradovedne. Kosovirija je postal pojem utopije v obdobju od 1980 do 2010. Makarovičeva je utopije dopolnila še s socialno utopijo *Pekarna Mišmaš*, domišljijskimi bitji (*Ščeper in Mba*). V kratki sodobni pravljici Saše Vegri z naslovom *Jure Kvak Kvak* (1975), ki je izšla v obliki stripa z ilustracijami Kostje Gatnika, je v ospredju manipulacija s hrano. Gre za sodobno problemsko tematiko in motnje hranjenja, ko se gastronomska utopija enega obdobja (1950–1980) sprevrže v nasprotje naslednjega obdobja (1980–2010). Deček šele potem, ko poteši čustveno lakoto – naje se sladkarij (jagod s smetano) –, ponovno postane deček, ki ga pomenljivo vzgaja teta Otilija.

Didaktična utopija

Vse utopije predstavljajo mešanico različnih utopičnih privilegijev, npr. gastronomska (izobilje hrane in pijače), socialna (enakopravnost, pravičnost; brezdelje), didaktična (pridni, poslušni in učljivi otroci), religiozna (Pismo v raj) idr. vrste utopije.

Tudi *Mačje mesto* in *Mačja občina* sta socialni utopiji, gastronomska utopija je v gostilni *Pri črnem mačku* (1975 slikanica, 1982 CD, 1993 video, 2001 e-slikanica), *Pedenjped* (Pedenjcarstvo, 1966), *Maček Muri* (1975), Svetlanine pravljice (1970–2010) in distopija v *Okrogli vili* Barbare Gregorič. Obdobje od 1980 do 2010 se tudi izrazito didaktizira, posebej po letu 2000, veliko utopij je didaktičnih: *Dežela črk*, *Dežela črkarija*, *Dežela besed*, *Dežela številka*, *Sveta dežela*, *ABC-igralnica*, *Dežela čarodejev*, *Dežela Dober tek*, *Dežela pravljic ipd.*

Utopije so tudi premočrtno eskapistične, npr. *Dežela črk*, *Dežela Črkarija*, *Dežela Črtarija*, *Dežela igrarija*, *Dežela palačink*, *Dežela smejalka*, *Dežela številk*, *V obljubljeni deželi*, *V deželi knjig*, *V deželi glasbe* ipd.

Izrazit primer didaktične utopije je *Pismo v raj* Berte Golob, ki je ideološko besedilo za mlade, pisano z izrazito nostalgično perspektivo, otroke pojmuje kot prazne posode, ki jim je treba vsiliti »prave vrednote«, in sicer da skoraj pošiljajo sms bogu in so tako (sodobno) poslušni, ubogljivi in verni. Gre za Slomškov koncept iz 19. stol., neživljenjsko prakticiran, ki premočrtno pojmuje mladinsko književnost kot vzgojno sredstvo tudi v 21. stol.

Prenajedanje in odrekanje

Motiv hrane ima pri Svetlani Makarovič zanimivo vlogo – v smislu preobjedanja in tudi odrekanja hrani. Njene književne osebe imajo do hrane asketski odnos, npr. *Sapramiška* funkcionira na principu realnosti in ne na principu ugodja, obred hranjenja s tremi

lešniki preloži na poseben dan – nedeljo. V kratki sodobni pravljici *Smetiščni muc* sta dve književni osebi, naslovni Smetiščni muc, ki trpi pomanjkanje hrane, je npr. priložnostno hrano iz smetišč, in Siamski muc, ki je zdravo hrano (ortoreksija). V njenih pravljicah, ki so začele izhajati po letu 1970, vendar so postale popularne v času od 1980 do 2010, je hrana tudi prostor manipulacije, npr. kaznovanja »Vse mi bo pojedla, za kazen ...« v pravljici *Mucek se umije*.

Motiv distopije je prikazan preko gastronomske utopije v besedilu *Mali parkelj Malič*, kjer je za otroke največja nagrada zažgano pecivo. Motiv hrane in telesa prikazuje literaturo socialnega upora zoper vse ideologije (*Leva in desna roka*). V besedilu so prikazani neposlušni otroci, ki ne ustrezajo Miklavževemu pojmovanju otrok in si, tako kot peklenščki, zaslužijo zažgane piškote oz. le enega. Avtorica je dosledna v asketskem pojmovanju hrane: »Ojoj, kako si želim pokusiti vsaj en zažgan piškot!« Njene osebe so bolj lačne (*Zajčkovo leto*, *O strašni lisički*, *Lisjaček v luninem gozdu*, *Lisičji nasvet*, *Nekaj prav posebnega*, *Lačni zajček*, *Hrčkova hruška*, *Sita in lačna vrana*, *Lačni vrabček*) kot site. Vidna je povezava med lakoto in žalostjo (in pošast je bila lačna in žalostna), književne osebe težje prenašajo žalost kot lakoto, zebe jih in so same, kar neposredno govori o t. i. čustveni zimi, v kateri živijo. Nekatere so tudi razvajene, kar se kaže neposredno preko hrane, npr. *Papagaj in sir*, *Razvajeni vrabček*, *Sita in lačna vrana*.

Tudi naslovi izražajo odnos, ki se kaže kot motnja hranjenja in prehranjevanje, npr.: *Pekarna Mišmaš*, *Miška nese v mlin*, *Vila Malina* (govori o skromnosti glavne književne osebe, ki je zadovoljna z osnovno hrano – rastlinsko), *Sita in lačna vrana*, *Papagaj in sir*, *Hrčkova pogača*, *Hrčkova hruška*, *Polh si sposodi hruško* (polh si je pri triinpetdesetih sorodnikih sposodil po eno hruško in vse sam pojedel), *Breskova koščica*, *Medena pravljica* idr.

Čustvena utopija

Problemska tematika je najbolj reprezentativna tematika med leti 1980–2010. Kot podtematika se pojavlja motiv čustev – pozitivnih in negativnih. Kratke sodobne pravljice v slikaniški knjižni obliki obravnavajo tematiko čustvenega opismenjevanja, da otrok prepozna in razume svoja in tuja čustva ter jih zna spremljati. Pojavljajo se številne slikanice, ki obravnavajo izmišljene dežele, v katerih so le pozitivna čustva (*Dežela smejalka*), vendar se pojavljajo tudi dežele, v katerih otroci hrepenijo po pristnih primarnih čustvih (veselje) in občutku varnosti.

V sodobni mladinski književnosti je zanimiv motiv čustvene lakote, ki dodatno osvetljuje čas, prostor in kulturo, predvsem sodobni družbeni pojav, ki se kaže tudi v mladinski književnosti, in sicer preko motnje hranjenja (anoreksija, bulimija in ortoreksija). V pesmi Okrogla vila Barbare Gregorič (*Navodila za randi*, 2006) upesnjuje odnos do hrane v sodobnem času, ki se je spreminjal skozi čas: od pomanjkanja (1850–1900) do osnovne hrane (1900–1950), od preobjedanja (1950–1980) do odrekanja (1980–2010).

Okrogla vila

Ana-Marija sploh nič več ne je.
Ker hoče ostati taka, kot je:
drobna kot bilka,
tanka kot list, kot metuljeva krila,
prosojni utrinek,
ne deklica – vila!

A prsni vršički hočejo rasti.
Niso nič več samo rožnate pike.
Kot da so pod njimi majhne blazine.
Skrbi jo, da bodo postale velike in preveč polne mehkih uteži.
Kako naj taka okrogla vila – leti?

Pesem govori o iluziji, da bo deklica le »drobna kot bilka« sprejeta v družbo, zato je upor telesa kot posledica družbenih in družinskih pritiskov na otroka, ki postanejo *Strelovod za jezo*.

Ekonomska utopija

V slovenskem ljudskem izročilu so znana še nadaljnja ekspresivna poimenovanja za utopijo, npr. deveta dežela (daljna, v kateri se človeku zelo dobro godi), obljubljena dežela (kjer je izobilje, kjer se izpolnijo želje, pričakovanja), tam se cedita med in mleko (dežela, kjer je vsega dovolj, je zelo dobro) idr. Pojem obljubljena dežela, ki je tudi pravljična dežela, je omenjen v Bibliji, kjer je Izrael pojmovan kot dežela, kjer se cedita med in mleko. Hrana ima pomembno vlogo, predvsem govori o povezanosti otrok in družine ter družine in družbe. Otroku hrana predstavlja izobilje, je njegova osnovna potreba in prinaša občutek ugodja, o katerem je pisal tudi Freud (pleasure principe). Hrana je tudi simbol čustvenega pomanjkanja, ki se kaže kot neravnovesje ekonomskih in potrošniških potreb. Od leta 1980 do 2010 otrok v mladinski književnosti preko ekonomske utopije poskuša uresničiti (ne)prave potrebe in preko gastronomske utopije potešiti čustveno lakoto, ki mu pomeni čustveno tolažbo. Hrana ni več simbol varnosti kot v 19. stol., ko hrane ni bilo dovolj, takrat se je književna oseba odpravljala od doma in hrana je predstavljala čustveno vez z domom. Po letu 1980 ali 1990 postane hrana prostor manipulacije, otroci in/ali odrasli s čezmernim hranjenjem poskušajo potešiti čustveno podhranjenost, kar je nakazano že v *Pedenjpedu*, ki se preobjeda, in v permisivni vzgoji odsotnih staršev.

Antiutopija

Antiutopija je sodobna utopija, za katero je značilna estetika grdega in obraten vrstni red. Kar je v realnem svetu visoko, pomembno in nadrejeno, je v antiutopiji nizko, nepomembno in podrejeno. Izrazit primer antiutopije je Rozmanova pesem Vabilo na Gravžev dan. Za razliko od distopije, ki je tudi vrsta antiutopije, v njej ni izrazite želje po spremembi družbenega sistema kot v distopiji, kjer je ponavadi otrok glavna književna oseba in nosilec napredka ter želi spremeniti distopijo na boljše.

Zanimiv premik se zgodi v sodobni slovenski mladinski književnosti med leti 1980–2010. Utopija se začne umikati antiutopiji, kot na primer pri Rozmanu. V pesmi Šamponija je prisoten motiv antiutopije, kjer literarne osebe ne želijo spremeniti obstoječega stanja kot v distopiji, v pesmi Vabilo na Gravžev dan je antiutopijo poimenoval Ostudna dobrava. V svojih književnih besedilih pogosto podaja motiv antiutopije, za katerega je značilna estetika grdega in subverzivnost, predvsem v pesmih Vabilo na Gravžev dan, Sladolensko; Šamponija, Zvone Makarone ... Ena izmed najbolj znanih gastronomskih utopij v mladinski književnosti je Grimmova pravljica *Janko in Metka*. Predstavlja jo čarovničina hiša, ki je v Rozmanovi varianti drugačna.

Distopija

V književnosti je termin distopija uvedel M. H. Abrams, definiral ga je kot zelo neprijazen domišljijski svet, v katerem so zlovešče napovedi družbene, politične in tehnološke ter vodijo v katastrofalno prihodnost. Najbolj znana besedila v svetovni književnosti so napisali A. Huxley *Krasni novi svet* (1932), G. Orwell, *1984* (1949) idr. Motiv distopije je vizija sveta, ki se je razvil v negativno verzijo utopije, kjer je družba degradirala v represivno in kontrolirano državo. Ponavadi je prikazana kot avtoritativna oblika vladanja, z represivnim socialnim sistemom, brez svobode izražanja, v kateri vlada nasilje. V književnosti je najbolj znana distopija v romanu *1984*, kjer je prikazano zastrahovanje in kontrola, ki rezultira v vsakodnevnem zasebnem življenju.

Kokoš velikanka je kratka sodobna pravljica Dese Muck (2007), ki v bahtinovski maniri razlaga podobnost med zemljevidom Slovenije in podobo (bežeče) kokoši. V njej je opaznih nekaj elementov gastronomske utopije, npr. kokoš velikanka išče semena, ki so velika kot nogometne žoge, išče kilometrske deževnike. Besedilo je tudi politična satira na slovensko pleme, na podobo matere

samohranilke. Avtorica diskretno nakaže motiv brezmadežnega spočetja, kar je hkrati motiv posilstva v mladinski književnosti, ki sproži zaplet. Kokoš velikanka ne ve, od kod je znesla jajce, slovensko pleme želi z njenim otrokom nahraniti svoje otroke. Atipična samohranilka z otrokom ali kokoš velikanka s piščancem pobegne pred nehvaležnim slovenskim plemenom, ki ga narava kaznuje s poplavami (tako je nastalo Barje) – kokoš Mimi s svojim piščancem pobegne iz Slovenije, zato ima podobo bežeče kokoši.

Najsodobnejši primer distopije je najti v fantastični pripovedi Evalda Flisarja z naslovom *Alica v nori deželi* (2008). Besedilo je večnaslovniško in večžanrsko, je v prozni in dramski obliki. V domišljijski deželi z dvema milijonoma prebivalcev živijo Poterunci in Poterunke. Na volitvah je zmagal predsednik Potsy-Wotsy, ki vabi na simpozij za obnovo prelepe dežele. Ugotovi, da ljudje nimajo idej in da se da živeti brez idej ter da to ni slaba ideja. V izmišljeni deželi, ki je politična satira, imajo ministre za sesirjene možgane. V skladu s konceptom distopije je Alica arhetip otroka sirote, le-ta rešuje deželo pred katastrofo. Njen stric Skočir trdi, da je Alica *kriva* za katastrofo, ker je *odrasla*. *Alica v nori deželi* je distopija, gre za aluzijo na propad Slovenije oz. zahodne civilizacije. Edina nosilka pozitivnih vrednot (poštenosti, pravičnosti in poguma) je dvanajstletna deklica. Z idejo distopije se Flisar motivno-tematsko povezuje s tovrstnim trendom v evropski mladinski književnosti (P. Pullman, *Severni sij* idr.). Flisar je svoji dvanajstletni junakinji dodelil perspektivo zdravega razuma. Alica ima vse lastnosti heroine, hkrati je subverzivna in s tem nadaljuje socialni upor (»Komaj čakam, da se stvari še poslabšajo, da jih bom lažje prenašala,« je rekla Alica; »Zakaj ni mogoče nesporazumov in sporov zgladiti po mirni poti?«).

Za razliko od ostalih mladinskih avtorjev Flisar ne podcenjuje mladega bralca z motivno-tematskimi prvinami ego kulture (motnje hranjenja, narcizem, samopodoba, videz ipd.), ki mladega naslovnika načrtno izločajo iz družbenega življenja. Flisar tematizira literaturo socialnega upora, ne pa sodobnega hedonizma, eskapizma in mazohizma (ego teme). Podobno distopijo oz. razsvetljensko komponento obravnava Milan Jesih v delu *Štiri igre za otroke* (1997).

Zaključek

Slovenska mladinska književnost je v obdobju od 1950 do 1980 prikazala življenje v socialni, od 1980 do 2010 pa življenje v ekonomski utopiji. Le-ta je pripeljala do ustvarjanja antiutopije in distopije. Potrošništvo otrokom uresničuje neprave potrebe in povzroča, da se je začela v otroški in/ali mladinski književnosti pojavljati tematika čustvenega opismenjevanja in potreba po novi socialni senzibilnosti.

Viri in literatura

BAHTIN, Mihail, 2008: *Ustvarjanje Francoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

DUNDES, Alan, 1999: *Holy writ as oral lit: The Bible as folklore*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

NIKOLAJEVA, Maria, 2000: *From mythic to linear: time in children's literature.* Lanham, London: Scarecrow.

ŠMITEK, Zmago, 2004: *Mitološko izročilo Slovencev: svetinje preteklosti.* Ljubljana: Študentska založba.

ZIPES, Jack, 2001: *The great fairy tales tradition. From Straparola and Basile to brothers Grimm.* New York, London: Norton & Co.

PODOBE TUJOSTI V DELIH NEKATERIH SODOBNIH SLOVENSKIH PROZAISTK

Silvija Borovnik
Filozofska fakulteta, Maribor

UDK 821.163.6-321.1.09"2003/2008"

Referat se ukvarja s podobami tujosti v delih izbranih sodobnih slovenskih prozaistk. Podrobneje predstavlja kratko prozo Maruše Krese *Vsi moji božiči* (2006) in *Vse moje vojne* (2009), zbirko kratke proze Erice Johnson Debeljak *Tako si moj* (2007) in zbirki kratke proze Suzane Tratnik *Na svojem dvorišču* (2003) in *Česa nisem nikoli razumela na vlaku* (2008). Besedilo obravnava podobe tujosti, ki so se izoblikovale v bolečem odnosu v razmerju med domovino in tujino, ter različne oblike eksistencialne tujosti avtoric/prvoosebnih pripovedovalk v sodobnem svetu.

sodobne slovenske pisateljice, kratka proza, ženska tema, domovina : tujina, oblike odtujenosti

The paper deals with phenomena of alienation in the works of selected modern female Slovene prose writers. It looks closely at both collections of short prose by Maruša Krese *Vsi moji božiči* (2006) and *Vse moje vojne* (2009), the collection of short prose by Erica Johnson Debeljak *Tako si moj* (2007), and the collections of short prose by Suzana Tratnik *Na svojem dvorišču* and *Česa nisem razumela na vlaku* (2008). The text examines phenomena of alienation formed in the painful relation between home and far away, and various expressions of existential alienation of authors/first person narrators in a modern environment.

modern female Slovene writers, short story, gender topic, homeland: far away, form of alienation

V letih 2000–2010 objavlja prozo cela vrsta sodobnih slovenskih avtoric, med katerimi srečujemo tako že uveljavljena literarna imena kakor tudi številna nova (Erica Johnson Debeljak, Nina Kokelj, Maruša Krese, Mojca Kumerdej, Vesna Lemaić, Katarina Marinčič, Eva Petrič, Ifigenija Simonovič, Lucija Stepančič, Alenka Jensterle Doležal, Breda Smolnikar, Veronika Simoniti, Suzana Tratnik, Urška Sterle, Barica Smole, Brina Svit, Lili Potpara, Maja Novak, Vesna Vuk Godina idr.). Čeprav izhajajo različne prozne zvrsti, je opazno, da ostaja kratka proza, zapisana v minimalistični in neorealistični tradiciji, najpogostejša in najbolj priljubljena literarna oblika. V prispevku bomo podrobneje pogledali izbrana dela nekaterih vidnih slovenskih prozaistk, tokrat oziraje se na tematizacijo tujosti, ki tako v geografskem kot eksistencialnem smislu zaznamuje njihova literarna dela. Obravnavali bomo novejšo kratko prozo Maruše Krese, Erice Johnson Debeljak in Suzane Tratnik.

Prepoznavna avtorica kratke proze, ki se je doslej nekoliko izmikala slovenski literarnozgodovinski pozornosti, čeprav predstavlja v evropskem literarnem svetu že uveljavljeno in cenjeno ime, je **Maruša Krese** (1947). Ljubljančanka je po študiju primerjalne književnosti in umetnostne zgodovine odpotovala iz Slovenije, najprej v ZDA, nato pa živela in delala v različnih mestih v tujini (Cambridge, London, Utrecht, Gradec). Danes živi kot svobodna pisateljica in publicistka v Berlinu. Objavila je več pesniških zbirk (*Danes*, 1989, *Postaje*, 1992, *Včeraj, danes, jutri*, 1992, *Beseda*, 1994, *Pesmi iz Sarajeva*, 1994, *Še testament se je izgubil*, 2001, *Yorkshirska torba*, 2003, *Danes ne*, 2009), nekaj radijskih

iger, svoje esejistične in publicistične prispevke je objavljala v uglednih nemških časopisih in revijah (*Die Zeit*, *Berliner Zeitung*, *TAZ*, *Lettre International*, *Manuskripte* idr.). Zelo opaženo je bilo tudi njeno humanitarno in kulturnoposredniško delo v različnih delih sveta, kjer so se razplamtela vojna žarišča in kamor je potovala, da bi tam v resnici nesebično pomagala (Bosna, Kambodža, Mozambik, Ruanda, Izrael, Irak, Palestina). Za humanitarno in kulturno posredništvo med Bosno in Nemčijo si je na primer prislužila odlikovanje nemškega predsednika. S posebno pozornostjo in človeško senzibilnostjo so jo vselej prizadevale usode žensk in otrok, za katere se je po najboljših močeh angažirala, nastopala je na mednarodnih konferencah in forumih, pisala eseje (*Frauen uber Nationalismus und Krieg/Ženske o nacionalizmu in vojni*, 1993), včasih pa potovala tudi v dele sveta, kamor si je sicer upala le do zob oborožena vojska. Maruša Krese predstavlja pravo posebnost med pišočimi Slovenkami, nekateri jo štejejo celo med »sto najvplivnejših žensk v Evropi«. V sosednjem, avstrijskem Gradcu je imela poseben status umetnice – pisateljice, bila je njihova »Stadtschreiberin«. In značilno – čeprav je bila v evropskem kontekstu že dolgo uveljavljena avtorica, saj so vsa njena besedila domala sočasno s slovenskimi izhajala tudi v nemščini – je ostajala v domači Sloveniji sorazmerno dolgo skoraj neznana.

Leta 2006 izide zbirka njene kratke proze *Vsi moji božiči/Alle meine Weihnachten*. Za tem naslovom se skriva tragična, samoironična literarna avtobiografija. Trideset kratkih zgodb, napisanih v dosledni tradiciji minimalizma, je nanizanih brez posebnega kronološkega reda skozi perspektivo prvoosebne pripovedovalke, vse od mladega dekleta, upornice in hipijevke do poročene in pozneje ločene žene, matere treh otrok, samohranilke, pesnice in pisateljice ter zrele, v različnih težkih življenjskih situacijah preizkušane ženske. Vsem zgodbam je skupna osnovna izhodiščna točka, to je praznovanje božiča, ki bi moral biti po tradiciji srečen in blagoslovljen družinski praznik. Ironične, satirične, neredko s posebno žalostjo napolnjene »božične zgodbe« Maruše Krese pa to kičasto mitologijo detronizirajo. Božič v njenih zgodbah je podoba osamljenosti, večkrat revščine, iskanja identitete, hrepenenja po neizpolnjeni ljubezni, družinske praznine, natrganih vezi s preteklostjo in sedanjostjo, eksistencialne razsutosti in nenehnih potovanj, ki med drugim izražajo tudi beg pred samo seboj.

Že prva in izrazito kratka črtica v tej zbirki odseva osamljenost in zapuščenost: »Sedim sama v Berlinu«, in nato: »Nočem nazaj.« V črtici Piškoti, čaj in sveče, ki je geografsko umeščena v ZDA, v mesto Iowa in v čas Nixonove zmage na volitvah, je pripovedovalkino občutje podobno: »Ljubi bog, kam sem zašla.« (Krese 2006b: 12.) Proza, ki ne skriva dejstva, da je povsem avtobiografska, je nadalje polna zavedanja, da je avtoričino/pripovedovalkino življenje tavanje. V t. i. veliki svet in na t. i. Zahod jo je odnesla želja po doživetjih drugačnega, predvsem neideološke širine, pripadala je generaciji, ki je hotela na vsak način »ven« iz socialistične Jugoslavije, kmalu pa so jo preplavila spoznanja zgroženosti in razočaranja spričo realnega sveta »zunaj«: »Le kateri hudič me je zanesel sem med ameriške kmete? Hrepenenje po višjem, drugačnem in svetem.« (Krese 2006b: 14.)

Čas pripovedovalkine mladosti je čas, ko so v Vietnamu padale bombe, ona pa, ki je v tujino sledila »svojemu pesniku«, je morala tam prevzemati tudi težja in slabo plačana dela, da je lahko preživela. Toda občutek, da je prevarana, nenazadnje tudi v odnosu do partnerja, ki je egocentričen in homoseksualen, ohranja zase in na vrnitev domov ne misli: »Šla bi domov, tja čez ocean z ladjo, če mi ne bi bilo nerodno, če mi ne bi bilo treba priznati, da je tukaj težko.« (Krese 2006b: 15.)

Zahodni svet, v katerem živi, je svet prisilne in narejene sreče, njeno hrepenenje po

polnejšem, nikakor v materialnem smislu bogatejšem življenju ter po ljubezni in topli človeški bližini pa ostaja neizpolnjeno.

Geografska dogajališča se nadalje menjajo, Ameriki sledi Evropa, London, pozneje Berlin, a razočaranja so podobna in osamljenost se ponavlja: »London je mesto, kjer upam na srečo in naletim na nesrečo.« (Krese 2006b: 17.)

Sledi celo nevarno, medbesedilno spogledovanje z usodo pesnice Sylvie Plath, ki je zaradi občutja brezupa in finančne stiske storila samomor. Vprašanje, ki se ob tem zastavlja, je, ali so si usode pesnic, posebnih, uporniških žensk, ki živijo pred časom, ki jim je namenjen in se zato z njim ne morejo identificirati, podobne? (Svoje življenje je na enak način končala tudi prva slovenska nadarjena, marljiva pisateljica, izčrpana od nenehnih stisk, Zofka Kveder.)

Povezovalna nit v vseh teh zgodbah pa je praznovanje božiča, tako, kakršnega v socializmu ni smelo biti (pripovedovalkini starši morajo prav na božični večer navadno na partijski sestanek, otroci ostajajo prikrajšani za božično vzdušje in tudi za darila), ali pa tako, kakor ga »praznuje« nadalje pripovedovalka sama s svojimi otroki (s sinom si da prinesti pico na božični večer v Berlinu, s potovanjem na božično noč v Ljubljano se želi izogniti »poljubljanju in objemanju ter iskanju nepotrebnih laži« (Krese 2006b: 22–23)). Njen odnos do božiča kot družinskega praznika je ambivalenten, na eni strani si ga želi, na drugi pa ga, ker izvira iz ateistične družine, odklanja.

Pripovedovalka čuti tudi posebno obliko tujosti v razmerju do t. i. klasične podobe matere. Kot mater samohranilko, vendar zlasti umetnico, publicistko, pesnico in v sodobnem svetu angažirano žensko, jo zaradi nevsakdanjega načina življenja preganjajo občutki slabe vesti, čeprav je videti, da stori vse za svoje otroke, da so ti v središču njenega sveta in da jim skuša vedno in povsod izkazovati kar največjo mero ljubezni. Podobe izčrpane in do skrajnosti same ženske, ki se bori zase in za svoje otroke, tako finančno kot eksistencialno, so izjemno pretresljive, čeprav jih pripovedovalka pospremi s humorjem in posebno samoironičnostjo. Njeno ohranjanje humorja, čeprav črnega, v neprijetnih življenjskih položajih, pa kaže na bistro, zelo inteligentno osebnost. Prav ta podloženost s humorjem, zdaj satiričnim, zdaj blago ironičnim, daje njenim kratkim zgodbam posebno barvo in kakovost. Ob izidu so se pojavile kritike, da zgodbam »nekaj manjka«, da nimajo »globine«. Resnica pa je prav nasprotna, namreč da gre za prave miniaturne umetnine, ki tematizirajo predvsem življenje ženske, upornice in umetnice, pesnice in pisateljice v sodobnem svetu.

V kratkih zgodbah Maruše Krese je opaziti še eno obliko odtujenosti, namreč občutek tujstva do na novo oblikujoče se Slovenije. Dogajalni čas njenih zgodb je vsaj delno enak tistemu zgodovinskemu času, v katerem je začela razpadati socialistična Jugoslavija in v katerem se je Slovenija odločila za osamosvojitev, to je obdobje devetdesetih let prejšnjega stoletja. Toda Kresetova vsaj na začetku ni navdušena nad tem dogajanjem, boji se, da bo Slovenija postala »majhna in tesna«, boji se, da bo v bivši skupni državi izbruhnilo nasilje. Njeni strahovi so se žal v glavnem potrdili, pregled pisateljičinega esejističnega dela je pokazal, da je polemično in kritično razmišljala tudi o vlogi žensk v »njeni« novi državi Sloveniji. Zapisala je, da se ji zdi, kakor da si morajo ženske v Sloveniji na novo izboriti tiste pravice, ki so se zdele generaciji njene mame, bivše aktivne partizanke, samoumevne, namreč da si morajo zaradi novih oblik konzervativizma znova prizadevati za enakopravno vlogo v javnem in političnem življenju. Na umetniškem področju pa Kresetova opaža, da nekateri avtorice iz Slovenije, ki so se že dolgo čutile Evropejke, spet potiskajo v nekakšno »jugovzhodno Evropo«, čeprav ima njihova literatura več skupnih točk z zahodno, na primer z nemško, angleško in/ali s francosko umetnostjo (Krese 2006a: 18–23).

Zbirki kratkih pripovedi *Vsi moji božiči* je leta 2009 sledila zbirka spominskih, avtobiografskih proznih okruškov z naslovom *Vse moje vojne*. Svet, ki je predstavljen v tej knjižici, je zdaj ena sama natrganina, pripoved povezujejo številna osebna doživetja in prizori z različnih vojnih žarišč, ki jih je Kresetova obiskovala kot humanitarna delavka. Na začetku te proze o sodobnih vojnah pisateljica zapiše: »Vzgojena sem bila v prepričanju, da je moja generacija tista srečna, tista brez vojne, tista brez lakote in smrti, tista brez trpljenja. Ampak.« (Krese 2009: 5.)

Kresetova je bila rojena po 2. svetovni vojni v družini bivših udeležencev protifašističnega partizanskega boja, njen oče je bil vojni invalid in narodni heroj. Toda doraščala je v prepričanju, da se kakršna koli vojna ne more več ponoviti, kakor večina Evropejcev nasploh, za katero so ostajale »vse vojne daleč«. Izkušnja je pokazala, da živimo v stoletju novih in novih vojn, ne le tistih, ki so se razplamtevale v Kambodži, Mozambiku, Afganistanu, Iraku in Iranu, Ruandi, Izraelu in Palestini, temveč tudi sredi Evrope, na ozemlju bivše Jugoslavije. Kresetovo zlasti pretrese nova podoba vojne v državi, v kateri je odraščala tudi sama, z nekdaj vsenavzočim titoističnim »bratstvom in enotnostjo vseh narodov in narodnosti« v spominu. Zato sklene oditi v Sarajevo in po svojih močeh pomagati v prostoru, s katerim se čuti povezana. Toda v času najtršega obleganja tega mesta in v času, ko je s srbskim genocidom v Srebrenici na izpitu padla vsa t. i. zahodna pomoč, je njena udeležba zgolj simbolična, medtem ko nečloveškega divjanja pobesnelih in s sovraštvom zaslepljenih vojaških in polvojaških hord nikakor ni mogoče ustaviti. Podoba sodobnega človeka v prozi Maruše Krese je tako podoba lovca z živalskimi instinkti, to je podoba sadističnega klavca, ki je daleč od kakršnega koli človeškega bistva. Toda kot tak se ne pojavlja le na hribovitem Balkanu, temveč je doma povsod po svetu. Simbolizira ga tudi s sarkastično ironijo naslikani spomin na »nežnega ameriškega pesnika«, ki je izhajal iz na videz urejenega, imovitega, mirnega in spodobnega sveta, a je hladnokrvno poročal o svoji pripravi in nato o udeležbi v vietnamski vojni, ki jo je jemal za čisto eksotiko in celo za nekakšno samoočiščevalno izkušnjo: »V Nemčiji smo se vadili v estetiki vojne. Ustreliš človeka in potem streljaš v truplo tako dolgo, da začne plesati. Naenkrat vidiš v gibih mrtvega telesa eno samo lepoto. Pozabiš, da je bil to še pred nekaj sekundami človek.« (Krese 2009: 10.)

V sodobnih vojnah, poudarja Kresetova, se ne vojskujejo vojaki med seboj, temveč le-ti v največji meri pobijajo civiliste, starce, ženske in otroke. Svoja doživetja sodobnih vojn nenehno primerja s časom, ko je pripadala mladi, tedaj še hipijevski generaciji, ki je protestirala zoper nasilje na svetu, zoper vojno v Vietnamu. To je bila *flower power* generacija upornikov iz druge polovice šestdesetih let, ki je zasedla ulice in trge, ki je oznanjala ljubezen namesto vojne, *love and peace*, ki je poslušala Boba Dylana in Janis Joplin, to so bili mladi, ki so prisegali na apolitičnost in totalno človeško svobodo. Zdaj pa, piše Kresetova, ta ista generacija vzpodbuja nacionalizem in neti vojne – ali pa igra golf in hodi v savno. Pisateljičino razočaranje je v *Vseh mojih vojnah* zelo trpko ironično, včasih tudi groteskno sarkastično. Predstavniki njene generacije, tudi nekateri njeni bivši prijatelji ali pesniški kolegi, so zdaj med politiki, vojskovodji, med militantnimi razumniki, neredko pa so še slabši od svojih predhodnikov. Podoba sveta v prozi Maruše Krese je tako en sam zločin. Človeška zgodovina zločina se nenehno farsično ponavlja in samo vprašanje časa je, kdaj bo nasilje izbruhnilo tudi pri nas, pred našim pragom. Iz takega spoznanja rase pripovedovalkin občutek tujosti in neredko popolne izgubljenosti: »Kot v Jeruzalemu. Kot v Izraelu. Kot v Palestini.« (Krese 2009: 18–19.)

Erica Johnson Debeljak (1961) je pisateljica in prevajalka, rojena v San Franciscu, v Slovenijo pa jo je iz New Yorka zanesla ljubezen do pesnika Aleša Debeljaka. V Ljub-

ljani živi z družino že sorazmerno dolgo in kot pisateljica ter publicistka se je v slovenskem prostoru tudi uspešno uveljavila. Njena prozna dela nastajajo sicer v angleščini, vendar v Ljubljani, vsa pa izražajo posebno perspektivo v razmerju med tujim in domačim, med svetovnim in (slovensko) nacionalnim. Pisanje Erice Johnson Debeljak je že v času, ko je v *Delu* objavljala podlistek Tujka v hiši domačinov, ki je pozneje izšel kot avtobiografija v knjižni obliki (1999), sprožalo različne, tudi odklonilne polemične odzive. Le-ti so izražali nekakšno nelagodje ob dejstvu, da o Slovencih in slovenstvu, o modelih domačijskega življenja kritično piše »tujka«, da jih celo ironizira, kot da do tega nekako nima pravice. Obenem se je vedelo, da piše avtorica v angleščini in takoj so se pojavila vprašanja, ali gre potemtakem sploh za slovensko pisateljico. Po našem mnenju bo Johnson Debeljakova v tem oziru vsekakor ostala posebnost, saj v Sloveniji ni mnogo književnih ustvarjalcev, ki bi pisali v tujem jeziku in objavljali (tudi) v slovenščini. Tujina jih pozna mnogo, zlasti Amerika, Anglija, Nemčija in Avstrija. Nenazadnje tudi v Avstriji, ki je nemško govoreča, pišejo nekateri pisatelji v slovenščini, in to ne le tam rojeni (Lipuš), temveč tudi priseljeni (Ošlak, Detela, pok. Merlakova idr.) Vsi imajo avstrijsko državljanstvo in veljajo tudi za avstrijske pisatelje. Do statusa »literarne dvoživke« gojijo različna razmerja, nekateri tudi zelo boleča. Ta tema je v njihovi literaturi prisotna, ne zanikajo je, niti se je ne skušajo znebiti, saj to preprosto ni mogoče. Literarna in tudi jezikovna dvojnost sta dela njihove osebne in pisateljske identitete. Tako moramo razmišljati tudi ob pisateljskem fenomenu Erice Johnson Debeljak. Angleško pišoča avtorica je – tudi – slovenska pisateljica.

Tema tujosti v literarnem delu Johnson Debeljakove je poleg teme ženske v sodobnem svetu gotovo osrednja. V naslovni črtici iz zbirke *Tako si moj* (2007) je zapisala: »Že dolgo sem tujka.« Trpko spoznanje, da njeno tujstvo ni prehodno, temveč da postaja trajno, je dobro prepoznavno. Prvoosebna pripovedovalka, ki je v nekaterih črticah sicer fiktivni literarni lik, se v drugih tudi avtobiografsko razkriva, ko na primer razmišlja:

> Tujost je zgolj razmerje: posedovanje ali neposedovanje. Je osebna in vzajemna. Je nekaj takega kot starogrški pojem xenos, ki dolgo ni imel nič opraviti z etično pripadnostjo ali nacionalnostjo tujcev, temveč je preprosto pomenil »enak kot mi, a ne od tu«. Kaj pa se zgodi, razmišljam, če je ravno obratno? Kaj pomeni, če si tukaj, a nisi enak kot mi? Kaj si potem? Kaj sem potem jaz? (Johnson Debeljak 2007: 172.)

Avtobiografski je tudi občutek, da jo kot osebnost, pisateljico, žensko in mater drugi, »domačini«, nenehno merijo in spremljajo s prikritimi vprašanji: »Je naša? Ali ni?«

Neko žensko iz ene od njenih črtic tujstvo spremlja še kot strah, da bo ostala tujka – ne le za druge, temveč celo za lastne otroke, za svoji odraščajoči hčeri (Johnson Debeljak 2007: 178).

Poleg teme ženskosti, materinstva in ljubezenske strasti ostaja tema tujstva gotovo rdeča nit v prozi Erice Johnson Debeljak. Njene kratke pripovedi so stilistično izbrušene miniaturke, v primerjavi z drugimi avtorji in avtoricami predstavljajo za slovenski prostor gotovo nenavadno, čeprav zelo berljivo literarno pisavo. Odkrivajo in potrjujejo avtoričin dar za oblikovanje senzibilne zgodbe, polne številnih, tudi šokantnih podrobnosti.

Ob temi tujstva je izstopajoča še tema matere, katere svet se polni s strahovi, v okviru te teme pa seže Johnson Debeljakova širše, tematizira npr. še podobo matere in žene iz tujega sveta, iz tujih kultur (muslimanke, samomorilske teroristke). V tej perspektivi odkriva slovenskemu bralcu novo problematiko, ki govori o neskladnosti sodobnega življenja, o strašljivi bližini popolne tujosti, o zapletenih medsebojnih odnosih in o ženskem hrepenenju po ljubezni. Toda občutek tujstva ostaja prevladujoč in osrednji. V črtici Čaščenje ameriška raziskovalka z

moškim, ki je po poreklu Rom, potuje po Prekmurju, pri čemer ona kmalu opazi, da ima on v nasprotju z njo »svoje ljudi«, medtem ko jih ona nima: »Vseeno pa me ob njegovih besedah prešine zbodljaj zavisti. Jaz namreč svojih ljudi nimam.« (Johnson Debeljak 2007: 52.) Spet v drugi črtici poudarja svojo obrobno vlogo, »žensko kvoto«, neredko se tudi s svojo srečo, z izpolnjenim materinstvom, čuti tuja v svetu okrog sebe, ki je poln nasilja, hudobije in političnih spletk (npr. v črtici Črna vdova). Osrednji liki v črticah Johnson Debeljakove so ženske, ki so kljub ranljivosti in številnim dvomom močne, neredko nekonvencionalne in izobražene. Vidno je prepričanje, da lahko sodobna ženska poskrbi tako za družino kakor tudi za svojo poklicno, umetniško ali znanstveno kariero. V zvezi s tem ni opaziti nobenih pomislekov pa tudi površinskega agitiranja ne. Pot sodobne ženske je namreč že utrta, feministična prizadevanja so iz perspektive Johnson Debeljakove stvar preteklosti, vsekakor pa niso del njenega intelektualnega sveta.

Posebna podoba tujosti kot izločenosti iz večinskega kolektiva je prisotna tudi v prozi **Suzane Tratnik** (1963). Avtorica je znana kot raziskovalka in aktivistka lezbičnega gibanja, po poklicu je sociologinja, antropologinja, dejavna je kot pesnica, publicistka, prevajalka in seveda pisateljica. Njene zgodbe so bile objavljene v nekaj zbirkah kratke proze (*Pod ničlo*, 1998, *Na svojem dvorišču*, 2003, *Vzporednice*, 2005, *Česa nisem nikoli razumela na vlaku*, 2008), izdala je dva romana (*Ime mi je Damjan,* 2001 in *Tretji svet*, 2007), odmevnost pa je dosegla tudi z objavami v tujini, s prevodi v češčino, nemščino, angleščino, italijanščino, srbščino. Njene kratke zgodbe so izšle v tujejezičnih antologijah (*Sapho kusst Europa*, Berlin, 1997 in *The Vintage Book of International Lesbian Fiction*, New York, Toronto, 1999).

Leta 2003 izide zbirka njene kratke proze *Na svojem dvorišču*, ki je dogajalno umeščena v oddaljeno in vselej nekoliko arhaično Prekmurje, v katerem je Tratnikova doraščala in od koder izvira tudi njena pripovedovalka. Za njeno izvorno okolje so značilne številne regionalne posebnosti, med pripadniki družine pa tudi odklanjanje »sveta zunaj« in priseganje na domačijskost (stara mama npr. reče vnukinji, da ji ni treba nikamor drugam po svetu, ker ima »vse na svojem dvorišču«). Pripovedovalkin svet je svet revnega kmečkega in polkmečkega prebivalstva, v katerega le redko vdirajo prvine sodobnejšega, le-tega pa domačini praviloma odklanjajo. Njihov svet, v katerem je »vse na svojem mestu«, priča o skladnosti stvarstva na zemlji, toda otrok – doraščajoča deklica se s to samozadostnostjo ne more poistovetiti. Koordinate družinskega življenja določa avtoritativna stara mama, nosilka prepričane starosvetnosti, ki jo prenaša tudi na svoje potomce. Njena stališča so marsikdaj humorno prikazana. Stara mama goji odklanjanje do vsega tujega, drugačnega, njena prepričanja so polna stereotipov (do tujcev, ciganov, Srbov, žabarjev itn.). V omenjeni zbirki kratke proze nenehno opazujemo izključujočo napetost med simboli arhaičnosti in stereotipnosti iz novega, vedno močnejšega urbanega sveta.

Sedemdeseta leta dvajsetega stoletja prinašajo vplivne novosti, ki v domače Prekmurje posegajo preko sezonskih delavcev iz Avstrije (npr. v črtici Zelena, zelena trava doma) in so v glavnem materialne narave (kot posebni prehrambeni in tehnični izdelki, vse od čokolade do gramofona). Večje vznemirjenje zlasti pri mladih pomenijo elementi tuje glasbe in kulture, ki v ruralni svet vdirajo preko medijev iz angleškega in ameriškega prostora, iz t. i. Zahoda (glasba, filmi, drugačna kultura oblačenja). Pripovedovalka se tako vedno težje identificira s svetovi svojih prednikov, vedno bolj se oddaljuje od njih, nazadnje tudi fizično, kajti odpravi se na študij v Ljubljano, ki je bila v sedemdesetih letih zaradi skromnih prometnih povezav še zelo oddaljeno mesto. V svet domačijskega vedno bolj vdirajo elementi urbanega s svojimi robnimi svetovi (alkohol, čudne druščine, alternativni mladinski klubi in scene),

pripovedovalkina odtujenost od vrednot domačega okolja se izrazi tudi navzven, fizično (»Nosim star dolg usnjen vojaški plašč in nohte sem si pobarvala zeleno.«). Postaja upornica, alternativka v vseh pomenih te besede, k čemur se vedno bolj pridružujeta še zavest in spoznanje o drugačni, »prepovedani«, dolgo zatajevani, čeprav zgodaj odkriti istospolni usmerjenosti.

V kratki prozi Suzane Tratnik lahko opažamo ne le posebne oblike tujosti v odnosu do provincialnega okolja, verske vzgoje, ideoloških vzorcev tedaj še živega socializma, temveč vedno močnejšo zavest o tem, da mora biti njena spolna identiteta zatajevana, skrivna, nepriznana. Toda pripovedovalka se spominja, da so v njenem okolju od nekdaj bivale različne spolne identitete (v črtici Kavalir se npr. spominja zgodbe o »moškem, ki je bil v resnici ženska«), prav tako je svet že od nekdaj poznal razne spolne iztirjence (»manijake«, pedofile, družinske nasilneže), za katere se je marsikdaj zdelo, da jih je družba kar tolerirala. Le istospolna, npr. lezbična identiteta, je ostajala oblika tujosti, ki jo je treba skrivati. Upor zoper to dejstvo predstavljajo erotične zgodbe Suzane Tratnik, ki odkrito pripovedujejo o odnosih med ženskami, in predstavljajo posebnost tudi po tem – da jih zapisuje ženska. Njena proza izraža upor zoper diskriminacijo ne le istospolnih, temveč vseh najrazličnejših robnih družbenih skupin, vse od spolnih pa do »južnjakov«. S humorjem in ironijo razstira predsodke Slovencev (npr. v črtici Jaz in moja punca), postaja pa tudi aktivistka, ki se udeležuje mednarodnih konferenc, srečanj in simpozijev na omenjene teme (npr. v romanu *Tretji svet*, 2007).

V zbirki kratke proze *Česa nisem nikoli razumela na vlaku* (2008) je osrednji motiv vožnja z vlakom v domače kraje, s katerimi pripovedovalka ne najde več ničesar skupnega. Pot domov zanjo predstavlja vedno bolj »kazensko potovanje«. Zgodbe so napisane s posebno duhovitostjo, ki kaže na distanciranje od modelnih vrednot podeželskega okolja. Vlak je prispodoba za prinašanje tujega, nenavadnega, tudi t. i. norega. Prvoosebna pripovedovalka mora zato »skočiti z vlaka«, pobegniti svoji usodi, poti v »norišnico«. Zanjo ostajajo merodajne podobe širšega, evropskega sveta (Berlin, Helsinki, Amsterdam), povezane z udeležbami na mednarodnih istospolnih konferencah, ki kljub zunanji širini in deklarirani demokratičnosti vendarle ostajajo getoizirane oblike bivanja. V pripovednem svetu Suzane Tratnik se družbeni, psihološki in biološki spoli ne ujemajo, iz česar rastejo nenehni konflikti s prisilnim podružabljanjem na eni strani, na drugi pa nenehno krčevito iskanje lastne identitete (Bogataj 2008: 144–159). Njena proza odseva polemiko s t. i. večinskostjo, literarni liki pa prikazujejo različne, tudi tabuizirane situacije skozi oči izrinjenih, hendikepiranih t. i. drugačnih. Tisti, ki »vlak zapustijo«, tvegajo, da bodo stigmatizirani kot »nori«, odločajo se za osebno in družbeno izolacijo. Tratnikova je mojstrica fabuliranja, njena proza razbija najrazličnejše tabuje, posebej izrazito spolne. Kakovost njenega pisanja se izraža v posebnem humorju in smislu za satirične elemente ter tudi v jezikovno-slogovnem izrazu.

Zaključek

Pričujoči referat obravnava podobe tujosti, kakršne so se izoblikovale v kratki prozi novejših slovenskih prozaistk, in sicer glede na boleče razmerje med domovino in tujino ter glede na različne izraze eksistencialne tujosti avtoric/prvoosebnih pripovedovalk v sodobnem svetu. Maruša Krese je v svojih črticah oblikovala posebno, samoironično obliko literarne avtobiografije, zapisano v minimalističnem slogu in skozi žensko perspektivo prvoosebne pripovedovalke. Njena proza kaže na odtujeno, ambivalentno razmerje tako do bivše domovine Jugoslavije kot tudi do nove, osamosvojene Slovenije ter na iskanje lastnega intelektualnega in umetniškega mesta v svetu. Za senzibilno ustvar-

jalko, kakršna je Kresetova, je tujina ves svet, v katerem vladata nasilje in zlo.

Črtice Erice Johnson Debeljak izražajo obliko tujosti prvoosebne pripovedovalke, ki se je v Sloveniji naselila in ustalila, a se s svojo novo domovino kljub prizadevanju ne more identificirati. Kratka proza Suzane Tratnik tematizira žensko obliko tujosti, občuteno zaradi utesnjene vpetosti v tradicionalne spolne in družbene vloge, kakršne so tesno povezane s slovenskim načinom življenja. Novost v njeni prozi predstavlja tematizacija različnih spolnih identitet.

Vse obravnavane avtorice črpajo snov za svoje literarno delo iz urbanega sveta. V besedilih je prepoznavno avtobiografsko ozadje, včasih pa se ženski literarni lik in prvoosebna pripovedovalka tudi povsem zlijeta. Njihova kratka proza je minimalistična in neorealistična, pogosto oblikovana kot fragment, vendar kljub temu z izrazitim zgodbenim lokom. Kratka proza sodobnih slovenskih pisateljic izraža ontološko negotovost, nikakor pa ne služi nobeni nacionalni ideji. Proza Kresetove in Tratnikove izraža tudi tujost do nekdaj privzgojenih vzorcev socializma, v katerem sta avtorici doraščali. Ženski liki v njihovih besedilih zasedajo aktivne vloge, vsekakor so to izobražene in uporniške ženske, nekonvencionalne tudi na umetniškem in/ali znanstvenem področju. Tematizacija kulturnih stereotipov predstavlja eno od osrednjih niti v omenjenem literarnem snovanju. Vse avtorice stereotipno pojmovanje tujega presegajo, ga problematizirajo ter si tako prizadevajo ustvariti dialog za neobremenjeno medkulturno komunikacijo.

Literatura

BOGATAJ, Matej, 2008: Treba je skočiti z vlaka. Spremna beseda. Suzana Tratnik: *Česa nisem nikoli razumela na vlaku*. Ljubljana: Študentska založba. 144–159.

BOROVNIK, Silvija, 2003: Sodobne slovenske romanopiske: sodobni slovenski ženski roman. Miran Hladnik, Gregor Kocijan (ur.): *Slovenski roman*. *Obdobja* 21. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 99–108.

BOROVNIK, Silvija, 2007: Razbijanje stereotipov v prozi Suzane Tratnik. Irena Novak Popov (ur.): *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. *43. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 78–85.

BOŠNJAK, Blanka, 2005: Premiki v sodobni slovenski kratki prozi. *Zora* 38. Maribor: Slavistično društvo.

JOHNSON DEBELJAK, Erica, 2007: *Tako si moj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KRESE, Maruša, 2006a: Schreibende Frauen in Sudosteuropa. Dragana Tomašević, Birgit Polzl, Robert Reithofer (ur.): *Frauen schreiben. Positionen aus Sudosteuropa*. Graz: Leykam Verlag. 18–23.

KRESE, Maruša, 2006b: *Vsi moji božiči*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KRESE, Maruša, 2009: *Vse moje vojne*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

TRATNIK, Suzana, 2003: *Na svojem dvorišču*. Ljubljana: ŠKUC.

TRATNIK, Suzana, 2008: *Česa nisem nikoli razumela na vlaku*. Ljubljana: Študentska založba.

SODOBNA SLOVENSKA KRATKA POTOPISNA PRIPOVED

Blanka Bošnjak
Filozofska fakulteta, Maribor

UDK 821.163.6–992.09"19/20"

Razprava se omejuje na izbor slovenskih kratkih potopisnih pripovednih besedil, ki so jih v zadnjem desetletju v zbirkah izdali naslednji avtorji: Sonja Porle, *Barva sladke čokolade*, 1998, Pavle Rak, *Zlati ptič na kobrini glavi*, 2002, Ervin Hladnik - Milharčič, *Pot na Orient*, 2009 in Evald Flisar, *Zgodbe s poti*, 2000. V obravnavo so uvrščene potopisne pripovedi, ki imajo hibridne žanrske in formalne značilnosti, hkrati pa lahko vsebujejo elemente fikcije. Obravnavane kratke potopisne pripovedi se povezujejo v širše diskurzivne kontekste sodobne družbe in se prepletajo s kulturnimi, postkolonialnimi in globalnimi ekološkimi vprašanji.

potopis, kratka potopisna pripoved, sodobna slovenska kratka potopisna pripoved, družbena in ekološka vprašanja

The discussion is limited to a selection of short Slovene travelogues which have been published in the past decade in collections by the following authors: Sonja Porle, *Barva sladke čokolade*, 1998, Pavle Rak, *Zlati ptič na kobrini glavi*, 2002, Ervin Hladnik - Milharčič, *Pot na Orient*, 2009, and Evald Flisar, *Zgodbe s poti*, 2000. The discussion includes travelogue narrations, which have hybrid genre and formal characteristics, and at the same time elements of fiction. The short travelogue stories discussed are connected to the wider discursive contexts of modern society and to cultural, postcolonial and global ecological questions.

travelogue, short travelogue story, modern Slovene short travelogue story, social and ecological issues

Uvod

V obravnavo je uvrščen izbor sodobnih slovenskih kratkih potopisnih pripovedi, ki imajo hibridne žanrske in formalne značilnosti, hkrati pa zadoščajo naslednjim kriterijem: prvoosebna pripoved z osebno-izpovedno težnjo, potopisna tematika, forma kratke pripovedi (v obliki reportažnega, dokumentarnega, anekdotičnega, esejističnega ali kratkoproznega pisanja in njihove kombinacije), težnja po literarno oblikovanem jeziku in stilu ter elementih fikcije. Tovrstne kratke potopisne pripovedi se lahko povezujejo v širše diskurzivne kontekste sodobne družbe in se prepletajo s postkolonialnimi, kulturnimi in globalnimi ekološkimi vidiki, kar z vsebinskega stališča pomeni predvsem tri polja sodobnega družbenega življenja: uvid in sprejemanje Drugega, kapitalistična ekspanzija na račun revnega prebivalstva in aktualna ekološka vprašanja. Izbor kratkih potopisnih pripovednih besedil, ki so okvirno izšla zadnje desetletje in ustrezajo navedenim kriterijem, najdemo v zbirkah: Sonja Porle, *Barva sladke čokolade*, 1998, Ervin Hladnik - Milharčič, *Pot na Orient*, 2009, Pavle Rak, *Zlati ptič na kobrini glavi*, 2002, Evald Flisar, *Zgodbe s poti*, 2000.

Večina starejše potopisne literature z vsemi pustolovščinami, napori, nevarnostmi in odkrivanjem neznanega pripada moškim avtorjem, saj so se v tedanji v družbeni sferi lahko gibali veliko bolj svobodno kot ženske.[1] V 20. stol. pa popotniki ter popotnice pišejo refleksivne tekste, ki se upirajo enostavnim kategorizacijam umeščanja bodisi med

avtobiografije, spomine bodisi potopisne pripovedi. Besedila ženskih avtoric, naraščajoča od sedemdesetih let 20. stol. (v ZDA), pa prinašajo še vpogled v želje in interese ženskih popotnic (Bassnett 2007: 225–226). Na Slovenskem opažamo ta pojav v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stol. pri avtoricah, kakor sta med drugimi Sonja Porle in Benka Pulko.

Analiza izbora sodobne slovenske kratke potopisne pripovedi

Sonja Porle je v potopisni zbirki *Barva sladke čokolade*, ponatisnila štirinajst časopisnih dokumentarnih reportaž o Afriki in afriškem življenju, pri čemer je žanrska določitev te zbirke težavna, saj niha med dokumentarnimi reportažami in kratkimi pripovednimi zasnutki, ki segajo na rob avtobiografske izpovednosti prvoosebne pripovedovalke/poročevalke z vso prizadetostjo in spoštljivostjo ob doživljanju velikih kulturnih, socialnih in psiholoških razlik, razlik med njenim habitusom in značilnostmi ljudi številnih afriških plemen na izbrani geografski poti, ter po drugi stani govorijo o njenem potovanju k Drugemu. Pripovedovalkino (verjamemo, da tudi avtoričino) zrcaljenje v Drugem je dobro prikazano v odlomku potovanja z ladjo z juga na sever Sudana v pripovedi Ljudstvo, ki ga morda ni več:

> Z njimi se je bilo težko pogovarjati. Pa ne zato, ker nismo poznali niti ene same skupne besede, ampak zaradi spoštovanja, ki sem ga v hipu začutila do plemenskih ljudi. Bilo me je sram. Česa me je bilo sram in zakaj, pa ne znam razložiti. Morda zato, ker so bile v primerjavi z njihovimi mehkimi in okusnimi kretnjami moje okorne in narejene. Da bi me oni prepoznali za dobro in lepo osebo, se mi je naenkrat zazdela najpomembnejša stvar na svetu, saj sem čutila, da jih zanimam samo jaz oziroma izraz v mojih očeh, ne pa moj družbeni položaj, družinsko ozadje ali pleme, ki mu pripadam. Pa tudi če bi bila bogata, izobražena, vplivna ali slavna, bi mi to pomagalo bore malo. V njih sem se zrcalila. Prisilili so me biti posameznik (Porle 1998: 39–40).

V tej isti potopisno-reportažni pripovedi Sonja Porle na več mestih izpostavi verski dogmatizem ter kapitalistično koristoljubno logiko, ki v naslednjem odlomku o Nubah predstavljata pravo grožnjo naravnim danostim avtohtonega okolja in tam živečim ljudstvom. Obstaja možnost ekološke katastrofe – ali pa celo razselitve in iztrebljanja nedolžnega ljudstva, seveda predvsem zaradi določenih ekonomskih interesov vladajočih:

> Nubijci so bili prva tarča organizirane gonje, s katero želi Kartum islamizirati oziroma »civilizirati« celotno državo […]. Hitro izsekavanje gozda, prekomerno izkoriščanje in globoko oranje zemlje ter odsotnost kakršnegakoli dolgoročnega načrtovanja napovedujejo ekološko katastrofo. Ker nimajo več svoje zemlje, so moški prisiljeni kot suženjska delovna sila garati na novonarejenih plantažah. Več kot dvesto tisoč žena, otrok in starcev pa je bilo pregnanih v nerodovitno puščavo, v tako imenovane »vasi miru«, kjer množično umirajo zaradi lakote, malarije in umazanije. Leta 1993 je sudanska vojska z izgovorom, da Nubijci ščitijo južnjaške separatiste, pričela načrtno uničevati nubijske vasi (Porle 1998: 48–49).[2]

Dramatičen je tudi prikaz ekološke katastrofe v Afriki zaradi velikih naftnih družb in njihovega surovega izkoriščanja naravnih virov, kar je v Nigeriji zakrivil industrijski mogočnež Shell v pripovedi Bil sem ponosen zelo zelo. V triintridesetih letih je namreč Shell v Ogonilandu načrpal za trideset bilijonov dolarjev nafte in zemeljskega plina, z

1 O tem priča tudi monografija o potovanjih in odkrivanju novih dežel Krištofa Kolumba – Martin Dugard: *The last voyage of Columbus: being the epic tale of the great captain's fourth expedition, including accounts of mutiny, shipwreck, and discovery*, 2005.

2 O žalostni usodi ljudstva Nub je veliko pisal Tomo Križnar (*Nuba: Čisti ljudje*, 1999), ki še danes angažirano deluje za boljšo prihodnost tega ljudstva. Svetovno javnost želi tudi s pomočjo dokumentarnega filma realno informirati in preprečiti genocid.

zastarelo opremo, malomarnimi operacijskimi standardi, ki jih ne bi uspel uveljaviti nikjer drugje na svetu, pa je deželo popolnoma onesnažil: »Čez ogonska polja in vasi so speljane visokotlačne plinske cevi, zemlja je zaradi oljnih izlivov in kislega dežja neplodna, voda nepitna, iz rafinerij, ki stojijo sredi naselij, bruhajo strupeni oblaki, plinski plameni gorijo podnevi in ponoči« (Porle 1998: 33). Nigerijski aktivistični pisatelj Ken Saro - Wiwa se je dvajset let neuspešno boril proti izkoriščanju, a mu ni uspelo, bil je zaprt in nazadnje usmrčen. Ogonci pa še naprej umirajo mladi in genocid se nadaljuje.

Akademske pozornosti glede potopisnega pisanja so v zadnjem desetletju deležni predvsem politični in kritični vidiki kolonializma ter imperialne moči Evrope, še bolj pa Združenih držav, Rusije in Kitajske. Ob tem so izpostavljeni pojmi, kot so globalizacija, diaspora oziroma problemi razseljenosti, sodobni »nomadizem«, pri čemer je treba polemizirati utečene resnice in dejstva, kakor na primer: kje je Kurdistan, kako razumemo židovsko nacionalno vprašanje oziroma vprašanje židovske države in njenih nacionalnosti, vključno z Arabci, kako živijo ljudje na Filipinih, Kubi, kakšno vlogo je imel London v 19. stol. pri irskih imigrantih in ne nazadnje, kako je danes s tradicionalnimi motivi potovanja – dom, odhod, razdalja, vmesni prostori, še posebej pri tistih ljudeh, ki niso turisti (Campbell 2007: 262–263). Nekatera izmed navedenih vprašanj so aktualizirana v potopisno-reportažni zbirki Ervina Hladnika - Milharčiča *Pot na Orient*, ki jo žanrsko lahko umestimo nekam vmes med t. i. žurnalizem in potopisno literaturo z obilo humoristično-ironičnih in satiričnih podmen ter pripovednih opisov, kakor npr. v pripovedi (z naslovom Dahšur) o Kairu in njegovem hitrem širjenju, vse do vznožja starodavnih piramid:

> Zadnja ulica se ustavi kakšnih deset metrov pred Sfinginimi tačkami, množice trgovcev so postavile svoje stojnice na robove starih grobov, prodajalci spominkov, goniči konjev in kamel in kramarji so zasedli najlepše položaje, med Keopsom in Kefrenom pa teče asfaltna avtocesta (Hladnik - Milharčič 2009: 83).

V analizirani zbirki Ervina Hladnika - Milharčiča se pojavlja velik delež besedil, ki prevprašujejo današnjo politično vlogo Izraela, predvsem glede odnosa med židovskimi skrajnimi vojaškimi akcijami in palestinskim oziroma islamskim odporniškim gibanjem Hamas v Gazi (besedila »Alaaah u akbar«, Feral Tribune ob Abrahamovem grobu, Avtobusi, El Barguti, Glas Palestine), nekatere pripovedi pa prikazujejo življenje v večnacionalnem in multireligioznem Jeruzalemu (npr. Jezus Kristus, Kristjan, Praznik), ki glede številnih praznikov, zlasti tistih, ki obeležujejo Kristusovo rojstvo (božičev je toliko, kolikor je krščanskih ločin), nima težav, povzroča pa jih tujcem, ki ne poznajo dovolj dobro lokalnih, kulturnih in religioznih navad. Med sabo so najbolj neprizanesljivi kristjani in muslimani, kar je prvoosebni pripovedovalec v pripovedi Japonci doživel v Iranu, v tej pravoverni deželi pa se je spoznal tudi z nenavadnim sprejemanjem Japoncev, četudi niso zelo spoštljivi do muslimanskih sakralnih objektov ali njihovih verskih navad. Sprejemanje Drugega v tem primeru ni brezpogojno, saj temelji na verski »nekonkurenčnosti«, kar skuša v prid Japoncem pojasniti Dija Rašvan iz Kaira: »No, vidiš. Oni niso mesijansko razpoloženi. Nikogar ne prepričujejo, naj postane Japonec in zato tudi pri njih nihče ne čuti potrebe, da bi jih silil v svoje navade […] Muslimani in kristjani pa se poznamo in tekmujemo in se zato nenehno medsebojno nadlegujemo« (Hladnik - Milharčič 2009: 145). V pripovedi Avtobusi pa prihaja na tržnici v Jeruzalemu celo do nekakšnega sožitja med Palestinci in Izraelci.

Tudi v tej zbirki potopisnih pripovedi se pojavljata motiva množičnega turizma in potrošništva, zlasti v tistih besedilih, ki so vezana na egipčanski prostor (npr. Dahšur, Suez, Nubijec) in ostanke staroegipčanske civilizacije, kar pa se povezuje še z ekološkimi vprašanji ter žalostno usodo številnih starih

avtohtonih ljudstev na tem območju. Tako se v pripovedi Nubijec razkrije, da je v dolini Nila na egiptovski strani, preden je tam nastalo petsto kilometrov dolgo umetno jezero zaradi gradnje novega jezu v Asuanu, za katerim leži to ogromno jezero, živelo do tedaj petintrideset tisoč Nubijcev, v Sudanu pa mnogo več, ki so se morali na silo izseliti in pustiti propasti večtisočletne kulturne ostaline. Nubijce iz Egipta so preselili v na hitro sezidano betonsko naselje v bližini Luxorja v hiše, ki so se poleti razgrele do šestdeset stopinj. Vas je bila daleč od reke, ni imela tekoče vode, polja, ki so jih dobili v zameno za rodovitno zemljo ob Nilu, so bila le zaplate puščavskega peska brez možnosti namestitve namakalnih naprav. Nubijec Husein el Moktar, ki ga je prvoosebni pripovedovalec srečal na svoji poti po Egiptu, je pojasnil:

> Rekli smo ji zaporniška vas. Zelo malo ljudi je ostalo tam. Razselili smo se v Kairo, Ameriko, Kanado in Avstralijo. Pa smo jo še dobro odnesli. V Sudanu so jih preselili na vzhod, v pokrajino, kjer nenehno dežuje. Veliko jih je takoj pomrlo od malarije, druge je pokončalo domotožje (Hladnik - Milharčič 2009: 151–152).

Zbirka popotnih pripovedi Pavleta Raka *Zlati ptič na kobrini glavi*, ki je v letu izida dobila nagrado za najboljšo potopisno knjigo leta, prinaša avtorjeve osebno-izpovedne popotne zapiske po Turčiji, Evropi, Nepalu in Indiji. Delež informativnosti v teh besedilih – v primerjavi s prejšnjima dvema analiziranima zbirkama – upada, narašča pa delež subjektivnega pogleda na omenjene dežele in osebne občutke, ljudi, njihovo kulturo ipd. Pojavljajo se številni literarizirani opisi pokrajin in znamenitosti,[3] povezanih s pogostim zgodovinskim diskurzom[4] in dramatičnimi opisi dogajanja prvoosebnega pripovedovalca, največkrat zaradi vnašanja fiktivnosti v pripoved.[5] V Rakovih potopisnih pripovedih je zaznati subtilno kritiko nasilne logike kapitalizma, zlasti v smislu brezobzirnosti turizma za domačine, npr. v pripovedi Razpotja starodavnega in današnjega Dodekaneza ob opisu grškega kraja Pitagorion. Negativne posledice množičnega turizma pa so še bolj izpostavljene v Nepalu (v pripovedi Mesto kot Bog Jan), saj so se tam zadnjih trideset let v lovu za tovrstnim dobičkom izgubile številne kulturne in etnološke značilnosti dežele, čeprav prvoosebni pripovedovalec izraža močno naklonjenost do domačinov: »[…] do teh ljubeznivih, izjemno ljubeznivih ljudi, ki so, se mi zdi, bolje živeli, dokler jih ni doletel turizem, dokler niti vedeli niso, kaj so to hamburgerji in špageti bolognese« (Rak 2002: 182–183). Izjemno visoko stopnjo sprejemanja Drugega je zaznati v pripovedi Dežela, v kateri se lahko umira s potovanja po Indiji, v kateri prvoosebni pripovedovalec z občudovanjem sprejema indijski miroljubni in neagresivni odnos do vseh živali, ne samo do svetih krav:

> Čeprav razvajenemu evropskemu očesu takšna Indija izgleda kot pekel za ljudi, pa je za živali – če že ne raj, vsaj zelo ugodno življenjsko okolje. Nihče jih ne ubija, nihče jih ne mrcvari v laboratorijih, nihče jih ne trpinči in ne jé –

3 Poetični opis cerkve svete Sofije v Carigradu (v pripovedi Carigrad brez carstva): »Čokata, zbita, masivna zgradba Svete Sofije je taka, kakor da bi hotela s svojo konstrukcijo skrivati svoje prave dimenzije. Šele ko se od znotraj razcveti kot popek, v očesu zablesti kakor neko novo nebo, čista skladna, zračna in neskončna« (Rak 2002: 17).

4 Npr. v popotniški pripovedi po Grčiji (Razpotja starodavnega in današnjega Dodekaneza): »Pred skoraj tisoč leti je menih Kristodul zaprosil bizantinskega vladarja za otok, da bi na njem ustanovil samostan; […] Pregnanstvo je bilo kratkotrajno; smrt cesarja Domicijana je omogočila, da so se vsi pregnanci vrnili domov že okoli leta 96. Patmos je kljub vsemu v tem sorazmerno kratkem času stopil v zgodovino človeštva […]« (Rak 2002: 32–33).

5 V pripovedi Potovanja po Parizu: »Napol dremam, napol razmišljam o prijetnih in neprijetnih presenečenjih novega bivališča, neznanih predmetov, novega življenjskega položaja, novih sitnosti in obveznosti – tedaj me povsem nepričakovano, kot letalski napad, zdrami grozno rjovenje. Celotna zgradba se trese zaradi težkih skokov, deske ječijo« (Rak 2002: 55).

kar vse se v Evropi dogaja množično (Rak 2002: 203–204).

Taka življenjska filozofija in še posebno spokojni odnos do smrti daje ljudem posebno lepoto, ki jo pripovedovalec pripiše asketom, zbranim ob mrtvaških odrih vzdolž svete reke Ganges: »Lepi so ti temnopolti ljudje, ki v skupinicah stoje ali sede na s pepelom posutem kamenju, najizrazitejša poteza obraza je smehljaj kot vodnjaki globokih oči« (Rak 2002: 226). V pripovedi Med obiljem in obupom (Majhna amsterdamska nejevolja) pa se pokaže avtorjev odklonilni odnos do tega bogatega trgovskega nizozemskega mesta, ki se stopnjuje celo v zavračanje tamkajšnjih ljudi (ob koncu pripovedi se namreč sprašuje: »Kakšni ljudje živijo tu? Kakšni ljudje zahajajo sem?« (prav tam: 50)), predvsem zaradi njihovega nenavadnega življenjskega sloga, ki ga prvoosebni pripovedovalec ob opazovanju mestnega vrveža označi precej kritično:

> Nekateri gredo povsem ravnodušno skozi ta pisani nered, nekateri pa se na vse kriplje trudijo, da bi bili opaženi: surovi predstavniki »novega vala« in »težkometalci«, nespreobrnjeni hipiji iz naftalina, mračni pankerji, ki se jim nekam mudi, »funovci« togih hrbtenic, […] Koliko energije, želja, celo ambicije je investiranje v te fasade iz cunj (da o zapravljenem času niti ne govorimo) (Rak 2002: 45–46).

Visoko stopnjo izkoriščevalske parazitske kapitalistične logike in obsedenosti s potrošništvom pa avtor kritično izpostavi v pripovedi Potovanja po Parizu:

> Tisti, ki kreirajo visoko modo, morajo živeti na veliki nogi, sicer so v nevarnosti, da ljudje ne vzamejo resno njihovega imena. […] Edina rešitev od obče zadušitve z vsakovrstnim blagom je, da vsi ostali pridno parazitiramo. In visoka moda iz ulice Faubourg St Honoré je primer, kako parazitizem organizirati tako, da pride vsak hitro na svoj račun […] (Rak 2002: 73).

V pripovedi Ruska kaša – v glavah je izpostavljen fenomen t. i. mafijskega liberalnega kapitalizma, besedilo Balkanske meje pa razgrinja boleče psihološke in gospodarske posledice bratomorne vojne na Balkanu. Ekološko najbolj izrazita vprašanja v celotni Rakovi zbirki se pojavljajo v pripovedih s potovanja po Nepalu in Indiji v četrtem delu zbirke s skupnim naslovom Poskus razumevanja, ki zajema dve pripovedi: Mesto kot Bog Jan ter Dežela, v kateri se lahko umira. V obeh so pogosti opisi revščine, nalezljivih bolezni in skrajnega onesnaženja, npr. v pripovedi iz Nepala Mesto kot Bog Jan, kjer živi večina revnega prebivalstva v zares obupnih razmerah:

> Sredi smetišč, na kupih gnoja, med napihnjeno mrhovino poginulega goveda, in bolj kot kar koli drugega, med fekalijami, razlitimi po robovih vseh stez, po mrtvih kotih vseh ulic, po gozdičkih okoli templjev, po bregovih rek. Ves narod ima drisko, in to nenehno, nikakršnih drugih fekalij ne morete videti. […] V razvitem svetu trpijo zaradi industrijskih, v nerazvitem pa človeških odpadkov (Rak 2002: 181).

Podobni pripovedni postopki (prvoosebni avtorski pripovedovalec, uporaba opisov, dialoga, karakterizacije oseb, vnašanja dramatičnosti, liričnosti, humorja ali satiričnosti ipd.), ki so značilni že za vse tri predstavljene potopisne zbirke, se pojavljajo tudi v zbirki kratke potopisne proze Evalda Flisarja *Zgodbe s poti*, vendar v drugačni funkciji, saj v teh pripovedih delež literarnih postopkov in fikcije presega informativnost, kar se kaže predvsem v formalni oblikovanosti kratkih pripovedi, ki sega od kratke zgodbe do novele. V zbirki niso vse pripovedi prvoosebne, zato so bile analizirane tiste, ki so poleg potopisne tematike zadostile tudi temu pogoju (Dama z železnim ugrizom, Vrata v obzorje, Cena nebes, Noč polne lune, Umetnost). V teh potopisnih kratkih pripovedih (na poti z ladjo v Avstralijo, po Afriki in Indiji), ki so velikokrat že na meji mističnih doživetij pripovedovalca in prikazanih likov v zgodbah, se kaže dramatičnost v opisih dogajanja in pogostih dialogih ali monologih, ki pripomorejo k učinkovitejši karakterizaciji literarnih likov. Obravnavane Flisarjeve

kratkoprozne pripovedi lahko v primerjavi z ostalimi tremi analiziranimi zbirkami zaradi podanih značilnosti literarnega diskurza najbolj utemeljeno umestimo med potopisno kratko prozo, v kateri je delež informativnega diskurza majhen ali pa je del preigravanja fikcije. Značilna literarna struktura Flisarjevih pripovedi zajema tudi realistične opise bede in revščine v krajih Afrike in Indije, npr. v Bolgatangi, ki velja za prvi večji kraj v severni Gani – v prvoosebnem pripovedovalcu zbujala vtis, kakor, da so jo prebivalci pravkar v naglici zapustili:

> Povsod sva videla znamenja paničnega odhoda: v nedograjenih hišah, ki so brez oken in vrat kot okostnjaki štrlele proti nebu; v zanemarjenih zemljiščih, ki so jih v tla zabite lesene table opisovale kot parcele za supermarket, za banko, za osnovno šolo; in v vratih zaprašenih trgovin, ki so napol polomljena visela s tečajev (Flisar 2000: 31).

Zaključek

Po pregledu izbranih štirih zbirk kratke potopisne pripovedi se je pokazalo, da je delež informativnosti glede prostora, časa, političnih, družbenozgodovinskih, socialnih in drugih referenc v vsaki zbirki drugačen, podobno velja tudi za delež fikcije in uporabe literarnih postopkov, kar se je pokazalo predvsem na nivoju pripovedovalca, opisov, dialoga, karakterizacije oseb, vnašanja dramatičnosti, liričnosti, humorja ali satiričnosti kakor tudi v sami formi kratkih pripovedi, ki se pojavljajo v raznolikih in hibridnih oblikah – od reportaže, dokumentarnega, spominskega in zgodovinskega diskurza (predvsem v prvih treh analiziranih zbirkah) – do potopisnih novel in kratkih zgodb v Flisarjevi zbirki *Zgodbe s poti*. Z vsebinskega stališča zajemajo prve tri obravnavane potopisne zbirke (Sonja Porle, *Barva sladke čokolade*, Ervin Hladnik - Milharčič, *Pot na Orient*, Pavle Rak, *Zlati ptič na kobrini glavi*) tudi tri pomembne vidike sodobnega družbenega življenja, ki v zadnji analizirani zbirki potopisne kratke proze niso tako izraziti: uvid in sprejemanje Drugega, kapitalistična ekspanzija na račun revnega prebivalstva zlasti v Aziji in Afriki, ki dodatno vključuje še pojave množičnega turizma in potrošništva, ter aktualna ekološka vprašanja kot posledica dobičkonosnega izkoriščanja naravnih bogastev predvsem dežel t. i. tretjega sveta.

Viri in literatura

AMOIA, Alba, KNAPP, Bettina L. (ur.), 2006: *Great women travel writers from 1750 to the present*. New York, London: The Continuum International Publishing Group.

BASSNETT, Susan, 2007: Travel writing and gender. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. New York: Cambridge University Press. 225–241.

CAMPBELL, Mary Baine, 2007: Travel writing and its theory. Peter Hulme, Tim Youngs (ur.): *The Cambridge Companion to Travel Writing*. New York: Cambridge University Press. 261–278.

DOLINAR, Ksenija (ur.), 1984: *Svetovna književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

DUGARD, Martin, 2005: *The last voyage of Columbus: being the epic tale of the great captain's fourth expedition, including accounts of mutiny, shipwreck, and discovery.* New York, Boston: Back bay books.

FLISAR, Evald, 2000: *Zgodbe s poti*. Ljubljana: Vodnikova založba.

FOULKE, Robert, 2002: *The sea voyage narrative.* New York, London: Routledge.

HLADNIK - MILHARČIČ, Ervin, 2009: *Pot na Orient*. Ljubljana: Študentska založba.

HULME, Peter, YOUNGS, Tim (ur.), 2007: *The Cambridge Companion to Travel Writing*. New York: Cambridge University Press.

HULME, Peter, 2007: Travelling to write (1940–2000). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. New York: Cambridge University Press. 87–101.

KOCIJANČIČ, Gorazd, 2009: *Kaj je filozofska, pesniška, psihoanalitska, teološka, literarnoteoretska, zgodovinopisna, potopisna, kozmološka knjiga*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

KONSTANTINOVIĆ, Zoran, ŠKREB, Zdenko idr., 1985: *Rečnik književnih termina*. (Uredil Slobodan Đođević.) Beograd: Nolit. 623–624.

KOS, Janko idr., 2009: *Literatura: leksikon*. (Uredile Živa Vidmar, Katja Sterger, Darja Butina.) 5. izd. Ljubljana: Cankarjeva založba. 319–320, 346–347.

KRIŽNAR, Tomo, 1999: *Nuba: Čisti ljudje*. Ljubljana: samozaložba.

LAH, Adrijan, 1999: *Vse strani sveta. Slovensko potopisje od Knobleharja do naših dni.* Ljubljana: Rokus.

PFISTER, Manfred, 1999: Robert Byron and the modernisation of travel writing. *Poetica*: *Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 31. Band. 462–487.

PORLE, Sonja, 1998: *Barva sladke čokolade.* Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.

PORLE, Sonja, 2003: *Črni angel, varuh moj.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

RAK, Pavle, 2002: *Zlati ptič na kobrini glavi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

LAKANOVSKA ŽUDNJA U ROMANU *ANĐELI* BRANE MOZETIČA

Dejan Durić, Iva Rosanda Žigo
Filozofski fakultet u Rijeci, Reka

UDK 821.163.6–311.2.09 Mozetič B.

Prispevek predstavlja moderna izhodišča psihoanalitične kritike in jih aplicira na interpretacijo romana *Angeli* slovenskega pisatelja Braneta Mozetiča v kontekstu funkcije telesa in njegovega uničevanja skozi odnos gospodar – suženj. V nadaljevanju so problematizirani uničevalni aspekti hrepenenja, ki prežemajo intimne svetove protagonistov, kot tudi učinki, ki jih takšen odnos zrcali v odnosu do socialno-simbolične realnosti.

hrepenenje, objekt mali (a), dialektika gospodar/suženj, telo, narcizem

Essential psychoanalytical theories will be applied to the interpretation of the novel *The Angels* by Brane Mozetič, in which the psychological and inter-subjective characteristics of the protagonists' relations will be examined. The function of the body and its destruction through the master / slave relationship will be explored, and the devastating aspects of desire that permeate the intimate worlds of the protagonists, and the effects that such a relationship reflect in socio-symbolic reality will be discussed.

desire, objet petit (a), master/slave dialectic, body, narcissism, fantasm

Francuski psihoanalitičar Jacques Lacan u središte je svoje teorije *povratka Freudu* postavio ideju rascijepljenoga subjekta koji nikada ne može biti potpun te neprestano žudi za sjedinjenjem sa svojim imaginarnim dvojnikom, Drugim, koji ga može učiniti potpunim i ispunjenim. Proizlazi kako upravo manjak uzrokuje žudnju. Otuda naime i zanimljivost zaokreta od koncepta *Mislim, dakle postojim* prema *Žudim, dakle postojim*. Valja nam naglasiti kako žudnja u radovima Jacquesa Lacana nije seksualna ili erotska, nego jezična žudnja koja nema svoga objekta. Jer, upravo se metonimijsko prelaženje s jednog objekta na drugi zbiva kroz neprestano traganje za objektom malo (a), odnosno objektom žudnje koji nastojimo pronaći u drugome. U tom kontekstu falus kao univerzalni označitelj neraskidivo je povezan sa žudnjom kao onaj koji sugerira mogućnost ispunjenja i zauzimanja osobitoga mjesta u diskursu što subjekta naoko može učiniti potpunim.[1] Slažemo se s tvrdnjom Tima Deana kako koncept »objekta malo (a) relativizira koncept falusa: dok falus implicira univokalan model žudnje (jer su sve žudeće pozicije mapirane u odnosu na jedan termin), objekt malo (a) sugerira multiple, heterogene mogućnosti za žudnju, osobito stoga što objekt malo (a) ne stoji u vidljivom odnosu prema rodu« (Dean 2000: 250). Ova se postavka pokazala poprilično zanimljivom za sagledavanja različitih oblika odnosa u kojima postoje različite kombinacije interakcija: žena – muškarac, muškarac – muškarac, žena – žena, što svakako dovodi u pitanje Foucaultovu tvrdnju kako je psihoanaliza normalizacijska praksa koja procesom edipacije dovodi do nametanja genitalne heteroseksualnosti.

1 Stoga žudnja nije određena »rodom ili izborom objekata, nego objektom malo (a) koji većinom ostaje neovisan od roda« (Dean 2000: 116).

Ako je objekt malo (a) objekt žudnje koji tražimo u Drugome, nužno proizlazi kako je potreban Drugi da bi se žudnja javila, a nešto poput subjekta koji ne žudi zapravo niti ne može postojati. U takvoj koncepciji Lacanova tvrdnja kako je *Žudnja zapravo žudnja Drugoga* može se iščitati na dvojaki način: subjekt žudi za onim što žudi Drugi, dakle za određenim objektima, odnosno žudi iz položaja Drugoga, ali u isto vrijeme i žudi da bude predmetnom žudnje Drugoga.[2] Od osobite je važnosti istaknuti kako zrcalna slika, okruženje, drugi ljudi koji nas okružuju predstavljaju entitete pomoću kojih nastojimo definirati te ostvariti sebe pa se identitet, koji nikada ne može biti potpun, odnosno dosegnut, uvijek formira u odnosu na svoju suprotnost.

Kako se, dakle, navedene tvrdnje reflektiraju u romanu *Anđeli* suvremenoga slovenskoga književnika Brane Mozetiča? Valja imati na umu da su u središtu naracije dva muškarca koji se nalaze u krajnje kompleksnu i zaoštrenu seksualno-emocionalnom odnosu. Međutim kako bi dodatno intenzivirao odnos svojih protagonista, autor priču oblikuje kao ispovijed jednoga subjekta svojem psihoterapeutu nakon uhićenja. Time se posredno unosi i treći entitet čiji je zadatak s *racionalne* strane preispitati spomenuti odnos. Uzmemo li u obzir transfer koji se zbiva na relaciji analizirani – analitičar (umjesto da pomogne Brani da osvijesti svoju žudnju, psihoterapeutkinja i sama biva suočena s vlastitom) – zaključujemo kako je u slučaju navedene racionalizacije riječ o poprilično paradoksalnu postupku. Jer, bez obzira na orijentaciju, svim je bićima potreban Drugi kao veza s vanjskim svijetom pa višestruke varijacije međuljudskih odnosa u romanu (Brane – Jan, Brane – psihoterapeutkinja, psihoterapeutkinja – suprug) pokazuju i njihovu složenost. Na taj se način otvara mogućnost za analizu principa prema kojima žudnja djeluje kroz hegelovski intoniranu[3] dijalektiku gospodar/rob te načina na koji se fantazijski životi pojedinaca ukrštavaju s društveno-simboličkim prostorom u koji su uronjeni. Posebno se treba osvrnuti na funkciju žudnje u stvaranju odnosa dominacije i podređivanja, s osobitim naglaskom na ulogu tijela u interakciji protagonista.

Autor u principu izbjegava izravno iznijeti prirodu odnosa svojih protagonista. Je li riječ o ljubavi ili pak isključivo seksualnoj žudnji, teško je zaključiti. Bitno je ukazati i na činjenicu kako su zbog svojega seksualnog opredjeljenja Brane i Jan smješteni na margine normativnoga društveno-simboličkoga prostora. Na taj način tvore »opoziciju naspram sila normalizacije koje reguliraju društvenu konformnost« (Dean 2003: 240).[4] No, gotovo paradoksalno, roman se vješto poigrava i trivijalnim obrascem potrage za idealnom ljubavi pomoću koje bi subjekti mogli kompenzirati činjenicu da su društveno marginalizirani. Koncept idealne ljubavi stvorene na temelju popularne kulture na koji se Brane referira postaje svojevrsni nadomjestak za društveno pozicioniranje, žudnju koja je prepriječena, odnosno potpunu integraciju u društveno-simbolički poredak.

2 Ili Lacanovim riječima rečeno: »Nigdje se jasnije ne pokazuje da čovjekova žudnja nalazi svoj smisao u žudnji drugoga, ne toliko što drugi drži ključeve žuđenog objekta, koliko što je njegov primarni cilj da bude priznat od strane drugog.« (Lacan 1983: 50.)

3 Ovakav koncept žudnje Lacan preuzima od Hegela koji o spomenutoj dijalektici raspravlja u djelu *Fenomenologija duha*: »samosvijest postiže svoje zadovoljenje samo u nekoj drugoj samosvijesti« (Hegel 1987: 120).

4 Bliskost između primjerice *queer* teoretičara i Lacana, prema Deanovom mišljenju, leži u činjenici kako prirodna komplementarnost između muškarca i žene ne postoji jer ne postoji ženski parnjak falusa. S druge strane, »prilagođavanje stvarnosti te postizanje genitalne heteroseksualnosti idu ruku pod ruku kao težnja jer, Lacan primjećuje, društvena je realnost heteronormativna« (Dean 2003: 244). Janova odnosno Branina egzistencija svedena je na marginu upravo poradi *jouissance* Drugoga jer naspram svoje heteronormativne sredine oni naoko imaju i neposredan pristup *joiussance*.

Lakanovska postavka kako je identitet prije svega rezultat pogrešnoga prepoznavanja, što uključuje i agresivne porive kroz nastojanje da se dostigne ono što je zacrtano kao idealno Ja, zrcali se kroz roman kroz ideju o idealnoj ljubavi preuzetoj iz popularne kulture, odnosno narcističkoga poistovjećivanja s proizvodima kulturne industrije.[5] Takvo pogrešno prepoznavanje također ima funkciju kompenzacije, odnosno potrage za idealnim dvojnikom koji će ispuniti manjak.

Jessica Benjamin tvrdi kako je potraga za idealnom ljubavi jedan od najučestalijih oblika odnosa kojima ženski subjekti u patrijarhalno organiziranu društvu nastoje kompenzirati zapriječenu žudnju. Preko muškoga subjekta i prepuštanja njemu nastoji se dosegnuti željeni i prepriječeni položaj u društvu. Smatramo kako je navedena ideja primjenjiva na sve oblike subjekta i odnosa među njima, postavljenih na margine društveno-simboličkoga okruženja. Upravo zbog u radu naznačenoga koncepta žudnje zaključujemo kako je on primjenjiv i na neheteroseksualne odnose gdje se upravo kroz drugoga traži nadomjestak, odnosno veza s vanjskim svijetom. U tom nam se kontekstu Lacanov matem fantazme pokazuje poprilično plodonosnim: $ ◊ a – Drugi je uhvatio subjekta pomoću tajanstvenoga objekt malo (a) koji predstavlja objekt žudnje za kojim se traga. Jednako tako, Evans (1996: 60) navodi kako Freud fantazmom označava scenu koja je imaginarna te odražava žudnju, pa prema navedenoj logici postavka o idealnoj ljubavi predstavlja svojevrsnu društvenu fantazmu koja Branu i Jana vodi prema kompleksnu odnosu dominacije i podčinjavanja.

I sam je Lacan fantazmi pridavao osobito značenje uspoređujući je sa »smrznutim kadrom na kinematografskom platnu; kao što film može biti zaustavljen u određenom trenutku kako bi se izbjeglo prikazivanje traumatične scene koja slijedi, tako fantazmatska scena predstavlja obranu koja zastire kastraciju« (Evans 1996: 60). Kako je kastracija u lakanovskom konceptu prije svega kastracija jezikom koja uvjetuje odbacivanje imaginarnoga falusa te je nužna za ulazak u Simboličko, proizlazi da, transponirano na situaciju koju prikazuje roman, fantazma koja teži svome ispunjenju u Drugome upravo nastoji sakriti taj manjak karakterističan za Drugoga, odnosno manjak u Simboličkome. Riječ je o pokušaju da se kroz drugu osobu i njezino tijelo izbjegne osjećaj marginaliziranosti i izmještenosti ili osobnoga nezadovoljstva te postigne privid cjelovitosti[6] jer »objekt (a) kao što ulazi u njihove fantazme instrument je ili igračka s kojim subjekti čine što im se sviđa, manipulirajući s njima onako kako ih to zadovoljava, orkestrirajući stvari u scenariju fantazme na način na koji iz njih mogu izvući maksimum uzbuđenja« (Fink 2009: 69).[7] Neurotska fantazma tako je, tvrdi Evans (1996: 60), odgovor na enigmatsku žudnju Drugoga, odnosno na pitanje što Drugi želi od mene. Međutim, odnosi ovisnosti i dominacije koje roman propitkuje nisu samo društveno formulirani, nego zrcale i najdublje predjele ljudske žudnje.[8] Stoga, Brane i Jan upravo kroz odnos subordinacije zrcale težnju za autonomijom i prepoznavanjem:

5 Navedeno svakako priziva u sjećanje Lacanovu tvrdnju kako je ego produkt pogrešnoga prepoznavanja slike drugog, projektivne idealizacije, odnosno, svojevrsnih idealiziranih modela pa »'realnost' stvara sumu ovih modela i normi, imaginarnih ideala kojima se trebamo prikloniti ne samo u našim ponašanjima nego i u cjelokupnoj našoj egzistenciji i percepcijama« (Dean 2000: 229).

6 Finkovim riječima rečeno, »kastracija ima veze s činjenicom da se od nas u određenom trenutku zahtijeva odricanje od dijela naše *jouissance*. Neporedna posljedica je u biti usredotočenje Lacanove ideje kastracije na odricanje od jouissance, a ne na penis, i zato se primjenjuje i na muškarce i na žene ako 'otuđuju' (u marksističkom smislu riječi) dio svoje *jouissance*« (Fink 2009: 112). Dakle, ulazak u kulturnu i komunikacijsku zajednicu traži odricanje od zadovoljstva te prihvaćanja normi i pravila na kojima spomenuto društveno uređenje počiva. Pošto Simboličko djeluje na principu jezika, proizlazi da je takva kastracija jezična.

»tražeći precizne granice manjka Drugog kako bi ga popunio samim/om sobom, subjekt nastoji otkriti, istražiti, pridružiti i sjediniti ta dva manjka« (Fink 2009: 62). U navedenome slučaju sadomazohistička fantazija postaje »najučestaliji oblik dominacije, koji vjerno zamjenjuje teme odnosa gospodar/rob« (Benjamin 1988: 55).

Mazohistički i sadistički porivi, kako emocionalni tako i fizički, javljaju se u oba protagonista romana, a »najupadljivija osobenost ove perverzije leži u tome što se njen aktivni i pasivni oblik susreću redovito zajedno kod iste ličnosti« (Freud 1981: 36). Prema Freudovu mišljenju mazohizam je derivat sadizma. Lacan je pak situaciju preokrenuo smatrajući kako prvo nastupa mazohizam, a potom ga zamjenjuje sadizam: »dok mazohist preferira da iskusi bol postojanja na svom vlastitom tijelu, sadist odbija ovu bol te primorava Drugoga da je podnese« (Evans 1996: 168). Brane, povlađujući se Janovim hirovima, iskušava *bol postojanja* prvo kroz vlastito tijelo i emocije, ali potom kompenzaciju traži upravo kroz podvrgavanje partnera istome principu, pri čemu u istoj osobi uočavamo i mazohističke i sadističke porive. Jan se također ne razlikuje bitno od Brane jer je i sam sklon sadističkim i mazohističkim porivima: s jedne strane fizički i emocionalno muči Branu, a s druge se pak prepušta njegovu mučenju prihvaćajući to kao svojevrsnu kaznu, odnosno kompenzaciju za vlastite činove. Fink uočava kako je »tijelo ispisano označiteljima i zbog toga strano, Drugo« (Fink 2009: 13). Polazište njegovih razmatranja leži u Freudovu konceptu polimorfno perverzne seksualnosti u kojoj je tijelo prošarano različitim erogenim zonama (oralnim, analnim, genitalnim), parcijalnim nagonima, te je autoerotički usmjereno na sebe. Funkcija je roditelja da potom kroz jezik, kao glavni medijator, postave određene zabrane i zahtjeve na tijelo, čime se ono u konačnici pokorava zahtjevima društveno-simboličke stvarnosti. Jer, »tijelo se, takoreći, ponovno ispisuje, fizionomija uzmiče pred označiteljem, a svi naši tjelesni užici počinju upućivati na odnos prema Drugom i uključivati ga« (Fink 2009: 14). Korespondentnost između tijela i Drugoga stoga je vrlo simptomatična jer i vlastito tijelo može biti shvaćeno kao strano i Drugo, pa se impulsi naspram Drugoga mogu manifestirati i kroz odnos s vlastitim tijelom te tijelom partnera. Ono time postaje prostor na koji je kultura upisala svoje biljege, odnosno kodove kojih se pojedinci nastoje osloboditi upravo kroz sadomazohističko i nasilno poigravanje s njim. U konačnici, to je put s »onu stranu načela ugode« – »ovaj užitak – ovo uzbuđenje zbog seksa, gledanja i/ili nasilja, bilo da ga svijest smatra pozitivnim ili negativnim, bilo da se smatra nevino ugodnim ili gadljivo odbojnim – zove se *jouissace* i to je ono što subjekt za sebe orkestrira u fantazmi« (Fink 2009: 69).[9] Dakle, upravo *jouissance* i objekt malo (a) daju fantazmatski privid cjelovitosti.

U odnosu dvoje ljudi parcijalni objekti igraju veliku ulogu jer svaki od tih entiteta predstavlja objekt malo (a), što je uostalom dobro primijetio i Barthes u svojim *Fragmentima ljubavnoga diskursa*: glas, položaj ruke, trepavice, korijen kose – sve navedeno može biti parcijalni objekt koji predstavlja predmet žudnje koji tražimo u drugome, a malo (a)

7 Upravo znak ◊ u matemu fantazme prema Lacanovu mišljenju sugerira neograničene mogućnosti odnosa između rascijepljenoga subjekta i objekta malo (a) pa navedena formula »upravo objašnjava multiple odnose prema objektu malo (a), koji sam po sebi zauzima višestruke forme« (Dean 2000: 251).

8 Ljudi se ne podređuju samo zbog straha, nego i u dosluhu sa svojim najdubljim žudnjama (Benjamin 1988: 55).

9 Ovakav tip odnosa između protagonista sugerira puninu postojanja: jouissance »zauzima mjesto prijašnje 'cjelovitosti' ili 'potpunosti', a fantazma koja inscenira drugu *jouissance* – vodi subjekt preko njegova/njezina ništavila, njegove/njezine egzistencije u vidu oznake na razini otuđenja, te pribavlja osjećaj postojanja« (Fink 2009: 70).

upravo nastaje kroz »utjecaj jezika na tijelo, ali samo po sebi nije diskursivno. Objekt malo (a) je ono što preostaje nakon što su simboličke mreže društva podijelile tijelo pa nas objekt podsjeća na nesavršen razmjer između jezika i tjelesnosti« (Dean 2003: 244).

Tijelo za kojim se žudi postaje ambivalentan prostor koji sugerira razapetost između psihičkoga i društvenoga jer izravno potpada pod utjecaj potonjega, čime predstavlja entitet pomoću kojega se pokušava doseći punina, ali ujedno potiče i agresivne porive. Tijelo se fantazijski nastoji rastaviti na sastavne dijelove kako bi se seciranjem otkrilo otkuda ili iz čega potječe žudnja, gdje su njezini korijeni i na koji način funkcionira. Drugim riječima, »premda je izbačen iz Drugoga, rascijepani subjekt može održati svoju iluziju držeći se tog podsjetnika/ostatka: subjekt može ignorirati svoju podjeljenost prijanjajući za objekt (a)« (Fink 2009: 69). Ako je kultura, odnosno jezik i zakon koji usmjeravaju žudnju, uvjetovala odbacivanje *jouissance*, onda obostrani sadomazohistički porivi te fantazma o idealnoj ljubavi predstavljaju nastojanje da se ona barem i malo povrati kroz ugodu koja može izazivati bol. Zato sadomazohistički porivi i ideja o idealnoj ljubavi bivaju združeni na osobit način kroz priču o potrebi za prepoznavanjem.

Tijekom romana Jan na više načina biva destruktivno usmjeren i prema vlastitu tijelu: kroz radikalno samoozlijeđivanje rezanjem te u blažoj varijanti kroz ukrašavanje tijela, odnosno *piercing*. Navedeni činovi postaju samo još jedna varijanta da se iskupi za prekoračenje dopuštenoga, ali i da svoga partnera potakne na suosjećanje. Benjamin stoga smatra da u ovakvoj vrsti odnosa »pokoravanje poprima oblik prekoračivanja protiv tijela drugoga, kršenja njegovih fizičkih granica (čime) čin nasilja nad tijelom postaje način reprezentiranja borbe na smrt za prepoznavanjem« (Benjamin 1988: 55). U našem slučaju to je samo jedna strana priče jer osim nasilja nad tijelom drugoga, roman zorno prikazuje i nasilje te agresivne porive nad vlastitim tijelom, koji također mogu biti odraz želje za prepoznavanjem, svraćanjem pozornosti na sebe, što bitno dovodi do narcističkih poriva.

Smatramo, naime, kako je ključan dio romana u kojem Brane i Jan u svoj seksualni odnos uvode Trećega:

> Gledao sam Jana kako plazi po njemu. Prostrujala su mi kroz glavu sva njegova plaženja po drugima, javljao se bijes, htio sam ga udariti. Zgrabio sam malog i vukao ga iz vode. Istrljao sam ga ručnikom, gurnuo u spavaću sobu i bacio na pod. (Mozetič 2000: 39.)

> Za to se vrijeme iživljavao Jan. Je li i on mislio da mrcvari mene? Je i tada bilo bez vrijednosti? Ili bi možda isto tako gledao TV ili se lizao u nekom parku s nekim iksipsilonom? (Mozetič 2000: 40.)

U objašnjenju ovoga iznimno značajnoga segmenta Mozetičeve naracije od osobitoga će nam značaja biti Evansovo objašnjenje dijalektike gospodar – rob.[10] Posrijedi je specifična narav odnosa između dvaju entiteta koji stupaju u interakciju kako bi zadovoljili svoju (narcističku) potrebu za prepoznavanjem, budući da je »ljudska žudnja u principu žudnja za prepoznavanjem« (Evans 1996: 105). Jedno sebstvo se treba nametnuti drugome kako bi dobilo od njega priznanje, a drugo također teži istome zauzvrat, iz čega proizlazi ideja sraza dvaju sebstava koja se bore za prepoznavanje. Jedno sebstvo mora odustati od svoje težnje za prepoznavanjem te priznati primat drugome koje biva pozicionirano na stranu *gospodara*, dok ono prvo ostaje u položaju *roba* zato što je »ljudsko društvo jedino moguće jer određena ljudska bića prihvaćaju biti robovima umjesto da se bore do smrti, jer bi zajednica gospodara bila nemoguća« (Evans 1996: 105). U našem se

10 Pritom valja imati na umu kako Evans svoju teoriju iznosi na temelju učenja Aleksandra Kojèvea, koje je presudno utjecalo na Lacana.

slučaju želja za prepoznavanjem manifestira kao projekcija, a borba na smrt dovodi do uništenja tijela Trećega na kojega se projiciraju destruktivni osjećaji što ih dvojica protagonista osjećaju jedan naspram drugoga. Kroz destruktivni odnos naspram tijela Trećega subjekti, svaki sa svoje strane, nastoje zauzeti poziciju gospodara kao radikalni, ali iluzorni pokušaj ispunjenja žudnje što dovodi do uništenja roba. Upravo projekcija na tijelo Trećega omogućuje ispunjenje destruktivne iluzije jer Brane te Jan i dalje ostaju na životu. Riječima Jessice Benjamin, »pošto subjekt ne može prihvatiti svoju ovisnost o nekome koga ne može kontrolirati, rješenje je da podredi i pokori drugoga – da ga primora na prepoznavanje bez prepoznavanja zauzvrat. Primarna posljedica nemogućnosti povezivanja ovisnosti s neovisnosti stoga postaje preobrazba potrebe za drugim u dominaciju nad njim« (Benjamin 1988: 54).

Dakle, Brane ne može ostaviti ili napustiti Jana, svojega gospodara, jer bi na taj način otvorio put osiromašenju vlastitoga Ja. Riječ je o procesu koji se obično odvija tijekom melankolije, koju je Freud smatrao patološkim procesom, pa ga uvijek prima natrag. Takav odnos subjekta naspram objekta bitno je narcistički. Pod objektom se podrazumijeva netko tko je Ja činio cjelovitim te je neodvojiv od sebstva. Ono njegovim gubitkom doživljava nepremostivo osiromašenje[11] te usmjerava mržnju na sebe kao ono koje ne može osjetiti niti podariti ljubav. Jan ne može ostaviti Branu te mu se uvijek mora vraćati jer je Brane taj koji radi za njega, koji ga voli i koji se brine o njemu, što je neosporno odnos gospodara i roba.

Ono što je krucijalno u Hegelovskoj dijalektici, smatra Benjamin, jest činjenica da se nastojanje jednoga sebstva da postigne neovisnost nužno sudara sa željom istoga sebstva za prepoznavanjem (Benjamin 1995: 36). Spomenutu tendenciju Jan izrazito pokazuje svojim slobodnim načinom ponašanja, ljubavnim avanturama te neprestanim iščezavanjem iz Branina života. Kada avanture ne donesu potrebno ispunjenje, javlja se želja za prepoznavanjem te povratak u Branino okrilje, što ga stavlja u poziciju gospodara. Brane zbog tendencije prema idealnoj ljubavi biva pozicioniran na mjesto roba, onoga entiteta koji radi za gospodara jer samo u njegovu prepoznavanju vidi ispunjenje vlastite žudnje, odnosno smisla. Benjamin nadalje ističe da jedno sebstvo treba prepoznati drugo kao nezavisno, kao entitet s vlastitim potrebama, žudnjama i sklonostima, kako bi zauzvrat bilo priznato od drugoga sebstva na isti način. U tome se i ogleda njezin intersubjektivni pristup u kojem se dva sebstva trebaju međusobno prepoznati kao cjeloviti entiteti s vlastitim žudnjama. Problem njezina pristupa leži u implicitno prisutnoj ideji o cjelovitu subjektu, što se izravno kosi s lakanovskom postavkom o rascijepljenu subjektu. Cjelovitost je nemoguće postići pa ona postaje svojevrsni ideal jer konstruiranje sebstva ne ovisi samo o intersubjektivnom odnosu dvaju ili više entiteta, nego i njihovim fantazijskim životima, a napose i o socijalizatorskim kodovima kulture koji ovdje postaju svojevrsni medijatori fantazije o idealnoj ljubavi.

Sukob dvaju sebstava kroz dijalektiku gospodar/rob tako prema Benjamin predstavlja odjek frojdovske teorije narcizma gdje jedno sebstvo naspram drugoga pokušava iskazati svoju svemoć, čime je navedeni odnos određen kao intrapsihički: »ovo izravno kompromitira apsolutnost sebstva te postavlja problem da bi drugi mogao biti jednako apsolutan i neovisan« (Benjamin 1995: 36). Jan tako neprestano provocira Branu pričama o svojim seksualnim avanturama, stvarnim i/ili izmišljenim, kako bi naglasio svoju prevlast, ali i potaknuo njegovu reakciju u težnji za vlastitom potvrdom. Međutim, kada Brane

11 Zato se »doživljaj osiromašenja doživljava u sebstvu: 'Ja sam (bez voljene osobe) ništa, ništa me ne drži zajedno, u meni nema nikakve vrijednosti'« (Roth 2005: 47).

pronalazi drugoga ljubavnika, njegov ga se partner nasilno rješava čime ograničava mogućnost da drugi postane moćan kao i on. I Brane se nasilno rješava Janovih ljubavnika poradi straha od gubitka gospodara koji predstavlja vezu s uzbudljivim vanjskim svijetom. Odnos gospodar/rob se stoga promiče u odnos Narcis – Eho, gdje je »hegelovska dijalektika priznavanja takoreći dovedena do svoje suprotnosti: 'gospodar' je robovski ovisan o priznanju sluge i svo vrijeme s tjeskobom opaža učinak svog 'hohštaplerstva' na slugu – najmanji znak da ga je sluga pročitao, da mu se potiho podsmijava i sl. sasvim ga obara« (Žižek 1986: 315). Svaki pokazatelj promjene Braninih osjećaja i ponašanja naspram Jana potiče njegove agresivne porive i pokušaj da ponovno dovede Branu pod svoj utjecaj. Stoga Jan, »za razliku od tradicionalnoga gospodara, koji 'misli da ga drugi priznaju za gospodara zato što je već sam po sebi gospodar' – tako reći paradoks reflektiranoga gospodara, koji zna da mu položaj jedino osigurava priznanje drugih i zato sve podređuje svom 'nastupu' pred drugim« (Žižek 1986: 315). Agresivni karakter takvoga Narcisa, koji su uočili Lasch i Žižek, konstanta je Janova karaktera kada nasilni porivi bivaju usmjereni jednako prema njemu kao i njegovu partneru.

U odnosu Jana i Brane tako dolazi do izražaja upravo ono što se zamjera hegelovsko-lakanovskoj dijalektici gospodar/rob, a to je njezina izrazito narcistička pozadina, ali i činjenica da dominacija te agresivni porivi nisu samo *uzrokovani izvana*, nego crpe podršku i iz intrapsihičkih korijena pojedinca.

Izvori

MOZETIČ, Brane, 2000: *Anđeli*. Zagreb: Meandar.

Literatura

BENJAMIN, Jessica, 1988: *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism & the Problem of Domination*. New York: Phanteon Books.

BENJAMIN, Jessica, 1995: *Like Subjets, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven, London: Yale University Press.

DEAN, Tim: 2000: *Beyond Sexuality.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

DEAN, Tim, 2003: Lacan and Queer Theory. Jean-Michel Rabate (ur.): *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: University Press. 238–252.

EVANS, Dylan, 1996: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge, London, New York: Routledge.

FINK, Bruce, 2009: *Lakanovski subjekt: Između jezika i jouissace.* Zagreb: Kruzak.

FREUD, Sigmund, 1981: *O seksualnoj teoriji. Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska.

FOUCAULT, Michel, 1994: *Znanje i moć*. Zagreb: Globus.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich, 1987: *Fenomenologija duha*. Zagreb: Naprijed.

LACAN, Jacques, 1983: *Spisi*. Beograd: Prosveta.

LACAN, Jacques, 1988: *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*. London, New York: W. W. Norton & Company.

LASCH, Christopher, 1986: *Narcistička kultura: američki život u doba smanjenih očekivanja*, Zagreb: Naprijed.

MATIJAŠEVIĆ, Željka, 2006: *Strukturiranje nesvjesnoga: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.

ROTH, Priscilla, 2005: *Nad-ja*. Zagreb: Jesenski i Turk.

ŽIŽEK, Slavoj, 1986: »Patološki Narcis« kao društveno nužni oblik subjektivnosti. Christopher Lasch: *Narcistička kultura: američki život u doba smanjenih očekivanja*. Zagreb: Naprijed. 309–336.

ОДИН УКРАЇНСЬКИЙ МОТИВ *БЕЗІМЕННОГО ДРЕВА* ДРАГО ЯНЧАРА

Olena Dzjuba - Pogrebnjak
Institut filologije Univerze Taras Ševčenko, Kijev

UDK 821.163.6-311.2.09 Jančar D.

Ukrajinski motiv v romanu Draga Jančarja *Drevo brez imena* je epizodičen, vendar je pomemben za avtorsko koncepcijo spomina na nedavno tragično preteklost. S tem motivom je lik Aleksija Grgureviča kot predrznega vojaka, svobodoljubnega človeka, izjemne osebnosti podoben junakom pustolovskih romanov; nekatere analogije z likom kozaka (»harakternika«) so sozvočne folklorno-fantasmagorični podlagi romana.

zgodovina, roman, kozak, vojna, ukrajinska kultura

The Ukrainian theme in Drago Jančar's novel *Drevo brez imena* (Tree Without a Name) occurs in only one of the episodes of the novel, but it is essential to the author's conceptual memory of the recent and tragic past. This theme enriches Alexey Grgurevich's image as a bold warrior, a freedom loving individual and someone with a remarkable personality. This profile is somewhat analogous to the protagonists of adventure novels and in the Ukrainan episode to the image of the Cossack or "harakternyk", so prevalent throughout phantasmagorical folklore.

history, novel, Cossack, war, Ukrainian culture

Драго Янчар чи ненайпопулярніший і найбільш знаний поза межами своєї батьківщини сучасний словенський письменник в Україні, на жаль, залишається практично невідомим, як маловідома і сучасна словенська література загалом.[1]

Драго Янчар належить до тих письменників, у центрі уваги яких завжди людина перед обличчям історії — чи то в часи великих історичних змін і сум'ять, чи то в епоху тоталітаризму, чи ж то просто людина, яка осмислює себе в історії. «Večina njegovih [...] literarnih besedil se namreč vedno znova vrti okrog iste teme, to je vprašanj, na katera naleti posameznik v sporu z oblastjo, s tako imenovano družbo in zgodovino. [...] Človek [...] posebnež in drugačnež, nad katerim se zgrinjajo zmote njegovega stoletja, ostaja paradigmatična stalnica Jančarjeve literature» (Pogačnik et al. 2001: 182–183). І в круговерті історії людина, особистість, зі своїми прагненнями, мріями і бажаннями, опиняється насамоті, покинутою на милість випадку.

Мотив особистісних пошуків – пошуків самого себе, свого Я – коріння, місця, ролі в історії – яскраво виражений і в романі *Безіменне древо* (2008). Його головний герой – працівник Державного архіву Янез Липник, в безпосередній компетенції якого – питання денаціоналізації та спадкоємництва. Дія відбувається «poznega junijskega popoldneva leta Gospodovega 2000 na robu mesta, ki se

1 Влітку 2010 року в харківському видавництві «Фоліо» вийшов друком переклад роману *Безіменне древо* Драго Янчара.

imenuje Ljubljana» (Jančar 2008: 57). Впродовж усієї книги Липник насправді сидить на лавці торговельного центру, між вітринами Бенеттона і Філіпса, і чекає на дружину Маріанну, яка затримується не то біля відділу косметики, не то в перукарні. Серед багатолюддя і гамору, гучної музики торговельного центру він перебуває у стані усамітненості та відчуження, що згодом у тексті артикулюється як «odsotnost od teh luči, te glasbe, teh sprehajalcev» (Jančar 2008: 58), від буденного життя навколо. Саме ця відстороненість дає йому можливість відчути історичний вимір буття, а письменникові – показати трагічний контраст між порожнечею новітньої буденщини і тим, що діялося на цій землі не так давно і що немовби безслідно минуло. Немовби… Насправді те, що діялося на початку 40-х, з неменшою жорстокістю відгукнулося в 90-х… Усі події в романі розгортаються в уяві Липника або ж у його спогадах. Донедавна Янез жив цілком звичайним життям пересічного горожанина, життям, у якому нічого особливого не відбувалося. Але одна подія докорінно перевернула його долю – «zgodovina ga je začela preplavljati», вона «predrla, porušila, veliki jez njegovega mirnega življenja» (Jančar 2008: 59). Тієї весни до його рук потрапив архів словенського культурного товариства з Австралії, Мельбурна, в якому Янеза випадково зацікавила одна папка з записами англійською мовою – «Women in my life». Серед близько 400 описаних і каталогізованих анонімом жінок схвилювало його одне ім'я – Зала Д., ймовірно, колишня Янезова вчителька, його таємне дитяче кохання.

Янез Липник відтоді живе у двох вимірах. Невблаганне сьогодення, справжня реальність навколишнього світу насправді позбавлені для нього ознак реального часу та життя. Функціонування організму торговельного центру – голоси гучномовців і ритмізовані звуки, які нібито мають бути звуками музики, безжиттєві ляльки-манекени в вітринах і люди, що механічно сновигають туди-сюди, не знаючи, куди їм власне йти і звідки вони прийшли, – набуває символу безликості, штучності, бездумності сучасного світу, панування в ньому знедуховленої споживацької свідомості, заклопотаної лише тим, аби принести додому їжу, одяг, оздоби. І тут Янчар змушує задуматися свого читача над тим, що така людина 21 ст. не відійшла ні на крок уперед від людини печерної, яку також цікавили лише ужиткові предмети, і вона не переймалася ні вчорашнім, ні завтрашнім днем. Стан торговельного центру і людей у ньому – «tam ni nobenega prej in potem, samo zdaj, nepremični, svetleči ... zdaj» (Jančar 2008: 116). Але ця розбурхана поверхня життя, за якою сама порожнеча, криє в собі небезпеку. Байдужість, незнання, невміння і нехіть збагнути минуле – й дивитися в майбутнє, замислюватися над подіями – це «потьмарення історії», здатне викликати до життя нове зло. Мотив пам'яті – один із головних у Драго Янчара. Але це пам'ять не «механічна», а оцінювальна. У вимірі історичного часу криваві жертви війни здаються даремними, страждання невиправданими, взаємна людська «ідеологізована» ненависть – безглуздою. Водночас робота пам'яті, подорож у минуле змінює сучасне життя Янеза Липника, фактично формує нову його особистість, збурює його спокійний і рутинний родинний побут, драматизує стосунки з дружиною, в яких з'являється новий, «асоціативний» вимір – відповідно до тієї інтриги, яку "підкинули" йому давні документи.

Поступово, крок за кроком Янез реконструює події давно минулих літ, історію кохання, полум'я якого розбурхалося серед вихору світової війни, кохання безіменного власника папки до Зали, молодої вчительки з Марібора, яка 42-го року опинилася в Доленському. У записах Великого Коханця (як його охрестив Янез), вона була позначена літерою ***P***, тобто становила розділ, епоху в його житті.

Відтворення усіх перепитій цього кохання та долі вчительки Янез вважає справою свого життя, оскільки за іменами на папері криються оповіді про людей, чиє життя змінила, понівечила війна, до якої тепер багатьом немає діла. Любовний трикутник архівної справи – Олексій – Зала – італійський лейтенант Гуїдо - дивним чином переплітається з розплутуванням власної історії, власного трикутника (можливо, створеного лише його уявою?). І це кохання головного героя, як і те з архівних матеріалів, теж розгорталося на тлі війни, війни 90-х у Хорватії, яку він, проте, тоді наче й не помічав, не хотів помічати.

Що ж вдалося з'ясувати Липнику про Великого Коханця? Його звали Алексій Гргуревич, він народився 1920 року, вивчав право, ніс військову службу в Сербії, у школі резервних офіцерів отримав чин поручника, у 41-му його мобілізували, але повоювати він так і не встиг, оскільки югославська армія розпалася, Любляну, де він мешкав, окупували італійці; 1942 року, коли познайомився з Залою, був ад'юнктом у лісовому господарстві графа Ауерсперга, потім опинився на війні, вочевидь став сотником, по війні емігрував через Трієст до Мельбурна.

Липник не лише, як архіваріус, встановлює ім'я Великого Коханця і реконструює події. Він уживається в ту епоху, «вселяється» в неї, проживає у ній інше життя. Казка, легенда і реальність, уявне і дійсне тісно змішуються, зливаються у складне, химерне плетиво доль, невідворотну взаємопов'язаність подій минулого та прийдешнього. У дитинстві Янез залюбки слухав мамину казку – давнє повір'я словенців – про дивовижне безіменне дерево, яким можна було дістатися іншого, благодатнішого світу. І він не раз засинав, подумки втікаючи на те дерево від нетверезого гармидеру у кухні товариства його батька (колишнього в'язня концтабору, інваліда війни) – спілки борців. І тепер, коли вривається терпець чекати в торговельному центрі, і немає сил більше протистояти валові думок і переживань, те дерево «приводить» Янеза Липника у світ вчительки Зали Д. та її коханого Алексія, у світ давно минулих подій, і він стає їхнім співучасником, свідком людських трагедій у воєнному лихолітті.

Якщо автор і власник папки «Жінки в моєму житті» постає перед нами як справжнісінький еротоман, і з боку інших дійових осіб роману до нього ставлення зверхнє, зневажливе, як до такого собі сексуального збоченця, то ставлення до нього Липника зазнає змін, що й видно з тих прізвиськ, якими він наділяє автора – *Perverznež*, *Casanova*, *erotoman*, *Osvajalec*, *Potrebuješ*, *Ljubimec* і, остаточно, зрозумівши, що в кожну з цих жінок він був по-своєму щиро закоханий, – *Veliki Ljubimec*. Але зовсім інакше розкривається перед нами цей образ, коли знайомимося з ним як із Алексієм Гргуревичем, який 1942–1943рр. навідується до своєї коханої – вчительки Зали, за обставин жорстокої війни. Цей воєнний епізод життя Алексія і вносить у роман український мотив.

Восени 1943 року, після капітуляції Італії, Алексій, на той час уже сотник, опиняється в Тур'яцькому замку, оточе-

ному партизанською Прешернівською бригадою. І тут Янез врешті розуміє, ким насправді був Алексій: «Junak. Njegov oče je bil ukrajinski kozak. Hetman. Gonil je boljševike čez stepo. Kakor zdaj goni Aleksij komuniste. [...] Sokol. Junak, kraljevič Marko. Ljutica Bogdan» (Jančar 2008: 40). Упродовж досить невеликого епізоду облоги Тур'яка і дещо фантасмагоричного визволення з неї схожий ряд номінувань повторюється, мов пісенний мотив п'ять разів. Отже, це герой, якого Липник ставить в один ряд із легендарними персонажами південнослов'янського епосу, а коріння якого виводить із українського козацтва.

Таке типологічне пов'язання навряд чи випадкове, і справа, мабуть, не лише в тому, що в загальних рисах феномен українського козацтва знаний у інших народів, в тому числі й у словенців, а й у певній присутності цієї теми в словенській літературі.

Переклади з української, публікації про українську культуру починають з'являтися в Словенії з другої половини 19 ст., а на період кінця 19-поч. 20 ст. інтерес словенців до української літератури, фольклору культури, історії стає вельми помітним.[2] Така симпатія до нашої культури пояснюється спільністю історичної долі наших народів. І чи не найбільшим поціновувачем і пропагатором українського слова та культури в Словенії Йосип Абрам.[3] Навчаючись у люблянській гімназії, Й.Абрам заприятелював із др. Янезом Креком, і він познайомив молодого хлопця з українською мовою та літературою, любов до яких супроводжувала його все життя. Разом із своїми однокурсниками Антоном Брецелем і Цірілом Вугою він організував побратимське товариство «Запорізьку Січ»,[4] члени якого взяли собі псевдоніми: Ц.Вуга – Салоп, А.Брецель – Богдан (його обрано гетьманом), адвокат др.Павлетіч – Стереженко, Я.Крек – Остап (почесний гетьман товариства), Й.Абрам – Байда. Деякі свої статті Й.Абрам підписував псевдонімом Байда Козак – іменем гордого та відважного лицаря XVI ст., пісня про якого здобула велику популярність не лише серед українців, а й на теренах Центрально-Східної Європи, у народів, які так чи інакше потерпали від турецького чи австро-угорського гніту, – поляків, південних слов'ян, словаків, чехів.

Почасти саме з козаком Байдою викликає асоціації «branilec nedolžnih», словенський гетьман Алексій.[5] І не просто як з відважним воїном, здатним на відчайдушні вчинки, а з його вмінням дивитися у вічі смерті чи навіть пере-

2 Докладніше у книзі: *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті* (I). «Наукова думка», Київ, 1987.

3 Зокрема Й.Абрам підтримував зв'язки з українцями з Галичини, був членом львівської «Просвіти'».
На сорокові роковини з дня смерті Т. Шевченка в часописі *Dom in svet*, за підписом Байда Козак, Й.Абрам надрукував статтю *На могилі Тараса Шевченка*, а згодом з'явилися й інші українознавчі розвідки — *Малоруська література*, *Українське питання*, *Малоруські пісні і коломийки*, *Тарас Шевченко - на 100-річчя від дня народження*. 1907р. в перекладі Й. Абрама виходить *Кобзар* Т. Шевченка з оглядом історії України (27стор.) та біографією Шевченка (53стор., всього 288 стор.), з посвятою др. Яну Ев.Остапу-Креку, першоборцю за християнську демократію. Докладнішу інформацію про це див. книгу: J. Kragelj. *Josip Abram – Trentar. Življenje in delo*. Koper, 2000.

4 Їхнім гаслом стало «Праця за віру та вітчизну!» Товариство мало свій статут і Січовий гімн (автори слів Байда і Салоп, музика Людовіка Шонца).

5 Козак – слово тюркського походження і означає «вільна людина, вершник».

хитрити її. Скажімо, легендарний козак Байда (у пісенній версії) перед смертю дивом встигає помститися своїм головним кривдникам (стрілою вбиває султана, його дружину та доньку). Олексій уцілілим виривається з фортеці і на подив та заціпеніння всіх свідків подій вбиває ворога — італійського лейтенанта Гуїдо, офіцера донедавна ворожої італійської армії, який тепер допомагає партизанам розстрілювати з гармат Тур'як, а також ворога свого особистого – суперника в коханні. Його прорив на свободу з оточеної фортеці набуває не лише героїчних, а й казкових вимірів. У сучасного козака замість коня мотоцикл, але все одно його названо «jezdec»: Далі свідчення очевидців у цій історії розбігаються, при чому події набувають виразно зміфологізованого характеру:

> Eni trdijo, da je motocikel kakšnih petdeset metrov naprej raznesla mina in je potem Aleksij med kosi raztrgane pločevine, vijaki in deli motorja z brzostrelko na hrbtu odletel pod nebo. Tam so ga prevzeli angeli, ki so ga odnesli v nebeški Jeruzalem. […]
>
> Drugi, med njimi je bil tudi Janez Lipnik, pa so videli, kako se je motocikel začel počasi dvigovati. Nobene eksplozije ni bilo, samo hrumenje motorja, ki je dvignilo vozilo v zrak, ga poneslo čez visoke turjaške smreke in bukve, visoko čez globoko in temno grapo proti Zapotoku in naprej proti Golemu in Krimu. Nad Golim naj bi bil celo zakrožil, nekateri so trdili, da je to storil zato, ker je tam živela njegova ljubica, še ena od mnogih (Jančar 2008: 52).

Таке неймовірно-казкове закінчення епізоду навіює й такі асоціації з козацтвом, яких, можливо, сам автор і не був свідомий. Скажімо, можемо згадати козаків-характерників,[6] які, мовляв, уміли ловити кулі й ухилятися від пострілів; козака Мамая, який, за народними легендами, в дивовижний спосіб уник неминучої смерті. У казематі він маленьким шилом намалював на стіні кущ калини, баского коня з чорною гривою. Сила уміння характерника оживила коня. Поки відкривали темницю, Мамай встиг вискочити на спину коня, той рвонув уперед, і в руках катів залишився лише старий чобіт козака. Саме цей чобіт був повішаний на шибениці замість славетного характерника. Постать Мамая увійшла в народні легенди, стала улюбленим сюжетом у народному образотворчому мистецтві. Коли Запорізьку Січ велінням Катерини II було знищено, фактично кожну українську хату прикрашали народні картини, які називалися «мамаями».

Але є в образі Алексія і відсилання не лише до боротьби козацтва давно минулих часів, а й до ближчої історії, подій уже 20 ст. Адже його батько «гонив більшовиків» українськими степами. Ця невеличка ремарка свідчить про обізнаність автора з особливістю української історичної ситуації після розпаду воюючих імперій – Австро-Угорської та Російської, – із збройною боротьбою українців за визволення України, за свою державу, з подіями української національної революції (створенням Української Народної Республіки та її поразкою). Вона також є нагадуванням про близькість історичної долі українського і словенського народів, упродовж тривалого історичного періоду поділених між різними імперіями та державами,

6 характерник – козак або ж людина, наділена надприродними здібностями, чаклун. Козаки-характерники вміли ухилятися від куль, перетворюватися на звіра, зцілювати рани тощо. Найвідомішим у народі козаком-характерником був Мамай. Характерниками вважались гетьман запорожців Іван Підкова, гетьман Предслав Лянцкоронський, полковник Іван Богун, полковник Данило Нечай, кошовий Іван Сірко, чільник гайдамаків Іван Гонта.

що й зумовило у 20 ст. не лише зовнішні зазіхання на них, а й криваві внутрішньо-національні політичні, ідеологічні порахунки.

Воєнний епізод з Алексієм чи, швидше, його уривиста сюжетна лінія, вписується в той фольклорно-фантасмагоричний мотив, яким роман організовано: мотив казкового дерева, що сполучає різні рівні буття, пекло підземелля і небо надії. Образ Алексія вносить відблиск сили людської екзистенції в морок лихоліття. Навіть його еротичні пригоди засвідчують незнищенність життя людського серця у найжорстокіші часи. Зрештою, Великий Коханець – це інобуття того ж таки Алексія Гргуревича, інший вияв його надмірності, непересічності. Перед читачем постають дві іпостасі одного й того самого образу: безіменний еротоман-емігрант, автор англомовних записок, герой на сексуальних теренах, та Алексій Гргуревич – офіцер, герой війни, війни, яка калічить його долю не лише в національному плані (втрата батьківщини), а й особистісному (адже схоже, що вчителька Зала таки залишилася найбільшим коханням його життя).

Виведення роду Алексія Гргуревича від українських козаків, посилання на його гетьманський дух не просто підкреслюють бійцівські якості персонажу, а увиразнюють його волелюбство, незламний дух. З другого боку, тут можуть виникнути й інші алюзії, з сучасної історичної перспективи – трагічна доля як українського козацтва, так і покоління батька Гргуревича, який «gonil je boljševike čez stepo», – не зважаючи на героїзм і самовідданість, їхня боротьба зазнала поразки. Хоча в суто побутовому плані доля Алексія склалася порівняно сприятливо, все ж, «переорієнтація» особистої енергії з військової героїки в еротичні пригоди теж об'єктивно є своєрідним виміром трагізму долі покоління.

Література

JANČAR, Drago, 2008: *Drevo brez imena*. Ljubljana: Modrijan.

KRAGELJ, Jožko, 2002: *Josip Abra – Trentar. Življenje in delo*. Koper.

POGAČNIK, Jože et al., 2001: *Slovenska književnost* III. Ljubljana: DZS.

ZADRAVEC, Franc, 1997: *Slovenski roman dvajsetega stoletja (1. del)*. Murska Sobota: Pomurska založba.

ZADRAVEC, Franc, 2002: *Slovenski roman dvajsetega stoletja (2. del)*. Murska Sobota: Eurotrade.

ГОЛЬБЕРГ, Марк, КАНЦЕДАЛ, Людмила, РУДЯКОВ, Павло, 1987: Українсько-югославські літературні взаємини кінця XIX-початку XX ст. Вервес, Григорій (ред.): *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті* I. Київ: Видавництво «Наукова думка». 446—462.

BRANJE DELA *POCESTNICA* AVTORICE BENKE PULKO KOT AVTOBIOGRAFIJE, ŽENSKEGA ITINERARIJA IN ZGODBE USPEŠNE BLAGOVNE ZNAMKE

Nada Đukić
Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-992.09 Pulko B.

Besedilo *Pocestnica* avtorice Benke Pulko je bilo možno celovito analizirati in interpretirati šele ob vpeljavi dialoškega odnosa literarne vede z drugimi – ženskimi študijami oz. študijami spolov, antropologijo in sociologijo vsakdanjega življenja, in sicer v presečnih točkah avtobiografije, potopisa, ženske pisave in blagovne znamke. Radikalna avtorefleksija kot izhodišče za nastanek tega dela je prav tako zahtevala temu primerno recepcijo.

avtobiografija, potopis, blagovna znamka, ženska pisava, avtorefleksija

Benka Pulko's text entitled *Pocestnica* (Streetwalker) can be analysed and interpreted as a whole only through a dialogue between literary studies and other disciplines – women's studies or gender studies, anthropology and the sociology of everyday life, i.e., at the meeting points of autobiography, travel writing, women's writing and branding. Self-reflection as the starting point for this text's creation also demands a suitable reception.

autobiography, travel writing, brand, women's writing, self-reflection

Uvod

V sodobni slovenski književnosti težnja avtobiografskosti v produkcijskem smislu narašča (Kerndl 2009), hibridni literarni žanri pa so bolj pravilo kot redkost. Njihovo obravnavo omogočajo interdisciplinarni pristopi (Mihurko Poniž 2008). Za obravnavo dela *Pocestnica* avtorice Benke Pulko je bilo treba zajeti relevantna spoznanja o avtobiografskem žanru, potopisu kot literarni in antropološki kategoriji, zgodbi, ki jo prinaša neka blagovna znamka, in t. i. ženski pisavi.

Posebnost obravnavanega dela je v njegovi psihološki in duhovni motivaciji, ki predstavljata vodilno gonilo pripovedi. Avtorica in pripovedovalka se odloči udejanjiti ekstremno zamisel oz. sanje, kar jo spravi v prav tako ekstremne življenjske situacije. Da lahko preživi, mora nenehno uporabljati skrajno izostreno stanje zavesti ter se opirati najprej in zlasti nase, četudi so ji v pomoč ljudje na poti in »vesolje«. Začetek zamisli se ji zgodi kot »utrinkast trenutek« (Pulko 2007: 31) in verjame, da si v življenju smer izberemo sami.

Slediti je mogoče kontinuirani zavesti o tem, kako lahko samostojno upravljamo svoje življenje. Pripovedovalka se že na začetku zaveda razsežnosti svojih sanj in, kot sama pravi, spoštuje svoje omejitve. Pospešeno se začne učiti »vsega« in dojame, da bo lahko napredovala le, če se bo spremenila in nadalje spreminjala, kar znova izvira iz nje same.

Iz takšne perspektive »postmodernistične radikalne avtorefleksije« (Weber 2003) lahko lažje razumemo, da je potovalna izkušnja Benke Pulko »prestavila osebne meje in omejitve mnogih ter postavila novo referenco za nekaj naslednjih rodov«, četudi je bilo to »še tako nenavadno, nemogoče in drugačno od drugega, kar je to vesolje že videlo in doživelo« (Pulko 2007: 129). Kot sama pravi,

je tako vse dobilo svoj smisel, kar tudi sodi v okvir njenega prepričanja, da je naloga vesolja, da uravnoveša svet.

Naslovnica

Naslovnica tega dela ima podobno vlogo kot tiste iz ženskih revij. Prikazuje Benko Pulko, postavno žensko v črni tančičasti obleki, ki udobno sedi na globusu Zemlje v obliki žoge, drži na kolenih motoristično čelado in se z bosimi stopali dotika grobega asfalta. Obenem izžareva veselje nad tem, da živi. Ta ženska, ki si je omislila nekoliko eksotični konjiček – vožnjo z motorjem, dejansko združuje vsakdanje in nenavadno.

> Fotografija ali podoba predstavlja selektiven pogled na realnost, »zapis o tem, kako je X videl Y.« Kot sodbe o tem, kaj tvori idealno ženskost, podobe na naslovnici pogosto vključujejo nevidnega, a implicitnega moškega, ki odobrava in definira ženski ideal. »Način videnja« je torej pogosto način tega implicitnega moškega gledalca (McCracken 2001: 395).

Naslov *Pocestnica* je nastal iz poimenovalne nuje, najti izraz, ki bi imel za svoj prvi (prvotni) pomen »žensko, ki potuje«. Ker slovenski jezik takšnega izraza nima, je avtorica uporabila feminitiv po analogiji na obliko za samostalnik moškega spola. Tako je zdaj tudi *pocestnica* najprej potepuhinja in ne »prostitutka, ki si pridobiva stranke na cesti« (Pulko 2007: 5). Ostro (pomensko) razliko med obema je avtorica zaznala ob srečanju s prostitutkami na poti, kar tudi omenja. Izvirno je izpeljala tudi pojem *pocestništvo*. Ob uzaveščanju enakovredne vloge žensk in moških tako prinaša nova stvarnost tudi nove izraze.

Starejša beseda *popotnica* najprej označuje hrano za na pot in šele na drugem mestu potujočo žensko, beseda *potovalka* pa najprej pomeni torbo za potovanje in šele potem tudi popotnico (Weber 2003). Pojmovanje ženske, ki potuje sama, kot »pocestnice« se je najverjetneje razvilo iz »mita o razpuščeni ženski«, ki naj bi nastal s pomočjo tretjerazrednih pornografskih filmov in revij, kot je Playboy (Weber 2003: 97).

Podnaslov *Življenjski potopis* kaže, da gre za potovanje skozi življenje in torej za nekakšen amalgam avtobiografskega in potopisnega žanra, ki sta sicer po definiciji nezdružljiva (Grdina 1991).

Ženski avtobiografski žanr

To besedilo si deli značilnosti s t. i. monofiguralno pripovedjo (Bernik 1988), v kateri je v ospredju ena oseba, pripovedovalka je prvoosebna in jazovska, »čeprav so med pripovedujočim in doživljajočim jazom razlike v izkustvu in zrelosti, saj govori [pripovedovalka] skozi filter spomina, zato se ne more nikoli poistovetiti z glavno osebo in torej ne more postati [personalna pripovedovalka, kakršna je možna] v avtobiografskem romanu« (Kerndl 2009: 46).

Silvija Borovnik navaja, da Helga Glušič v članku Ženska med izpovedjo in umetniško kreacijo ob opazovanju t. i. ženske pisave trdi naslednje: »Izpoved sama ima v svetu ženske morda pomembnejšo in pogostejšo vlogo od umetniške kreacije, torej od želje po čistem ustvarjalnem dejanju« (Borovnik 1995: 224). V osnovi je sicer podobna motivacija za pisanje tudi pri Benki Pulko, vendar je njeno gonilo silovitejše in ga lahko povežemo s postmodernistično radikalno avtorefleksijo.

Na oblikovanje nje same kot človeka in ženske, ki se bo odpravila na pot okrog sveta, so vplivale osebe iz njenega družinskega kroga. Mama ji je pokazala, kako naj hodi, oče pa jo je seznanjal z vsemi vrstami, velikostmi in tipi koles ter jo učil voziti. Od babice Roze naj bi podedovala nos, veselje do zelenjave z vrta, ljubezen do pletenja ter podjetnost in nadzorniško žilico. Teta Ivanka naj bi ji privzgojila ljubezen do volne in odnos do knjig (princip »ni dneva brez knjige«), ki so bile zanjo »odločilni kompas pri iskanju življenjske smeri« (Pulko 2007: 10).

V osnovi avtomobilske simbolike obstaja močan simbol – kolo oz. volan, ki je povezan s sončnim obročem, ki »premika svet, je

gibljiva sila, določa območje svetlobe in regulacije ter reda in moči« (Slapšak 2000: 74–75). »Če si v okviru te res globalne mitološke tradicije ogledamo dejanje, ko ženska sede v avtomobil in vzame v roke volan oziroma obroč, ki premika svet, preseže ženska predrznost vse meje: gre za neposredno vpletanje v največjo kompetenco stotin moških božanstev, ki so jih milijoni moških (in žensk) častili tisoče let« (Slapšak 2000: 75). Enako silovito in moč vlivajoče je vožnjo oz. potovanje doživljala Benka Pulko: »[I]mam vse na dlani in je vsak nadaljnji korak moja odločitev. Čutim, kako držim v rokah krmilo življenja« (Pulko 2007: 75).

Konec 30. let 20. stol. »se je pojavila nova, izrazito mačistična težnja, da odnos avto – voznica – stil počasi nadomesti odnos konjska moč – voznik – simbolna ženska« (Slapšak 2000: 74), pri Benki Pulko pa je to odnos blagovna znamka – voznica – simbolni moški: motor BMW, ki je njen začasni nadomestni ženin.

Duhovna podoba njene osebnosti naj bi se oblikovala v stiku s cesto: »Vse razsvetlitve so se mi zgodile na cesti, med vožnjo. […] Takrat sem dozorela. Ker cesta je za odrasle, odgovorne ljudi, ki stojijo za svojimi dejanji. Cesta je postala moja najljubša učilnica« (Pulko 2007: 19). Podobno notranje preobrazbeno je nanjo delovalo potovanje z letalom: »Na nebu si vedno znova popravim perspektivo življenja. Z vrha dojamem, kaj je zares veliko in kaj daje samo takšen vtis« (Pulko 2007: 74).

Neenotnosti formalnih značilnosti avtobiografije in njena nagnjenost k sprejemanju različnih »oblik« (pripovednih in nepripovednih, literarnih in neliterarnih) ter razmerje med avtobiografijo in pismom, dnevnikom, potopisom, esejem ali spomini ter romanom in drugimi (literarnimi) zvrstmi, kadar se jim pripisuje avtobiografska osnova (Kerndl 2009), tudi besedilu Benke Pulko dopušča hibridnost, ko npr. vključuje »iztrganine« iz dnevnika, kuharske recepte (eksotičnih jedi), oblike elektronskega sporočanja, zemljevid in fotografije.

Ženske potujejo drugače

»Že v prejšnjem stoletju pa so zahteve mobilnosti prinesle ustrezne premike: hlače so lahko v okviru dovoljene prakse nosile delavke, popotnice in športnice. […] Hlače žensko varujejo pred pogledi ob gibanju, zmanjšujejo dostopnost do telesa in priskrbijo ženski večje možnosti odpora in bega« (Slapšak 2000: 18). Raba obleke je le ena izmed »strategij mobilnosti« (Weber 2003), ki so jo od nekdaj uporabljale potujoče ženske. Tiste, ki so se lotile še zapisovanja svojih doživetij, so to počele z uporabo različnih žanrov ženskega potopisja: ženskih potopisnih kratkih zgodb, antologij s potopisnimi odlomki, ženskih potopisov, splošnih in specializiranih vodnikov, ženskih etnografskih monografij ipd.

V slovenski tradiciji ženskih itinerarijev lahko najdemo presenetljivo podobne vzporednice med Almo Maksimilijano Karlin in Benko Pulko. Karlinova je celjskemu muzeju zapustila zanimivo eklektično zbirko s potovanj. Prvenstveno se je imela za pisateljico, umetnico in tudi za Kolumba (Weber 2003). »[Njeni članki] so mešanica različnih prigod, krajinskih in etnografskih opisov, tudi kmetijskih in kuharskih nasvetov in so naslovljeni na ‘dragega bralca’, ki naj ‘pritisne na domišljijsko bradavico v svojih možganih in si skuša predstavljati’ […], karkoli že je tisto, kar Karlinova opisuje v podobni maniri in stilu kot v potopisih (v prevedenem *Samotnem potovanju* ali v *Uroku južnih morij* na primer) le z opazno več humorja, lahkotnosti in samoironije« (Weber 2003: 108).

Benka Pulko je kot potujoča ženska tudi kozmopolitka, četudi niso vsi svetovni popotniki kozmopoliti. »Ena temeljnih karakteristik kozmopolita je […] pripravljenost, vstopiti v odnos z Drugim, kot tudi intelektualna ter estetska odprtost do drugačnosti. […] [K]ozmopolitstvo [je] samoopis sodobnih ženskih popotnic, četudi se same izrecno ne

označujejo s tem imenom« (Weber 2003: 18). Pulkova to izrazi tako: »Mene so bolj zanimali ljudje in njihove zgodbe, drugačno življenje, nenavadne prigode in novi kraji ter sveže poti« (Pulko 2007: 51). »Spoznavanje navad, ljudi in njihovih prepričanj je bil najslajši del potovanja« (Pulko 2007: 198).

Ko Webrova govori o »notranjih« in kultnih krajinah (ter podobno o kultnih ženskih potopisih), trdi naslednje: »Poudarek na izvirnosti potovanja je v popotnih zapisih prenesen na področje emocij in radikalne avtorefleksije. Neodvisnost od moških postane del 'pionirskega' duha. Medtem ko želijo ženske nekaj 'videti', hočejo moški le nekaj 'dokazati' […]. Ženske potujejo drugače kot večina moških, ženske aktivno raziskujejo tako zunanje kot notranje krajine […]« (Weber 2003: 39).

V tem kontekstu je mogoče z gotovostjo trditi, da se je potopiska Benka Pulko, ki se je odpravila sama z motorjem okrog sveta oz. na vse celine, zapisala v anale pogumnih in drznih, kot bi se izrazila Webrova. V okviru strategij ženske mobilnosti in njihovih lokalnih kontekstov je bila deležna enega izmed začasnih fiktivnih sorodstev, tj. posvojitve, in zaščite »častnega moškega«, od strategij mobilnosti pa je izbrala specifično rabo obleke in »fiktivno nevidnost« – zakrivanje (npr. v arabskem svetu). Benka Pulko je potovala neodvisno, imela je nadzor nad svojim potovanjem, sama ga je strukturirala, ni se držala preveč obljudenih poti, ampak je sledila manj obljudenim potem v notranjost – notranjost dežele in, še pomembneje, svojo notranjost, raziskovala je tako zunanje kot notranje krajine. Pripoveduje tudi, da do krajev, kamor se splača iti, ni bilo nobenih bližnjic, in da je morala pošteno garati, da je sploh prišla do tja.

»Navodila, kako se izogniti 'masi turistov' in 'stopiti s shojene poti' […], se med drugim nanašajo tudi na oblike prevoza. Neobičajno prevozno sredstvo naj bi bilo vir nenavadnega stila potovanja. V osemdesetih letih [20. stol.] so bili potopisi, v katerih je bil naglašen ekscentričen način prevoza, zelo popularni« (Weber 2003: 99–100). Benka Pulko se tako umešča tudi v evropski oz. svetovni okvir ženskih izkušenj mobilnosti. Zgodi se ji celo to, da kot »romantična turistka« najde »romanco«, ki je »v resnici iskanje avtentičnega Drugega in sredstvo za razumevanje lokalne kulture, medtem ko moški turisti iščejo le seks« (Weber 2003: 101). V tem istem okviru je značilno za t. i. novo potopisje to, da gre za zmes potopisa, biografije in fikcije (Weber 2003).

Posebnost potovalne strategije Benke Pulko je v tem, da vidi svoje potovanje kot velik projekt, ki se ga je treba lotevati po delih in ne v enem kosu, ter kot novo službo, v kateri je sicer niso plačevali, vendar je bilo vanjo »vredno vlagati ves čas in vso energijo« ter je z njo na veliko služila, in sicer izkušnje (Pulko 2007: 33). Na potovanju se ji je za preživetje zdelo odločilnega pomena osvajanje novega znanja in potreba, »biti vsak dan boljši«, kar pa doma ni bilo nujno (Pulko 2007: 42). Po njenem popotniki doživljajo razdalje kot obvladljive v primerjavi z drugimi ljudmi in imajo čas, ki je zanjo najbolj dragocena dobrina sodobnega sveta.

Četudi bi pričakovali, da bo izvor nevarnosti v zunanjem okolju, pa ona sama vidi najnevarnejši del potovanja v sebi sami. Če je želela preživeti, je morala spoštovati tudi fiziološke potrebe in zakonitosti. Obenem jo je presenečalo, da se ni mogla naveličati popotniškega življenja in življenja brez vnaprej določenega urnika. Ritem njenega potovanja je izmenjaje potekal v obliki druženj z drugimi motoristi in lokalnimi prebivalci ter samote in miru, ki si ju je popestrila z deklamacijami Prešerna, Puškina, Ketteja in Zlobca. Nenehno sta jo navdajala radostni in celo omotični vitalizem ter lepotna očaranost.

Iz pripovedovanja se razodenejo tudi njen odnos in odkritja o vlogi in položaju žensk v različnih delih sveta ter o posameznih narodih, verstvih in duhovnih vodjih, kar jo je osebno zaznamovalo. Odnosi med moškimi in ženskami se ji zdijo problematični v tem,

da si ne znamo in ne zmoremo dati in vzeti tistega, kar imamo eni za druge, ter se ne uspemo dvigniti na raven, ki bi bila sprejemljiva za obe strani. V Iranu je presenečena nad dvojnostjo zakrivanja in podrejenosti žensk v javnosti na ulici in njihovo očitno nadvlado v zasebnosti doma, kjer naj bi »delovale na močnejše baterije« ter »narekovale ritem življenja in dogajanje pod domačo streho« (Pulko 2007: 215). Četudi se nima za feministko, je ogorčena, ko sama doživlja diskriminacijo oz. ji je priča, in ima v takih situacijah ženske za bolj kultiviran spol. Prav tako za ljudi iz nekdanjega vzhodnega bloka trdi, da s(m)o »bolj surovi, manj nežni in znamo biti precej bolj neotesani kot drugod na Zemlji« (Pulko 2007: 277).

Ko primerja budiste in hindujce, pravi za prve, da so se ukvarjali s krepitvijo duha (duhovnostjo), drugi pa s prodajo blaga (pridobitništvom). Najbližje so ji bili Tibetanci, budizem in Dalajlama. Izpostavlja, da Tibetanci verjamejo v dobro, ne lažejo in ne kradejo, njihov jezik ne pozna besede krivda, »prepričani so, da je um kreator in uničevalec vsega« ter »da je kot padalo, ki deluje bolje, če je odprto« (Pulko 2007: 199). Prav tako pravi, da se je med njimi počutila bolj varno kot doma. Budizem se ji je zdel zanimiv zaradi tega, ker spodbuja ljudi, da sledijo svoji intuiciji (občutkom), ne pa verskim voditeljem. »Boga iščejo v sebi, ne v drugih. So edini, ki se večino časa ukvarjajo sami s seboj in z odnosi do ljudi. Menijo, da bo, če se spoštujemo in sočustvujemo, vse drugo sledilo samo od sebe« (Pulko 2007: 200). Dalajlama jo je fasciniral zlasti zaradi svoje pristne človečnosti. Ob njem je spoznala, da so véliki ljudje videti na zunaj majhni. Nanjo so stimulativno delovali njegova globoka sreča, gromki smeh in nalezljivo veselje.

Ženska blagovna znamka in njena zgodba

Z dobrimi zgodbami, ki jih blagovne znamke ne le upovedujejo, ampak tudi živijo, lahko prispevamo k pozitivnim spremembam sveta. »Vendar danes blagovne znamke niso vezane le na potrošne dobrine. Slavne osebnosti, nevladne organizacije, države, celo vojne percipiramo po podobnem principu kot nekoč potrošne dobrine. […] Za lastnika in upravljavca blagovne znamke je zato pomembno, da ve, kaj v zvezi z njegovo blagovno znamko je dejansko ohranjeno v človekovem spominu« (Godina Košir 2005: 37, 39).

Na zavihku platnic knjige *Pocestnica* naletimo na naslednje: »Opozorilo! To je njena druga knjiga. Prva je spremenila veliko življenj. Tudi ta je na voljo brez garancije, da ne boste zbežali iz znanega sveta in zaživeli drugače tudi vi« (Pulko 2007), kar lahko razumemo kot del ustvarjanja zgodbe blagovne znamke.

Že v času popotovanja Benke Pulko so posamezniki občudovali njeno odločnost in vztrajnost. Bila jim je vzor. Tudi sami so hoteli doseči v življenju to, kar so si želeli. Njeno izkušnjo so dojemali kot perfektno avanturo in odlično zgodbo, na katero se bodo spomnili še velikokrat na poti do svojega uspeha. V severnoameriškem motorističnem žurnalizmu se je začel pojavljati celo izraz »Benkina sreča«.

Za Benko Pulko je postalo potovanje eden izmed mejnikov v njenem življenju. V evforičnosti pozitivnih vibracij ob vrnitvi domov se je počutila kot zmagovalka v bitki s samo seboj. Postala je Guinnessova rekorderka, saj je s svojim motorjem BMW F650 obkrožila svet in s tem vse celine sveta (tudi Antarktiko). Bralke in bralci revije *Jana* so jo izbrali za Slovenko leta, kar je bilo utemeljeno tako, da gre za »[p]riznanje za delo in za življenjsko držo[, č]aščenje ženskosti, ki ni le materinstvo in čutnost[; z]a polno in odgovorno vlogo ženske pri soustvarjanju sveta in življenja, ki ga živimo« (Pulko 2007: 311). Pri izboru osebnosti leta je pristala na četrtem mestu, takoj za Milanom Kučanom, Borutom Pahorjem in Janezom Stanovnikom. Moška revija *Playboy* jo je uvrstila na šestnajsto mesto z utemeljitvijo, da njihov tradicionalni izbor v nasprotju z drugimi lestvicami ni temeljil na videzu, erotičnem naboju ali

okusu za oblačenje, temveč le na enem merilu: odmevnosti storjenih dejanj.

Odločitev za humanitarna prizadevanja se je pri Benki Pulko izoblikovala že v času njenega petletnega potovanja okrog sveta. Kot sama pravi, je bila utrujena od finančnega rasizma. Sama se je odločila pomagati le tistim, ki so pomoči potrebni – zlasti otrokom pri njihovem šolanju: »Edina dragocena, dolgoročna in res koristna pomoč je znanje, ki je hkrati tudi edino orodje, s katerim bodo prišli do bele koruze, cest, mostov, zdravja in vsega drugega« (Pulko 2007: 247).

Ženske so si že v preteklosti pridobivale ugled v smislu današnje družbene odgovornosti, zlasti glede dobrodelnosti, usmerjene v podpiranje socialnih in izobraževalnih ustanov, za kar država ni imela posluha (Žiberna 1998). Benka Pulko je po vrnitvi s potovanja ustanovila fundacijo Verjemi vase in osvoji svet, ki je prerasla v mednarodno organizacijo za pomoč otrokom, da pridejo do znanja, naprej pa naj bi si pomagali sami.

Če sta pripovedovalko vodila močna volja in raziskovalni duh ter bi uspeh njene potovalne izkušnje lahko strnili z mislijo Paola Coelha, »Kadar si nečesa res želiš, stremi vse stvarstvo k temu, da bi se ti sanje uresničile« (Pulko 2007: 35), ki jo tudi sama navaja, jo je po premaganem strahu na poti ob vrnitvi domov življenje, »en sam tranzit« (Pulko 2007: 115), utrujalo in begalo z mislijo na prihodnost in na to, da bo »po tolikem času tujka v znanem okolju« (Pulko 2007: 297). Občutek, da je tedaj »imela vse in nič« ter da je bila »grofovsko bogata zaradi izkušnje in mišje revna, kar se tiče denarja« (Pulko 2007: 305–306), je zamenjalo to, da se je, ko je našla, kar je iskala, posvetila pomembnejšim stvarem. V novih razsežnostih pa se je pokazalo, da so notranja potovanja ob nenehnem odkrivanju novega brez konca.

Vir in literatura

BERNIK, France, 1988: Avtobiografsko v novejši slovenski prozi. Boris Paternu, Franc Jakopin, Peter Weiss (ur.): *Sodobnost. Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura. Obdobja* 8. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 145–149.

BOROVNIK, Silvija, 1995: *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih.* Ljubljana: Mihelač.

GODINA KOŠIR, Ladeja, 2005: *Zgodba blagovne znamke in njen vpliv na oblikovanje identitet posameznikov.* Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

GRDINA, Igor, 1991: *Avtobiografija pri Slovencih od začetkov do nastopa moderne.* Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

KERNDL, Milena, 2009: *Funkcija avtobiografskega v delih sodobnih slovenskih romanopisk.* Magistrsko delo. Maribor: Filozofska fakulteta.

McCRACKEN, Ellen, 2001: Naslovnica – okno k bodoči samopodobi. Ksenija H. Vidmar (ur.): *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije.* Ljubljana: ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij. 395–425.

MIHURKO PONIŽ, Katja, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne.* Ljubljana: Založba Sophia.

PULKO, Benka, 2007: *Pocestnica: življenjski potopis.* Ljubljana: Undara Studio.

SLAPŠAK, Svetlana, 2000: *Ženske ikone 20. stoletja.* Ljubljana: Urad za žensko politiko.

WEBER, Irena, 2003: *Ženski itinerariji: med antropologijo potovanja in literaturo.* Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.

ŽIBERNA, Angelca, 1998: *Slovenke skozi čas.* Ljubljana: samozaložba.

bos.zrc-sazu.si/sskj.html

www.benkapulko.com

POSTSOCIALISTIČNI IN TRANZICIJSKI SMEH – SLOVENSKA KOMEDIJA PO LETU 1991, IZBRANI PRIMERI

Nataša Gaši
Ljubljana

Denis Poniž
Akademija za gledališče, radilo, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6-22.09"1991/20"

Po spremembi družbenopolitičnih razmer v Sloveniji je komedija doživela pravi razcvet. Poleg dveh izrazitih komediografov, Partljiča in Möderndorferja, se h komediji nagibajo tudi ostali dramatiki, saj po letu 1991 v dramatiki zaznavamo izrazit porast komičnih prvin. Članek ponuja pregled del štirih avtorjev, poleg omenjenih še Jovanovića in Zupančiča.

komedija, Partljič, Jovanović, Möderndorfer, Zupančič

Slovene comedy has blossomed since the change in socio-political circumstances. As well as in the work of two prominent comedy writers, Tone Partljič and Vinko Möderndorfer, we can also find comic elements increasing in the work of other playwrights since 1991. This paper offers a review of plays written by four playwrights: Partljič, Möderndorfer, Dušan Jovanović and Matjaž Zupančič.

comedy, Partljič, Jovanović, Möderndorfer, Zupančič

Drama pred in po letu 1991

V preglednem članku Sodobna slovenska dramatika (1945–2000) Lado Kralj opaža, da se je po kratkem obdobju dramatike socialnega oz. socialističnega realizma, ki je s svojimi temami večinoma aktivno podpirala novo socialistično oblast, pojavila »neka motivno, idejno in izrazno povsem drugačna dramatika, ki je bolj ali manj odprto kazala svoje težnje po kritiki oblasti« (Kralj 2006: 125). S tem ima avtor seveda v mislih eksistencialistično dramatiko oziroma poetično dramo kot njeno osnovno formo (npr. drame D. Smoleta, G. Strniše, D. Zajca), dramo absurda (npr. drame J. Javorška, P. Božiča, R. Šeliga) in ludistično igro (D. Jovanovića, M. Jesiha, F. Rudolfa, P. Lužana). Omenjene dramske forme so dramatikom omogočile navidezen odmik od aktualnega političnega dogajanja. Navidezen zato, ker so avtorji kritiko sistema skrili predvsem na dva načina: »prvi je prestavitev dogajanja v nadčasovni mitični svet, ki se razkriva z metaforičnim jezikom poetične drame, drugi način pa se kaže s formo drame absurda, s čimer dobi kritika sistema groteskne dimenzije« (Pezdirc Bartol 2008: 127). Po letu 1991 je slovenska dramatika torej izgubila osrednje-tematsko izhodišče:

> V demokraciji, kjer ni posesti resnice, ampak vsakdo izbira med mnoštvom dnevno spreminjajočih se resnic, dramatika ne more več nasprotovati ideološkemu monolitu, temveč je njena angažiranost usmerjena predvsem v splošno stanje duha in družbe ter globalne probleme sodobne civilizacije, kot so nasilje v družini, pedofilija, birokratizem, odrinjenost marginalnih skupin, korupcija, brezposelnost, oblike manipulacije, medijska konstrukcija realnosti, potrošništvo ipd. (Pezdirc Bartol 2008: 128.)

Komedija po letu 1991

Seveda ni naključje, da smo si za opis sprememb v dramskem ustvarjanju slovenskih dramatikov pred in po osamosvojitvi vzeli dramo, čeprav se bomo v članku ukvarjali predvsem s komedijo. Med dramo in komedijo že dolgo ni več ostrih ločnic (med mešane zvrsti sodi velik del renesančne in baročne dramatike, dokončno pa komedija svojo »čistost« izgubi v romantiki), kar med drugim nakazujejo tudi podnaslovi nekaterih komedij, ki jih bomo obravnavali.

Sodobni slovenski avtorji ne pišejo več tragedij, še zmeraj pa pišejo komedije. Takšno je mnenje literarne vede, ki ga potrjujejo pisatelji, saj svoja resnejša dramska dela označujejo s podnaslovom »drama«, vse pogosteje tudi »igra« – če pa napišejo lahkotnejše dramsko delo, sledijo tradiciji in ga označijo za komedijo. (Kralj 2007: 129.)

Tako Vinko Möderndorfer igro *Mama je umrla dvakrat* podnaslovi »zelo zelo črna komedija v dveh aktih«, *Mefistovo poročilo* »komična drama«, *Na kmetih* je »ena vesela burka s kriminalnim priokusom«, *Bruselj hotel* pa »blasfemija«, *Oblast* »srhljiva komedija v treh dejanjih«. Jovanović *Don Juana na psu* podnaslovi »fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu«, *Klinika Kozarcky* je »alko-komedija«, *Karajan C* je »komičen miks za glas in telo: Moderato/Scherzando ma non tropo/Adagio sostenuto«. Zanimivo je tudi, da so Möderndorferjeve *Tri sestre* podnaslovljene »črna komedija iz družinskega življenja«, a jih B. Lukan v spremni besedi *Na kmetih* označi kot »resno[1] dramo« (Möderndorfer 2003: 317), kar govori v prid tezi o mešanih žanrih, čeprav literarni teoretiki Partljiča in Möderndorferja večkrat označijo kot (edina čista) komediografa.[2] Ob tem se je treba vprašati, zakaj so se avtorji, ki jih obravnavamo v tem referatu, odločili, da bodo svoje poglede na družbeno-politično dogajanje časa, v katerem živijo, upodobili ravno v komediji. Vprašanje je zanimivo predvsem zato, ker že ob bežnem pregledu dramske produkcije pred letom 1991 ugotovimo, da je bilo napisanih in uprizorjenih bolj malo komedij. Pezdirc Bartol (2005: 50–51) skromno število slovenskih komedij utemeljuje z dejstvom, da se Slovenci ne znamo smejati na svoj račun. Enako mislita tudi Möderndorfer v zbirki esejev *Gledališče v ogledalu* in Partljič v komediji *En dan resnice*. Sami bi dodali še drug pogled – svobodo govora. S padcem režima, ki je sankcioniral odkrito kritiko, izgine nuja po zakrivanju satiričnih osti, ki praviloma vejejo iz komedij, zato ne preseneča, da je v večini komedij, napisanih v desetletju po razpadu Jugoslavije, osrednja tema prav kritika družbeno-političnih sprememb.

Partljič in Zupančič

Partljičeve komedije, ki so nastale pred letom 1991 – serija o Ščuki – so nakazale komediografove osnovne tendence pri pisanju: uporabo aktual(istič)ne snovi, grob humor s poudarjenimi elementi burke in farse, preprosto, lahko razumljivo zgodbo o »malem človeku«. Silvija Borovnik jih označuje z besedami, »da delujejo neredko zelo naturalistično« in »kažejo anomalije sodobnikovega bivanja« (Borovnik 2005:120). Komedije, napisane v prvem desetletju po padcu komunizma in osamosvojitvi, ostajajo vsebinsko in oblikovno pravzaprav na isti ravnini kot tiste, napisane v sedmem in osmem desetletju prejšnjega stoletja; zdi se le, da je Partljič nekoliko manj zadržan, tako pri kritičnem in ironičnem slikanju svojih junakov, kot tudi v jeziku, ki šale o politiki in posebej spolnosti pripelje preko roba komedije v prostor farse in burke. Trditve bomo skušali ilustrirati z

1 Lukan postavi besedo »resno« v narekovaje, ker je tema resna, a komično obdelana.

2 Lado Kralj (2006: 130), Blaž Lukan v spremni besedi k zbirki štirim Möderndorferjevim komedijam *Limonada slovenica*, Tone Partljič v spremnih besedah h komedijam Vinka Möderndorferja, Mateja Pezdirc Bartol (2008: 48–60).

dvema komedijama, ki se zdita tipični za tranzicijsko obdobje. To sta *Štajerc v Ljubljani* in *Politika, bolezen moja*.

Prva komedija govori o Alojzu Kramvoglu, ravnatelju šole iz (Sv.) Trojice pri Lenartu, ki ga Nina, knjižničarka in učiteljica z ljubljanske osnovne šole »Druga grupa odredov«, potem ko po ekskurziji v te prečudovite vinorodne kraje preživi z njim burno noč, povabi za ravnatelja v Ljubljano. Je čas velikih sprememb in »večna«, še v prejšnjem režimu postavljena ravnateljica Melanija ni več primerna za to funkcijo, a njen padec ni stvar nezadovoljstva učiteljskega zbora, marveč nacionalistično-patriotskega izbruha hišnika z nič kaj slovenskim priimkom, Zlatka Lasbaherja, ki predstavlja »novo, postkomunistično stvarnost« (vede pa se kot Jančarjev Volodja iz *Velikega briljantnega valčka*). A njegovi nameni niso čisti, saj skuša nastaviti svojo brezposelno hčerko Jerico. Po paradi politično-seksualnih vragolij, ki se dogodijo nesrečnemu Alojzu v Ljubljani, spozna, da je vseeno bolje biti »prvi na vasi« in se vrne domov. Partljič natrese še kup opazk o prejšnjem in sedanjem času, prav nič ga ne zanimajo globlji vzroki te ali one tranzicijske »deviacije«, ampak se suvereno zabava zgolj ob situacijskih in verbalnih domislicah svojih junakov, obilno začinjenih s krepkimi izrazi, časnikarskimi domislicami, zelo rad se tudi poigrava s cankarjanskimi motivi (čiščenje šolske knjižnice ideološko neprimernih knjig je povzeto po *Hlapcih*). Spritius movens komedije je pregovorno rivalstvo med Ljubljano in Mariborom, ki ga komediograf zaostri do konca: nihče iz severovzhodne Slovenije ne more uspeti v Ljubljani, a doma lahko uspe le, če je povohal center in prestolnico.

Resnični problemi tranzicije komediografa pravzaprav ne zanimajo: ostaja pri površinskem, nemalokrat tipiziranem opisovanju svojih junakov, ki jih vznemirjata samo politika ali seks; skladno z eno ali drugo nagnjenostjo so prikazana tudi njihova ravnanja. Vendar je zanimiva (da ne napišemo problematična) njegova zaključna poanta: ravnateljica Melanija, predstavnica starih kadrov, se vrača na svoje ravnateljsko mesto, kot da se – na ravni družbe – ni zgodilo nič zares usodnega.

Druga komedija skuša prodreti globlje pod povrhnjico tranzicijske, vsekakor notranje razdeljene slovenske družbe. Ivan Smuk, odpravnik vlakov, in njegova žena Ivana, učiteljica, se istega dne upokojita. Ker je Ivan nezadovoljen z »novo« politiko do upokojencev, se, tudi zaradi znanstva z gospo Gnamuš, »upokojeno igralko, inštruktorico«, odloči, da bo izdal knjigo svojih protestnih pisem bralcev, obenem pa tudi kandidira na državnozborskih volitvah na listi upokojenske stranke. Njegova žena, ki začne hoditi k aerobiki, se zaplete v erotično zvezo z Robertom, »učiteljem telesnih veščin«, mlajša hčerka Tinka pade v kremplje lažnega newageovskega guruja Parašaruma. Starejša hči, ki živi s »prejšnjim in sedanjim« politikom, je edina, ki razume realnost, zato tudi ve, da bo njen mož izvoljen za poslanca.

Ivanova knjiga je polom, polom je tudi njegova poslanska kandidatura (tudi prizor sporočanja volilnih rezultatov je Partljič vzel iz Cankarjevih *Hlapcev*). Morala komedije (jezikovno in situacijsko se giblje le malo nad prejšnjo) je jasna: za malega človeka v tranzicijski politiki, ki je vse prej kot pošten posel, ni prostora, saj ni dorasel njenim zvijačam in ukanam. Vsi, ki pridejo v stik z nesrečnima upokojencema, so pokvarjeni ali pa z njima grobo manipulirajo. Paralelno zgodbo pelje komediograf z njuno štajersko gospodinjsko pomočnico Micko, ki sicer prisega na kmečko moralnost, a v Ljubljani vseeno zanosi, vendar uspe prepričati svojega haloškega zaročenca Frančeka, da je dete njegovo, spet imamo motiv »pokvarjene« Ljubljane nasproti – tokrat naturni štajerski pokrajini.

Partljič tako v prvem tranzicijskem desetletju ustvarja neproblematične, samo smehu in zabavi (včasih zelo preprosti) namenjene komedije, brez vsakih kritičnih odvodov.

Veliko pomena daje lokalpatriotskim burkam, ki jih sicer ves čas relativizira, vendar hkrati pušča kot »omen« dejanskega stanja. Občutek imamo, da je bilo »prej« bolje, kot je »sedaj«, da so »preteklosti« vladale vrednote, »sedanjosti« pa zgolj korupcija, povzpetništvo, hlastanje za močjo in bogastvom.

Povsem drugačen je humor, ki si ga privošči Matjaž Zupančič v *Slastnem mrliču* in *Golem pianistu.* Če prvo besedilo zvrstno sicer sodi med komedije (a ga avtor tako ne označi), saj komedijski elementi vsekakor prevladujejo v obliki do absurda prignanih situacij med dvema ali več osebami, pa je drugo besedilo podnaslovil »črna komedija« in s tem nakazal svoj intelektualni angažma. Črne komedije so po definiciji komedijska besedila, ki najbolj nagovarjajo bralčev/gledalčev intelekt (Styan 1968: 128). Kar je pri Partljiču izpostavljeno, vsem na očeh, je pri Zupančiču skrito in bralec/gledalec mora (komično) poanto šele odkriti, jo razvozlati iz množice situacij, ki jih avtor ustvarja v polifonem pogledu na probleme bivanja v tranzicijski družbi. Če Partljič gradi na že omenjenih aktualizmih, ki se kažejo v enodnevniških domislicah, namigih in preprostih komičnih obratih, se Zupančič dotika tranzicije in njenih problemov na višji, skorajda simbolni ravni. Tako je že z imeni: Adamovič (Adam = prvi človek) predstavlja »nove« sile, Škodlarič in Vrhovrc stare. Pri tem so prikazani simboli vedno povezani z določenimi občečloveškimi napakami in pomanjkljivostmi, kar se kaže v izrazito univerzalnih situacijah, čeprav so le-te tako v prvi kot drugi komediji tudi jasno razpoznavne in povezane z vsakdanjostjo. Ljudje so tudi pri Zupančiču, kot se za tranzicijo spodobi, razpeti med »včeraj« in »danes«, čeprav vsi željno pričakujejo »jutri«. Nič se ne zgodi – tako se zdi na prvi pogled – izven naključij in poljubnosti, a se hitro izkaže, da v obeh besedilih deluje zelo natančna logika, ki jo komika razume kot miselni angažma: smejemo se, ko se nam odpirajo, za navidezno vsakdanjimi in v vsakdanjosti absurdnimi ali bizarnimi situacijami, odnosi, ki določajo ljudi v tranziciji: eni, manjšina, »so se znašli«, znajo iz stisk drugih (večine) potegniti dobiček, korist in tudi oblast. Drugo, kar značilno določa ne samo Zupančičev komedijski, marveč ves dramski opus, pa je izrazit spopad med posameznikom in množico, ki skuša posamezniku vsiliti svojo voljo, ga celo uničiti, a ker gre za komedijo, se v obeh primerih junaka, čeprav naredita navidezni samomor (Neznanec iz *Slastnega mrliča* se obesi, Adamovič iz *Golega pianista* skoči skozi okno), znova vrneta živa, sta »neuničljiva«, sta pravzaprav komični princip. Ob to arhetipsko situacijo pa dramatik naniza celo vrsto situacij, detajlov in ne nazadnje tudi replik, ki vse kažejo, da je, navidezno apolitičen, brez volje, da bi spremljal položaj, kakršen je, v resnici zelo natančen in intelektualno izjemno elokventen kronist dogajanja; njegove domislice so pravzaprav precej bolj ostre in neprizanesljive kot pa Partljičeve, ki drsijo po površini in se bistva niti ne dotaknejo. Poleg tega Zupančiča ne zanimajo toliko politični dogodki, se pravi politika v ožjem pomenu besede, ampak njeni vplivi na družbo: na medije, na transport, na javno mnenje, na potrošniške navade ipd.

Oba komediografa se bistveno razlikujeta tudi v uporabi jezikovnih sredstev. Partljič uporablja poudarjeno »ljudski« jezik, ki ga meša z znanimi političnimi frazami in tako ustvarja pristno občutje, v katerem delujejo njegovi junaki, preprosti, vsakdanji ljudje naše tranzicijske realnosti. Zupančičev jezik je bolj zapleten, uporablja sicer podobne fraze in reke kot Partljič, vendar jih pomensko variira ali celo preobrača, da postajajo na videz absurdne. V govoru njegovih oseb je več reflektivnega, kar ustvarja občutek globinskega pripovedovanja in s tem tudi bolj zapletenega približevanja problemom; realnost je omenjena le tu in tam, bežno, vendar dovolj poudarjeno, da se zavedamo iste ali zelo podobne tranzicijske realnosti kot pri Partljiču.

Jovanović in Möderndorfer

V Jovanovićevem *Don Juan na psu* (1991), sicer predelavi avtorjevega istoimenskega grotesknega romana (1966), lahko jasno vidimo, kako se ljudje prilagajajo na družbene spremembe. Jedro romana in drame je Poldetova bolezen, nekakšno razpadanje v brezoblično maso – metafora propadanja sveta. Ob centralnem egu Poldeta, človeka prejšnjega sistema, se zvrstijo osebe, ki s svojimi življenjskimi nazori in vrednotami spadajo še v čas socializma (More, Poldetov partizanski komandant), osebe, ki začutijo spremembe in se jim skušajo (ne)uspešno prilagoditi (Rozalija in Jaka, Poldetova starša, sin Janez), ter podjetni ljudje nove dobe (Mario, istrski kmet). Tu je treba poudariti, da Jovanovićeve dramske osebe niso samo tipi, vsaka izmed njih je natančno karakterizirana in s tem pripomore k »večžanrskosti« drame, saj lahko Don Juana beremo/dojemamo kot družinsko komedijo (Družina Hvala in tri bivše Poldetove žene), policijsko dramo (Grizli, policist v civilu), medicinsko fantastiko (dr. Černigoj in Poldetova bolezen), satiro na nadobudno tranzicijsko podjetništvo (biznis z lešniki), politično alegorijo začenjajočega se jugoslovanskega epiloga (Poldetovo delo, ki se piše sámo »Še pomnite, tovariši?«). Prehod iz starega v novi sistem, v katerem se nekateri odlično znajdejo na račun tistih, ki se ne ter zato osebnostno propadejo oziroma zapadejo v različne oblike odvisnosti, je tudi tema *Klinike Kozarcky*, ki se dogaja v zakotnem predmestnem bifeju Jesenic. Izbira kraja dogajanja ni naključna, saj so bile železarske Jesenice v bivši Jugoslaviji, ko sta bila delavec in delo še vrednota, ponos naroda, desetletje kasneje pa mesto nesrečnikov, marginalcev, nebogljenih naivnih žrtev novodobnih podjetnikov, kakršen je tudi ustanovitelj klinike, kvazipoljski goljuf Dr. Kozarcky.

Möderndorfer se ne ukvarja toliko z ljudmi iz obrobja družbe, osredotoči se na politiko in novodobnega politika, ki ga žene želja po oblasti, za katero je pripravljen zatajiti svojo preteklost, prijatelje in celo družino, kar prikazujejo *Štirje letni časi*,[3] *Limonada slovenica*, *Truth story* in *Oblast*.[4] Seveda so med njimi razlike. Leopold Cigler iz *Štirih letnih časov* nam na začetku daje občutek, da je dober, pošten, skrben in rahlo »preganjavičen« poslanec, pater familias, ki ima ves čas občutek, da ga »hočejo zašiti«. Izsiljevanju mafijcev Bata, Muta in Vasilija pa nasede prav zato, ker je do svojega bogastva in družbenega stanja prišel s pomočjo lobiranja, podkupovanja, političnega oportunizma: »[...] jaz sem se klanjal na vse strani, malo na levo, malo na desno, stal sem pa na sredini« (Möderndorfer 1995: 53). Po kraji njegova žena Amalija ugotovi, da so spet normalni, torej revni, »Ti srček moj, si spet lahko pošten poslanec«, na kar Leopold odvrne »In spet lahko začnem vse od začetka« (Möderndorfer 1995: 54). *Limonada slovenica* je zanimiva predvsem zato, ker prikazuje spletke in igrice slovenskega političnega vrha. Tako levi, ki se borijo, da bi oblast obdržali, kot desni, ki bi jo radi osvojili (uspelo jim bo šele v blasfemiji *Bruselj hotel*), si za svojega kandidata izberejo izseljenca, doktorja ekonomije Vasilija, ki ga cenijo predvsem zato, ker se je rokoval s predsednikom Združenih držav. V boju za politično prevlado in višjo stopničko na družbeno-politični lestvici so se sposobni odreči tudi ljubezni (sekretarka Magdalena se zaljubi v Vasilija, a se ljubezni zavestno odreče, ker jo bolj zanima politična kariera). Edina oseba, ki vidi in trezno oceni dogajanje okoli Vasilija, je njegov tajnik Alan, »sicer s potrošništvom zastrupljena čudaška oseba, ki pa za razliko od ljudi, ki jih sreča v 'pravljični deželi', vseeno hlepi po vsaj minimalni dozi očiščenja« (Möderndorfer 2003: 306). Vasilij

3 Zanimivo, da je Ciglerjev politični nasprotnik Tone Palčič = Tone Partljič, ki je iz iste stranke.

4 *Oblast* v to skupino spada samo deloma. Ante Pešalič je novodobni kapitalist, bogataš, ki ima denar in se odloči, da bo kandidiral za poslanca, ker hoče tudi politično moč.

je namreč slep, dejansko in metaforično.[5] Novopečene bogataše, kapitaliste in kriminalce zasledimo v neke vrste konverzacijski komediji *Klub Fahrenheit*, podnaslovljeni komična moralka s kriminalnim priokusom, kjer se v savni srečuje elitna družba podjetnikov, trgovcev in politikov. V *Podnajemnikih* avtor obdela motiv novih bogatašev, denacionalizacijskih dedičev, najemodajalcev na eni strani in najemnikov na drugi. *Mrtve duše* so rdeče-črna komedija o kovanju dobička in nabiranju političnih točk – novodobnega podjetnika, sicer sina lastnika pogrebnega podjetja in njegovega prijatelja ministra, ki dobiček kujeta s pomočjo posmrtnih ostankov žrtev bratomorne vojne. *Na kmetih* je komedija, ki na eni strani prikazuje podjetnost Maričke, lastnice kmečkega turizma, ki je vse prej kot to, saj z materjo že dolgo več ne obdelujeta polj in redita živine, ker se to ne splača, zato raje živita od kmetijskih subvencij in pokvarjenosti orožarskega posla, v katerem sodelujejo politiki in kriminalci. Tema korupcije in povezanosti cerkve s politiko prevladuje v *Bruselj hotelu*, *Vaja zbora* pa dokazuje dobro znano dejstvo, da lahko denar kupi vse, tudi kulturo.

Po letu 2000 teme Möderndorferjevih komedij niso več tako občečloveške kritike družbe, v kateri živimo. Dramske osebe niso več samo personifikacije splošnih tipov ljudi sodobne družbe. Gre bolj za intimne zgodbe posameznikov, ki so na primer izvedeli resnico in se zato pridejo soočiti s svojimi »krvniki«. Striček Luka iz *Truth story* se s svojo aktovko, polno dokazov o umazani preteklosti bodočega ministra Rudolfa Senčarja, prikaže prav na predvečer njegovega imenovanja. Ne pride zato, da bi uničil kariero politika, ampak predvsem zato, da bi potrkal na njegovo vest. Senčar je bil v prejšnjem sistemu ovaduh in vohljač (čeprav seveda ta zanika, da bi bil kadar koli v partiji), ki je zakrivil, da so zaprli vodilne akterje študentskega odpora. Striček Luka je upokojeni policist, oče Irene, dekleta, ki ga je Rudolf zapeljal in izrabil zato, da se je infiltriral v omenjeno skupino študentov. Po aretacijah jo je zapustil, Irena je naredila samomor, njen oče pa je vestno spremljal Senčarjevo življenje. V tej komediji je zanimivo, da obračun med Luko in Senčarjem sploh ni potreben, saj se komedija konča z rešitvijo »od zgoraj«, ker Senčarju obljubljeno ministrstvo ukinejo. Za podoben obračun gre v *Mefistovem poročilu*. Bogdan pride po petindvajsetih letih na obisk k svojemu bivšemu profesorju Vasiliju. Povod za obisk je odprtje tajnega arhiva, v katerem Bogdan najde svoj dosje, v katerem prepozna pisavo profesorja, vohuna z imenom Mefisto. Bogdan se mu ne maščuje, saj spozna, da je Vasilija kaznovalo že življenje samo – njegovih člankov ne prebira nihče več, vsi so pozabili nanj, največja kazen pa je njegova žena, ki mu s strupenimi očitki tako zelo greni življenje, da se pred njo dela nemočnega in senilnega. S temami vohunstva, nadzora, jugoslovanske policijske represije se v istem času (tik pred letom 2000) ukvarja tudi Jovanović, najizraziteje v *Karajanu C*.

V prid tezi o prehodu k upovedovanju bolj intimnih zgodb govorijo tudi podnaslovi komedij *Tri sestre* in *Človek na dolge proge*, ki jih Möderndorfer opredeli kot črne komedije. Zadnje tri avtorjeve drame (*Na dnu*, *Lep dan za umret*, *Solze in kri*) pa iz polja komedije preidejo v polje igre.

Zaključek

Zdi se, da komediografski postopki niso več primerni za prikazovanje intimnih zgodb slehernikov, ki ne spadajo v elito oblastnikov in kapitalistov. Komedija se namreč vedno odziva na aktualne dogodke in od gledalca ali bralca zahteva izkušnjo ali vsaj poznavanje dejstev, ki jih prikazuje (npr. prehod iz enega

5 Vasilijeva metaforična slepota se kaže v tem, da vsem spletkam navkljub pristane na kandidaturo, dejanska slepota pa poskrbi za komični učinek »nehotenega« obračuna z ljudmi, ki so ga preslepili – oklofuta tako leve kot desne politične predstavnike.

družbeno-političnega sistema v drugega). Mlajša, s potrošništvom zastrupljena in od resničnostnih šovov ohromljena generacija te izkušnje seveda nima. Tako kot nima želje po družbeni aktivnosti in spremembah. Vse, kar ji je ostalo od družbenega aktivizma[6] njihovih staršev, je neskladje med željami (bogastvo, materialne dobrine in slava) in resničnostjo (vse prej našteto imajo le redki). Ravno to travmatično neskladje in bolestna želja po slavi za vsako ceno predstavljata novo tematsko polje, iz katerega črpajo drame, napisane v zadnjih letih (npr. Zupančičev *Hodnik* in *Razred* ter zadnje Möderndorferjeve drame). Zato lahko upravičeno trdimo, da smo po bliskovitem razcvetu slovenske komedije v 90. letih prejšnjega stoletja zdaj priča njenemu zatonu, saj so vsi avtorji, obravnavani v tem članku komedijo postavili na stranski tir – zdaj pišejo drame oziroma sploh ne pišejo.

Literatura

BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja.* Ljubljana: Slovenska matica.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1991: *Zid, jezero in druge igre.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1999: *Klinika Kozarcky.* Trst: Slovensko stalno gledališče.

JOVANOVIĆ, Dušan, 2004: *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky.* Ljubljana: Študentska založba.

KERMAUNER, Taras, 2001: Linčarska muzika. *Gledališki list MGL* XLIX/8. 38–48.

KRALJ, Lado, 2006: Slovenska dramatika (1945–2000). *Primerjalni članki.* Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

PARTLJIČ, Tone, 1997: *Komedije.* Ljubljana: Pisanica.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2008: Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatiki. Barbara Orel (ur.): *Scenske umetnosti in politike predstavljanja.* Ljubljana: AGRFT: Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. 127–138.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2005: Motivi in teme v najnovejših komedijah Toneta Partljiča in Vinka Möderndorferja. *Jezik in slovstvo* 50/3–4. 48–60.

MÖDERNDORFER, Vinko, 1995: *Štirje letni časi: ena vesela poslanska komedija – v dveh aktih – z lahkotnim zapletom in brutalno izpeljavo.* Ljubljana: Mihelač.

MÖDERNDORFER, Vinko, 1998: *Vaja zbora, tri komedije.* Ljubljana: Založba Tespis.

MÖDERNDORFER, Vinko, 2003: *Limonada slovenica: štiri komedije.* (Spremna beseda Blaž Lukan.) Ljubljana: Knjižna zadruga.

MÖDERNDORFER, Vinko, 2006: *Mefistovo poročilo: igre in komedije.* Maribor: Litera.

MÖDERNDORFER, Vinko, 2008: *Štiri komedije.* Ljubljana: Knjižna zadruga.

MÖDERNDORFER, Vinko, 2009: *Lep dan za umret.* Maribor: Litera.

STYAN, John Louis, 1968: *The Dark Comedy.* Cambridge: Cambridge University Press.

ZUPANČIČ, Matjaž, 1993: *Izganjalci hudiča.* Ljubljana: Mihelač.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2004: *Štiri drame.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

6 Neke vrste aktivizem, čeprav predvsem v negativnem smislu, se grejo tudi protagonisti obravnavanih komedij.

MED EKSTAZO IN EKSTAZO (PRIPIS K POEZIJI VIDE MOKRIN - PAUER)

Marko Golja
Radio Slovenija, Ljubljana

UDK 821.163.6-1.09 Mokrin - Pauer V.

Besedilo analizira poezijo Vide Mokrin - Pauer v kontekstu literature t. i. postmodernistične generacije v slovenski književnosti. Njena poezija nadaljuje modernistično poezijo in njeno eksperimentiranje z jezikom, vendar je zanjo v vsaj enaki meri značilna erotičnost in tudi eksistencialistična izpovednost. V poznejših zbirkah pesnica poglobi jezikovno eksperimentiranje in odpre poezijo drugačnemu, osebnemu in hkrati svežemu doživljanju sveta v najširšem pomenu besede. Tovrstno razumevanje sveta, navdahnjeno s kvantno teorijo, pa – paradoksalno – postaja najpomembnejše oziroma osrednje v njenem literarnem svetu brez središča. Ergo, ekstaza je Ekstaza.

postmodernistična generacija, erotika, simbioza poezije za odrasle in otroke, dehierarhizacija, preseganje nihilizma

The poetry of Vida Mokrin - Pauer is analysed in the context of the postmodernist generation in Slovene literature. Her poetry continues modernist poetry and experimentation with language, but also expresses erotic and existential themes. In her later work, the poet experiments even more with language, at the same time opening her poetry to a different, personal, fresh experience of the world in the widest sense of the word. Such an understanding of the world, inspired by quantum theory, is becoming – paradoxically – the most important or central aspect in her literary world without a centre. Ergo, ecstasy is Ecstasy.

postmodernist generation, eroticism, symbiosis of poetry for children and adults, dehierarchisation, transcending nihilism

Letnica 1980, ki označuje začetek obdobja, ki mu je posvečen letošnji simpozij, je smiselna. Predvsem zato, ker nadaljuje približno tam, kje se je končalo obdobje, obravnavano na simpoziju leta 1986.[1] Toda kaj sploh pomeni ta letnica? Tega leta je umrl Tito, ta dogodek pa je posodil naslov enemu izmed izborov mlade slovenske proze v angleščini. Vprašanje je, ali lahko razumemo letnico 1980 kot letnico preloma, reza ali vsaj kot simbolno identifikacijsko točko. Leta 1980 bi lahko (iz povsem bioloških) razlogov nastopila nova literarna generacija književnikov, rojenih leta 1960 in pozneje. Toda prva knjiga, ki opazneje napoveduje nastop nove generacije, je izšla šele leta 1982. To je *Pesniški almanah mladih*.[2]

Pri njegovi izdaji sta sodelovali dve založbi, kar priča o takratnem stanju slovenskega založništva in posledično o porazdelitvi finančnih bremen, predvsem pa lahko izid *Almanaha* razumemo kot poskus zapolniti praznino, do katere je prišlo zaradi nerednega izdajanja prvencev v zbirki Pota mladih pri založbi Mladinska knjiga. *Almanah* naj bi torej združil v sebi več prvencev in tako zmanjšal zamudo pri njihovem izdajanju.

1 Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura: mednarodni simpozij, v Ljubljani od 1. do 3. julija 1986.
2 *Pesniški almanah mladih*. Založba Mladinska knjiga in Založba Obzorja, 1982.

Vsebuje zbirke enajstih pesnic in pesnikov, rojenih večinoma v petdesetih letih 20. stol. To je paradoksalno: *Almanah* je napovedal novo literarno generacijo, ki pa je niso predstavljali pretežno književniki, rojeni v 60. letih, ampak se je večina njegovih avtorjev rodila v 50. letih (kar pomeni, da ne gre za projekt generacije 60., ampak predvsem za izhod v sili).

Mnogi izmed avtorjev v *Almanahu* so pozneje kot pesniki umolknili (kar nekoliko izreka tudi vrednostno sodbo o njem), le redki pa so ustvarili opazen in pomemben opus: Brane Mozetič se je uveljavil kot avtor gejevske lirike, Andrej Rozman Roza kot izjemno vsestranski ustvarjalec za odrasle in otroke, Aleš Debeljak pa je v tem zborniku verjetno emblematična figura. Bil je (ob Barbari Hanuš) edini avtor v zborniku, rojen v 60. letih 20. stol., predvsem pa je s svojo pretežno hermetično liriko nadaljeval tisto pesniško poetiko, ki jo je v najvišji legi razvil Niko Grafenauer.[3] Zato se je tako kot mnogi pesniki njegove generacije pozneje srečal z izzivom, kako se odmakniti od slovenskega modernizma in njegove literarne samozadostnosti.

Na prvi pogled so imeli predstavniki mlade slovenske proze lažje delo. V prozi dveh velikih pisateljev takratne srednje generacije, pri Pavletu Zidarju in predvsem pri Lojzetu Kovačiču, so lahko brali in videli, kako lahko proza obstaja navkljub hegeljansko intonirani tezi o koncu književnosti, ki se je v slovenski književnosti manifestirala predvsem v pesniških zbirkah Francija Zagoričnika. Tako se je proza generacije, ki bo nekoliko pozneje obveljala za postmodernistično, naslonila tudi na osebno izkušnjo. To dejstvo nas opozarja, da tudi tako imenovana postmodernistična generacija ni (bila niti na svojih začetkih) nekaj homogenega, nasprotno, vsi pripadniki tako imenovane postmodernistične generacije niso bili postmodernisti.

In če si privoščim še skok v sodobnost: čeprav je v minulih letih generacija, rojena v 70. letih in pozneje, že pokopala postmodernizem, pa je vsako leto v posmeh tovrstnemu medgeneracijskemu žvenkljanju za kresnika nominiran vsaj en roman, ki lahko obvelja za postmodernističnega.[4]

Generacija, ki je nastopila v zgodnjih 80. letih 20. stol., torej ni bila niti generacijsko niti literarnosmerno enotna; postmodernistična je postala šele aposteriorno sredi in proti koncu 80. let, ko so se v javnosti razmahnile debate o postmodernizmu in ko so izšle nekatere že paradigmatske knjige.[5] Toda tako kot so različni odgovori na vprašanje, kaj je postmodernizem, so tudi različni odgovori na vprašanje, kateri so reprezentativni avtorji slovenskega postmodernizma. Za postmodernističnega avtorja je obveljal tudi Milan Jesih, vsaj po letu 1989, po objavi *Sonetov.* To pomeni, da letnica 1980 ni prelomna ne generacijsko in ne literarnozgodovinsko. Generacija, rojena v 60. letih, je vstopila v slovenski literarni prostor pozneje, reprezentativna postmodernistična besedila pa prav tako izidejo po tej letnici.

Prelom oziroma premena se je zgodil(a) pozneje, nikakor pa ni potekal(a) enako hitro in enakosmerno pri vseh avtorjih. Seveda so morali avtorji, ki so nastopili v 80. letih, in tudi že oblikovani avtorji vzpostaviti razdaljo oziroma celo preseči visoki modernizem na primer Grafenauerjevih *Štukatur* in množice zbirk Tomaža Šalamuna.

Nastop nove literarne generacije v 80. letih sovpada s pojavom new agea, pa tudi z emancipatoričnimi projekti do takrat marginaliziranih socialnih skupin. V osemdesetih letih je razpadalo kar nekaj velikih zgodb,

3 Predvsem z zbirko *Štukature* (1975).

4 Letos velja to za roman *Opazovalec* Evalda Flisarja.

5 Takšne so verjetno pripovedne zbirke Andreja Blatnika *Šopki za Adama venijo* (1983) in predvsem *Biografije brezimenih* (1989), Igorja Bratoža *Pozlata pozabe* (1988) in Aleksa Šušulića *Kdo mori bajke in druge zgodbe* (1989).

oziroma kot je to formuliral Tine Hribar v knjigi *Resnica o resnici*, ki ni bila samo refleksija, ampak tudi konceptualni alibi: resnica o resnici je ta, da ni resnice o resnici in zato z resnico ne razpolaga nihče (Hribar 1981: 165).[6] Literatura se je lahko po izkušnji z modernističnim ničem, praznino lista in po konceptualizaciji spoznavnega relativizma vrnila k sebi, k zgodbi ali k zgodbi o zgodbi. Zato ne preseneča, da hkrati pišejo avtorji, ki zajemajo iz osebne izkušnje, pri tem pa uporabljajo tudi nekatere modernistične postopke, in avtorji, ki poskušajo ustvarjati *papirnate labirinte*, pri tem pa se najverjetneje opirajo tudi na osebne izkušnje.

Pesnica Vida Mokrin - Pauer je v tako razčlenjen literarni svet vstopila leta 1988 z zbirko z naslovom *Mik* in s podnaslovom *Poezija med zgodbo in sliko*. V zbirki je objavljena tudi pesem z enakim naslovom, kot je podnaslov zbirke, vsebuje pa naslednji sklepni verz: »odteka neizgovorljiva ljubezni pesem v vnovično nabreklost zgodbe« (Mokrin - Pauer 1988: 63). Ta verz vsebuje med drugim naslednje značilnosti pesničine poezije: priljubljen retorični prijem (inverzijo), visoko vrednotenje ljubezni, prepletenost življenja in ustvarjanja ter erotično konotacijo. Tak verz že vzpostavlja razliko do modernistične poetike, ki je conditio sine qua non pesničinega preživetja.

V zbirki, v kateri je kar nekaj modernističnih pesmi, sta tudi na pogled dve zelo različni pesmi. Prva je Na sredi prigodna (Mokrin - Pauer 1988: 29), druga pa prva pesem iz Triptiha o prahu, znoju in soli (Mokrin - Pauer 1988: 55). Prvo pesem lahko beremo kot erotično, drugo kot tesnobno podobo eksistencialne stiske. Na sebi prigodna ni edina pesem, zaradi katere je pesnica obveljala za erotično pesnico; takšna je v prvencu tudi pesem Polje (Mokrin - Pauer 1988: 11) in še katera. Naštete pesmi in njihova poznejša predstavitev pesnice v antologijah (Novak Popov 2007: 267, Zupan Sosič 2008: 98) predstavljajo Vido Mokrin - Pauer kot erotično pesnico. Takšna oznaka je omogočila prepoznavnost njene poezije in razločevalno potezo.

Pesnica ni pristajala na stereotipno podobo erotične poezije. O tem priča že naslov Na sredi prigodna oziroma izbira besedišča, ki napoveduje, da erotika Vide Mokrin - Pauer ni preprosta, enoznačna, ampak pesnica že od svojih začetkov združuje oboje: prezenco osebne izkušnje, ubesedeno z enkratno govorico, ki z mnogimi besednimi in pomenskimi rešitvami izziva bralca in problematizira njegovo linearno recepcijo. Bralec njene poezije se tako sprehaja po Moebiusovem traku izpovedi, pričevanj in metaforičnih, tudi nadrealističnih podob. Toda to je samo en pol pesničine poezije, ki se napoveduje v njenem pesniškem prvencu. Drugi se razkriva v že omenjenem Triptihu. Pesem se sicer začne z verzom »Utrujena od pregibanja svetlih in mračnih danosti« (Mokrin - Pauer 1988: 55), tako da lahko bralec domneva, da gre za še eno pesem z lirskim subjektom v prvi osebi ednine in si takoj zastavi vprašanje o razmerju med njim in avtorico, toda pesem se iz ubeseditve osebne stiske razvije v podobo sveta, kozmosa, poslednjih skrivnosti.

> V okroglem hecu vicev, smrti, umetnosti in kačastih računov smo nemočni in bebljavi z molkom nepoznanega v že malenkostno razširjeni ogradi. (Mokrin - Pauer 1988: 55.)

Poezija Vide Mokrin - Pauer v zbirki *Mik* tako ni le pričevanje o intimni izkušnji, ampak o planetarni. Razmerje med tema poloma se je v njenem opusu spreminjalo. V naslednji zbirki *Pasti v slasti* (1992a)

6 Hribar svojo misel zapiše kot konstativ, seveda pa je bila njegova misel v 80. letih uporabna kot performativ. Njena poznejša relativizacija oziroma vrnitev k esencializmu in pisanju resnice z veliko začetnico verjetno pomeni, da nekateri udeleženci demokratičnih procesov niso več potrebovali performativnega učinka Hribarjeve ugotovitve, konstativen učinek pa so v imenu svoje Resnice preprosto potlačili.

prevladujejo erotične pesmi, ki utrdijo pesničin sloves erotične pesnice. Toda njena erotika ni neprotislovna. Sega od želje po simbiozi do *vljubezenvzetja* (Mokrin - Pauer 1992a: 7) in vzporednice pisanju oziroma ustvarjanju, pomembno mesto pa dobi tudi ljubezen do hčerke. Tako se pesničina poezija tematsko in motivno sicer širi, vendar naštete teme pogosto obstajajo kot amalgam, na primer: »Ona v spanju joka, kadar si je ne osrečim v pesmih« (Mokrin - Pauer 1992a: 21). Toda naj je ta erotika še tako slastna, strastna, doživeta, je v njeni bližini tudi njena negacija, drugi, smrt, nekaj drugega, kar pesnica izraža tudi s paradoksi. Že v naslednji zbirki z naslovom *Narcisa v vodi* (1992b) se podoba erotike problematizira, celo profanira: V VSAKI MOJI REALNOSTI SI REALIST IN NIČ VEČ. / Verjetno si zato tak panično-priden lipicanec v priprti ogradi, / […] (Mokrin - Pauer 1992b: 38), koordinate erotike pa se pogosteje pokrijejo s koordinatami vsakdanjega življenja. Še opaznejši premik v eksistencialistično poezijo pomeni zbirka *Krili v kletki* (1997). Pesnica sicer še vedno pogosto uporablja pomanjševalnice in manj znane besede, toda to le deloma ublaži ubesedeno eksistencialno stisko:

> Ker sem privezana na to, da se redko maram, sem še sebi neobvezna. Na pretek imam motivov lastnih motenj in odpora proti zvestobi ljubimcu in poeziji. Ko masiram oba klopa.
> (Mokrin - Pauer 1997: 55.)

V poeziji Vide Mokrin - Pauer pride s to zbirko do svojevrstnega brisanja in razkroja vrednot, značilnih za prejšnje zbirke. Če je v zgodnjih zbirkah vzpostavljala (jezikovno) erotično razmerje do erotike kot središča svojega pesniškega univerzuma s pomočjo enotne govorice, v omenjeni zbirki govorico nekoliko umiri in vzpostavi kritično razmerje do erotike (in tudi pisanja). Pesnica, ki je do takrat veljala za erotično pesnico, z omenjeno zbirko preseže to reducirano podobo. Morda je to razlog, da je *Krili v kletki* njena najodmevnejša zbirka. Zbirka je bila nominirana za Veronikino nagrado; pozitivno jo je ocenil Peter Kolšek, vodilni literarni kritik takratne srednje generacije.[7]

Zakaj pesnica ni udobno nadaljevala zastavljene poti? Zakaj ni z nadaljnjimi zbirkami varno igrala na karte ženske erotike ali ženske deziluzije? Kaj jo je gnalo, da je leta 2002 objavila zbirko *Lesketanje k-res-ničkam?* Možna razlaga je, da je pesnica z zbirko *Krili v kletki* dosegla neki rob, onkraj katerega je bilo nemogoče nadaljevati, ne da bi zapadla v ponavljanje in posledično v monotonijo. Toda ta sprememba se ni zgodila čez noč. Nekoliko jo napoveduje zbirka *Mačke so modre* (2000) z značilnim podnaslovom *za najstnike od 9 do tam okoli 120 let.* Z značilnim zato, ker bo pesnica v naslednjih zbirkah še večkrat brisala in zabrisala mejo med poezijo za otroke in poezijo za odrasle.

V zbirki *Mačke so modre* prevladujejo pesmi za otroke, igrive in s poudarjeno zvočno razsežnostjo. Toda v zbirki so tudi pesmi, ki prestopajo horizont pričakovanja.[8] Značilna tovrstna pesem:

> LE ČE SLEDIŠ SEBI,
> prideš tudi k meni,
> ki nisem slučajno s tabo.
> (Mokrin - Pauer 2000: 39.)

Ta pesem, napisana v formi haikuja, ubeseduje in povzema v zgoščeni obliki pesničino poezijo iz zgodnjih zbirk, odnos med moškim in žensko, lahko pa tudi širše, med drugim in prvoosebnim lirskim subjektom kot alter egom vsakega izmed nas, toda lapidarna trivrstičnica v sklepnem verzu vsebuje zanikan prislov *slučajno.* Pesnica tako zariše tisto določenost in hkrati razprtost življenja (in posledično vsega), kar je značilno za njeno poznejšo poezijo.

7 *Delo*, 12. 6. 1997.

8 Mimogrede: mar ni morda eden izmed atributov poezije prav to zmerom vnovično vstajenje feniksa presenečenja iz pepela ustaljenosti?

Treba je navesti še eno pesem iz omenjene zbirke. Pesem bi lahko razumeli kot manifest, kot zgoščen opis pesničine poezije, ki spominja na magmo pomenov tako v zgodnjih zbirkah, predvsem s pomočjo podobnozvočnic, kot tudi v poznejših zbirkah, ko razvije novo pesemsko strategijo, ki postane tudi ustrezen medij drugačnega razumevanja sveta in sebe v njem.

V SLOVENSKEM JEZIKU
se brez meja živost
razrašča kot živa meja.
(Mokrin - Pauer 2000: 11.)

Manifestna, avtopoetska izjava bi se glasila V MOJI POEZIJI …, toda pesnica je vedela, kaj počne. Če bi prvi verz zapisala kot manifestno izjavo, bi svoji poeziji postavila rob. Slovenski jezik je širši prostor oz. pojem, a se tudi ob tako zastavljeni širini poezije zastavi vprašanje meje: do kod se razrašča živost? Kateri so zunanji robovi živosti (kot bistva vsega, kar je živo)? Katere so meje jezika?

Zato ne preseneča, da pesnica v naslednji zbirki *Lesketanje k-res-nič-kam* (2002) pogosto razstavlja besede na zloge, takšno zlogovanje pa omogoča posameznim delom besed, da pomensko še razločneje zaživijo. Meja jezika tako ni meja pomenov, ampak se na tej točki odpre nov pomenski horizont, med posameznimi deli besed pa lahko prihaja tudi do interakcij. Že naslov *Lesketanje k-res-nič-kam* ni enopomenski, za nameček pa pesnica v uvodni pesmi ČE TE ŽE (ŠE?) ZANIMA, PA NAJ TI BO! (Mokrin - Pauer 2002: 7) zapiše v naslovu zbirke členjeno besedo z velikimi tiskanimi črkami. Beseda tako ni le členjena na vrednostno različna pomena (res, nič), ampak je zaradi izbrane tipografije izvzeta iz konteksta pesmi. Beseda ustvarja pomene po svoji členjenosti in vizualni drugačnosti. Prostor pesmi se tako razširi, še zlasti ker tako členjene besede ne moremo brati kot običajne besede, ampak jo najverjetneje zlogujemo. V zvenu zlogov sicer lahko zasledimo pomen prvotne besede, hkrati pa členjene besede segajo čez njegov rob konvencionalne sporazumevalne funkcije.

V zbirki *Lesketanje k-res-nič-kam* je sicer še vedno precej pesmi z (najverjetneje) avtobiografskimi elementi, toda v njej so haikuji in predvsem pesmi, s katerimi se pesnica odmika od prejšnje alteregovske dispozicije in v njih ubeseduje tudi humorne situacije in razpoloženja. Verjetno najbolj uspela tovrstna pesem ima naslov Z NEZNANIM BOSANCEM NA BUSU DO NOVE GORICE IZ LJUBLJANE. Že naslov (z za pesnico tako značilno inverzijo) pove dosti o pesmi, za ponazoritev naj navedem sklep pesmi:

Srčno pa upam,
da mu je še
tisto noč dala
kaka koščena,
debelokoža,
žilasta,
uravnovešeno
mrzla baba.
In ga gotove
skrivnostne smrti
s samovžigom
obvarovala.
Saj bi ga bilo hudo škoda!!
Kot redko koga.
(Mokrin - Pauer 2002: 78–79.)

Tovrstna humornost, ki se včasih razvije tudi v satiričnost in sarkastičnost, odigra v poeziji Vide Mokrin - Pauer pomembno vlogo: rahlja in spreminja podobo njene poezije iz pretežno monološke lirike v polifonsko. Sicer je tudi v teh pesmih prepoznaven lirski subjekt, ki ohranja nekatere značilnosti iz zgodnjih zbirk, toda občutje in izkušnja sveta se razvijata v nove lege in poglede, tako da učinkuje zbirka na prvi pogled heterogeno, hkrati pa pesnica z njo presega modernistično poetiko. Njena govorica postane še bolj valovita, razprta, prepoznavna, igriva, zaletava, osvobojena, šaljiva, zato se še ena programska pesem zdi povsem natančen opis pesniške izkušnje v že neustrezni oziroma preseženi govorici:

PESEM, KOT VSE,
kar dobro je,
pride do izraza takrat,
ko nastane po svoje,
pride po svoje
in po svoje odide …
do novega izraza,
da še sama sebe
preseneti in to
naredi nalezljivo
prek povezave s
pozabljenim
spominom.
(Mokrin - Pauer 2002: 36.)

Pesem sodi v niz pesmi, v katerih pesnica tematizira pisanje oziroma ustvarjanje. Pri tej skorajda manifestni pesmi sicer ni jasno, čigav je pozabljeni spomin, ali gre zgolj za pesničin spomin ali pa morda za spomin še koga drugega. Prva možnost je verjetna zato, ker je za poezijo Vide Mokrin - Pauer značilno, da se vedno znova vrača k osebni izkušnji, toda tudi druga možnost ni povsem neutemeljena. Ne le, da pesnica heteroginizira svoj pesniški svet z različnimi govoricami, govornimi legami, ampak v svoji naslednji zbirki z značilno večpomenskim naslovom *Modrice* (2004) izpelje ta postopek zelo poudarjeno.

Deseta pesničina zbirka namreč ni knjiga modrosti, zrelosti, v njej bi zaman iskali modrostne sentence zrele pesnice in njene hipne uvide (kot jih lahko beremo v zbirkah *Mačke so modre* in *Lesketanje k-res-ničkam*), ampak je pesnica – kot bi rekel Boris A. Novak – posodila grlo različnim ženskam z zelo različnimi človeškimi oziroma literarnimi usodami. Toda naj so imena očitno izmišljena, polna aluzij, imajo te pesmi kot svojo hrbtno stran skupni imenovalec, ena izmed objavljenih pesnic pa objavi kot svojo pesem tudi že navedeno pesem V SLOVENSKEM JEZIKU (Mokrin - Pauer 2004: 18).

Kljub duhovitosti in povednosti imen posameznih pesnic ne more biti dvoma, da ne gre za heteronime v radikalnem pomenu kot pri Fernandu Pessoi. Zbirka je pomembna zlasti iz dveh razlogov: najprej zato, ker mnoge »pesnice« ob poeziji za odrasle objavijo tudi pesem za otroke. Avtorica je že prej pisala za otroke (leta 1991 je objavila zbirko *Jezik v ušesu*), zbirka *Mačke so modre* je z nekaterimi pesmimi nagovarjala odrasle in otroke, v *Modricah* pa soobstajajo pesmi za odrasle in otroke druge ob drugih in postajajo eno. Če je doslej brisala meje med visokim in nizkim v jeziku, med banalno in ekstatično človeško izkušnjo, zdaj briše mejo med poezijo za odrasle in otroke. Predvsem pa je dezavrirala institucijo pesnice z velikim P.

Če poskušam povzeti: kar je do takrat z eno roko pisala, je zdaj z drugo brisala. Toda to je negativna razlaga, pozitivna pa je, da je oblikovala prostor za svojo naslednjo zbirko oziroma za naslednje ustvarjalno obdobje. V zbirki *Upoštevaj kvante!* (2007) tako najdemo zapise eksistencialistične stiske, galerijo »pesnic«, jezikovne eksplozije z obveznimi inverzijami, amalgam poezije za otroke in odrasle, poklone hčerki, besedne igre, zlasti s podobnozvenečnicami, hierarhizacijo vrednot in njihovo spodnašanje, kot da bi vse, kar je pesnica doslej ubesedila, soobstajalo hkrati v enem in vendar v različnih pesmih. Smisel ubesedenega sveta je izmuzljiv, toda je; ni v neki osrednji vrednoti, ampak v odnosu, v razmerju do vsega. Na mesto niča, odsotnosti apriornega smisla, intenzivnih samouresničevanj in krhke sreče z drugim v neprijaznem okolju stopa nekaj, kar je bilo navzoče tudi v prejšnjih pesničinih zbirkah. Morda ne v tolikšni meri, morda ne tako poudarjeno (s sklicevanjem na kvantno teorijo), toda svet je bil v njeni poeziji vedno povezan kot metuljev zamah s krili in eksplozija osebno prepoznavne govorice.

V zbirki *Upoštevaj kvante!* ta povezanost obstaja, vendar ni več v tolikšni meri pripisana alteregovskemu lirskemu subjektu, ampak postaja princip, dokončno pa to postane v zbirki *Poleti poleti!* (2009). Razdalje med svetovi so pomanjšane na minimum, pesmi zvenijo kot otroške, vendar niso za otroke – toda ali to pomeni, da so zato za odrasle? So za otroke v odraslih? Tu in tam vsebujejo kak miselni koncept ali sodbo, toda predvsem so

igrive. Na mesto eksistencialistične ekstatičnosti oziroma izstopa iz sebe v zlitje z drugim je stopila igriva razvezanost, ki nagovarja vse in nikogar, izstop iz sebe ter odprtost za vse in vsakogar. Zato bi tovrstno občutenje sveta in vsega lahko razumel kot poskus preseganja eksistencialistične pisave lirskega subjekta oziroma kot prehod od ekstaze k Ekstazi, kot poskus obnovitve velikih zgodb v mikrokozmosu pesničinega opusa.

Poezija Vide Mokrin - Pauer je v svojih začetkih berljiva kot dvojna ekstaza: kot ekstaza besedne igre, s katero pesnica nadaljuje modernistično liriko, hkrati pa jo že tudi presega z erotiziranimi in osebnimi do intime segajočimi zapisi o erotiki. Toda ko pesnici grozi, da bo v očeh bralk in bralcev obveljala kot erotična pesnica, ustvari z zbirko *Krili v kletki* enega izmed vrhuncev eksistencialistične lirike na Slovenskem v obravnavanem obdobju, nato pa se nekoliko naveže na nekatere prezrte drobce svoje zgodnje lirike in ustvari poezijo, ki v sebi ohranja vse že znane odlike pesničinega opusa, hkrati pa se odmika od molovskega kolorita in tudi tako soustvarja novo, drugačno občutenje sveta v najširšem pomenu besede.

Literatura

HRIBAR, Tine, 1981: *Resnica o resnici*. Maribor: Založba Obzorja.

MOKRIN - PAUER, Vida, 1988: *Mik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

MOKRIN - PAUER, Vida, 1991: *Jezik v ušesu*. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige.

MOKRIN - PAUER, Vida, 1992a: *Pasti v slasti*. Radovljica: Didakta.

MOKRIN - PAUER, Vida, 1992b: *Narcisa v vodi*. Ljubljana: Lumi.

MOKRIN - PAUER, Vida, 1997: *Krili v kletki*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MOKRIN - PAUER, Vida, 2000: *Mačke so modre*. Nova Gorica: samozaložba.

MOKRIN - PAUER, Vida, 2002: *Lesketanje k-res-nič-kam*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MOKRIN - PAUER, Vida, 2004: *Modrice*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.

MOKRIN - PAUER, Vida, 2007: *Upoštevaj kvante!* Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

MOKRIN - PAUER, Vida, 2009: *Poleti, poleti!* Ljubljana: Sanje.

NOVAK POPOV, Irena (ur.), 2007: *Antologija slovenskih pesnic 3, 1981–2000*. Ljubljana: Založba Tuma.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija (ur.), 2008: *V tebi se razraščam. Antologija slovenske erotične poezije.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

SODOBNI SLOVENSKI SOCIALNO-PSIHOLOŠKI MLADINSKI ROMAN

Dragica Haramija
Filozofska fakulteta, Maribor

UDK 821.163.6-93-31.09"19/20"

V članku predstavljamo značilnosti sodobnega slovenskega socialno-psihološkega mladinskega romana, še posebej izpostavljamo teme, ki se v tovrstni slovenski mladinski prozi najpogosteje pojavljajo. Ta romaneskni žanr zaradi strukture literarnih likov, uporabljenih jezikovnih sredstev in drugih morfoloških značilnosti pomika starostno mejo branja mladinske književnosti.

mladinska književnost, roman, socialno-psihološki žanr, tematologija, meje mladinske književnosti

The characteristics of the contemporary Slovene socio-psychological novel are presented, with particular emphasis on the themes that appear most frequently in this type of writing for young people in Slovenia. Owing to the structure of its literary characters and its rhetorical devices and other morphological characteristics, this genre of novel shifts the age of the readers of youth literature.

youth literature, novel, socio-psychological genre, thematics, boundaries of youth literature

1 Uvod

V slovenski mladinski realistični pripovedni prozi obstajajo besedila, ki presegajo pripoved (povest) kot književno vrsto, z utemeljevanjem obstoja slovenskega mladinskega romana smo se ukvarjali v članku Žanri slovenskega mladinskega realističnega romana, ki je bil predstavljen na simpoziju Obdobja 21 (*Slovenski roman*). Snovno-motivno se kaže mladinski realistični roman na Slovenskem v petih žanrih, opozoriti pa je treba, da je tudi v mladinski književnosti prisoten žanrski sinkretizem, kot ga za nemladinski sodobni roman utemeljuje Alojzija Zupan Sosič (2001). Temeljni žanri slovenskega realističnega mladinskega romana so: zgodovinski mladinski roman, avanturistični mladinski roman, ljubezenski mladinski roman, socialno-psihološki mladinski roman in roman »v kavbojkah« ali jeans roman. Med mladinske realistične romane bi smeli šteti dolga prozna besedila, ki imajo epsko notranjo formo, kar ustreza Kosovim formalnim določilom romana,[1] in posegajo v življenja mladostnikov: najstnikov in mladih odraslih.[2]

Spreminjanje razumevanja mladosti, v 21. stoletju jo preučujeta predvsem razvojna psihologija in sociologija, pomembno vpliva tudi na kriterije o definiciji mladinske književnosti oz. podaljševanje mladostniškega obdobja zahteva redefinicijo razumevanja mladinske književnosti. Mirjana Ule v monografiji *Za vedno mladi?* uvaja tri obdobja, in sicer (Ule 2008: 126):

1 Kos (1991: 47) pravi, da je »pojem romana sintetičen pojem, ki spaja v sebi raznorodna vsebinska in formalna določila. Formalna (daljši obseg, epska notranja forma, prozna jezikovna oblika) so relativne in s tem spremenljivke romana, njegova prava stalnica je vsebinska sfera zasebnosti.«

2 Franc Zadravec se nagiba k tezi, da je »roman že od začetkov pripoved predvsem o osebnem, enkratnem« (Zadravec 1991: 51), kar dokazuje predvsem z množičnostjo prvoosebnega pripovedovalca, ki pomeni odmik od objektivizma k subjektivizmu in avtobiografskemu.

– klasična mladost (14–18 let); mladi imajo pretežno status srednješolcev, dijakov, vajencev;
– podaljšana mladost (19–24 let); obdobje visokošolskega in univerzitetnega študija;
– predodraslo obdobje (25–29 let); obdobje prehoda v ekonomsko in socialno neodvisnost: zaposlitev, kariero, lastno družino.

Meja mladinske književnosti, ne glede na raznolike teoretične pristope, je vezana na specifičnega (mladega) bralca. Pri obravnavi socialno-psihološkega romana se je pokazala problematičnost meje med mladinsko in nemladinsko književnostjo, saj obdobje podaljšane mladosti kaže na spremenjeni status mladinske književnosti. Na Slovenskem je najpogosteje uporabljen termin mladinska književnost kot nadpomenka za otroško in mladinsko književnost, na tak način razumljeno terminologijo utrjuje že Marjana Kobe,[3] Igor Saksida pa terminologijo natančno razčleni in utemelji.[4] S tega stališča je termin otroška književnost tudi v 21. stol. zelo enoznačen in jasen, saj pomeni posebno vrsto branja za otroke v predbralnem in zgodnjem bralnem obdobju, torej do približno enajstega ali dvanajstega leta starosti. Pri preučevanju mladinskega romana, še posebej socialno-psihološkega mladinskega romana, se odpira problem starostne opredelitve: ob analizi izbranih sodobnih mladinskih romanov se je namreč pokazalo, da so ti vsekakor namenjeni mladostnikom, kar pa je – še posebej v zadnjem času – postal precej izmuzljiv pojem ali pa ga ne moremo več definirati dovolj enoznačno.[5] Vsaka generacija mladostnikov ima svoje specifike,[6] postavi svoj vrednostni sistem, ki posredno močno vpliva na zanimanje za branje o neki (prej običajno tabujski) temi. Sprememba vrednot med generacijami ter njihovega življenjskega stila nakazuje na to, da poimenovanje *problemska literatura* za tip književnosti, ki se tematološko ukvarja z resničnostnim prikazovanjem socialnega družbenega okvirja ter psihološkim portretom mladostnikov, ni najprimernejše.

Na vprašanje, kaj je mladinska književnost, Igor Saksida (2009: 19) odgovarja, da je to književnost za mladega bralca, pri kateri pa

> […] še vedno ne bomo mogli mimo nekaterih dodatnih vprašanj, ki jih tak odgovor ponuja: če je nekaj za mlade, kako to, da je zanimivo tudi odraslim; če so za ta tip književnosti značilne nekatere (otroške, mladinske) teme, kako to, da govori tudi o drugih temah, ki celo odraslim veljajo za kompleksne ali prepovedane; če je delo za mlade, ali lahko njihovo razumevanje jemljemo kot edino možno in verodostojno, zato se vanj ne sme posegati?

Mladinski socialno-psihološki roman ima natančno opisan glavni literarni lik, in sicer mladostnik v težavnem pubertetnem in

3 V monografiji *Pogledi na mladinsko književnost* (1987) Marjana Kobe posveti uvodno poglavje z naslovom Pogledi na teoretično opredelitev mladinske književnosti (1987: 7–14) prav terminološkim zagatam poimenovanja te posebne književnosti, ki jo opredeljuje starost bralca.

4 Igor Saksida v monografiji *Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko* v poglavju Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti (1994: 14–82) opozarja na možnost različnih izhodišč pri tolmačenju nadrejenega poimenovanja mladinska književnost, in da upoštevanje razmerja med bralcem (predvsem njegovo starostjo) in besedilom nikakor ni edini kriterij tovrstnega slovstva.

5 Problem opredeljevanja mladinske književnosti je vsekakor povezan z opredelitvijo odraščanja, ki pa se v zadnjem desetletju raziskuje interdisciplinarno, saj se je življenjski slog spremenil do te mere, da je za razumevanje odraščanja nujna povezava psihologije, sociologije, antropologije, pedagogike, socialne zgodovine, medicine, da bi proces odraščanja zadovoljivo predstavili (več o tem Ule 2008). Če je do konca 20. stol. veljalo, da je bil življenjski potek s stališča časovnega konteksta zelo predvidljiv in linearen, se je v zadnjem desetletju omajala predvsem ta predvidljivost (OŠ, SŠ, študij, služba za nedoločen čas, stanovanje, družina).

6 Mirjana Ule (2008: 20) opredeli generacijo kot »družbeno skupino podobne starosti, ki živi v podobnih družbenih in zgodovinskih razmerah, podobno doživlja čas, v katerem živi, pridobiva podobne izkušnje in znanja, razvija podobna stališča, vrednote, življenjske stile«.

popubertetnem obdobju, književni prostor in čas (sodobnost) sta v večini romanov natančno določena, še posebej, če je to za razvoj zgodbe pomembno. Književni prostori v slovenskem mladinskem romanopisju so vezani na realne geografske prostore, izstopajo urbana okolja (predvsem Ljubljana). Pripovedovalec je najpogosteje prvoosebni, to je glavni literarni lik, ki je lahko tudi naslovni lik mladinskega romana (npr. Angie) in pripoveduje o svojem življenju, kar povsem ustreza težnji romana, da je njegova stalnica vendarle sfera zasebnega. Del socialno-psiholoških romanov je po tradiciji uvrščen v mladinsko književnost, in sicer tisti njen del, ki je namenjen branju mladostnikov ob koncu osnovnošolskega obdobja in ob začetku srednje šole. Drugi del tovrstnih romanov po motivno-tematski, strukturni in jezikovni podobi presega meje mladinske književnosti, kot je definirana na Slovenskem, saj je zaradi vsebine in oblike po starostni meji namenjen bralcem ob koncu srednješolskega obdobja in pozneje. Preučevanje tega posebnega tipa literature je najpogosteje angleško poimenovano kot *cross-over literature* ali *young adoult literature*, torej prehodna,[7] mejna književnost ali književnost za mlade odrasle. Termin mladi odrasli nam pomeni v zadnjem desetletju novotvorjeno pojavnost generacije po končani srednji šoli (po Ule torej podaljšana mladost in predodraslo obdobje), ki je psihološko že odrasla, a ekonomsko in socialno še ni samostojna. V članku smo poskušali nakazati ravno teme, ki so posebej zanimive za mlade odrasle in jih torej berejo predvsem študentje. Za to populacijo so seveda posebej zanimive teme, ki se dotikajo razvojnega obdobja, v katerem je tudi bralec mladostnik oz. mladi odrasli. Ameriški teoretiki takšne pojavne oblike književnosti zaznavajo in preučujejo že vse od sredine sedemdesetih let dvajsetega stoletja, npr. Donelson in Nilsen v delu *Literature for today's young adults* poimenujeta (Donelson, Nilsen 2005: 5) »konec sedemdesetih in prvo polovico osemdesetih let kar zlata leta o vedenju/zavedanju obstoja književnosti za mlade odrasle«. Avtorja navajata, da različne institucije sicer ne uporabljajo enake definicije termina mladi odrasli, npr. National Assessment of Educational Progress šteje v to skupino mlade med 18. in 22. letom starosti, Educational Testing Service pa celo med 21. in 25. letom (Donelson, Nilsen 2005: 2), dejstvo pa je, da s stališča književnosti termin zajema širšo populacijo mladih. Z liste nagrajenih ameriških knjig, ki je objavljena v zgoraj omenjeni monografiji (Donelson, Nilsen 2005: 16–27), je razvidno, da so nekatera dela označena kot branje za pozno najstniško obdobje ali zgodnja dvajseta leta. Sherry Garland v študiji *Writing for young adults* navaja, da v »šestdesetih letih dvajsetega stoletja nastopi obdobje prave književnosti za mlade odrasle – literatura, ki je izrecno napisana za najstnike. Nekateri pravijo, da je prvi roman za mlade odrasle Salingerjevo delo *Varuh rži*, izdan je bil leta 1951. […] Mnogi teoretiki pa vendarle umeščajo začetek tovrstne literature v sredino šestdesetih let.« (Garland 1998: 8.) Romani za mlade odrasle imajo posebnosti, ki so prilagojene tej populaciji, močno se razlikujejo od otroške književnosti in imajo več skupnega s književnostjo za odrasle bralce (Garland 1998: 12): »Stil mora biti bolj odkrit in direkten, brez daljših opisov, glavni literarni lik mora biti mlajši kot v nemladinski književnosti, tudi perspektiva pripovedovanja je drugačna.«[8] Zavedanje o posebnostih literature za mlade odrasle je zaznati tudi v Sloveniji, saj je pregledni in priporočilni seznam mladinskih knjig za leto 2007 z naslovom *Polet nad črtasto pižamo ali*

7 Termin prehodna literatura na Slovenskem prva uporabi Marjana Kobe v monografiji *Pogledi na mladinsko književnost* (1987: 178), ob tem se sklicuje na francoskega literarnega zgodovinarja Marca Sorianoja, a je termin pred tridesetimi leti pomenil nekaj povsem drugega kot v sodobnih teorijah. Namreč Soriano in Kobetova razumeta termin prehodna literatura kot usmerjanje mladostnika v branje literature za odrasle.

pogum iz ptičje perspektive, ki ga pripravlja Center za mladinsko književnost in knjižničarstvo, izšel je septembra 2008, prvič uvedel 4. stopnjo, s katero označuje knjige, primerne za srednješolce.

2 Teme socialno-psihološkega mladinskega romana

V prvem valu detabuizacije mladinske književnosti, v Evropi in Severni Ameriki se začne pojavljati v šestdesetih letih 20. stol., predvsem pod vplivom hipijskega gibanja, se začnejo tudi na Slovenskem v mladinski književnosti pojavljati teme, ki dotlej niso bile prisotne. Vsaka generacija mladostnikov zaznava svoje probleme, dileme in zanimanja, ki se najprej kažejo na povsem individualni ravni, a postanejo generacijski zato, ker jih začne družba obravnavati kot take. Veliko težav mladostnikov in mladih odraslih je družbeno pogojenih, zanemarljiva pa ni niti občutljivost, ki jo ljudje izkazujejo nekemu problemu.[9]

V Sloveniji izideta v začetnem obdobju detabuizacije mladinske književnosti dva romana, ki se ukvarjata s **temo spolnosti**: Anton Ingolič je napisal *Gimnazijko* (1967) in Ivo Zorman *V sedemnajstem* (1972). *Gimnazijka* je sploh mejnik v slovenski mladinski književnosti, ki začenja novo obdobje razkrivanja najstniških problemov, ti pa so seveda družbeno pogojeni. *Gimnazijka* in *V sedemnajstem* sta romana, ki sta trdno zasidrana v specifično okolje in čas (po drugi svetovni vojni, obnova domovine, mami sta funkcionarki), zato gledano z zgodovinske distance štiridesetih let delujeta danes precej naivno. Naivno predvsem s stališča, da je največji problem zanositev, kar je v sodobni družbi zaradi dostopnosti kontracepcije precej obrobnega pomena, v ospredje pa stopi možnost obolelosti zaradi aidsa. Temeljna problema navedenih romanov sta odziv okolice in nezaželena nosečnost, razrešitev zgodbe pa je v romanih diametralno nasprotna: Jelka Stropnik postane mladoletna mamica, Špela Kalan naredi splav. Razvojno linijo o problematiki nezaželene nosečnosti na presenetljiv, indiferenten način neimenovanega prvoosebnega pripovedovalca, glavnega literarnega lika, dopolnjuje roman Gorana Gluvića *Popoldanski ritem* (2002). Gluvić v svojem romanu ne izpostavlja več nezaželene nosečnosti (in niti spolne bolezni kot možne posledice nezaščitenega odnosa) kot temeljnega problema, pač pa je usmerjen na popolno indiferentnost mladega moškega, ki s svojim infantilnim odnosom kaže na odsotnost kakršne koli angažiranosti glavnega literarnega lika. Razrešitev je prepuščena ženskama, ki se odločita in imata aktivno vlogo v romanu.

V zadnjem času ima pomembno vlogo tudi spraševanje o istospolni usmerjenosti, saj se ta šele v zadnjem času dekriminalizira in vzpostavlja enakovreden odnos heteroseksualnih in homoseksualnih v sodobni družbi. Homofobija, ki je na Slovenskem še vedno prisotna, je glavna tema romana Janje Vidmar *Fantje iz gline* (2005).

Precejšnja novost v mladinskem romanopisju je **tema bolezni**. Dva romana upo-

8 Trditev, da je glavni literarni lik mlajši kot v nemladinski književnosti, pomeni, da je lik le malce starejši od potencialnega bralca, saj ga bo knjiga tako pritegnila. V realistični prozi je za razumevanje besedila namreč potrebna neka zrelostna stopnja, morebiti podobne izkušnje, ali pa je knjiga pisana na način, da poskuša mladega bralca odvrniti od nekega dejanja (nasilništvo, odvisnost).

9 Na primer v *Gimnazijki* in *V sedemnajstem* je izpostavljen problem nezaželene nosečnosti, ki v najnovejši mladinski književnosti ni problematiziran, saj so kontracepcijska sredstva postala vsesplošno dostopna. Drugi primer kaže na zavajanje: če bi namreč upoštevali zgolj statistične podatke, bi morali ugotoviti, da psihološko in fizično nasilje nad mladostniki narašča, rezultati različnih anket pa kažejo, da se je spremenila občutljivost do te problematike in je (le) več prijavljenih in raziskanih primerov. Zanimiva je tudi primerjava vrednot (Ule 2008: 181–183), ki jih navajajo mladostniki, te se namreč vedno bolj navezujejo na sfero zasebnega (npr. prijateljstvo, družinsko življenje) in manj na javno delovanja (tu je v ospredju poklicna uspešnost).

vedujeta problem obolelosti zaradi spolne bolezni, HIV pozitivnosti, česar posledica je aids, čeprav je njuna perspektiva precej naivna: oboliš lahko samo v tujini, krivi so pravzaprav drugi, spolnost kot temelj spolne bolezni ni prisotna (v romanu *Čadavec* (1998) Marjane Moškrič Marjetičina mama zaradi transfuzije z okuženo krvjo umre v neki afriški bolnišnici) oz. je le enkratni dogodek (v romanu *Zbogom, prijatelj moj* (1999) Marinke Fritz Kunc), torej je bolezen a priori krivična. Invalidnost kot posledica objestnega vedenja oziroma agresivne vožnje je temeljna tema romana *Šuterji* (2009) Janje Vidmar, v romanu glavni lik, sedemnajstletnik Torkar, doživi prometno nesrečo in posledično postane invalid. Njegov življenjski fokus se zoži na invalidski voziček. Ob izrazitem notranjem monologu, ki je temeljna perspektiva pripovedovanja, se menjujejo spomini, domišljija in osamljenost v danem trenutku. Janja Vidmar se je že v romanu *Angie* (2007) ukvarjala z boleznijo, ki že sama po sebi zaznamuje literarni lik. Angie, glavni in naslovni lik romana, je namreč najstnica s kopico psihičnih težav (agorafobijo, paniko, motnjami govora ter obsesivno kompulzivno motnjo). *Angie* pa ni le roman o bolezni, temveč o iskanju (družinske oz. starševske) ljubezni, hrepenenju po varnosti doma. Slepota oziroma slabovidnost je temeljni problem glavnega literarnega lika, albinke Anine v romanih *Berenikini kodri* (2006) in *Orionov meč* (2008) Aksinje Kermauner. Romana tenkočutno opisujeta življenje slabovidnega dekleta, ki se v družbi videčih spopada s problemi vsakodnevnega prilagajanja (šolske dejavnosti, ovire ob hoji, problem orientacije …). V drugem romanu je opisana tudi začasna Nikova invalidnost, ki je posledica prometne nesreče.

Pomembna tema sodobnega mladinskega romana je tudi **tema zlorabe**, saj se je o zlorabah zelo malo govorilo, šele zadnjih nekaj let poteka kampanja o ničelni toleranci do kakršnih koli zlorab. Po podatkih Evropske komisije v Bruslju je spolno zlorabljenih od 10 do 20 odstotkov otrok, šele marca 2010 je bila sprejeta ostrejša zakonodaja za preprečevanje spolnih zlorab (več o tem na spletni strani http://www.dnevnik.si/novice/eu/1042348581). Ničta toleranca naj bi veljala tudi za psihično in fizično nasilje, tovrstno zakonodajo zadovoljivo ureja šele Kazenski zakonik, ki je v Sloveniji stopil v veljavo 1. 11. 2008, pomoč ob nasilju pa zagotavlja tudi spletna stran policije (http://www.policija.si/index.php/preventiva/preventiva/425?lang=). Spolna zloraba v delu Marjane Moškrič *Ledene magnolije* (2002) kaže na občutljivost problematike, vsekakor pa je pretresljiv prikaz človeških karakterjev ter odzivov na zlorabo. Fizična in/ali psihična zloraba (nasilje) sta šele v zadnjih nekaj letih pogosteje identificirani, ob tem je največkrat izpostavljeno družinsko nasilje oziroma nasilje, ki se odvija v najstnikovem domu, torej tam, kjer bi se moral počutiti najvarnejšega. Tipičen primer tovrstne proze je roman Janje Vidmar *Baraba* (2000). V zadnjih nekaj letih postaja problem tudi medvrstniško nasilje, na kar opozarjajo predvsem množični mediji, pogosto se dogaja v šolah ali na poti v šolo, tudi šola je ustanova, ki bi morala otroku ali mladostniku zagotavljati varnost. Najbolj neposredno sta o medvrstniškem nasilju pisala Slavko Pregl v delih *Usodni telefon* (2004) in *Spričevalo* (2005) ter Bogdan Novak v *Lovcih na petardarje* (2004). Zlorabe otrok so se od nekdaj dogajale, precej verjetno je, da v enaki meri kot danes, le da je sodobna družba zanje bolj občutljiva in jih je začela kriminalizirati, zato se zdi, da je zlorab več. Najbrž jih je le več odkritih ali prijavljenih, o njih mladostnikom ni treba molčati, saj poznajo številke telefonov za pomoč; približno dve leti se po vsej Sloveniji izvaja projekt varnih točk, o nasilju se veliko več govori in posledično so otroci bolj ozaveščeni.

Tema odvisnosti je v najnovejši mladinski prozi v zatonu, v zadnjem desetletju 20. stol. pa je vsekakor problematika odvisnosti v slovenski mladinski književnosti predstavljala detabuizacijo tovrstne problematike.

Identificiramo lahko predvsem dve vrsti odvisnosti, in sicer problem odvisnosti od droge (kot npr. dela Marinke Fritz Kunc *Postaja death* (1992), *Borboletta* (1994) in *Kam grejo ptice umret* (2001); njene knjige so družbeno angažirane in so hkrati kritika slovenskega okolja, ki se vede do problematike drog, kot da na Slovenskem ni narkomanov). Drugi tip odvisnosti je odvisnost od hrane, saj sta bulimija in anoreksija sodobni bolezni, ki imata vedno večje razsežnosti (roman Janje Vidmar *Debeluška*, 1999).

Tema prestopništva mladoletnikov je povezana s popravnimi domovi, ki so v vseh literarnih delih opisani zelo negativno. Mladostnik, ki ga sistem socialnih služb obravnava nezadovoljivo, celo površno, pristane v prevzgojnem domu, kjer se mu dogajajo vedno nove in nove krivice, nasilje med gojenci ni sankcionirano, celo več – zdi se, da je del discipliniranja. Med tovrstne romane sodijo literarna dela *Janov krik* (1985) Marinke Fritz Kunc, *Ta grajski* (1998) Vitana Mala in *Gimnazijec* (2005) Igorja Karlovška. Na meji med prestopništvom in odvisnostjo je roman Slavka Pregla *Car brez zaklada* (2009), saj je temeljna tema preprodaja marihuane, pa tudi njeno uživanje.

3 Sklep

Ob opazovanju razvoja socialno-psihološkega romana na Slovenskem se zdi, da je za sodobni mladinski roman pomembna prelomnica leto 1991, osamosvojitev Slovenije, ki po eni strani prinese odprtost knjižne produkcije (več slovenskih avtorjev in več prevodne sodobne mladinske literature) in približevanje popolni detabuizaciji mladinske književnosti. Zanimal nas je tisti del knjižne produkcije, ki je ob izidu označen kot mladinska književnost, ta pa se – tako kot v družbi nasploh, kot opozarja Ule – vedno bolj kaže kot neenotno področje, razdeljeno med bralce v klasični mladosti in na dela, katerih ciljno bralstvo je v obdobju podaljšane mladosti, ki pa predstavlja sam rob mladinske književnosti v najširšem smislu, to je književnost za mlade odrasle. Z vstopom v srednjo šolo se večina bralcev vedno bolj usmerja v branje nemladinske književnosti, v zadnjih nekaj letih pa tudi na Slovenskem narašča produkcija besedil, ki so namenjena populaciji ob koncu pubertete in mladim odraslim. S podaljševanjem odvisnosti od staršev in podaljševanjem šolanja velikega odstotka populacije se spreminjajo tudi odnosi med generacijami, mladi odrasli pa – čeprav po eni strani že precej samostojni – so finančno še vedno odvisni od staršev. Zdi se, da so zaradi družbenih sprememb njihovi medsebojni in medgeneracijski odnosi drugačni, enako pa velja tudi za njihove težave in interesna področja. Nikolajeva (2004: 8) poudarja: »Dejstvo, da sta spreminjanje in odraščanje dandanes osrednji temi mladinske književnosti, pravzaprav ni presenetljivo. […] V arkadijski ali utopični mladinski književnosti se mit o otroštvu enači z mitom o zlati dobi.« Književnost za mlade odrasle nikakor ni arkadijska, idiličnost in brezskrbnost otroštva sta preseženi, bralec in književni lik ne verjameta več v vseobsegajoče dobro s srečnim koncem. Temeljni mejnik med mladinsko književnostjo in književnostjo za mlade odrasle se zdi odnos do spolnosti: v prvi je ta le naključen, v književnosti za mlade odrasle je spolna identiteta literarnega lika že razvita in natančneje predstavljena. Ali kot zatrjuje Nikolajeva (2004: 19):

> Knjige za odraščajočo mladino – sodoben fenomen, katerega začetnik je J. D. Salinger z *Varuhom mlade rži* – obravnavajo prav to vmesno stanje, ko je otroštva že konec in se prične odraslost. To povzroča strah, ki je prevladujoče čustvo v knjigah za odraščajočo mladino, saj junaki spoznavajo, da poti nazaj ni in da življenje ni več ne igra, ne sanje, ne ples v maskah. […] Varni paradiž otroštva bo vsak hip za vedno izgubljen.

Sodobni romani za mlade odrasle so tisti del literature, ki se je znašel na samem robu med mladinsko in nemladinsko književnostjo. V teh socialno-psiholoških romanih opazimo literarni lik odraščajočega mladostnika, ki se

spopada s splošno sprejetimi družbenimi normami, poskuša jih rušiti, bori se proti odraslim, njegov pogled je še vedno do neke mere idealističen. Pogosto je spremljevalni motiv v romanih mladostnikova osamljenost, ki izhaja ravno iz konflikta, ta je medgeneracijski in vrstniški.

Romani za mlade odrasle tematsko upovedujejo stiske sodobnih mladostnikov iz njihove perspektive, razvoj zgodbe je hiter, dinamičen, skoraj brez digresij, socialna zvrst jezika je prilagojena govornemu položaju literarnega lika, literarni liki so starejši najstniki, ki se v pomembni življenjski situaciji znajdejo na razpotju, premišljujejo o svojih dejanjih, smislu bivanja in svoji nadaljnji življenjski poti, ukvarjajo se torej z vprašanji, na katera si je večina odraslih že (bolj ali manj zadovoljivo) odgovorila.

Literatura

DONELSON, Kenneth L., NILSEN, Allen Pace, 2005: *Literature for today's young adults.* Boston, New York, San Francisco: Pearson.

Evropska komisija je napovedala odločen boj proti zlorabi otrok in trgovini z ljudmi.

GARLAND, Sherry, 1998: *Writing for young adults*. Cinncinnati: Writer's digest books.

HARAMIJA, Dragica, 2003: Žanri slovenskega mladinskega realističnega romana. Miran Hladnik, Gregor Kocijan (ur.): *Slovenski roman. Obdobja* 21. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 171–180.

HARAMIJA, Dragica, 2009: *Sedem pisav: opusi sedmih sodobnih slovenskih mladinskih pisateljev.* Maribor: Mariborska knjižnica, revija Otrok in knjiga, Pedagoška fakulteta.

KOBE, Marjana, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOS, Janko, 1991: Teze o slovenskem romanu. *Literatura* 3/13. 47–50.

Nasilje v družini. Preventiva

NIKOLAJEVA, Maria, 2004: Odraščanje: dilema otroške književnosti. *Otrok in knjiga* 31/59. 5–27.

PELEŠ, Gajo, 1999: *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor naklada.

SAKSIDA, Igor, 1994: *Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko*. Maribor: Obzorja.

SAKSIDA, Igor, 2009: Kaj je mladinska književnost? Naivno vprašanje z zapletenim odgovorom. *Otrok in knjiga* 36/75. 5–20.

ULE, Mirjana, 2008: *Za vedno mladi? Socialna psihologija odraščanja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede (Knjižna zbirka Psihologija vsakdanjega življenja).

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2001: Poti k romanu: žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana. *Primerjalna književnost* 24/1. 71–81.

NAGRADA KRESNIK 2010

Miran Hladnik
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 06.068 Kresnik "2010":821.163.6-31"2009"

Kresnik je nagrada za najboljši slovenski roman preteklega leta. Kot predsednik petčlanske žirije, ki je ocenjevala slovensko romaneskno bero v letu 2009, sem dobil neposredni vpogled v selekcijske mehanizme in dileme v tem segmentu literarnega življenja.

literarna nagrada, sodobni slovenski roman, literarno vrednotenje, nominacije, žirija, Tadej Golob, Evald Flisar

The Kresnik Award is for the best Slovene novel of the year. As the president of the five-member jury I have gained a direct insight into the mechanisms of selection and dilemmas in this part of the literary system.

literary award, contemporary Slovene novel, literary evaluation, nominations, jury, Tadej Golob, Evald Flisar

Podeljevanje literarnih nagrad je občutljiv posel. Skoraj bi lahko rekli, da povzroča več nejevolje pri tistih, ki niso bili izbrani ali izbranca ne marajo, kot veselja pri nagrajencih in njegovih navijačih. V žiriji za kresnika sem bil letos prvič. Povabljen sem bil sicer že prej, vendar sem zaradi načelnega stališča, naj se literarni zgodovinar ne vdinja pri takih rečeh,[1] če hoče ohraniti znanstveno objektivnost, vabilo odložil. Dogodek, pri katerem sem sodeloval in ga do neke mere usmerjal, je deležen opazne medijske spremljave in ima status pomembne kulturne prireditve.

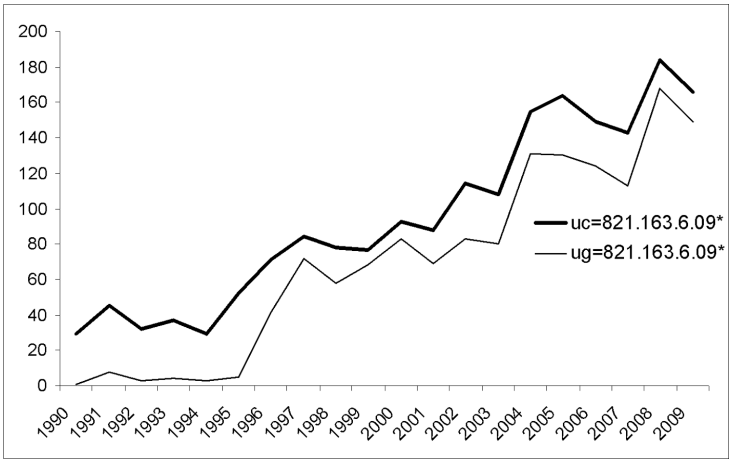
Nagrado je začelo podeljevati Društvo slovenskih pisateljev leta 1991 in letošnja podelitev je bila jubilejna dvajseta. Do zdaj so jo prejeli Lojze Kovačič, Drago Jančar in Feri Lainšček po dvakrat, po enkrat pa Miloš Mikeln, Andrej Hieng, Tone Perčič, Berta Bojetu, Vlado Žabot, Zoran Hočevar, Andrej Skubic, Katarina Marinčič, Rudi Šeligo, Alojz Rebula, Milan Dekleva, Štefan Kardoš, Goran Vojnović in nazadnje Tadej Golob[2] – med naštetimi sta samo dve pisateljici,[3] čeprav je ženski delež v slovenskem romanopisju sicer blizu 40 %, kar daje kresniku izrazito moški značaj. Produkcija slovenskih romanov mogoče tudi po zaslugi nagrade raste in vsaj nagrajeni romani se dobro prodajajo ter še bolje sposojajo v knjižnicah. Vojnovićev roman *Čefurji raus* se je uvrstil celo med prvih deset na lestvici najbolj branih knjig, kjer sicer kraljujeta tuja zabavna literatura ali domače berilo za šolarje.[4]

1 Miran Hladnik, Literarna veda med humanistiko in znanostjo, *Praktični spisovnik.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2002. 17. (Tudi na spletu.)

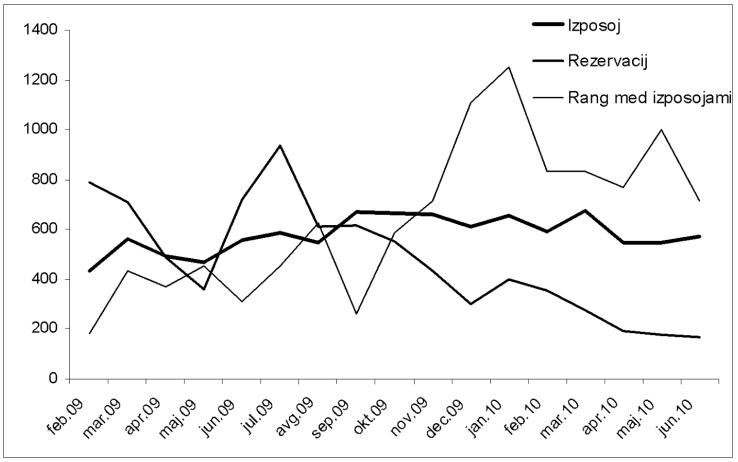
2 Sezname nagrajencev, nominirancev in nagrad po letih dobimo na Wikipediji pod geslom Kresnik (nagrada). Svoje interpretacije nagrajenih romanov je zbral Franc Zadravec v knjigi *Zvezde kresnih večerov: Razgledi po nagrajenih romanih* (Ljubljana: *Delo*, 2010). Kresnika obravnava tudi Andreja Musar v še neoddani disertaciji *Literarno nagrajevanje na Slovenskem.*

3 Ženski delež med kresnikovimi nagrajenci je 10 %, med nominiranci pa 15 %.

4 Glej rubriko Najbolj brane knjige na Cobissovem spletišču.



Graf 1: Produkcija slovenskega romanopisja

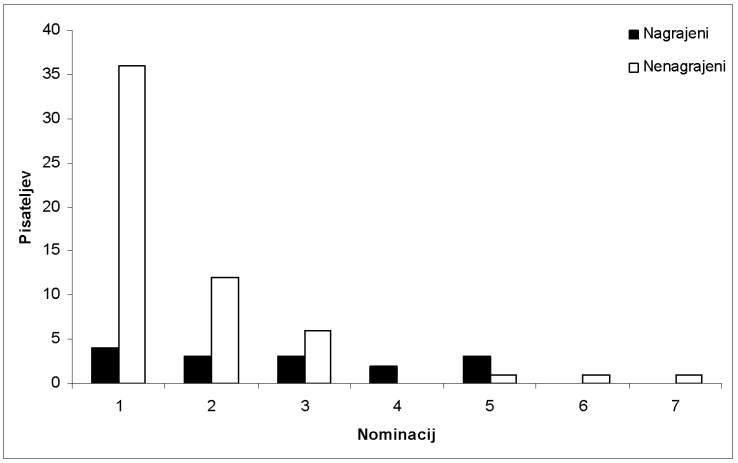


Graf 2: Branost romana Gorana Vojnovića *Čefurji raus*

Nagrajenci zberejo tudi nadpovprečno število nominacij (Lainšček, Jančar in Rebula jih imajo po pet, Mikeln in Kovačič štiri, Skubic, Virk in Žabot tri, Hočevar, Dekleva in Kardoš po dve, so pa tudi kronični nominiranci brez nagrad (Dušan Merc sedem, Vinko Möderndorfer šest, Evald Flisar pet)[5] in nagrajenci tipa prišel-zmagal s samo eno nominacijo (Hieng, Perčič, Marinčič, Šeligo, Golob). Vsega skupaj se je na seznamih nagrajencev in nominirancev v 20 letih znašlo 72 pisateljskih imen, 40 (56 %) od teh samo enkrat.[6]

5 Florjan Lipuš, Marjan Tomšič, Jani Virk, Robert Titan Felix, Brina Švigelj Merat, Nejc Gazvoda imajo po tri nominacije, Željko Kozinc, Igor Škamperle, Igor Karlovšek, Mate Dolenc, Jože Hudeček, Zdenko Kodrič, Jože Snoj, Nedeljka Pirjevec, Vladimir P. Štefanec, Sebastjan Pregelj, Marko Sosič in Avgust Demšar po dve.

6 Andrej Capuder, Metod Pevec, Ivo Zorman, Kajetan Kovič, Maja Novak, Marko Sterle, Uroš Kalčič, Nina Kokelj, Aleš Čar, Boris Jukić, Matjaž Zupančič, Polona Glavan, Lenart Zajc, Norma Bale, Dušan Čater, Franjo Frančič, Sergej Verč, Janez Kajzer, Irena Svetek, Marko Hudnik, Vladimir Kavčič, Janko Lorenci, Iztok Osojnik, Dim Zupan, Andrej Morovič, Vinko Vasle, Nataša Kramberger, Suzana Tratnik,



Graf 3: Razmerje med nagrajenimi in nenagrajenimi nominiranci za kresnika

Za 32 imen, ki nastopajo večkrat, lahko trdimo, da imajo predvidljivo literarno kvaliteto.

V žirijah je sedelo 39 ljudi, najdaljši staž so imeli Vanesa Matajc in Matej Bogataj (7-krat), Matevž Kos in Ženja Leiler (6) in Peter Kolšek (5).[7] Če se med tistimi, ki nastopajo v več vlogah, odločimo po občutku, je bilo največ kritikov (20), pol manj (11) literarnih zgodovinarjev z akademskim nazivom in statusom ter 8 pisateljev; po študijskem profilu izstopajo literarni komparativisti.

Nagrado kresnik je ustanovilo Društvo slovenskih pisateljev na pobudo pisatelja Vlada Žabota leta 1991, leta 2003 pa je pravica za podeljevanje prešla na Delo, ki je kresnika pri Uradu RS za intelektualno lastnino registriralo kot blagovno znamko. Prva pravila nagrade so bila datirana 25. 3. 1997, trenutno veljavna pa so bila sprejeta 15. 6. 2005. Med člani uprave, ki so jih sprejeli, ni bilo nobenega kulturnika – mogoče je to razlog, da se pri razsojanju nihče ne sklicuje na pravilnik in da to raje poteka po ustaljenih navadah. Nagrado lahko dobijo izvirni romani v slovenščini, ki so jih izdale založbe v Sloveniji ali zamejstvu ali pa so izšli v samozaložbi. Članov žirije je bilo v prvih petih letih šest ali sedem, med 1998 in 2007 so predstavljali večje literarne revije (*Sodobnost*, *Nova revija*, *Literatura*) in *Delo*. Člane žirije za dvoletni mandat z možnostjo podaljšanja imenuje tajnik nagrade, ki ga določita urednik kulturne redakcije in odgovorni urednik *Dela*. Pet žirantov izvoli izmed sebe predsednika; nenapisano pravilo je, da je to literarni zgodovinar z akademskim nazivom. Če bi se zgodilo, da je član žirije tudi pisatelj in da kandidira za nagrado ali je urednik oz. založnik nominiranega romana, se mora glasovanju odpovedati.

Žirija naj bi se sestala vsaj trikrat: prvič za evidentiranje romanov, drugič naj bi določila

Dušan Šarotar, Andrej Blatnik, Boris Kolar, Dušan Dim, Gabriela Babnik, Matej Kranjc, Milan Kleč Borut Golob.

7 Drugi člani žirij so bili: Jaroslav Skrušny, Silvija Borovnik, Tomo Virk, Andrej Inkret, Ignacija Fridl, Jože Horvat (4-krat), Vesna Jurca Tadel, Urban Vovk, Franc Zadravec, Vlado Žabot, Lucija Stepančič (3-krat), Aleš Berger, Andrej Hieng, Peter Božič, Igor Bratož, Goran Gluvić, Marjan Dolgan, Sandra Baumgartner, Milček Komelj, Marjeta Novak Kajzer, Veno Taufer, Nela Malečkar, Miloš Mikeln, Samo Kutoš, Drago Bajt, Andrej Arko, Alenka Zor Simoniti (2-krat), Aleksander Zorn, Aleš Debeljak, Janko Kos, Tea Štoka, Mate Dolenc, Miriam Drev, Miran Hladnik (1-krat).

pet finalistov in tretjič, na večer prireditve, določila in razglasila zmagovalca. V praksi je sestankov več, saj je zaradi vedno večjega števila romanov in njihove neenotne bibliografske registracije evidentiranje daljše, v izbirnem postopku pa se je od leta 2003 uveljavil še predhodni izbor deseterice nominirancev.

Vsak žirant naj bi izbral pet kandidatov, najmanj pa tri kandidate, in jih ocenil od 1 do 5. V finale naj bi se uvrstili romani z najvišjo skupno oceno. V dilemi glede petega finalista je predvideno najprej ponovno glasovanje, potem pa predsednikov glas. Kako žirija v klavzuri, ki traja od 45 do 90 minut, izmed petih finalistov izbere zmagovalca, je prepuščeno njej sami, važno je, da ostane skrivnost do zadnjega. Kratke utemeljitve za vseh pet morebitnih zmagovalcev pripravi žirija vnaprej, rezultat glasovanja in ime zmagovalca razglasi predsednik. Kakšnega seznama kriterijev, po katerih bi komisija presojala in utemeljevala izbor, ni, računa se na kompetenco in avtoriteto žirantov.[8]

Najprej so žiranti izbirali med obvladljivo količino kakih 40 romanesknih novitet, letos pa smo se morali pregristi že skozi več kot 100 knjig, ki so jih bibliotekarji vpisali v katalog kot romane. Založbe z izvodi večinoma skoparijo, zato jih moramo žiranti brati izmenično, ali pa založbam in avtorjem kresnikovega natečaja ni mar in je treba po knjigo kar v knjižnico. Izhodiščni seznam, ki so ga pripravili v NUK-u, je obsegal 119 romanov, a ga je bilo treba na prvih dveh sejah in vmes dopolniti s kakimi desetimi romani ter izločiti z njega očitno narobe uvrščena dela (prevode, ponatise, biografije, paralelne elektronske izdaje, podvojene vpise, kratko prozo in neliterarna dela). Na seznamu je nazadnje ostalo 114 del, nekatera z nejasnim literarnim ali romanesknim statusom.[9]

Romanov, predvidenih za branje z bralnikom, nismo prebirali, tudi do dr. romanov založbe Private press nikakor ni bilo mogoče. Redke založbe so poslale izvode že vnaprej, nekateri avtorji kar direktno predsedniku žirije, izjemoma za vsakega žiranta svoj izvod, večinoma pa po en izvod ali dva. Roman *Pleme* Janje Vidmar smo dobili prepozno in bo kljub letnici izida 2009 upoštevan naslednje leto. Velika nerodnost se je zgodila z romanom *Sol v grlu* Teda Kramolca, ki je izšel pozno v letu 2009 z letnico 2008 in lani še ni mogel biti v razvidu, letos ga v bibliografskem izpisu ni moglo biti, starim članom žirije pa je ušel iz spomina. Pri nekaterih psevdonimnih avtorjih se je bilo treba najprej prepričati, če gre res za slovensko književnost.[10]

Čas ne dopušča, da bi vsak član žirije prebral vse evidentirane romane, polovico letne bere pa že nekako zmore.[11] S popolnoma neobetavnimi knjigami nismo izgubljali časa in ko sta dva bralca sklenila, da je zanič, smo šli drugi trije raje brat naslednjo. Obetavne knjige smo seveda prelistali vsi, tako počasi prišli do seznama dobrega ducata naslovov in ga v debati soglasno obtesali na deseterico nominirancev. Ker je literarno ambiciozne tekste lahko prepoznati, to ni delalo težav in točkovanje v tej fazi ni bilo potrebno.

Izmed obetavnih so se drug za drugim poslovili Eva Petrič, Metod Pevec, Sergej Verč, Martin Kuchling, Željko Kozinc, Gregor

8 »Objektivna merila« so v zvezi z [literaturo] prej deziderat kot realno stanje (Tina Vrščaj, Za vsak okus nekaj, za sladokusce pa le grižljaj ali dva, *Pogledi* 16. 6. 2010. 23).

9 V ukaznem načinu je najenostavnejši način za izpis romanov *lc=a* and py=1991:2009 and la=slv* (*lc* 'literarna kategorija', *py* 'eto objave', *la* 'jezik'), ki pa postreže tudi s prevedenimi romani. Teh se znebimo z omejitvijo na slovensko književnost (*and uc=821.163.6**; malo bolj selektivno z *ug=821.163.6**, medtem ko niz *dc=821.163.6** oz. *dc=886.3-1** ali *du=slovenska književnost* prinese premalo). Žanrsko klasifikacijo vsega, kar Cobiss registrira pod oznako roman, bo treba še napraviti.

10 Nika Maj je Majda Vrbančič Kopač, Mara R. Sirako je Ruža M. Barić Bizjak, Stella Noris je Darja Hočevar, Liam Hass je Marko Završnik, Avgust Demšar je Tomaž Zupančič. Cobiss ne pove, kdo se skriva za psevdonimno pisateljico trivialnih romanov Valerie M. Grant.

11 Z izjemo nominiranih, ki smo jih prebrali vsi, so druge knjige doživele povprečno po dve branji.

Hribar, Aljoša Harlamov, Nika Maj in Jože Snoj. Kot obetavne smo pozorneje prebirali tudi tiste knjige, o katerih se je pisalo v dnevnem časopisju, in knjige, ki so jih napisali poznani oz. že nagrajeni ali nominirani avtorji, npr. romane Vanje Pegana, Borisa Kolarja, Janija Kovačiča in Emila Filipčiča.

Enotni smo bili tudi pri selekciji petih finalistov. Na mojo pobudo smo letos izbor točkovali menda prvič. Dva meseca pred podelitvijo smo oblikovali vsak svojo lestvico desetih polfinalistov. Sešteli smo točke najslabše uvrščenih in z njihovo izločitvijo prišli do prvih petih, katerih rangiranje smo prihranili za sklepni večer. Iz deseterice so izpadli Matej Kranjc z romančkom (šteje samo 23.000 besed) v zabavni celjščini *Requiem za gospo Goršičevo*, Milan Kleč z obsežnimi in zgodbeno zaokroženimi *Snežnimi kroglami*, Nejc Gazvoda z romanom o odraščanju *V petek so sporočili, da bo v nedeljo konec sveta*, Gabriela Babnik s socialno zavzeto žensko zgodbo *V visoki travi* in Borut Golob z zabavno pripovedno karikaturo *Smreka, bukev, lipa, križ*.

Pri zadnjem finalistu smo tehtali med Borutom Golobom in Andrejem Skubicem ter se odločili za Skubičev roman *Lahkó*, saj se je zdelo, da moramo dati prednost avtorjevemu socialnemu angažmaju, ki je črpal iz travmatičnih konfliktov s cigani v dolenjskem Ambrusu, čeprav nad kompozicijo romana, ki preizkuša formo diptiha, vsi niso bili ravno navdušeni. Jani Virk se je z romanom *Ljubezen v zraku* uvrstil med peterico zaradi jezikovne suverenosti; po zgodbeni plati pa vsaj ozaveščenemu ženstvu njegov mačo junak ne bo preveč všeč. Mimo Lojzeta Kovačiča žirija tudi tokrat ni mogla, ob vseh pomislekih, ki so jo navdajali, in ugovorih, ki so prihajali do nje.[12] Za uvrstitev je govorila avtorjeva brezobzirna odkritosrčnost v popisovanju intimnih in socialnih zadev na obzorju smrti, proti pa nerodno dejstvo, da je knjiga *Zrele reči* izšla šest let po avtorjevi smrti, da je bila deležna nemajhnih uredniških posegov in da v strogem pomenu ne gre za roman, ampak za dnevnik. *Opazovalec* Evalda Flisarja je napeta debela knjiga o zadnjem letu življenja mladega junaka, ki odkriva ljubezen in socialno akcijo ter skuša zarisati svojo sled v svetu. Spretni pisatelj ve, da bodo bralca pritegnili eksotično newyorško dogajališče, aktualne ekološke in teroristične teme ter privlačni motivi ljubezni in skrivnostnih identitet. Tadej Golob je prepričal z izrazno duhovitim in groteskno zabavnim romanom nenavadnega imena *Svinjske nogice*, katerega junak je zadrogirani risar erotičnih stripov oziroma pornografske variante Martina Krpana, ki mu gre v življenju vse narobe.

Da bi zmagovalec ostal skrivnost, smo si ocenjevanje finalistov prihranili za kresni večer, ko žirijo za uro in pol, kolikor traja kulturni program, zaprejo v Cankarjevo spominsko sobo na Rožniku, kjer se zadnja leta dogaja podelitev. Odločitev za zmagovalca ni bila najlažja in žiranti sami nismo bili gotovi, koga postaviti na vrh. Po štetju glasov za prvo peterico je malenkost bolje kazalo Flisarju, v finalnem točkovanju pa so se stave za pičli dve točki nagnile v korist Tadeja Goloba, sicer novinarja pri slovenskem *Playboyu* in alpinista. Na spopad med njima je namignila že ocena Mateja Bogataja v *Mladini*, ki je junaka Golobovega romana v naslovu primerjala s filmskim junakom Bartonom Finkom, tipom, ki mu gre vse narobe – za Bartona Finka se namreč predstavlja tudi junak Flisarjevega romana. Pred zaključno seanso sta si pri treh žirantih delila prvo in drugo mesto; četrti žirant je prisodil prvo mesto Golobu (na drugem mestu bi rad videl Skubica), peti pa je

12 Po prepričanju Janija Kovačiča, sina pokojnega pisatelja, je knjiga »poklon njegovemu geniju, ne pa roman«. Pri nagrajevanju »ne gre tekmovati z mrtvimi«, saj so nagrade namenjene živim. Iz podobnih razlogov so bila že prej mnenja v žiriji glede statusa tega dela deljena. Bibliografija ga je uvrstila med dokumentarna dela, toda taka so bila tudi že Kovačičeva prejšnja dela, ki smo se jih navadili dojemati kot romane.

drugo mesto prisodil Flisarju, medtem ko bi na prvem želel imeti Virka.

Pri kresniku gre za oceno tako imenovane literarne kvalitete, kar pomeni, da o zmagovalcu razsojajo ljudje, ki se z leposlovjem profesionalno ukvarjajo kot kritiki ali literarni zgodovinarji, ne pa splošna bralska publika. Če bi izbirala ta, bi kresnikov venček šel verjetno drugam in bi krasil glave piscev kriminalk, mladinskih knjig, fantastičnega žanra, mogoče tudi zgodovinskega romana, osebnih pričevanj, potopisov ... Žirija je pozorno prebirala tudi ta dela, vendar bi se slepili, če bi mislili, da so imela enake možnosti za zmago. Pošteno bi bilo, če bi tekmovala v svoji kategoriji oz. bi zanje obstajala posebna nagrada. To ne pomeni, da žirija daje prednost manj berljivim knjigam, vendar bolj kot žanrske odlike ceni mojstrstvo pripovedovanja, jezikovni artizem, kompleksnost in aktualnost sporočila ali pomensko polifonijo, interpretabilnost besedila ter avtorjev dialog s svetovno in domačo literarno tradicijo. Trije nominiranci se izrecno navezujejo nanjo: Skubic izrablja lik Tavčarjeve in Šeligove Agate Schwarzkobler, Tadeja Goloba je navdihoval Levstik, v Flisarjevem romanu mrgoli zvez s sodobno ameriško književnostjo in filmom, če pa bi iskali za njegovimi slovenskimi sorodniki, potem ne moremo mimo Bartolovega *Alamuta.*

Hočeš nočeš prišepetavajo s strani tudi neliterarni argumenti, kamor sodijo avtorska kondicija in sloves, ki si ga je avtor ustvaril z opusom, z redno kritiško spremljavo in s prisotnostjo v medijih, njegova morebitna politična opredeljenost, pripadnost tej ali oni literarni skupini, ugled založbe in podobno. In človek sliši: Flisar bi po petih nominacijah vendar že zaslužil nagrado; ali: naj dobi nagrado sveži Tadej Golob za svoj prvenec – kresnik bo s stavo na mlade dokazal svojo vitalnost;[13] naj dobi nagrado prekmurski Flisar ali mariborski Golob, samo da ne bo spet kdo iz Ljubljane.[14] Ali pa: nagrada naj gre enemu od avtorjev založbe Beletrina, saj je izdala knjige kar šestim od prve deseterice. In še: naj raje že tretjič zmaga Kovačič, ki je leta 1991 prižgal prvi kresnikov kres, in tako zaokroži dvajsetletnico nagrade in se s tem potrdi njegov sloves modernega klasika. Čeprav našteti pomisleki niso nelegitimni,[15] domnevam, da pri končni presoji vendarle niso bili v prvem planu. Žirija tudi ni bila prostor nazorskega merjenja moči, ampak so se koalicije med žiranti pri vsaki od vrednostnih dilem vzpostavile drugače.

Nominiranci so bili pred razglasitvijo različno prisotni v javnosti. Kritiška spremljava je bila najbolj intenzivna pri Evaldu Flisarju,[16] polovico manj pri Virku in Gazvodi,[17] drugi so bili deležni povprečno ene ocene. Med Googlovimi zadetki je močno prednjačil Virk (65.000), Skubic jih je zbral 20.000, drugi okrog 5000. Na Najdi.si so bili avtorji bolj izravnani, s Skubicem na prvem mestu.

13 Dva nominiranca sta iz generacije 1970 (Skubic 1967, Golob 1968) in po eden iz generacij 1960 (Virk 1962), 1940 (Flisar 1945) in 1930 (Kovačič 1928).

14 Nagrada ima, grobo rečeno, vzhodno poreklo. Njen ustanovitelj Vlado Žabot je prepoznaven po tematizaciji vzhodnega slovenstva in se umešča v »ruralno« opozicijo »urbani« literaturi. Statistika z enakomerno razporeditvijo nagrad med »Ljubljančane«, »vzhodnjake« in »druge« pomirja. V tokratni peterici sta vzhodnjaka favorita Flisar (Gerlinci v Prekmurju) in Golob (Maribor).

15 Zunajliterarne presoje so običajni del literarnega življenja. Omejitev na ocenjevanje jezikovno-slogovnega artizma, kot si jo žele posamezni »literarni sladokusci« (npr. Tina Vrščaj, Za vsak okus nekaj, za sladokusce pa le grižljaj ali dva, *Pogledi* 16. 6. 2010. 23), bi bila redukcionistična in brez stika s kompleksno bralsko in ustvarjalno realnostjo.

16 Osem ocen (*Delo*, *Živa*, *Štajerski tednik*, *Literatura* in 4 ocene v *Sodobnosti*, ki ji je urednik; zdi se, da Flisarju samopromocija ni koristila).

17 O Virku so pisali *Delo*, *Štajerski tednik* in *Dnevnik*.

Na forumu Knjižni molji[18] je Golobov roman doživljal ugodne bralske odzive, nenavadno pa je, da Flisarja literarni gurmani sploh niso vzeli v roke. Ker se knjige bolj izposojajo kot kupujejo, domnevam, da cene knjig na branost niso vplivale preveč.[19]

Eno izmed pogosto zastavljenih vprašanj v zvezi z nagrado je, če smo izbrali res pravo in trajno literarno kvaliteto. Vprašanje je napačno, saj trajnih vrednot v naši civilizaciji ni več, tudi literarnih ne. Po precej ugodnih odzivih v javnosti sklepam, da smo izbrali pričakovanjem ustrezno in na moje presenečenje bolj uglašeno, kot sem predvideval, kar pomeni, da so bile naše vrednostne predstave (ki jih sicer nismo izpostavljali ali problematizirali) vendarle podobne in da je navzlic diferenciranosti produkcije pojem izvirnega slovenskega romana relativno trden.

18 Na spletišču med.over.net leto za letom teče debata zavzetih bralcev o kresnikovih romanih. Pod naslovom Kresnik 2010 so katja10, insajder, pilgrim, Kerstin, hermiona, marze, Toro, Oja, Enka, pončo, nekimezanima, TomoVeis, Starbon, bizovičar in šecjen (gre večinoma za pisatelje, prevajalce in urednike ter občutljive bralce raznih »neliterarnih« poklicev) tu navijali za Boruta Goloba in za enakopravno presojo žanrske literature, pohvalili so Virkovo profesionalnost in negodovali nad uvrstitvijo Lojzeta Kovačiča, nad Virkovo neinventivnostjo in Skubičevo kompozicijsko domislico.

19 *Svinjske nogice* so 16,50 EUR, druge pa stanejo (z izjemo *Zrelih reči* – 39 EUR) med 24 in 29 EUR.

SODOBNA SLOVENSKA ŽANRSKA IN MLADINSKA KNJIŽEVNOST V SREDNJIH STROKOVNIH ŠOLAH

Tanja Jelenko
Šolski center Celje, Celje

UDK 373.6.016:821.163.6-93"19/20"

Prispevek prikazuje zastopanost sodobne slovenske žanrske in mladinske književnosti pri pouku materinščine v srednjih strokovnih šolah. Cilji obravnav del te književnosti so usmerjeni predvsem v razvijanje pozitivnega odnosa do branja, usvajanje bralnih strategij ob učencu zanimivih, tematsko aktualnih besedilih in aktualizacija. Prikazan je primer obravnave žanrskega sklopa v šoli.

sodobna slovenska žanrska književnost, recepcijsko-tematski sklop, cilji pouka književnosti, katalog znanj, mladinsko pripovedništvo, kriminalno pripovedništvo

The paper discusses how contemporary genre and youth literature is treated in Slovene lessons in secondary vocational schools. Dealing with these literary works is above all aimed at the development of a positive attitude among students towards reading and the mastering of reading strategies in relation to texts which contain up-to-date topics of interest to students. An example is given of how the genre module is treated in school.

Slovene contemporary genre literature, reception-thematic module, goals of literature lessons, literature syllabus, youth literature, crime writing

1 Uvod

Temeljni cilj pouka materinščine na vseh stopnjah in vrstah šol je razvijanje sporazumevalne zmožnosti, ki se razvija pri jezikovnem pouku ob neumetnostnih besedilih in pri književnosti ob umetnostnih besedilih. Pouk književnosti v srednjih strokovnih šolah je usmerjen k razvijanju razmišljujočega bralca, ki bolj kot estetsko oblikovanost dojema idejno-tematske oz. vsebinske sestavine besedil (Appleyard 1991). V primerjavi s prejšnjimi je novi katalog znanj (2007) dopolnjen, tako kot so pokazale izkušnje in opazovanja pouka: besedil ni smiselno deliti na obvezna in izbirna, ampak kot vsebino ponuditi širok izbor besedil, med katerimi lahko izbira učitelj glede na naslovnike. Dijake lahko učitelj vključi kot dejavne udeležence pouka že pri izbiranju bralnega gradiva.

Novost v omenjenem katalogu je, da so besedilom, ki z razvrstitvijo in izborom predstavljajo predvsem razvoj književnosti, dodani sklopi besedil, ki jih povezuje dijakom bližnja tematika. Zaradi tega je skrčena »doslej prepodrobna vzporedna razvojna obravnava evropske oz. svetovne književnosti, iz katere se zdaj obravnavajo le posamezni primeri znotraj določenega slogovnega obdobja. Vsebine književnega pouka imajo tako dva stebra: tematsko-recepcijskega in literarnozgodovinskega« (Katalog znanja 2007). Cilji so opredeljeni posebej za tematske sklope in posebej za literarnozgodovinske sklope. Cilji tematskih sklopov so:

- razvijanje pozitivnega odnosa do branja in bralne kulture,
- usvajanje bralnih strategij s celostnim bralnim poukom ob učencu zanimivih, tematsko aktualnih besedilih,
- aktualizacija, vrednotenje, primerjanje besedil in povezovanje sporočil z bralčevo izkušnjo,

– razvijanje drugih zmožnosti: širše sporazumevalne, medkulturne …

Cilji literarnozgodovinskih sklopov so: branje reprezentativnih literarnih besedil pretežno iz slovenske in posameznih primerov iz sočasne svetovne književnosti ter iskanje odgovorov na vprašanja: kaj je v teh besedilih danes še zanimivega, aktualnega, vrednega, zakaj jih še spoznavamo. Dijakom naj bi branje teh besedil olajšalo razumevanje književnih in drugih pojavov v sodobnosti, opazovanje znakov drugih časov, razvoja literarnega ustvarjanja in z njim razvoj kulturne in širše duhovne zavesti Slovencev na ozadju sočasnih dogajanj v evropski kulturi. Literarnozgodovinski sklopi si sledijo po kronološkem zaporedju. V središču je razvoj slovenske književnosti, evropska oz. svetovna književnost pa je v ozadju. Besedila za branje znotraj vseh sklopov so samo predlagana, njihovo število in izbor razporeja učitelj v svojem (letnem) delovnem načrtu.[1]

Novost pri pouku književnosti v štiriletnih strokovnih in tehniških šolah je tematsko-recepcijski steber; odnosni cilji, ki naj bi jih z obravnavami žanrskih besedil dosegali, izhajajo iz ugotovitve, da je žanrska književnost družbeno pogojena, dijaki naj bi se zavedali, da družba pogosteje vpliva na književnost kot obratno, tako naj bi se s primerjanjem različnih besedil dijaki zavedali žanrske raznovrstnosti, s tem pa pridobivali tudi instrumentarij za samostojno opredeljevanje do raznovrstne literature, sveta in življenja, saj se s spoznavanjem določenih zakonitosti lahko zmanjšajo nekateri predsodki; dijaki naj bi ugotavljali, da lahko žanrska književnost tudi v sodobnem času prinaša bralcu pomembna etična sporočila. Tudi zaradi tega, ker ta spoznanja poglablja z medpredmetnimi povezavami na vseh primernih področjih (zgodovina, sociologija, psihologija, geografija), je žanrska književnost lahko osnova za metodične novosti. Žanrska književnost odpira možnosti za različne vidike obravnav in možnost, da s premišljeno vodenim poukom, usmerjenim v branje in interpretacijo dijakom zanimivih književnih besedil, izboljšamo bralno sposobnost; ta je po raziskavah pouka na srednjih strokovnih in tehniških šolah nizko razvita (Jelenko 2008): dijaki srednjih strokovnih in tehniških šol, ki so večinoma manj humanistično usmerjeni, zaznavajo malo prvin književnih besedil, v glavnem vrednotijo na podlagi lastnih čustvenih izkušenj, moralizirajo ali, kot to imenuje J. A. Appleyard (1991), berejo skozi tekst, ne v globino. Izkušnje opazovanja pouka v srednjih strokovnih šolah so pokazale, da je za izboljšanje takšnega stanja treba vključiti več besedil, ki so tematsko in žanrsko blizu naslovnikom, zato je izbiranje besedil po tematsko-recepcijskem načelu za pouk v teh šolah še posebej smiselno.

2 Sodobna slovenska žanrska in mladinska književnost v katalogu znanja

V okviru tematsko-recepcijskega stebra je v katalog znanja vključenih 35 žanrskih in 5 mladinskih besedil, 27 je del slovenskih avtorjev. Bolj kot podatek o večjem številu del slovenskih avtorjev v katalogu znanja se zdi pomembno priporočilo iz omenjenega kataloga, ki sicer sodi k ciljem literarnozgodovinskih sklopov, lahko pa se uporabi tudi za besedila, ki so izbrana po tematsko-recepcijskem načelu, da je evropska oz. svetovna književnost ozadje oz. povezovalna informacija, poudarek naj bi bil torej na slovenski književnosti. Sodobna slovenska žanrska književnost (1980–2010) je zastopana s 17 besedili; vključeni so naslednji

1 Učitelj se v svojem načrtovanju dela sam odloča tudi o vključevanju vsebin iz tematsko-recepcijskega in literarnozgodovinskega sklopa po posameznih letih izobraževanja, smiselno je, da pripravi načrt dela za vsa štiri leta in v njem predvidi tematsko-recepcijske in literarnozgodovinske sklope po posameznih letnikih. Katalog znanja namreč ne narekuje delitve snovi po posameznih letnikih, tako lahko učitelj delo prilagodi naslovnikom in ga, če je potrebno, prilagaja ter korigira na osnovi odzivov, dosežkov in napredka dijakov.

žanri: potopis, dnevnik, biografija, avtobiografija, kriminalno pripovedništvo, zgodovinsko pripovedništvo, fantastično in znanstvenofantastično pripovedništvo. Ob žanrih je v tem stebru zastopano tudi mladinsko pripovedništvo.

Mladinsko pripovedništvo v katalogu predstavljajo romani slovenskih avtorjev. Vsi, razen romana Iva Zormana *V sedemnajstem* (1972), so nastali v obdobju 1980–2010 oz. po letu 1990: Marjana Moškrič, *Ledene magnolije* (2002), Janja Vidmar, *Princeska z napako* (1998), Bogdan Novak, *Ninina pesnika dva* (1995), Igor Karlovšek, *Gimnazijec* (2004). Podobno je tudi s potopisnim žanrom, vsi predlagani romani so nastali po letu 1990 in so dela slovenskih avtorjev: Evald Flisar, *Popotnik v kraljestvu senc* (1992), Sonja Porle, *Črni angel, varuh moj* (1997), Branko Gradišnik, *Strogo zaupno na Irskem* (1996), Tomo Križnar, *Nuba: čisti ljudje* (1999), Mare Cestnik, *Nasmej se mi s poševnimi očmi* (1992).

Dnevniška proza je prikazana v širšem kontekstu, in sicer z delom iz starejše književnosti, Mark Avrelij, *Dnevnik*, in s tremi besedili slovenske književnosti po drugi svetovni vojni: Edvard Kocbek, *Tovarišija* (1949), *Listina* (1967), Fran Saleški Finžgar, *Leta mojega popotovanja* (1957). Edino delo sodobne književnosti (po letu 1980) je zbirka dnevniških zapisov in kolumen Janeza Suhadolca *Nič ne bom rekel, tiho pa tudi ne bom* (2001). Podobno je pri biografiji: katalog znanj predlaga deli iz svetovne književnosti, Emil Ludwig, *Napoleon*, Stefan Zweig, *Marija Antoinetta*, ter slovenske romane: Anton Slodnjak, *Neiztrohnjeno srce* (1938), dva priporočena romana iz sodobne slovenske književnosti (po letu 1980), in sicer Alojz Rebula, *Pastir prihodnosti* (1992), *Duh velikih jezer* (1980). Tudi v avtobiografskem žanru je predlagano delo tujega avtorja, Jean-Jacques Rousseau, *Izpovedi*, in deli slovenskih avtorjev: Janez Trdina, *Moje življenje* (1946), Ivan Cankar, *Moje življenje* (1920). Nobeno avtobiografsko delo ni iz obdobja po letu 1980.

Med kriminalkami sta predlagani dve deli sodobne slovenske književnosti po letu 1980, Željko Kozinc, *Lovci na Rembranda* (1992), Maja Novak, *Cimre* (1995), in kriminalni roman slovenske avtorice, ki je nastal v obdobju med obema vojnama, Ljuba Prenner, *Neznani storilec* (1939). Ostala dela so romani tujih avtorjev: Artur Conan Doyle, *Študija v škrlatnem*, *Prigode Sherlocka Holmesa*, Agatha Christie, *Umor v Orient ekspresu*, Georges Simenon, *Maigret in truplo brez glave*. Zgodovinsko pripovedništvo je zastopano z dvema deloma iz svetovne književnosti: Alexandre Dumas st., *Trije mušketirji*, Margaret Mitchell, *V vrtincu*; od del slovenskih avtorjev sodi eno v sodobno književnost po letu 1980, in sicer Ivan Sivec, *In večno bodo cvetele lipe* (1991), ostali dve pa sta nastali prej: Jakob Sket, *Miklova Zala* (1884), France Bevk, *Iskra pod pepelom* (1956). Fantastično in znanstevnofantastično pripovedništvo predstavljajo dela svetovne književnosti, Aldous Huxley, *Krasni novi svet*, Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, in deli slovenskih avtorjev, Vid Pečjak, *Adam in Eva na planetu starcev* (1972), Miha Remec, *Astralni svetilniki* (1991).

3 Sodobno slovensko in mladinsko kriminalno pripovedništvo pri pouku književnosti

Literarni vrsti, ki sta med učenci in dijaki najbolj priljubljeni, tako po izkušnjah iz razreda kot po anketah o branju in po tujih raziskavah, sta mladinsko in kriminalno pripovedništvo. Literarnozgodovinsko slovensko mladinsko književnost delimo na pet obdobij (Blažič 2008); priporočena dela iz kataloga za srednje strokovne in tehniške šole sodijo v četrto obdobje (roman *V sedemnajstem*) in v peto obdobje (ostali romani). V četrtem obdobju (od 1950 do 1990) »je nastopil val internacionalizacije mladinske književnosti […]. Gibanje je zajelo tudi slovensko mladinsko književnost in pospešilo

njen razvoj. V tem obdobju je prišlo do izrazitega razvoja avtorskih poetik in prehoda od socialnega realizma k fantastični pripovedi, premika od ruralnega k urbanemu in do tematskih sprememb, ki so bile najprej zaznamovane s koncem druge svetovne vojne, nato pa z družbenimi spremembami ob koncu 20. stoletja« (Blažič 2008: 180). Nekatere od omenjenih značilnosti (predvsem premik k urbanemu in s tem povezane stiske mladostnice) se zrcalijo tudi v romanu *V sedemnajstem*.

V mladinskih romanih po letu 1990 so še bolj kot v prejšnjem obdobju izpostavljeni različni vidiki medsebojnih odnosov mladih in razmerja do odraslih in sveta. Vasja Cerar, urednik mladinske književnosti za otroke od 10. do 18. leta, ugotavlja, da so uspešnice najboljših domačih in tujih založnikov ter kandidatke za najuglednejše knjižne nagrade besedila, ki opisujejo temne plati mladosti: bolezen, ločitev staršev, smrt v družini in med vrstniki, zlorabe, boj za preživetje, neonacizem, srečanje z drogo … Besedila se morajo vzdržati sprenevedanja in moraliziranja; v ospredje morajo postaviti močnega, živega, osebnega pripovedovalca, s katerim mladi bralec naveže stik in se poistoveti z njegovo usodo. Podobno o mladinski književnosti v anketah in pogovorih pri pouku književnosti razmišljajo dijaki, ki govorijo o tem, zakaj so jim všeč besedila s temnimi platmi mladosti in s srečnimi konci ter sestavljajo »priporočilne sezname« besedil mladinskega žanra. Na tem seznamu se le redko pojavijo dela tujih ustvarjalcev, najpogostejša so tista dela slovenskih mladinskih ustvarjalcev, ki jih tudi sicer srečamo na seznamih najbolj branih del, praviloma so to najnovejši romani, nastali v zadnjem desetletju.

Problem, ki ga v zvezi z mladinsko književnostjo pri pouku zaznavajo učitelji, je povezan z drugačnim branjem fantov, ki redkeje posegajo po mladinskih romanih kot dekleta. O tem v razpravi Fantje berejo drugač(n)e knjige (2003) poroča tudi Katja Mihurko Poniž na osnovi raziskave nemškega inštituta za raziskovanje otroških medijev. Raziskava je pokazala, da kar 55 % anketiranih fantov v starosti od 10. do 16. leta ne bere več mladinske književnosti. Pouk književnosti lahko poglobi (ali povzroči) negativen odnos fantov do branja, če tudi v okviru tematsko-žanrskih sklopov, katerih temeljni cilj je razvijanje pozitivnega odnosa do branja, izbiramo za vse fante romane mladinskega žanra, ki jih mnogi odklanjajo ali ne berejo več. Že omenjena prednost *Kataloga* je možnost široke izbire reprezentativnih besedil, ki jih ta ponuja, in med katerimi lahko izbirajo učitelji sami, kar pa terja (po mnenju Karim Richter z univerze v Erfurtu, ki jo v že omenjeni razpravi citira Katja Mihurko Poniž) učitelja z najširšo izobrazbo v smislu poznavanja posebnosti otroške (najstniške) recepcije literature. Raziskovalci branja opozarjajo na pomen ugotavljanja odnosa učencev/dijakov do branja, knjig in tem pri pouku književnosti (Slemenjak 2008, Jelenko 2008) neposredno z vprašalniki ali posredno s spisi, v katerih se učenci postavijo v vloge literarnih oseb s pripovedjo v 1. osebi o knjižnem molju, s predstavitvami »dobrih knjig«, ki so jih prebrali med počitnicami, s pogovorom o filmu, ki je nastal po literarni predlogi, s komentarjem oddaje ali intervjuja z literarnim ustvarjalcem, z ustvarjalnim pisanjem, z likovnim in glasbenim snovanjem; vse to in še mnoge druge dejavnosti omogočajo, da učitelji in učenci ugotavljajo, katere knjige so zanimive, kateri žanri so v ospredju. Seveda moramo biti pozorni na vse učence, kajti bralni interesi so zelo razpršeni, hkrati se v tem obdobju dokončno oblikuje njihov bralni okus. Na osnovi ugotovitev bralnih interesov v razredu se lahko oblikuje bralni seznam razreda, ki dijakom pomaga spremljati branje vrstnikov ter poiskati teme in avtorje besedil zase (Slemenjak 2008).

Že omenjena raziskava nemškega inštituta je pokazala, da fantje od 6. do 18. leta na prvo mesto postavljajo kriminalke. Podobno sliko dajejo tudi rezultati anket med slovenskimi

srednješolci in pogovori o branju v fantovskih razredih, ki kažejo predvsem to, da so fantom bliže kriminalke kot mladinsko pripovedništvo. Vzrokov za priljubljenost kriminalnih romanov (tudi širše, med odraslo populacijo) je, kot ugotavlja Miran Hladnik (1983), več in gotovo izvirajo iz posebnih značilnosti tega žanra: zastavljena je uganka, ki je na koncu razrešena, kar je na začetku skrivnost, je na koncu z močjo človeškega razuma razrešeno, zlo je obvladano in zločin kaznovan, znova je vzpostavljeno moralno ravnotežje v svetu.[2] Žanr, ki je relativno priljubljen, omogoča tudi lažje razvijanje odnosnih ciljev, kajti najtežje jih je začeti razvijati ob besedilih, ki so dijakom tematsko in zahtevnostno oddaljena, zato poskušamo prav ob všečnih žanrskih besedilih razvijati tudi kulturno zmožnost vrednotenja slovenskih besedil tega žanra in dijakom približati sodobna slovenska besedila ter jim omogočiti, da dobijo vsaj skromen vpogled v to, kaj na tem področju nastaja v zadnjih desetletjih. Obravnave naj temeljijo na branju in skupni interpretaciji besedila, obnese se dolgo branje enega besedila z branjem v skupinah in s kombinacijo individualnega branja doma ter govorno sporočanje o branju, ki poteka kot predstavitev skupinskega dela. Dijakom je všeč tudi igra vlog in poustvarjalno pisanje, kar zahteva veliko inovativnosti ter samoiniciativnosti in s čimer se na videz oddaljimo od besedila, v resnici pa se mu približamo tudi na področju jezikovne zgradbe in sloga.

Primer obravnave romana Željka Kozinca *Lovci na Rembranta* v prvem letniku srednje strokovne šole:

Delo je kriminalni roman, ki sega na področje trgovine z umetninami. Zgodi se umor slovenskega likovnega kritika in reševanje primera odkrije kriminalno združbo. Začne se s truplom, kot se za kriminalke spodobi, a ne samo s truplom …

Odlomek z začetka 1. poglavja ima naslov Mrlič.

1. odlomek

Kaj neki je v temačnem meščanskem prostoru iskala debeluška Belica, zelo negovana in čedno oblečena dama v poznih srednjih letih? Le zakaj je tako živčno, kar brezglavo, obračala stvari, stikala po predmetih, ki očitno niso bili njeni?

Ah, tudi ona bi raje v tej sobi ali sobani, salonu, dvorani, kakor hočete, uživala, kot je uživala nekoč; globoko vlekla dim in ga odpuhavala, se mrščila nad obiljem slik, skulptur, starega pohištva, knjig in preprog; na morebitno veselje prebivalca tega prostora bi pred njegovimi hitrimi očmi zmigovala s svojo široko pečjo, ki je slonela pod njenim hrbtom. A kaj ko je morebitnost tega veselja že preč, o kako preč. Lastnik hitrih oči, naveličan dolgoletnega opazovanja zgoraj naštetih reči, ki je bil tako rad tešil utrujenost svojih vidnih funkcij s pogledom na omenjeno širjavo, tako je vsaj slutila Belica, je imel zaprte oči. Še chanel 5, ki je v omamnih turbolencah sledil panični dami, mu jih ni odprl. Stari plešec, ki je ležal nepremičen v postelji z baldahinom, odprtih ust, kot bi spal, ni več gledal tuzemskega sveta.

Zdaj, ko vemo, zakaj je čedni gospe gorelo pod prsti, lahko preskočimo njeno zmedenost pri iskanju skritega predmeta, kajti predmet ni bil skrit; za nikakršno denarnico ni šlo, niti za skrinjico s cekini in nakitom ne, še za testament ne. Gospa je svoj skriti predmet iskala po predalih med zvitki rokopisov in starih tiskov, gledala pod slikami, ki so visele na stenah. Končno se je v predmet zaletela. Pravzaprav se je obenj spotaknila, namreč ob slikarsko stojalo; tisto, kar je bilo na stojalu, se je skoraj prekucnilo nanjo. Ustrašila se je, da bi jo popackale sveže oljne barve, zato je sliko ihtavo odrinila nazaj na stojalo. A slika je bila skoz in skoz suha, to je v hipu ugotovila; ne samo to: bila je prava, tisto, kar je iskala. Portret bradatega starca, naslonjenega nad rokopis in volička, evangelista Lukeža, je osvetljevala značilna Rembrandtova luč; kot bi nekdo skozi

2 V t. i. srečnem koncu in v tem, da obe vrsti pogosto netabuizirano obravnavata pereče probleme posameznika, v dveh prvinah, ki privlačita (mladega) bralca, sta si mladinsko in kriminalno pripovedništvo pravzaprav blizu.

nepredirno temo nosil baklo in imel velikansko moč nesmrtnega privida.

IGRA VLOG

2. odlomek

Belica je v nadaljevanju zgodbe poklicala policiste. Telefonski pogovor je potekal tako:

»Videla sem smrt … Mislim … Rudolf Pisanski je mrtev …«

»Naslov?«

»Ne vem … Mislim … Rudolf Pisanski je znani likovni kritik in zbiralec umetnin … Boste že našli naslov. Šla sem ga obiskat. Sam živi … Ležal je na postelji. Ničesar se nisem dotaknila …«

V slušalko je slišala policistovo mrmranje in šklepetanje njegovega pisala po papirju.

»Mislim … prijavljam smrt …«

»Okej. Ste njegova sorodnica?«

»Ne, prijateljica …«

»Prijateljica, kako?«

»Sodelavca, samo to … Pravzaprav kolegica … Umetnostna zgodovinarka sem, imam majhno likovno galerijo, sodelovala sem s pokojnim …« je sopla Belica in se oprijela telefonske mizice, da bi ustavila svet, ki se je vrtel okoli nje.«

Igrajte vlogo detektiva. Po telefonskem pogovoru gre Belica z detektivom, torej z vami, v temačen meščanski prostor, da bi si skupaj ogledala kraj zločina.

Kako boste vodili preiskavo? Kaj jo boste vprašali? Katerega strokovnjaka boste vzeli s sabo? Kaj bo skušal ta ugotoviti?

PISANJE NOVEGA POGLAVJA

Napišite nadaljevanje zgodbe, poglavje ZAČETEK PREISKAVE UMORA. Zdaj vam bo prišlo prav, če radi gledate filme ali nanizanke tega žanra, še bolj pa vam bo prišlo prav, če berete kriminalke. Poskušajte posnemati avtorjev slog pisanja.

OCENJEVANJE LASTNEGA DELA

Kritično preberite svoje poglavje. Popravite morebitne pravopisne in slovnične napake in ovrednotite slog. Pri tem si pomagajte s prebiranjem romana *Lovci na Rembrandta*, in sicer preberite drugo poglavje, ki nosi naslov Umor. Ugotovite, ali ste »ujeli« avtorjev slog. Nato ovrednotite še naslednje: ste se izražali jasno, ste problem pregledno predstavili, se da iz vašega pisanja razbrati občutja oseb, ste dobro opisali potek preiskave, zapisali zanimive dialoge?

Na koncu napišite opisno oceno, ki naj odgovori na dve vprašanji: kaj sem naredil dobro in kaj (ter kako) bi lahko še izboljšal?

Zelo pomembna faza obravnave žanrskega sklopa je sinteza na koncu, po branju enega ali več romanov, s katero poskušamo z inovativnimi metodami uzaveščati značilnosti žanra.

Primer sintezne predstavitve žanra – slovenska sodobna kriminalka v prvem letniku srednje strokovne šole:

ŠE ENKRAT O KRIMINALKI

Prebrali ste zanimiv kriminalni roman ali si ogledali zanimivo kriminalko. Ker ravno sedaj obravnavate ta žanr, poskušajte učitelju predstaviti delo tako, da ga bo prebral, oz. film prikažite tako, da bo ostalo še dovolj neznanega, da si ga bo ogledal.

Napišite dialog med vami in učiteljem. Učitelj vas bo spraševal različne stvari v zvezi s kriminalko, saj ne bo mogel iz svoje kože, in bo poskušal nekoliko preveriti tudi vaše znanje o tem žanru. Glejte, da boste znali odgovoriti, hkrati pa pazite tudi na to, da ga boste prepričali in bo na koncu rekel: »Prebral bom roman. / Ogledal si bom film.«

4 Sklep

Učne načrte lahko učitelj, kot je zapisala Boža Krakar Vogel v razpravi o prenovi srednješolskega pouka (2008), deloma razume samo kot »ponudbo«, okvir, iz katerega razporeditev, obseg in globino obravnav izbira učitelj po lastni presoji in jo prilagodi naslovnikom. *Katalog znanj za srednje strokovno izobraževanje* prinaša veliko novih vsebin in pristopov k učni snovi; učitelje prednostno usmerja k sodobni slovenski književnosti, za

katero je po starih učnih načrtih pogosto zmanjkovalo časa, saj je bil v ospredju kronološki pregled razvoja svetovne književnosti in je bila sodobna slovenska književnost pomaknjena na konec 4. letnika. Novi katalog znanj to bistveno spreminja in usmerja učitelje tudi k sodobni slovenski žanrski književnosti. Seveda pa vsebinske novosti ne morejo zaživeti brez novih pristopov, v katerih ne sme manjkati »element presenečenja«; dijake je pogosto mogoče motivirati šele s povsem novimi strategijami, vedno drugačnimi uvodnimi motivacijami ter smiselnimi povezavami z drugimi predmeti in drugimi umetnostmi. O pomenu sodobnejše slovenske književnosti zadnjih desetletij dijaki (o tem govorijo izkušnje dela z njimi) pravzaprav poizvedujejo sami, naveličani zgolj obravnav starejših besedil sprašujejo, kaj nastaja danes, kateri avtorji ustvarjajo, kakšna dela pišejo, katere teme obravnavajo, zato je prav, da jim damo možnost spoznavati ob branju in interpretaciji tako kanonsko kot žanrsko novejšo slovensko književnost, kajti v šoli je zanjo (to seveda velja za branje umetnostnih besedil nasploh) v sodobnih družbenih razmerah za mnoge več časa kot kasneje v življenju (Krakar Vogel 2008); za večino dijakov srednjih strokovnih šol je srednješolski čas zadnji čas, da z branjem leposlovja poglobijo sporazumevalno in kulturno zmožnost, ki sta ključni za njihov osebnostni in poklicni razvoj.

Viri in literatura

BLAŽIĆ, Milena Mileva, 2008: Mladinska književnost v literarni vedi in v izobraževanju. Boža Krakar Vogel (ur.): *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja* 25. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 177–188.

GROSMAN, Meta, 2004: *Zagovor branja: Bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Založba Sophia.

HLADNIK, Miran, 1983: *Literarni leksikon. Trivialna literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

JELENKO, Tanja, 2001: *Šolska ura z žanrskimi besedili*. Ljubljana: Zavod republike Slovenije za šolstvo.

JELENKO, Tanja, 2009: *Književnost v temah. Učbenik za obravnavo tematskih sklopov in žanrov pri slovenščini*. Maribor: Založba Obzorja.

Katalog znanja za srednje strokovno izobraževanje. Slovenščina (476 ur), 2007. Ljubljana: Zavod republike Slovenije za šolstvo.

KRAKAR VOGEL, Boža, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS.

KRAKAR VOGEL, Boža, 2005: Književni pouk kot temelj razvijanja raznovrstnih zmožnosti/kompetenc. *Slovenščina v šoli* 10/3–4. 16–20.

KRAKAR VOGEL, Boža, 2008: Književnost pri eksterni maturi iz slovenščine. Boža Krakar Vogel (ur.): *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja* 25. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 355–368.

KRAKAR VOGEL, Boža, 2008: Prenova srednješolskega književnega pouka v luči aktualnih vzgojno-izobraževalnih tendenc. *Slovenščina v šoli* 12/3. 13–27.

LAH, Andrijan, 1997: *Mali pregled lahke književnosti*. Ljubljana: Založba Rokus.

MIHURKO PONIŽ, Katja: Fantje berejo drugač(n)e knjige. *Otrok in knjiga* 58. 65–69.

PEZDIRC, Mateja, 1999: Novejši prispevki k teoriji pouka književnosti v srednji šoli. *Slovenščina v šoli* 4/3. 39–41.

SAKSIDA, Igor, 1994: *Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko*. Maribor: Založba Obzorja.

SLEMENJAK, Tanja, 2008: Prostoizbirno branje kot motivacija za branje leposlovja. Boža Krakar Vogel (ur.): *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja* 25. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 383–387.

ŽBOGAR, Alenka, 2008: Osnove literarne teorije s problemsko-ustvarjalnim poukom. *Slovenščina v šoli* 12/3. 28–36.

TELO KOT PREDMET MANIPULACIJE (PRIMERJAVA DVEH ROMANOV: IVAN CANKAR, *HIŠA MARIJE POMOČNICE* IN BERTA BOJETU, *FILIO NI DOMA*)

Alenka Jensterle - Doležal
Filozofska fakulteta, Praga
Filozofska fakulteta, Brno

UDK 821.163.6-311.2.09 Cankar I.:821.163.6-311.2.09 Bojetu B.
UDK 82.09:176:343.62

»Preselila sem se v svet dovoljenega posilstva kot predznakom oblasti in obstala. Nisem se uprla. In najbrž tudi odšla ne bom.« (Bojetu, 1990: 42.)

V pripevku nas bodo zanimale tabu teme v moderni slovenski književnosti. V intertekstualnem pogledu bomo primerjali dva romana: Ivan Cankar *Hiša Marije Pomočnice* (1904) in Berta Bojetu *Filio ni doma* (1990). Prepovedane teme o nasilju in spolnosti razkrivajo nevaren prostor med kulturo, politiko in intimo ter izpovedujejo bolečo resnico o človeku in družbi. Oba romana gradita na skriti ali jasni izpovedi oseb in v dogajalnih vozlih izpostavljata eksistencialno doživetje posilstva.

sodobna slovenska proza, posilstvo v literaturi, proza Ivana Cankarja, proza Berte Bojetu, intertekstualne zveze

This literary analysis comprises an intertextual comparison of the Slovene novel *Hiša Marije Pomočnice* (The House of our Lady of Mercy, 1904) by Ivan Cankar and the novel by Berta Bojetu *Filio ni doma* (Filio Is Not at Home, 1990). The theme of both novels is sexual violence and abuse. Society allows exploitation of the body and the use of sexuality to establish authority. The narrative form of the discourse is a confession.

contemporary Slovene prose, the theme of sexual abuse in literature, the novels of Ivan Cankar, the novels of Berta Bojetu, intertexuality in literature.

Spolnost kot področje intime je bila v zahodni kulturi vedno tudi predmet manipulacije oblasti, kot to ugotavlja Michel Foucault v svoji knjigi *Zgodovina seksualnosti (L'histoire de la sexualité*, 1984, prvi del knjige *L'usage des plaisirs* je izšel že leta 1976). V slovenski književnosti se tovrstne tabu teme začnejo pojavljati v moderni, ko spolnost postane področje družbenega razkrivanja, prostor razkrivanja kulturnih travm. Kočljiv problem posilstva ter spolnosti otrok in mladih deklic v meščanski patriarhalni družbi tematizira Ivan Cankar v romanu *Hiša Marije Pomočnice* (1904).[1] Ivan Cankar se s to problematiko vključuje v tok evropske moderne, v kateri se pojavljajo še bolj radikalne tabu teme.[2] Taras Kermauner trdi, da se Cankarjev roman prav zaradi problematične teme

1 Ta tema postaja aktualna danes kot polpretekla zgodovinska realnost: posilstvo otrok kot del vsakdana v irskih, nemških in avstrijskih internatnih katoliških šolah v 70. in 80. letih.

2 V hrvaški moderni je bila v tem pogledu radikalna proza Janka Polića Kamova (1886–1910), ki s kontroverznimi temami, npr. z upodobitvijo incesta, kritizira patriarhalno meščansko družbo, Poljak Stanisław Przybyszewski (1878–1928) je vznemirjal z dekadentno, satanistično filozofijo, v češki književnosti je podobno funkcijo odigrala avantgardna proza Ladislava Klíme (1868–1927), kjer se spolnost dogaja v povezavi z nasiljem in smrtjo.

navezuje na sodobno slovensko literaturo.[3] V intertekstualni povezavi Cankarjev roman lahko primerjamo z romanom Berte Bojetu *Filio ni doma* (1990), ki mu je podoben po tematiki, psihologiji oseb, motivih in narativnih metodah. Roman je zaradi semantične odprtosti in zaradi nadčasovnega sporočila vzbujal intertekstualne povezave že od vsega začetka.[4]

Ivan Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*

Delo je Ivan Cankar pisal med leti 1902 in 1903 na Dunaju, izšlo je pri Schwentnerju leta 1904. Roman ima avtobiografsko osnovo, saj so na pisatelja vplivali obiski Amalije Löffler v dunajski bolnišnici Das Haus der Barmherzigkeit. Pripovedovalec niza zgodbe deklet, ki jih uokvirja Malčina zgodba: na začetku romana pride Malči v sterilno, neomadeževano okolje bolnišnice, konec romana predstavlja njeno smrt, ki se zgodi za kulisami mističnih vizij. V romanu so izpostavljene simbolistične podobe in motivi, ki razkrivajo Cankarjevo simbolistično usmerjenost, narativna struktura se drobi na fragmente, ki kažejo na impresionistični stil pripovedovanja. Narativno tkivo gradijo pripovedi o spolnem in drugačnem nasilju nad mladimi dekleti v različnih socialnih okoljih. V romanu so izpostavljene tabu teme: posilstvo otrok, prostitucija, incest, homoerotična razmerja in pedofilija. Deklice zaradi zlorab v preteklosti doživljajo svojo eksistenco kot neznosno in hrepenijo po smrti. V perspektivi pripovedovalca se vzpostavlja obrnjena vrednostna perspektiva: v smrti je novo življenje, realnost življenja se nasprotno poizkuša pozabiti v sterilnih sobah bolnišnice za umirajoče. Cankar je s tem romanom odprl Pandorino skrinjico nedovoljenega, zakritih travm. Delo je v provencialnih slovenskih razmerah naletelo na recepcijski fiasko, kar je zelo prizadelo tudi Cankarja.[5]

Posilstvo otrok je vseprisotna, neizrečena skrivnost: temna groza iz preteklosti že na začetku romana sugerira simbolna govorica krščanskih podob:

> Na drugi podobi je bila devica, oblečena v belo haljo. Tudi njen obraz je bil čudovito miren. V roki je držala velik srebren krožnik in na krožniku so bile njene prsi, bele deviške prsi. Bele lilije so bile v njenih laseh in še bolj bel je bil njen obraz. Oči so bile uprte v nebo, uprte v oltar, na katerem je darovala svoje bele deviške prsi … Za njo, v temnem ozadju, je prežalo dvoje divjih obrazov. (Cankar 1974: 6.)

V retrospektivnih vložkih, ki trgajo kronološko verigo pripovedi, dekleta izpovedujejo lastne travmatične izkušnje. Odločitev za to narativno metodo ni naključna. Prav Foucault poudarja dejstvo, da je izpoved v zahodni civilizaciji ena od najbolj pomembnih oblik izražanja resnice in da je v razmerju do seksualnosti in telesa: izpoved je ritual diskurza, v katerem je subjekt, ki govori, tudi subjekt izpovedi (Foucault 1999: 70–72). V analitični strukturi romana je sprevržena seksualnost izpostavljena v kompozicijskem vrhu romana: v 6. in 8. poglavju. Akt nasilja je tudi dejanje patriarhalne oblasti: je posilstvo, ki ga izvrši Oče. Preteklosti se začne prva spominjati zadirčna, cinična Lojzka. V udobni meščanski hiši so lepe sobe »oskrunjene«. Promiskuitetna mati in oče se ne razumeta, višek očetovih seksualnih igric pomeni posilstvo poulične prodajalke vijolic,

3 »Prepričan sem, da je ravno zaradi svoje problematičnosti ali problemskosti *Hiša* nenavadno sodoben tekst, saj se v njem razkriva vrsta literarno ideoloških, pomenskih prvih, ki jih opažamo v današnji – predvsem mlajši – slovenski literaturi.« (Taras Kermauner v Cankar 1974: 101.)

4 V edinem zborniku o delu in življenju Berte Bojetu, ki ga je uredila Katja Šturm - Schnabl, Andrej Leben v prispevku Kolektiv, posameznik, spol. Nekaj misli k prozi Berte Bojetu in Florijana Lipuša primerja prozo Berte Bojetu s prozo Florijana Lipuša, Katja Šturm - Schnabl pa jo v prispevku Transpozicija doživetja v literarno sliko primerja z Murasaki Shikibo, japonsko avtorico iz 10. in 11. stol.

5 Še leta po tem je Cankar hotel opravičiti odločitev za izbrano temo in s tem očistiti recepcijo romana: »Ideja hiše ni svinjarska, ampak tragična: štirinajst bolnih deklet, ki čakajo v smrti življenja in zdravja.« (*Pogovor z Izidorjem Cankarjem*, *Izidor Cankar*, *Obiski*, 1920. 9–10).

deklice njenih let. Značilna je pozicija pripovednega subjekta – voajerja, pasivnega krivca in žrtve: Lojzka mora to gledati in podoživljati njeno trpljenje. V ozadju je skrit možen incest, tudi njo bi med pridušnimi kriki in šepetanji velike hiše lahko posilil surov, nemoralen oče. Kot kontrast Lojzkini zgodbi sledi zgodba grbavke Brigite, ki se dogaja v revnem okolju socialnega predmestja. Brigitina mama se prostituira, oče v jezi skoraj ubije enega izmed njenih številnih moških obiskovalcev in za vedno odide. Brigita ostane izpostavljena v stisnjenem prostoru greha, nekoč jo skoraj posili grd, slaboten delavec, a se ustraši njenega slabotnega grbavega telesa:

> Takrat je prišel dolgoroki delavec in ko je šel drugič mimo, je postal ob postelji. Glava mu je klonila, oči so gledale izbuljeno in so plamtele. Brigita mu je strmela v obraz kot začarana in se je tresla. Tako je stopil k nji, vrgel je odejo na tla in se je sklonil globoko. Na postelji je ležalo mlado telo, nelepo in grbavo, in vilo se je in treptetalo, prsi so ječale. (Cankar 1974: 68.)

Žrtev je nemočna, nema, ni se sposobna braniti, je kot začarana. Pozneje se v njej zbudi celo erotična vzburjenost: Brigita si ga kasneje na skrivnem želi. Spolnost se povezuje s trpljenjem, ponižanjem in celo s sadomazohističnimi občutki tudi v Tončkini zgodbi v osmem poglavju. Slepa Tončka pripada višjim krogom. Mati ji je umrla. Oče je promiskuiteten, krut oblastnež, ki zaradi svojega družbenega vpliva lahko posiljuje celo svoje služkinje. Oče se poroči še enkrat, mačehina hči Lucija uvede Tončko v lezbično razmerje, ki ji počasi razkriva vse »tiste grde in grozne skrivnosti, ki jih komaj sluti in ki govore neprestano in se gibljejo okrog nje.« (Cankar 1974: 87.) Tončka se na začetku preda nerazumljivi strasti lezbičnega razmerja, ki jo napolnjuje s protislovnimi občutki greha in slasti. V neuravnovešenih družinskih razmerah jo posili starec, očetov prijatelj:

> Tako se je zgodilo, ko je bilo tiho v sobi, da jo je objel in jo pritisnil k sebi; Tončka ni mogla ne prositi ne klicati; njegove roke, ki so se tresle, so jo dušile in od strahu se ni mogla ganiti. Jecljala je in iz njegovih ust je padla gnusna kaplja na lice: »Tončka! … Tončka!« … Ko je šel, je vsa trepetala od sramu in od groze in je legla na posteljo … Prihajal je še zmerom, dan za dnem, in Tončka se ni mogla braniti, ni si upala klicati. Bil je zmerom bolj strašen, vso si jo je osvojil in ubogala je, kakor je hotel. (Cankar 1976: 88.)

Spolnost je diskurz nasilja, otrok je nemočen objekt nasilja. Tončkino vrnitev v življenje so zaznamovale široko odprte oči, polne groze, življenje je za deklice muka in trpljenje, njena zgodba pomeni uvertuto v sanjski zaključek okvirne Malčine zgodbe in tudi prehod ostalih v novo življenje, v pomlad. Malči nasprotno od ostalih v mistični viziji sprejme smrt v podobi Jezusa Kristusa kot odrešenika iz trpečega bivanja.

Telo v okviru Cankarjeve simbolistične filozofije je izmaličeno, vsaka podoba telesne ljubezni dobi groteskne rise, postane akt posilstva, podobno kot se realno življenje spreminja v mrtvašnico. Roman je prepričljiva obsodba nemorale in hinavstva meščanske družbe, ki je prikrito tolerirala posilstvo otrok in žensk kot način obnašanja med spoloma.

Berta Bojetu, *Filio ni doma*

Podoba imaginarne totalitarne družbe v romanu *Filio ni doma* je primer negativne utopije, čeprav se, kot trdi Alojzija Zupan Sosič, v žanrski opredelitvi izmika samo tej formuli, drugačna eksistenca glavnih junakov se približuje tudi groteski in paraboli (Zupan Sosič 1997/1998). V antiutopični formuli se Bojetu naslanja tudi na tradicijo tega žanra v slovenski prozi, ki se je začela na koncu 19. stol. z Mencingerjevim *Abadonom*, Stritarjevo *Deveto deželo* in Tavčarjevim romanom *4000*.[6] Negativna utopija sadističnega mesta se zapisuje kot spomin na desadovski zaprti grad iz njegove nikoli dokončane knjige *Les 120t journeés de Sodoma*,[7] v katerem oblastniki postavijo stroga pravila in prepovedi, predvsem pa sadistično izkoriščajo spolnost za slast in zločin. Prav v tem

romanu zmaga princip negacije drugega (Bataille 2001: 215). Konstrukcija zaprtega Otoka, ki za otočane pomeni zapor, skriva zgodovinski spomin na totalitarna – tudi socialistična taborišča 20. stol.: predvsem na židovski holokavst med drugo svetovno vojno.[8] Romanu tudi ne moremo odreči njegove »vizionarne vrednosti«, saj je svojevrstna slutnja organiziranih posilstev žensk v taboriščih med balkanskimi vojnami.

Družba na abstraktnem Otoku je zasnovana na spolni razliki, v kateri je seksualnost izraz dominacije moči. Stroga organizacija Spodnjega in Zgornjega mesta še vedno ponavlja patriarhalni obrazec razdelitve na podrejeni ženski ter nadrejeni moški spol in je polna prepovedi predvsem za ženski del mesta. Oblast uzakonja spolno nasilje kot način dominacije: to se v Zgornjem mestu spremeni v legalizirano prostitucijo. Prostor Otoka je tudi področje zla. Stroga spolna razdelitev mesta na otoku se izkaže kot iluzorna: svet je tako za žrtve kot za gospodarja enako krut, v manipulaciji spolnosti se kopičijo perverzne in sprevržene podobe de Sada, svoboda v spolnosti brez čustev se tudi za moške oblastnike spreminja v nočno moro. Narativna pripoved se gradi podobno kot v *Hiši Marije Pomočnice*, na izpovedi treh oseb: izpoved Filia, dnevnik Helene Brass in pričevanje Urija. Tudi tu je osnovna eksistencialna travma posilstvo.

Seksualnost je tu najbolj izrazita manifestacija oblasti. Prav Foucault trdi, da je izražanje seksualnosti v zgodovini evropske kulture bilo vedno povezano z močjo, kdor je imel oblast, je postavljal zakone in prepovedi tudi na področju spolnosti. Med močjo in seksualnostjo naj bi se vedno oblikovali samo negativni odnosi zanikanja, izločanja, odklanjanja, prepovedi in tudi prikrivanja ter zamolčevanja. Moč razdeljuje to, kar je povezano, in označuje meje (Foucault 1999: 98). Manipulacija se odraža v odnosu podrejenosti in nadrejenosti. Kdo je ustvaril oblast na Otoku, ni pomembno. Vemo, da jo vodi nekdo iz celine, vendar je to samo nakazano.

Na Otoku obstaja črno-bela moralna struktura. Vse tri glavne osebe se morajo v svojem življenju soočiti z zlom. Ozaveščanje je sprejetje zla in tudi upor. Osebe so, v nasprotju s Cankarjevimi, veliko bolj povezane, imajo skupno preteklost, katere fragmenti se zrcalijo v tekstu. Odnos oseb do posilstva se spreminja v glavno ekistencialno občutje: Filio, deklica z moškim imenom, ki se rodi Helenini hčerki že na otoku kot plod prostitucije, mora sprejeti prostitucijo kot mlado, ranljivo dekle. Srečo ima, da se ji kot prvi določi Uri, deček, s katerim je preživela otroštvo. Odnos preraste v ljubezen. Vendar po Uriju sledijo tudi drugi. Ponižana Filio samo na začetku sprejme legalizirano prostitucijo, saj je podobno kot Cankarjeva dekleta ne razume, potem pa se upre:

> Minili so meseci in jaz sem o nočeh molčala. Vsaka noč mi je dala več molka. Bili so drugi, tudi stari so ležali na meni, prepoznala sem jih po zadahu in uvelosti. Glavo sem povešala in molčala, tiho živela naprej in nič razumela. Bilo me je strah in studila sem se sama sebi. Noči so bile res temne, nikoli svetle, ali pa

6 Največ paralel najdemo prav s Tavčarjevo antiutopijo *4000*. V abstraktni prihodnosti se v Ljubljani izoblikuje izrojena vladavina cerkve in njenih idej, ki vzpodbuja korupcijo in nemoralo. Tudi v Tavčarjevi predstavi je mesto razdeljeno po spolnih vlogah na oženjence ter na strogo ločen ženski in moški oddelek. Stare device upravljajo ženski oddelek. V nasprotju z romanom Berte Bojetu se spolnost prepoveduje, a se še vedno dogaja na manipulativen način. Ljubezen ruši vsa pravila. Tudi Stritarjeva *Deveta dežela* se začenja z brodolomom. Kot Helena Brass se junak Negoda po brodolomu znajde na imaginarnem otoku, ki pa je v njegovem primeru idealna slovenska dežela, kjer živijo prijazni, narodno ozaveščeni vaščani. Helena Brass je nasprotno vržena v neprijazno, groteskno okolje Otoka, kjer jo že prvo noč posili Gospodar.

7 De Sade (1740–1814), *Les 120 journeés de Sodome* (Sto dvajset dni Sodome), 1785.

8 Židovska tradicija je bila za pisateljico posebno močna: pisateljica se je pozneje celo javno zavezala židovstvu, nekaj let je živela v Izraelu. Tudi v romanu najdeme namige na židovske rituale.

> morda le za hip, če je kak žarek ušel v ozke ulice med hiše. Moški pa so prihajali in nič si jih nisem želelela videti ... Vedela sem, zakaj sklanjam glavo. (Bojetu 1990: 19, 20.)

Tudi ona kot žrtve v Cankarjevem svetu trpi in se obsoja, a postaja tudi sokrivec – soudeleženec. Filio pred ponižujočo situacijo zbeži z otoka in se vrne samo zaradi Helenine bolezni, vendar je drugačna, spremenjena, ni več v dosegu Otoka.

Helena Brass doživi posilstvo kot odrasla ženska, ko se po brodolomu znajde na Otoku. Posili jo sam Gospodar, postane njegova ljubica in se s tem izogne pravilom prostitucije, ki vladajo v Zgornjem delu mesta. Odnos med Gospodarjem in žrtvijo je prikazan kot psihološko najbolj problematičen in kompleksen: Helena se vanj zaljubi, v spolnosti z Gospodarjem začne uživati. Tudi pri njej posilstvo na začetku povzroči globok osebnostni zlom, jo napolni z užaljenostjo in prizadetostjo. Kot žrtev otrpne in ni sposobna oditi iz ponižujoče situacije. Samo enkrat jo za kazen posili neznan moški, ki ga je poslala oblast.

> Nisem se mogla odločiti, kaj me tako bega. Ali to, da sem postala lastnina in me lastnikovo ime peče na žigosanem mesu, ali to, da me je pokanje biča prestrašilo in podredilo. V roke sem mu zdrsela kot mokra riba. Globoko v sebi sem se poželjivo obračala za potmi na otoku. Čakala sem, kje se bo pokazal in bilo me je sram. Nekaj se je premaknilo v meni, kar me je izločilo iz sveta, iz katerega sem prišla. Preselila sem se v svet dovoljenega posilstva kot predznakom oblasti in obstala. Nisem se uprla. In najbrž tudi odšla ne bom. (Bojetu, 1990: 42.)

Helena Brass je suverena, izrazita osebnost, ki dozori v delu za druge in ostane na Otoku. Kljub trdemu vladanju Kate, Mare in Lukrecije poizkuša izboljšati način življenja v Zgornjem mestu, ustanovi šolo, vzgaja otroke.

Uri je fantek, ki ga po brodolomu posvoji Helena. Po vstopu v šolo ji ga zaradi delitve na ženski in moški del vzamejo. Pripada priviligiranemu stanu moških, vendar ga to ne reši okov institucionalizirane, represivne družbe, nasprotno, prav on mora preživeti najhujše, doživeti spolnost kot depresivno, desadovsko mučenje, kot perverzne, mučne slike. Prav v njegovih izkušnjah se erotizem povezujo tudi s smrtjo. Kot da se v scenah s smrtjo ravnodušnost in predsmrtna slast nasilja še stopnjujeta ter tako najbolj perverzno potrjujeta teze G. Batailla, da je osnova erotizma dana v nerazrešljivi povezavi seksualne zadovoljitve in prepovedi: smrt ali grožnja smrti pri udeležencih povečuje zadovoljstvo (Bataille 1957: 116, 118). Bolj ko se Uri umešča v sistem, več nasilja mora videti. Od grotesknih podob sodobnega pekla ga na koncu reši ljubezen do Filio. V internatu Velike hiše dečkov, kjer se vzgajajo izbrani moški potomci, ga posiljuje najprej dežurni, med skalami na rtu večji fantje posilijo mlajše. Urija najgloblje ponižanje uniči, zaradi tega zboli in si opomore samo zaradi skrbi Abe. Pohota in nasilje sta gospodarja, ki sta povezana z grdim telesom, kot pri Cankarju. Najbolj temačno je posilstvo ženske, ki ga storijo psi. Podobno kot Cankarjeva dekleta, prisiljena v opazovanje drznih erotičnih scen, ki jih ponižujejo, mora tudi Uri gledati vrhunce ponižanja enega človeka nad drugim:

> Psi za njimi so molče obležali in samo zrli proti ženski, ki je iz minute v minuto postajala bolj bleda in neprepoznavna. Bila je v stanju, ki je bilo kot otrplost in odsotnost. Branila se je z otrplostjo in neopaznostjo. Poizkušala se je skriti vase s tem, da je mižala. Pes se ji je v hoji sem in tja vedno bolj bližal … Tudi vi ste padli v krč pričakovanja, ki vas je ohromilo. Visel si na ograji. V glavi ti je kljuvalo in tolklo kot zvonovi. (Bojetu 1990: 152.)

Pozneje Uri postane pomočnik vodje zapora. Spolnost kot pervertirano ponavljanje še enkrat doživi v kletnih prostorih zaporov, kjer se pred njegovimi očmi odvijajo groteskne scene skupinske orgije, zmagoslavje gole telesnosti. Posilstvo žensk iz zaprtega oddelka pomeni končni udarec njegovi humanosti.

> Pred seboj sem zagledal njegov obraz in nago telo. Poraščen s temno, gosto dlako je stiskal

> nase žensko. Slečeno in onemoglo jo je vlekel za sabo. Šel sem globlje pod oboke. Naga telesa žensk in moških zapornikov, prevrnjene steklenice, pripete ženske na orodjih ob zid, smrad in obilje hrane so se mi postavili pred obraz in obšla me je slabost. Oprijel sem se zidu. Kakšen meter stran je na stari odeji ležal star, grbast vratar, slečen in prvi hip zgnetenega kupa mesa nisem prepoznal. Ležal je in se pustil obdelovati. Bil je na hrbtu, na grbi in se majal kot polomjena miza. Mednožje mu je bingljalo in stalo, viselo in se dvigovalo in se drgnilo ob človeško kožo nad in ob njem. Samo odšel sem. (Bojetu 1990: 183.)

Uri zaradi tega zelo trpi, sočustvuje z žrtvami in hkrati postaja odtujen, celo agresiven do okoliškega sveta. V trenutku osebnega zloma pripovedovalec spet spremeni pripovedovalsko perspektivo in začne pripovedovati v prvi osebi.[9] Uri je med osebami celo najbolj tragičen, saj se zaveda svoje ujetosti v sistem in naključno spolno vlogo moškega gospodarja. Prav v njegovem primeru se razkriva, da spolne in družbene vloge niso absolutne in niso zavezujoče, da to ni protimoški roman, najhujši, najbolj kruti oblastniki v Zgornjem delu mesta so stare ženske.

Leta 1990 je Jean Baudrillard napisal, da je mit seksualne svobode še vedno živ, vendar v perverznih variantah: po orgiji naj bi sledil zamaskirani ples, postmoderna pornografija se dogaja in se izgublja v teatraličnih ekscesih svoje ambicioznosti (Baudrillard 2002: 22). Tudi v svetu romana *Filio ni doma* deluje perverzna pornografija, v katero se je izrodil mit o seksualni svobodi iz 60. let. V doživljanje tako Cankarjevih kot Bojetujinih oseb se naseli kategorija trpljenja, v njihovem doživljanju prevladuje tesnoba. Oba analizirata psihološke reakcije in preobrazbe žrtve. Osebe preživijo spolno nasilje ali pa ga morajo spremljati. V nasprotju s Cankarjevimi osebami, ki iščejo rešitev v mističnih krščanskih podobah smrti, je v romanesknem svetu Berte Bojetu rešitev več: osebe se umikajo pred trpljenjem v bogato notranje življenje, ki ga napolnjuje tudi doživetje ljubezni. Možna je celo spolnost izven dosega oblasti. Najbolj radikalna rešitev je pobeg tako Filia kot Urija iz Otoka na kopno. Trd, neizprosen red Otoka se na koncu spremeni, tudi drugi nočejo več samo nečloveških, odtujenih odnosov med spoloma, ki jih regulira uradni sistem prostitucije. Vendar rešitve niso dokončne, kar se razkrije v naslednji knjigi *Ptičja hiša*.

V obeh romanih najdemo podobno razklanost dveh svetov: stvarnega in transcendentalnega. Druga realnost je rešitev. V *Hiši Marije Pomočnice* obstaja mistična realnost, ki se kot žive sanje dotakne nežnega obstajanja deklic in pomeni predverje težko pričakovane realnosti smrti: to so njihove vizije o angelih, Mariji in Jezusu. V romanu *Filio ni doma* je to prehod v fantastiko: v nadrealistične podobe na ozadju sanjske atmosfere (Helena Brass: »Kot da se mi vse samo sanja«). Poetičnega videnja sveta so sposobne samo glavne osebe. Poseben pomen v dualizmu dveh realnosti ima v obeh romanih simbolna vrednost podob ptičev. Cankar pokaže eksistencialni brezup deklic najprej s simboliko kanarčka v kletki, ki se ga surovo dotakne smrt, in pa s simbolom vrabca – anarhista, ki hoče proč in pri tem tudi umre. Pri Berti Bojetu so ptiči polisemična figura:[10] Ponavljajo se kot metafora in primera, osebe se spreminjajo v ptiče v pomembnih življenjskih trenutkih, v čemer čutimo vpliv južnoameriškega magičnega realizma. Podobno kot Filiova mati pred smrtjo tudi Filio začuti »ptičjo spremembo« preden spet sreča Urija pred otvoritvijo svoje slikarske razstave.

9 Slovnične oblike pripovedovalca govorca kažejo na spremenjena eksistencialna stanja glavnega junaka: iz tretje osebe se pripovedovalec spremeni v drugo osebo, v trpečega sokrivca, ki se znajde popolnoma na dnu, njegova zrelost pomeni prehod v prostore jaza, v globino prve osebe.

10 Ptiči imajo v njeni osebni mitologiji sploh posebno mesto (Zupan Sosič 1997/1998: 7–8), v tem se navezuje tudi na mit ptice v slovenski poetični dramatiki (ptičje mesto pri Gregorju Strniši) in poeziji 60. let (simbol ptiča v Zajčevi zgodnji poeziji).

Samo nakazana preobrazba v ptiča pomeni prehod v drugačno – bolj duhovno stanje.

Cankar v jeziku izraža izgubljeni erotizem in svojo odločitev za smrt ukinja z živim, telesnim jezikom, v katerem naj bi se po Kermaunerjevem mnenju podzavestno kazala želja deklet (avtorja?) po življenju in se izražala sproščena telesnost (Cankar 1974: 105), tudi Berta Bojetu nadgrajuje težo realnosti, v kateri dominira trpljenje, s preprostim, »golim« jezikom, ki je nedorečen, poln metafor in v katerem se vzpodbuja simbolna raven izražanja. Alojzija Zupan Sosič opozarja na vliv Cankarjevega jezika na Berto Bojetu: cankarjanska naj bi bila predvsem uporaba simboličnega neutruma za izražanje nedoločnih duševnih stanj, skrivnostnih in nedoumljivih razpoloženj ali nejasnih, zastrtih spominov (Zupan Sosič 1997/1998: 11).

Zaključek

Ivan Cankar v *Hiši Marije Pomočnice* kritizira meščansko družbo v njeni sprevrženi obliki ter vlogo otroka in ženske v njej. Avtorji moderne rišejo travmatične podobe spolnosti in poudarjajo vloge telesnosti in ženske v družbi (Jensterle - Doležal 1998). Podobno Berta Bojetu v romanu *Filio ni doma* označi kritiko dvojne morale slovenske socialistične družbe in razkriva absolutno diskriminacijo žensk, njihovo dvojno nesvobodo (Puhar 2005: 142). Obadva poudarjata diskurz prezrte žrtve: opisujeta krizno stanje neke kulture, ko telesnost postane samo še zlo, živalsko, izgublja svojo duhovno podstat in postaja sredstvo za manipulacijo. Zaradi zelo izrazitih in razpoznavnih paralel med obema romanoma lahko govorimo o neposrednem vplivu romana Ivana Cankarja na tekst Berte Bojetu. Obadva tudi kažeta, da pozicija žrtve ni nujno samo problem otroka in ženske. S to temo se Berta Bojetu navezuje na tradicijo Cankarjeve proze ter Grumove kratke proze in drame,[11] hkrati pa se vključuje tudi v tok sodobne slovenske proze (F. Frančič, Boris Jukič, Lela B. Njatin, B. Rotar, M. Švabič …) (Zupan Sosič 1997/1998: 16). Berta Bojetu je s tem romanom dosegla enega izmed vrhov modernega slovenskega romana, pri tem pa se je navezala prav na Cankarjev vzorec že omenjenega romana.

Viri in literatura

BATAILLE, Georges, 2001: *Erotismus.* (Prevedla M. Kohoutová, M. Pacvon.) Praha: Hermann a synové.

BATAILLE, Georges, 1957: *L'Erotisme.* Paris: Les Editions de Minuit.

BAUDRILLARD, Jean, 2002: *The Transparency of Evil: essays on extreme phenomena.* (Prevedel James Benedict.) London, New York: Verso.

BOJETU, Berta, 1990: *Filio ni doma*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

CANKAR, Ivan, 1974: *Hiša Marije Pomočnice*. (Spremna beseda in opombe Taras Kermauner.) Ljubljana: Mladinska knjiga.

FOUCAULT, Michel, 1999 (1976): *Dějiny sexuality I*, *Vůle k vědění*. Praha: Hermann a synové.

JENSTERLE - DOLEŽAL, Alenka, 2008: *V krogu mitov. O ženski in smrti v slovenski književnosti*. Slavistično društvo.

JUVAN, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Literarni leksikon, zv. 45. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

LEBEN, Andrej, 2005: Kolektiv, posameznik, spol. Nekaj misli k prozi Berte Bojetu in Florijana Lipuša. Katja Šturm - Schnabl (ur.): *Berta Bojetu Bojeta*. Celovec: Mohorjeva družba. 129–137.

PUHAR, Alenka, 2005: Ženske v času socialistične enakopravnosti. Katja Šturm - Schnabl (ur.): *Berta Bojetu Bojeta*. Celovec: Mohorjeva družba. 137–149.

11 Motiv prostitutke se pojavlja v slovenski prozi od naturalizma (F. Govekar, *V krvi*). Posebno mesto ima v Grumovem pripovednem svetu prostitutka otrok. V Grumovi kratki prozi se prostitutka kot žrtev tudi izpoveduje pripovedovalcu (Jensterle - Doležal 2008: 83–89). Erotika je pomembna tudi v Bartolovem *Alamutu*: žrtev ostaja v ozadju. V opusu Vitomila Zupana je erotika poudarjena: gledana je skozi perspektivo patriarhalnega moškega in je dostikrat predmet manipulacije.

STRITAR, Josip, 1954: *Zbrano delo*, *Četrta knjiga (Deveta dežela)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 305–339.

ŠTURM - SCHNABL, Katja, 2005: Transpozicija doživetja v literarno sliko. Katja Šturm - Schnabl (ur.): *Berta Bojetu Bojeta*. Celovec: Mohorjeva družba. 155–167.

TAVČAR, Ivan, 1966: *4000*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 1997/1998: Na literarnem otoku Berte Bojetu. *Jezik in slovstvo* 7/8. (www.ff.uni-lj.si/publikacije/jis/lat2/043/78c02.htm)

NEKATERI VIDIKI KRITIKOVEGA POLOŽAJA V INSTITUCIJI SLOVENSKE LITERARNE KRITIKE

Robert Jereb
Osnovna šola Idrija, Idrija

UDK 82.0-051(497.4)"20"
UDK 06.068 Stritar:82.0(497.4)

Literarna kritika vrednoti literarna dela, obenem pa je tudi sredstvo kritikovega uveljavljanja in utrjevanja položaja znotraj institucije literarne kritike in literarnega polja. Izpostavljeni so trije dejavniki, s katerimi si kritik pridobiva simbolni kapital: potrditev s strani drugih kritikov in literarnih strokovnjakov, pisanje o delih priznanih literatov in prostor (publikacija oz. rubrika) objavljanja literarnih kritik.

literarna kritika, simbolni kapital, kritiki, Stritarjeva nagrada, kritiške rubrike

Apart from evaluating literature, literary criticism is also a means of establishing and strengthening a critic's position in the institution of literary criticism, consequently making him an expert in the literary field. There are three factors to be exposed by which a critic gains his symbolic capital – his colleagues and other literary experts' approval, writing about established authors and the place (publication or section) where the reviews are published.

literary criticism, symbolic capital, critics, Stritar's award, review sections

1 Dejavnosti kritikov za pridobivanje simbolnega kapitala

Institucijo literarne kritike določajo: literarne kritike (besedila), kritiki in prostori objave, njeni funkciji pa sta v prvi vrsti vrednotenje literature ter vzpostavljanje relacije med literarnim delom in bralci. Po drugi strani pa je pomemben tudi status kritikov samih, ki si prizadevajo povečati svojo moč v smislu avtoritete podeljevanja statusa umetniškega dela literarnim delom (prim. van Rees 1989: 196), tj. pridobivanja ugleda oz. simbolnega kapitala. Gre za veljavo in vpliv kritikovih stališč, ki zadevajo presojanje umetniške vrednosti literarnih del oz. pripisovanje vrednosti literarnim delom, njihovo rangiranje (velja seveda tudi za literarne ustvarjalce), vpliv na druge kritike in akterje v literarnem polju ter vpliv na oblikovanje kanona. Posvečevalska moč je sicer razpršena med različne institucionalne akterje: založbe, akademijo, univerze, literarne nagrade, institucijo kritike, med katerimi pa ima slednja funkcijsko osrednji položaj, saj je s kritiko boj za simbolni kapital (kritikov in literarnih ustvarjalcev) institucionaliziran in kritika ga tudi zelo dobro razkriva (poleg samega vrednotenja še npr. različna in nasprotujoča si stališča kritikov, očitna nasprotovanja avtorjev kritikovim ocenam in polemike); poleg tega je literarna kritika prvi vrednotenjski in selekcijski dejavnik.

Kritiki si pridobivajo ugled med kolegi znotraj institucije kritike in širše v literarnem polju s prečiščevanjem obstoječih vrednotenj, odkrivanjem novih perspektiv uglednih del ali obratno z navajanjem nasprotnih argumentov oz. stališč (velja sicer predvsem za literarne zgodovinarje); nadalje je precejšnjega pomena število pozitivnih reakcij na njihovo delo tako s strani literarnih strokovnjakov kot širšega bralstva – bolj ko so sprejeta kritikova

stališča, močnejša je njegova avtoriteta oz. višji je njegov položaj v instituciji kritike; naslednja dejavnika, sodelovanje v žirijah in uredništvih, pomenita hkrati že jasno (institucionalno) priznanje v strokovnih krogih. Za kritika je pomembno, ali poleg sprotne (primarne) kritike piše tudi eseje, literarnovedne in literarnozgodovinske razprave, spremne besede; prav tako so pokazatelj ugleda knjižne izdaje zbranih kritik. Na kritikov položaj pa vplivajo še ugled revije (oz. časnika), v kateri objavlja, pripadnost kritiški skupini podobne starosti, izobrazba, frekvenca publiciranja, njegov staž (ali je izkušen ali začetnik), obseg njegovega opusa, zvrstna, vrstna oz. žanrska raznolikost del, ki jih obravnava, in pisanje o novih delih priznanih literarnih ustvarjalcev. Važen dejavnik je tudi njegova koncepcija literature – tu je mišljeno preferiranje določenega (v najboljšem primeru sodobnega) literarnega sloga, ki ga lahko sooblikuje tudi sam (van Rees 1983: 415–416; 1987: 282–283) – najprej s selekcijo, katera dela sploh postanejo predmet kritike, ter nato z vrednotenjem. V nadaljevanju bodo s primeri pretežno iz obdobja 1990–1999 osvetljeni trije dejavniki: pritrditev s strani drugih kritikov (literarnih strokovnjakov), pisanje o delih priznanih literatov in pomen prostora objave kritiškega besedila.

2 Potrjevanje (ali zavračanje) s strani literarnih strokovnjakov

Po mnenju van Reesa (1987: 283–284, 1989: 195; tudi Janssen 1991: 187) ima za kritikov položaj največji pomen pritrditev njegovih kolegov – literarnih strokovnjakov nasploh –, ki so najpomembnejši bralci njegovih kritik. Iz kritiških besedil statusa posameznega kritika praktično ni mogoče ugotavljati, saj so izjave pritrjevanja ali zavračanja interpretacije in/ali presoje kolegov zelo redke, saj je delež tovrstnega sklicevanja v strukturi kritike zelo majhen, v povprečju znaša manj kot tretjino odstotka besedila literarne kritike (Jereb 2009: 192). Gotovo pa kritiki berejo besedila kolegov ter nekatera stališča povzemajo v svoje interpretacije in vrednotenje. Predvidoma se opirajo na stališča najbolj priznanih in produktivnih kritikov, ki objavljajo v uglednejših medijih oz. rubrikah.

Za ponazoritev navajamo nekaj primerov priznanj in odklonilnih stališč, ki odražajo boj za simbolni kapital. V intervjuju z Matevžem Kosom za *Literaturo* spraševalec Urban Vovk (2008: 120–121) zapiše, da je bil Kos »med zadnjimi opaznejšimi literarnimi mnenjskimi voditelji«, in omeni »zadnje vzdihljaje zlatih časov *Delovih* Književnih listov, predvsem pa njihove znamenite rubrike Recenzijski izvod«, ter v nadaljevanju sprašuje, kaj je po Kosovem mnenju šlo narobe, »da smo se v pičlih nekaj letih tako zelo oddaljili od časov, ko smo mladi nadobudneži nestrpno čakali na izvod večerne izdaje časopisa, da smo lahko že naslednje jutro vehementno diskutirali o napisanem«.[1] Napetosti znotraj institucije kritike ponazarja primer negativne reakcije Silvije Borovnik (1993: 14) na zapis Matevža Kosa o njenem delu *Slovenija, moja Afrika*: »O svojem ‘stilu’ ne bom brez ugovora dovolila razpravljati nekomu, ki v eni roki grizlja svinčnik, z drugo pa lista po Slovarju tujk, da se lahko ‘kleno’ izraža (in kar je zlasti značilno za mlade kritike *Delovih* Književnih listov).« Utrjevanje razmerij znotraj institucije poteka tudi ob razkrinkavanju plagiatorstva. Igor Bratož (1990: 14) tako kar ostro obračuna z drugim kritikom: »Obenem se Kozincu zahvaljujem, da me je opozoril na intelektualno krajo, ki si jo je v – po mojem mnenju tretjerazrednem – tedniku *Evropa* privoščil Milan Skledar. Sled-

1 Priznanja kritikom je moč zaznati tudi v kritikah knjižnih izdaj zbranih kritik. Ignacija J. Fridl (1997: 133–137) v *Literaturi* zelo naklonjeno in v obliki pisma, kar za literarno kritiko ni običajno, piše o *Prevzetnosti in pristranosti* Matevža Kosa. Posebej »tako zaradi opusa kot zaradi redke literarnovedne konciznosti« izpostavlja Matevža Kosa tudi Peter Kolšek, ki izmed kritikov preteklih desetletij pozitivno omeni A. Inkreta, A. Zorna in D. Poniža (Kolšek 1999: 713).

njemu priporočam, naj svoje kritikastrske zmazke v prihodnje poskuša napaberkovati brez prepisovanja iz mojih prispevkov v Književnih listih.«

V kontekst priznavanja veljave kritikom sodi Stritarjeva nagrada za mlade literarne kritike, ki jo podeljujejo od leta 1998, ko jo je (za leto 1997) prejel Mitja Čander, pri katerem po mnenju člana žirije Vitala Klabusa (1998a: 15) izstopa »prodorna, z ničimer zadovoljujoča se kritičnost z ustrezno mero pridržkov in avtorefleksije, zares široka in temeljita literarna izobrazba, zanesljiv čut za umetniške vrednote in globok smisel za tisto, kar je še v zraku, pa se obeta v prihodnosti«. Nekateri so nagradi in izboru oporekali. Igor Bratož (1998: 13) se je spraševal o njeni smiselnosti, dvomi o apriorni izjavi, da kritika v kulturnih krogih nima uglednega mesta in da bo nagrada pripomogla k prihodnosti dejavnosti, ter meni, »da literarna kritika ni podhranjena, da se razvija brez zastojev, morda bi jo bilo treba občasno braniti le pred šarlatanstvom preambicioznih peres«. Precej zadržan je do nagrade tudi Denis Poniž[2] (1998: 260), saj je zapisal, da je »s precejšnjim medijskim rožljanjem dobil nagrado mlad 'kritik', ki je med drugim urednik založbice, pri kateri je spet pred kratkim izdal prevod eden od žirantov«. Klabus (1998b: 11) zelo pohvalno piše tudi o Gašperju Maleju, za katerega meni, da je bodoči kandidat za Stritarjevo nagrado, prav nasprotno pa se mu zdi pisanje Petre Vidali neustrezno, saj zapiše, da »z nonšalanco, ki ni daleč od lepe predrznosti, kratko malo pomete s tako rekoč vso slovensko literarno klasiko«.

3 Pisanje o delih priznanih avtorjev

Od kritikove avtoritete je odvisna tudi pomembnost njegove sodbe o pisateljih in delih. Razlike med kritiki se konkretno kažejo tudi v tem, da npr. dela uglednih pisateljev obravnavajo ugledni kritiki oziroma si za to prizadevajo drugi, s čimer lahko njihova ocena postane referenčna točka za ostale ocenjevalce. Za ponazoritev navajamo odziv na roman *Ki jo je megla prinesla* Ferija Lainščka v *Literaturi* (1994/33: 88), saj je bilo v isti številki objavljenih pet kritik, kar je potrebovalo pojasnilo uredništva: »V rubriki Front-line tokrat objavljamo pet kritik ene same knjige. Ta, za dosedanji koncept rubrike neobičajna gesta ne pomeni, da v uredništvu menimo, da si takšno (kritiško in drugačno) pozornost zasluži edino Lainščkov novi roman. *Zunanji* [poudaril R. J.] povod za pet kritik romana *Ki jo je megla prinesla* je, da je več naših piscev hkrati izrazilo željo, da bi o njem pisalo.« Primer je reprezentativen, kritiki pa so: Matej Bogataj, Igor Bratož, Ignacija J. Fridl, Matevž Kos in Vanesa Matajc, ki sodijo med vodilne kritike slovenskega romana v obdobju 1990–1999. Pisanje o potencialnem umetniškem delu oz. o delu uveljavljenega pisatelja je priložnost za pridobitev »imena« oz. v primeru omenjenih kritikov za potrjevanje statusa. Vanesa Matajc se kasneje ob pisanju kritike o *Volčjih nočeh* Vlada Žabota (velik del kritike obsega prav primerjava z Lainščkovim delom) sklicuje na omenjene kritike: »Marca 1994 je revija *Literatura* priobčila peterico kritiških 'soočanj' s temo Lainščkovega romana *Ki jo je megla prinesla*.« (Matajc 1997: 160.) Omenitev »soočanja« kaže, da kritiki razumejo lastno pisanje kot sopostavitev nasproti drugim, pri čemer predvidoma težijo k interpretativni inovativnosti, kar naredi razliko do vseh ostalih, ki o romanu pišejo. Na ta način nastopajo kot kritiki z lastnim stališčem in prepoznavnostjo.[3] V nasprotju z zgornjim primerom je k pisanju kritik Jančarjevega *Zvenenja v glavi* kritike

2 Poniž je nasploh kritičen do stanja v slovenski literarni kritiki in literarnega polja nasploh, glavni očitki letijo na instrumentalizacijo literarne kritike za ekonomske cilje oz. že kar za »marketinško prezentacijo« (Poniž 2003: 98–99). O literarnih skupinah in »klanovskih hvalisavcih«, ki bodo dela svojih kolegov »na vse pretege blagrovali«, piše tudi Igor Bratož (2001: 207–210), ki omenja zunajliterarne razloge v instituciji kritike.

izbralo in povabilo uredništvo Književnih listov z obrazložitvijo, da »Književni listi tradicionalno opozarjajo na večino pomembnih knjig s kritiško oceno, vendar pa vsaj enkrat na leto izide *tako izjemno delo* oziroma knjiga *tako pomembnega avtorja* [poudaril R. J.], da že sama spodbuja k večpoglednosti. Tako smo k vrednotenju […] povabili tri kritike: dr. Silvijo Borovnik, dr. Franca Zadravca in Igorja Bratoža« (*Delo*, 2. april 1998: 14). Izjava navaja k sklepu, da si »pomembna dela oz. avtorji« zaslužijo ocenjevanje s strani pomembnih kritikov oz. literarnih zgodovinarjev; s to gesto je bila izbranim trem kritikom nedvomno priznana ekskluzivna kritiška avtoriteta.

4 Prostor objave

Pomemben dejavnik kritikove afirmacije je prostor objave.[4] Prvi kriterij v tem oziru je ugled publikacije (oz. kritiške rubrike), njeno avtoriteto pa določajo število objavljenih kritik, obseg kritik, zaposlitev in izobrazba kritikov ter redno objavljanje prispevkov (prim. van Rees 1987: 284). Glavne periodične publikacije so tiste, ki objavljajo več literarnih kritik, so distribuirane v celotnem nacionalnem prostoru in imajo domnevno najbolj izobraženo bralstvo (van Rees 1997: 95) oz. so definirane kot »resni nacionalni dnevniki in tedniki« (van Dijk 1999: 408), tem dodajamo še specializirane literarne in kulturne revije, ki izhajajo večinoma mesečno.[5] Predpostavimo lahko, da so med najbolj priznane medije za literarno kritiko v obdobju 1990–1999 gotovo sodili *Delovi* Književni listi ter reviji *Literatura* in *Sodobnost*. V prid statusa *Literature* sta izjavi Petra Kolška (1999: 713), da je v devetdesetih »edino mesto, kjer premore kritika vsaj še nekaj svojega tradicionalnega dostojanstva in ima tam tudi stalni domicil«, in Matevža Kosa (1994: 13), ki je menil, da je bila med literarnimi revijami *Literatura* edina, ki se je z literarno kritiko ukvarjala načrtno. V rubriko Recenzijski izvod je v tem obdobju pisalo le nekaj priznanih kritikov (Peter Kolšek, Igor Bratož, Matej Bogataj in Matevž Kos so skupaj prispevali okrog 90 % vseh kritik leposlovnih in neleposlovnih del), ki jo zato lahko postavimo kot zelo pomembno rubriko za kritikov status, kar potrjuje tudi omenjena izjava Urbana Vovka v intervjuju z Matevžem Kosom.

Podobno funkcijo imata rubriki V žarišču (*Sodobnost*) in Literatura (Kritike na dolgo) v *Razgledih*. V *Sodobnosti* so v tej rubriki leta 1999 kritike romanov objavljali Tomo Virk, Jože Horvat, Josip Osti, Miran Košuta in Matjaž Kmecl, kritike poezije Milan Vincetič, Josip Osti, Jurij Kovič in Boris A. Novak, dve kritiki kratke proze pa Jože Horvat in Igor Bratož, torej priznani kritiki oz. literarni zgodovinarji, s čimer je rubrika gotovo višje rangirana. Njena funkcija tako ni zgolj obravnava literarnega dela, temveč izpostavlja pisatelja (več kritik o enem delu) ter kritika; predvidevamo, da so torej tisti, ki pišejo v to rubriko, višje rangirani literarni strokovnjaki kot ostali, ki objavljajo v naslednji rubriki (Sprehodi po knjižnem trgu). Podobno je večji pomen znotraj časnika *Razgledi* imela zgoraj omenjena rubrika, v kateri so več objavljali predvsem Drago Bajt, Tea Štoka, Ivo Svetina, Helga Glušič, Simon Bizjak, Josip Osti.

V reviji *Literatura* (1990–1999) so bili po številu objavljenih kritik različnih zvrsti oz.

3 V funkciji »soočanja« lahko razumemo še rubriko V žarišču v *Sodobnosti*, kjer o enem delu piše več kritikov in tudi avtor sam.

4 V predhodnem poglavju je izpostavljena tudi vloga uredništev pri oblikovanju vsebine kritiških rubrik (kdo piše in o čem piše), kar sodoloča pomen in vpliv rubrik kot prostorov objave literarnih kritik.

5 V nadaljevanju predstavljeni podatki se nanašajo na literarno kritiko slovenskih del, predvsem na kritiko romana v letih 1990–1999; kot vir so služile naslednje publikacije, njihove literarne priloge oz. kritiške rubrike: *Delo* (Književni listi), *Dnevnik*, *Večer*, *Slovenec*, *Razgledi*, *Literatura*, *Sodobnost*, *Dialogi*, *Mentor*, *2000*.

vrst v ospredju Vanesa Matajc, Ignacija J. Fridl, Matej Bogataj, Darja Pavlič, Tone Vrhovnik, Urban Vovk, Josip Osti, Matevž Kos, Gašper Malej, Vera Vukajlović, Andrej Koritnik in Vid Sagadin. Poglavitni kritiki leposlovja v *Sodobnosti* (1990–1999) pa so bili: Viktor Konjar, Igor Gedrih, Josip Osti, Janez Švajncer, František Benhart (s kritiko je sicer prenehal po letu 1991); Andrej Lutman, Rade Krstič, France Vurnik (predvsem kritiki poezije). Drugi upoštevani časniki in revije so imeli manjše oz. ožje usmerjene kritiške rubrike (npr. Zobalnica verzov v *Dnevniku*) ali pa so bili nasploh bolj regionalno usmerjeni (*Večer*), zato predpostavljamo, da je objava v njih manj prispevala h krepitvi kritikovega položaja v primerjavi z rubrikami v prej omenjeni periodiki (*Delo*, *Literatura*, *Sodobnost*, *Razgledi*), četudi so posamezni kritiki po številu objav med vodilnimi; npr. Roman Repnik, objavljal je v *Dnevniku*, je po številu evidentiranih kritik slovenskega romana v obdobju 1990–1999 (v izbranih publikacijah za analizo) na petem mestu za Matejem Bogatajem, Igorjem Bratožem, Vaneso Matajc in Milanom Vincetičem.

Pomen periodične publikacije z vidika simbolnega kapitala oblikuje krog avtorjev, ki v njej objavlja – njihov ugled se prenese na publikacijo in obratno, kadar kritik preide k drugemu mediju, del avtoritete dobi ta medij. Za ugotavljanje pomena prostora objave kritike so relevantni tudi podatki o številu objavljenih kritik – kot primer navajamo število kritik slovenskih romanov (1990–1999).[6] Prednjačijo *Delovi* Književni listi (247 evidentiranih kritik), sledijo *Dnevnik* (133), *Razgledi* (129), *Večer* (93), *Slovenec* (46), med revijami pa *Literatura* (118), za njo so *Sodobnost* (46), *Dialogi* (30), *Mentor* (25) in *2000* (15). Število objavljenih kritik se okvirno ujema tudi s podatki o branosti literarnih kritik, ki so bili pridobljeni z anketo[7] v letu 2009. Čeprav gre v prvem primeru za podatke iz obdobja desetih let in le za kritiko romana, se kljub časovni razdalji razmerja približno ohranjajo. Rezultati kažejo, da so najbolj brane kritike v *Delu*, saj je 34,4 % vprašanih navedlo, da berejo kritike v tem časniku, sledijo *Dnevnik* (15,1 %), *Literatura* (9,9 %), *Večer* (8,8 %), *Ampak* (7,5 %), *Sodobnost* (7 %), deleži ostalih publikacij so manjši od 5 %.

Za primerjavo navajamo še primer uporabe primarne kritike romana kot vira v monografiji *Zavetje zgodbe* (2003) A. Zupan Sosič, ki jo razumemo kot terciarno kritiko (tretja faza obravnave literarnih del za dnevno kritiko in esejistiko), ki je na meji literarne zgodovine, a literaturo obravnava s krajšim časovnim zamikom. Prepričljivo največkrat so na seznamu literature navedene kritike iz *Literature* (30 kritik), sledi *Delo* (9), zatem so *Dialogi* (8), iz ostalih je po pet kritik ali manj (*Razgledi*, *Primorska srečanja*, *Srce in oko*, *Mentor*, *Slovenec*, *Sodobnost* in *Večer*); med kritiki pa izstopajo Matej Bogataj, Vanesa Matajc, Ignacija J. Fridl, Igor Bratož z več kot petimi kritikami, Matevž Kos, Tomo Virk, Andrijan Lah, Robert Titan Felix (vsi po 2 kritiki).

Tudi v tem primeru so omenjeni kritiki tisti, ki tudi sicer v devetdesetih izstopajo po številu literarnih kritik romana (Jereb 2009: 313–314), med publikacijami pa ima kot literarnovedni vir primat *Literatura* pred *Delom*, torej revijalni podtip primarne kritike pred časniškim podtipom. Sklepati je mogoče še, da terciarna kritika in literarna zgodovina z izborom določata kritike iz revij kot relevantnejše.

6 Kriteriji in postopki izbora so predstavljeni v Jereb (2009: 101–128).

7 Med možnimi izbirami v anketi ni bilo *Razgledov* in *Slovenca*, ki sta prenehala izhajati v devetdesetih. Vprašalnike so izpolnjevali obiskovalci splošnoizobraževalnih knjižnic, vrnjenih je bilo 315 vprašalnikov iz 33 knjižnic. 58 % anketirancev je navedlo univerzitetno in 37 % srednješolsko izobrazbo, ostali nižjo. Na vprašanje o branosti literarne kritike je odgovarjalo 224 anketirancev.

Viri in literatura

Literarne kritike v publikacijah (1990–1999): *Delo* (Književni listi), *Dnevnik*, *Večer* (Čitalnica), *Slovenec*, *Razgledi* (*Naši razgledi*), *Literatura*, *Sodobnost*, *Dialogi*, *Mentor*, *2000*.

BOROVNIK, Silvija, 1993: Kdo je v goščavi? *Delo*, 29. 7. 1993. 14.

BRATOŽ, Igor, 1990: Opravičilo in opozorilo. *Delo*, 27. 12. 1990. 14.

BRATOŽ, Igor, 1998: K zagovoru prve Stritarjeve nagrade. *Delo*, 19. 3. 1998. 13.

BRATOŽ, Igor, 2001: Prosim, pomagajte, kritik sem! *Sodobnost* 65/3. 207–210.

van DIJK, Nel, 1999: Neither the top nor the literary fringe: The careers and reputations of middle group authors. *Poetics* 26/5–6. 405–421.

FRIDL, Ignacija J., 1997: O Prevzetnosti in pristranosti ali Kritiško pismo Matevžu Kosu. *Literatura* 9/69. 133–137.

JANSSEN, Susanne, 1991: The modus operandi of literary reviewers. *Empirical studies of literature: proceedings of the second IGEL-Conference, Amsterdam 1989*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. 185–193.

JEREB, Robert, 2009: *Struktura in funkcija literarne kritike: Na primeru sodobnega slovenskega romana*. Doktorska disertacija. (Mentor Miran Hladnik.) Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko.

KLABUS, Vital, 1998a: DSP bo s tem priznanjem spodbujalo mlade kritike: prvo Stritarjevo nagrado bodo podelili Mitju Čandru. *Delo,* 5. 3. 1998. 15.

KLABUS, Vital, 1998b: Odkritost in moč. *Večer*, 3. 8. 1998. 11.

KOLŠEK, Peter, 1999: »Bog živi kritiko«. *Sodobnost* 47/9–10. 711–714.

KOS, Matevž, 1994: Nekaj fragmentov o (literarni) kritiki. *Delo*, 21. 7. 1994. 14.

MATAJC, Vanesa, 1997: Plahi Kristus v močvirju. *Literatura* 9/70. 160–166.

de NOOY, Wouter, 1991: The uses of literary classifications. *Empirical studies of literature: proceedings of the second IGEL-Conference, Amsterdam 1989*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. 213–221.

PONIŽ, Denis, 1998: Na Meduzinem splavu. *2000*. 108, 109, 110. 258–263.

PONIŽ, Denis, 2003: O (ne)kompetentnosti literarne kritike. *Jezik in slovstvo* 48/5. 94–101.

van REES, C. J., 1983: How a literary work becomes a masterpiece: On the threefold selection practised by literary criticism. *Poetics* 12/4–5. 397–417.

van REES, C. J., 1987: How reviewers reach consensus on the value of literary works. *Poetics* 16/3–4. 275–294.

van REES, C. J., 1989: The institutional fundation of a critic's connoisseurship. *Poetics* 18/1–2. 179–198.

van REES, Kees, 1997: Modeling the literary fields: From system-theoretical speculation to empirical testing. *Canadian Review of Comparative Literature* 24/1. 91–101.

VERDAASDONK, Hugo, 1989: Literary magazines as media for publishing literary texts. *Poetics* 18/1–2. 215–232.

VOVK, Urban, KOS, Matevž, 2008: To bi bilo blizu, a obenem tako žalostno daleč. *Literatura* 20/199–200. 108–128.

TRANSFORMATIVNA MOČ V SODOBNI POEZIJI 2004–2010. FRAGMENTI

Alenka Jovanovski
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6-1.09"2004/2010"

Članek obravnava pogoje in lastnosti transformativne moči poezije. V znanstvenih in pesniških tekstih M. Komelja in T. Kramberger raziskuje teoretsko razumevanje in pesniško prakso transformativnosti.

estetsko izkustvo, slovenska poezija (2000–2010), M. Komelj, T. Kramberger

The paper focuses on the conditions for and characteristics of the transformative power of poetry. A close reading of the academic and poetic works of Miklavž Komelj and Taja Kramberger aims at showing how the poets understand and practice transformation.

aesthetic experience, Slovene poetry (2000–2010), Miklavž Komelj, Taja Kramberger

1

Namesto začetka – *najnaravnejše* vprašanje: zakaj bi poezija sploh vsebovala transformativno zmožnost/moč in zakaj bi se s tem sploh ukvarjali? Vprašanje je postavljeno z vidika dokse in ga je treba teoretsko in praktično razdreti z uporabo estetske teorije – sklicevala se bom na Kanta in Adorna – ter semiotike. Na *tem mestu* ni prostora (!) za opis miselnih etap, ki vprašanje »zakaj-bi-sploh« preobrnile v »nujno je preučevati transformativno moč poezije«. Iz istih razlogov bo dostojneje obravnavan samo en od treh pesnikov, ki sem jih nameravala obravnavati.

Kant o transformativni moči umetnosti govori v kontekstu *mesta* umetnosti: umetnost implicitno in pred Adornom opredeli kot izstop iz družbenega polja (avtonomija), toda kot hkratno vključenost v družbeno polje (*fait social*); to vključenost zagotavlja ravno brezinteresno estetsko ugodje kot znak spoštovanja/prakse etičnega imperativa in *sensus communis* oziroma skupnostnega čuta (v sodobni dikciji: zavezanosti pravni državi in človekovim pravicam).[1] Transformativnost umetnosti Kant opredeli ob pojmu *svobodne igre* spoznavnih moči (KRM §9), ki se soizzivata k izstopu iz rigidiziranih *vlog* v okviru (kapitalske ali moralistične) *koristnosti za* in posameznikovega ozkega nase osredotočenega čustvovanja/fantaziranja (*prijetno*). Svobodna igra je medij oziroma modus prakse etičnega imperativa in *sensus communis*, kolikor razgrajuje vložnost spoznavnih moči, preprečuje produkcijo ignorance (dokse, racionalizacije) in sploh šele omogoča razumsko delovanje, to je praktični um.

Estetsko ugodje, ki ni vezano na spoštovanje etičnega imperativa in *sensus communis*, torej ne more biti posledica *resničnega* izstopa iz družbenega polja in hkratne kritične vključenosti vanj. Vendar je to pri Kantu, verjetno zaradi umetniških del in družbe, v kateri je oblikoval svojo misel, zgolj kontekstualno nakazano, ne eksplicirano. Adorno gre korak dlje. Transformativno

1 KRM §40, kjer Kant opozori na tri postulate, ki razlagajo osnovna načela s*ensus communis*: (»1. Misliti sam od sebe. 2. Misliti na mestu vsakega drugega. 3. Misliti vselej v soglasju s seboj.«).

moč misli kot poseben primer avtonomije – vključenosti v družbo: kot rezistenco izključevalnim in ideološkim družbenim mehanizmom, ki mehanizme družbenega polja raziskuje, jih razstavlja, problematizira ter rekonstruira v kritični mimezis. (V nasprotju s tem je »umetnost«, ki aktivno – za ceno umanjkane avtonomije – ali pasivno – za ceno proklamirane apolitičnosti in ekscesa avtonomije – deluje kot vehikel ideologije.) Korak dlje gre Adorno, ko razmišlja o načinu, na katerega se v samem literarnem tekstu *dogaja* rezistenca. Med površne in zavajajoče primere rezistence šteje odkrite ali prikrite obravnave družbenih tem/motivov (Adorno 2002: 229), produktivnejši pa se mu zdi dialog med vsebino (*Inhalt*) in funkcijo uporabljenih jezikovnih strategij oziroma »formalnih struktur dela« (prav tam: 230, 232–233). Slednje ne participirajo v transformativni moči v primeru fetišizma forme, ta je »vselej povezan s političnim reakcionarstvom« (prav tam: 227),[2] in ne, kadar so rezultat gojenja napačne zavesti oziroma idealizirane preprostosti forme za vsako ceno (prav tam: 228).[3]

Adorno transformativnost definira kot *notranje revolucionarno* formo teksta (Adorno 2002: 228), kar razumem kot zahtevo po tem, da formalne strukture teksta reflektirajo jezik in govorno situacijo (izjavno mesto), iz katere jezik prihaja. Monolitni jezik polja moči razgrajujejo tako, da njegovo laž razkrinkajo z analizo, z opozarjanjem na njegovo lažnost in z dekonstruiranjem ideološkosti izjavnega mesta. V vsakem primeru dialog med vsebino in stilom/formo (*kako* ubeseditve) po Adornu omogoča *kritični performans* družbenega stanja, ki v individualnem spoznanju sproži šok (prelom z ideološko dokso) in družbeno rezistenco (prav tam: 225–226).

Transformativna moč poezije torej obstaja v dvojem: 1) v razmerju med *kaj* in *kako* ubeseditve; 2) v analizi *funkcije* in učinka pesniških strategij (kaj *povzročajo* v tekstu in družbi, ne pa, kaj *pomenijo*). Vendar moment rezistence umanjka, če učinek transformativnosti ne zaobjema etično-spoznavnega momenta ter anamneze (nasprotje amnezije) človekovih pravic, pravne države ter družbe kot celote različnih družbenih polj (Kantov skupnostni čut). Transformativna moč poezije zato ne more obstajati kot naključni moment v posamezni pesmi/delu, pač pa je prisotna (ali odsotna) v globalni strukturi teksta/opusa, torej v poetiki. Hkrati nuja transformativne moči pred vsakega pesnika postavlja neodtujljivi izziv *raziskovanja* in *izumljanja zmeraj novih jezikovnih strategij*, s tem pa a priori refleksijo semantičnih, sintaktičnih in morfoloških jezikovnih struktur. Ta izziv seveda nima pomena na sebi, ampak ga motivira in v transformativno moč povzdigne šele praksa v vsakem trenutku globoko intimne in hkrati popolnoma javne, za človeško skupnost pomenljive svobodne opredelitve za spoznavno-etični obrat proti toku. Zgodovinski pregled literarnih tekstov bi razkril, da se transformativnost umetnosti na ravni *strategij* rezistence kaže kot zgodovinska spremenljivka, na ravni učinka rezistence pa je to ahistorična konstanta, zavezana nespremenljivim in neodtujljivim načelom človekovih pravic oziroma etičnega odnosa do sebe in drugega človeka.

Med ustvarjalci, ki v slovenski poeziji po l. 2000 sistematično raziskujejo transformativno moč, opazim tri: M. Komelja (*Hipodrom* [*H*], *Nenaslovljiva imena* [*NI*]), T. Kramberger (*Žametni indigo* [*ŽI*], *Mobilizacije* [*M*], *Opus quinque dierum* [*OQD*]) in I. Osojnika (*Gospod Danes*, *Globalni sistem za pozicioniranje*):[4] vsakdo se odziva na situacijo in učinke neoliberalizma kot ideologije in njemu pripadajočega *zastrtega diskurza*

2 Tudi Kristeva ima fetišizem za reakcionaren, kolikor gre za »kompromis s tetičnim«. Fetišizem je »premestitev tetičnega v polje porivov«, je »*stasis*, ki deluje enako kot *thesis*« (Kristeva 1984: 64).

3 Nevarnost slednjega je v tekoči sodobni slovenski pesniški produkciji zaznati v primerih nereflektirane uporabe simplističnega, »vsakdanjega«, »preprostega«, »urbanega jezika«, ki ignorira izvorno potrebo za prestop v tak jezik: to je nevarnost fetišizma forme.

(Bourdieu, Wacquant 2003). Ne gre za aktualističnost *per se*, pač pa za pesniško razkrinkanje osnovnih mentalnih vzorcev simbolnega nasilja, ki so nevidno in nereflektirano prisotni na intimnih in javnih ravneh družbe. Omenjeni povzemajo in prenavljajo v kulturni memoriji izbrisano (!) transformativno, spoznavno-etično in na osebnem angažmaju utemeljeno tradicijo Kosovela, Kocbeka in J. Detele, ki je ni mogoče instrumentalizirati ne v fetiš forme (ples označevalcev!) ne v fetiš vsebine-ideologije (revolucija).

Ti pesniki imajo v slovenskem kulturnem polju na videz različno (prvi afirmativno, druga razmeroma negativno), v resnici pa *podobno* recepcijo: transformativnost je nevtralizirana. To se dogaja kot nerazumevanje oziroma prezrtje analize in razgrajevanja pogojev ideološkega govora, čeprav kritika pesnika hvali (Komelj); lahko pa tudi kot zavračanje transformativnosti kot nečesa agresivnega, neprimernega in celo nepesniškega, kadar se ta udejanja prek kritike načina in učinkov ideološkega govora – pesnika pa kritika zavrača ali še raje prezre (Kramberger, Osojnik).

Teza o tem, da je *locus* transformativne moči mogoče analizirati skozi funkcijo/učinek pesniških strategij in skozi stopnjo reflektiranega odnosa do jezika, postane jasnejša z zornega kota semiotike. Ogdenov in Richardsov semiotični trikotnik[5] žal ne ustreza pesniškemu govoru, kjer jezik zaradi pesniške funkcije deluje drugače kot v nepesniškem govoru (Jakobson 1980: 22) oziroma uporablja najširši spekter semiotičnih praks. Zato ga je treba modificirati, ga približati Aristotelovemu pojmovanju znaka kot razmerja med predmeti, nanje nanašajočimi se besedami in z njimi povezanimi izkustvi v *psychê*. Po Jakobsonu razmerje med signans in signatum pridobi »poseben pomen (*significance*) v verzu, kjer introvertirana narava pesniške funkcije doseže vrhunec«; Jakobson navaja Baudelairovo misel: verz je »kompleksna in nedeljiva totaliteta, kjer vse postane *significatif*, *réciproque*, *converse*, *correspondant* in kjer nenehna vzajemna igra zvoka in pomena vzpostavi analogijo med dvema fasetama, paronomastično in anagramatično ali pa figurativno« (prav tam: 23). Kristeva v teoriji o soobstoju fenoteksta in genoteksta opozarja na soobstoj logične izjave (»govor« v *Sofistu*) in izvenlogične izjave o obstoju nebivajočega (»izjava« v *Sofistu*) v pesniškem tekstu. Tam so označevalne prakse z ravni govorice, ki jo obvladujejo logični parametri (0, 1), preusmerjene na raven učinka/interpretacij (a, b, c), ne da bi bila logična izjava zanikana. Namesto iz konteksta izrezanega pomena/reference dobimo pesniški označenec, abstraktno in nikoli konkretizirano celoto interpretabilnega. Funkcija jezikovne strategije je potencialno pomensko polje kot razpor različnih hkratnih pomenskih možnosti (paragram) oziroma kot preplet/mreža različnih strategij.

To sproži reinterpretacijo reference v širok spekter, ki pokriva spekter interpretacij in (predjezikovnih) umskih fenomenov (predjezikovnih izkustev). Poezija (proti novoveški filozofiji) vrača pojmovanje fizike/fizičnega nazaj k starogrški *physis*. Da bi prišla do *izkustva*, uporablja/očiščuje razmerja med empiričnimi objekti, interpretacijo/pomenjenjem in simbolom/besedo (prim. Mallarmé). Pojmovanje reference kot umskega fenomena (izkustva) se obenem ujema s sodobnimi nevrološkimi izsledki o referenci kot »živčnem vzdraženju« in njegovi posledici, spektru miselnih (interpretativnih, pripisovalnih), čustvenih in drugih reakcij (Sowa 2000: 3–5).

V zvezi s tem se modificira pojem *objekta*/referenta. Umski fenomen kot *nekaj* (tako ga vzpostavlja posameznikov um) se razbije.

4 Dodajam še S. Hrastelj (2009), L. Dimkovsko in A. Mustarja; pri P. Čučniku transformativne dimenzije ne opažam na ravni pesniške knjige.

5 Ogden, Richards 1994: 1–32.

Jure Detela v eseju *Kulturniški fevdalizem* (1975) opozarja na povezavo med subjektivnostjo in pripadnostjo »besedno neizrečenemu in neizrekljivemu prostoru, ki je kriterij za *pravilnost* [pesniške, op. A. J.] izjave, za popravljanje in spreminjanje pesmi in […] je za vsakega pesnika oseben. […] dovolj je strogost in natančnost v opredeljevanju *neizrečenega prostora*« (Detela 1975: 9). Lahko ugibam, da Detela morda govori o nereferencialnem referentu, ta pa ni zanj nič metafizičnega (Bog), čeprav nosi pečat pristne religioznosti, kot jo srečamo pri Kosovelu. Kakšna je torej subjektivnost oz. kako se mora transformirati, da stopi v stik z besedno neizrečenim prostorom kot poljem resnice? Problem nereferencialnega referenta je preobsežen za ta članek. Velja upoštevati, da ga označevalska praksa zakriva, kolikor nekaj izjavljamo ne le kot *subjekti*, ampak tudi iz nekega specifičnega, konstruiranega izjavnega mesta. Da bi prišli do nereferencialnega referenta, je torej treba razgraditi pogoje subjektove izjave in subjekt sam. Tudi to je transformativna moč poezije, ki pa tukaj iz novoveško pojmovane umetniške prakse prehaja ali v religiozno prakso ali v norost.

Kakšni so torej mehanizmi, s pomočjo katerih govorica zadobi transformativnost? Izhajajoč iz psihoanalize, Kristeva (1984: 59–61) govori o vdoru semiotičnega v simbolno (tetično), o njegovi reartikulaciji ter o naslednjih možnostih prelamljanja s tetičnim: (1) o metonimiji in metafori, (2) o *transpozicijah* (intertekstualnosti), ki raztreščijo in pluralizirajo izjavno mesto in izjavo, (3) o *reprezentabilnosti.* V jezik načrtno vnesene *napake* dobivajo semantično vrednost, ki je operaciji denotacije in signifikacije ne zajameta popolnoma. Monološka doksa se pluralizira, pesniški jezik radikalno prevpraša/razgradi princip ideološkega in prepreči teologizacijo tetičnega/imena, proces signifikacije se pridruži socialni revoluciji (Kristeva 2001: 59–61). To nas znova vrne k Adornovemu vprašanju o *funkciji*, ki jo ima pesniška strategija oz. napaka. Poezija je samo eno od polj transformativne moči.

2

T. Kramberger se znanstveno ukvarja z amnezijo kulturne memorije in njenimi procesi v zgodovini in sedanjosti. Ker je nasprotje amneziji anamneza živega izkustva (po Kristevi jo najbolje uteleša metafora), ne preseneča, da T. Kramberger z metaforo raziskuje transformativnost pesmi in pri tem trči ob »zastrti diskurz«, s tem pa ob nalogo razkrinkanja lažne metafore, ki pod videzom odprtosti perpetuira zakritost referenta (dokso). Pesničina metaforično izvajana anamneza ne razstavlja samih pogojev rekanja (izjavnega mesta), ker to počne T. Kramberger kot znanstvenica. Kot znanstvenica zahteva prestop iz denegacijskega diskurza v generativen, bourdieujevski model teorije, ki nenehno preverja hevristični potencial teorije, svojo uporabnost pa preverja ob rezultatih, pridobljenih z empirično raziskavo (izkustvom-referentom) (Kristeva 2001: 59–61). Podobno velja za njeno poezijo, kjer gre za nenehno preverjanje ustreznosti simbola-besede in misli-teorije (ozdravljenemu) referentu-izkustvu. Seveda je ta postopek nujen v kontekstu neoliberalističnega »zastrtega diskurza« in njegovega izkrivljanja transformativne moči metafore.

Nujna posledica je torej raba visoko reflektirane metafore, ki razkrinkuje denegacijski diskurz s pomočjo eksplicitnih dobesednih izjav, zgodovinsko-antropoloških ali metapoetičnih izjav o metaforah kot simptomih simbolnega nasilja (*ŽI*: 64) in eksplicitne kritike zastrtega diskurza. To se v *ŽI* kombinira z metaforiko, ki groteskno karikira norost, jalovost, spoznavno plitvost in nasilnost zastrtega diskurza ter mehanizmov izbrisa kulturne memorije. Učinek slednjih je prikazan kot nasprotje tistega, za kar se izdaja *ime/simbol*: v pesmi Reka pripadnosti se »reka« razkrije kot zanikana reka (termalna mlaka nevednosti z mrtvimi rokavi (*ŽI*: 20), tok nemarnih pomij in odpadkov (*ŽI*: 22),

pljunek (*ŽI*: 23)), a tudi njena miselno-idejna podstat je kot jalova, enako zanikana. Evidentno gre tukaj za pesniško markiranje strukture zastrtega referenta-izkustva. Transformacija takšnega stanja se torej lahko dogaja samo z osebno angažirano, maratonsko prakso odstiranja referenta-izkustva – in s prakso sklicevanja na tiste dogodke v kulturni zgodovini, kjer je vztrajanje v angažirani odstrtosti referenta bilo nujno za obrambo človekovih pravic in družbe. V tem smislu je *OQD*, pesniška knjiga-roman, ki obravnava kulturno polje v dobi afere Dreyfus, ne le izjemen (in verjetno prezrt) dosežek, ampak radikalen prispevek k pesniško angažiranemu vztrajanju v referentu-izkustvu. Šele kot posledica te prakse se lahko dogaja zamenjevanje zmotnih imen in dajanje pravih imen stvarem-referentom (*ŽI*: 64). Transformativnost poezije torej ima namero ozdraviti »mentalno bolezen«, ne le simptome, ampak tudi vzroke simbolnega nasilja.

Raba metaforike pri T. Kramberger je torej intelektualna; ne deluje le na ravni kritike vsebine in načina zastrtega diskurza, ampak na ravni reflektiranja mentalnih vzorcev, ki ga povzročajo. S pincetami razuma razgalja norost, spoznavno jalovost in nasilnost mehanizmov, ki povzročajo izbris kulturne memorije. Živa praksa metafore se pojavlja v pesmih, ki odprto govorijo konkretnemu drugemu človeku, reflektirajo zamejenost izkustva »jaz« in to izkustvo odpirajo raziskovanju izkustva »drugega« (Zamenjava očes, Pesem za Slavico). Na ravni premisleka o funkciji izbranih jezikovnih strategij gre torej za to, da je metafora sled in evokacija *živega izkustva*, ki ga je sprožil stik z nereferenicalnim referentom.

Komelj zgodovinsko formo partizanske umetnosti misli odprto in v odnosu do sodobnih možnosti »partizanske« umetnosti kot tiste umetnosti, ki ima »družbenotransformativni potencial« (Komelj 2009: 46–47), slednjega pa s pomočjo Badioujevega mišljenja dogodka, opredeli kot (1) spreminjanje nemožnosti v možnost[6] z mišljenjem [!] nemožnega in analizo pogojev nemožnega, (2) vrnitev iz (malo)meščanskega ekscesa avtonomne umetnosti nazaj v dvojni značaj umetnosti,[7] (3) (osebno angažirano) zavzemanje nedvoumnega in jasno opredeljenega etičnega stališča, kot torej nasprotovanje umetno in namerno kreiranemu etičnemu relativizmu, (4) kot spoznavno in eksistencialno dejanje, iz katerega »nastane nov človek«. Performativ takšne umetnosti ne temelji na »blebetanju«, ki se sklicuje na »božji govor«, pač pa (5) na osebnem angažmaju, osebni notranji spremembi (osvoboditvi), osebni spoznavno-etični praksi. Ta intimni angažma je hkrati usmerjen v družbo, ne ozko razredno ali nacionalno opredeljeno, pač pa planetarno družbo, in je povezan z aktivističnimi osvobodilnimi gibanji.[8] Transformativna umetnost (6) mobilizira kreativnost množic in sproža kulturno revolucijo« v najbolj intimni in hkrati najbolj družbeni konsekvenci.[9] Ob primeru Župančičeve pesmi Veš poet, svoj dolg? pisec postavi tezo o nujnosti iznajdevanja govorice, ki je v »skladu z današnjo rabo« (analizira in kritično povzema strukturo družbe) in je ni mogoče instrumentalizirati in ne reducirati na fetiš forme ali na fetiš vsebine. V tem smislu se temeljna

6 Badiou 2005: 179, 506–507: »Dogodek se postavi med praznino [po Komelju *nemožnost*, op. A. J.] in samega sebe. Imenovan bo ultra-eno (glede na situacijo).«

7 Komelj 2009: 45: To pomeni idejno in jezikovno artikulirano rezistenco protifašistične, interesom globalnega kapitala in neoliberalizma podrejene meščanske družbe. O povezavi med meščanstvom, kapitalističnim imperializmom, nacionalizmom, zatohlim katoličtvom in fašizmom je razmišljal tudi Kocbek 1937: 90–91.

8 Komelj citira partizanske članke in njihovo, »planetarno«, nadnacionalno intenco osvoboditve. Tako polemizira z revizionističnimi interpretacijami, ki NOB reducirajo na nacionalno osvobodilno gibanje.

9 Vseh šest točk povzemam po Komelj 2009: 45.

pesniška kreacija Komelju kaže kot »hoja po robu govorice«, torej kot hoja po razmejitveni liniji med simbolnim (tetičnim) in imaginarnim (semiotičnim).

Komeljevo videnje transformativnosti je podloženo z znanstveno refleksijo in tudi njegova pesniška praksa se dogaja kot prelom z zastrtim diskurzom in simbolnim nasiljem. V poeziji se to kaže s širokim spektrom jezikovnih strategij, ki so rabljene zelo premišljeno in onkraj postmodernističnega blebeta o izginotju subjekta. Prelom s tetičnim se v tej poeziji dogaja na ravni motivno-tematskih sklopov, ki preraščajo v metonimične nize. V *H* in *NI* se pojavljata motiva fašizma in partizanstva-revolucije, ki pa metonimično valenco in ideološko neprilastljivost dobivata šele v povezavi z jezikovnimi strategijami: te destabilizirajo izjavno mesto kot pogoj tetičnega, torej ideološkega jezika, ki prikriva ohranjanje (ideološkega) monolitnega subjekta. Najbolj radikalna dekonstrukcija izjavnega mesta se dogaja s tehnikami evociranja praznega mesta (nereferencialnega referenta/izkustva), ki ga je ideološki in tetični govor dvakratno zakrival: ko se dvojno zastrto odstre, se ga ideološki govor ne more polastiti. Zato se markiranje praznega izjavnega mesta dogaja kot negacija izjavnega mesta[10] ali kot paradoks. Paradoks je pogosta figura, ki markira (ideološko) nemožnost z zanikanjem obeh ideoloških možnosti, zasedenega (ime) in nasilno izbrisanega izjavnega mesta (nič): Jaz vem, da nisem človek. Sem razlika / med ničem in imenom (*NI*, Sekstine: 29). Dva odlična opisa izpraznjenega izjavnega mesta je najti v pesmi Obisk.

Govorim, kot je govoril
umirajoči kentaver:
moje srce so nenehni
streli – moja koža satje –
moj spol sprememba spola –
moje delo so daljave –
in nič od tega ni moje –
in moje roke so prazne.
(*H*: 48.)

V *NI* se praznost izjavnega mesta dogaja s pesniško interpretacijo Althusserjevega ideološkega apela in se razvije v tematizacijo praznega sprejemnikovega mesta: prazno sprejemnikovo mesto je ime-neime; ideologija ga ne more nasloviti; ono se ne odzove na ideološki apel.[11] Iz ne-mesta izjave prihaja živa govorica, *glas*, pomenljiva v svoji ideološko neprilastljivi telesnosti (Obisk). Izjavno ne-mesto markirajo paradoksi, pogosto ga evocirajo toposi praznine/luknje/odsotnosti,[12] (živalske) telesnosti/telesa[13] in prezence *glasu*, ki prihaja iz rememoriranega »praznega mesta«. Vse to Komelj kombinira tudi z dialogizmom in polifonijo (tuja beseda; montaža pesmi v pesniških knjigah)[14] ter intertekstualnostjo.[15] Na ta način se filozofska kategorija subjekta in literarnoteoretska kategorija lirskega subjekta rušita in sta nadomeščeni s

10 Razen za ceno, da se dekonstruira. Nemoč tega je mogoče opazovati v recepciji Komeljeve poezije. Gl. *H*: 88 in *H*: 105 o mestu-ne-mestu, kjer se ohrani medčloveški odnos: »Najin skupni prostor na svetu je / prostor na tem, da še ni sveta.«

11 Neskončne situacije IV (*NI*: 47): »Obrnem se ob vzkliknjenem / tujem imenu. / Kdo me kliče? / Obrnem se / kot tisti, ki nisem. / Ki ni. / Ne reagiram. Obrnem se kot tisti, / ki ga to ime / pokliče s tem, / da ga nobeno ime ne pokliče. / Vsako ime.«

12 *H*: 41, *H*: 71 (gl. Jovanovski) in aktualizacijo romantičnega nedokončanega rokopisa (*H*: 74, *NI*: 55–56).

13 Prim. tematiziranje človeških teles in telesnih odzivov. Telesnost zmeraj pobegne intenci-misli-ideologiji, hkrati pa je prav telesnost poslednji znak uporne živosti (referenta-izkustva), celo ko privzame obliko srha, iznakaženega ali mrtvega telesa (*H*: 16, *H*: 22–23, 11–13, *H*: 24, *H*: 42, *H*: 85). Še bolj to velja za živalska telesa. Podoba človeka-živali je mesto ječe-osvoboditve: gl. pretresljivo željo Rose Luxemburg, kjer se v neuspešni pretvorbi živalskega telesa v človeško, v ideološko telo-ječo razkrije možnost-nemožnost izhoda iz ječe (»Imam občutek, da sem ptič ali druga žival / v neuspeli človeški / podobi«, *H*: 20–21). Prim. še *H*: 39 in *H*: 115.

14 Jovanovski 2007.

telesnim ter ideološko neprilastljivim »glasom«.

Anamneza »praznega mesta«, ki je pred izjavnim mestom, ter »glasu«, ki je pred (lirskim) subjektom, sta osrednji strukturni značilnosti Komeljeve transformativne pesniške prakse. Najradikalnejši primer semiotične preplavitve tetičnega, performans vrtenja semiotične *chore* v tetičnem je raba sestine: ta ni fetišizirana forma oziroma briljantni povzetek trubadurske in petrarkovske sestine. V kontekstu Komeljeve poetike sestina dobi transformativno valenco tako, da se zavrženi (človeški?) material vrača skozi ključne besede. Konstrukcija pomena postane nerelevantna, relevantno in markirano pa postane živo, ideološko neprilastljivo izkustvo zadaj – in reevokacija zavrženega človeškega. A ne pozabimo: osnovna motivacija je tu vendarle etično-spoznavna transformacija polja moči, ki se v razpoki izjavnega mesta-ne-mesta dogaja kot ponovno usmerjanje pozornosti na razmerje referent/izkustvo.

Literatura

ADORNO, Theodor, 2002: *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum.

BADIOU, Alain, 2005: *Being and Event*. London, New York: Continuum.

BADIOU, Alain, 2006: *Theoretical Writings*. London, New York: Continuum.

BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc, 2003: Neoliberalni novorek: zabeležke o novi planetarni vulgati. *Družboslovne razprave* 19/43. 57–64.

DETELA, Jure, 2005: *Zapisi o umetnosti: eseji*. Koper: Hyperion.

JAKOBSON, Roman, 1980: A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry. *Diacritics* 10/1. 22–35.

JOVANOVSKI, Alenka, 2007: Kako govorijo živi: esej o poeziji Miklavža Komelja. *Literatura* 19/197–198. 175–210.

KANT, Immanuel, 1999: *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: ZRC SAZU.

KOCBEK, Edvard, 1937: Premišljevanje o Španiji. *Dom in svet* 50/1–2. 90–105.

KOMELJ, Miklavž, 2006: *Hipodrom*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOMELJ, Miklavž, 2008: *Nenaslovljiva imena*. Ljubljana: LUD Literatura.

KOMELJ, Miklavž, 2009: *Kako misliti partizansko umetnost*. Ljubljana: Založba *cf.

KRAMBERGER, Taja, 2003: Možnost in nujnost kritičnega intelektualca. *Družboslovne razprave* 19/43. 49–56.

KRAMBERGER, Taja, 2003: Od Joining the Club h grotesknosti slovenske adaptacije na neoliberalizem. *Družboslovne razprave* 19/43. 77–95.

KRAMBERGER, Taja, 2004: *Žametni indigo*. Ljubljana: LUD Literatura.

KRAMBERGER, Taja, 2004/2005: *Mobilizacije*. Ljubljana, Koper: Literarno društvo Tropos, KUD Zrakogled.

KRAMBERGER, Taja, 2008: Iz zgodovine intelektualcev: afera Dreyfus in francoski zgodovinarji. *Monitor ZSA* 10/1–2 (27/28). 25–81.

KRAMBERGER, Taja, 2009: *Opus quinque dierum*. Ljubljana: Aleph.

KRISTEVA, Julie, 1984: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia UP.

KRISTEVA, Julie, 2001: *Lingvistični teksti*. Razprave. Piran: Obalne galerije.

OGDEN, Charles Kay, RICHARDS, Ivor Armstrong, 1994: *The Meaning of Meaning*. London: Routledge.

SOWA, John F., 2000: Ontology, Metadata, and Semiotics. Bernhard Ganter, Guy W. Mineau (ur.), *Conceptual Structures: Logical, Linguistic, and Computational Issues. Lecture Notes in AI 1867*. Berlin: Springer Verlag. 55–81.

15 Zahvaljujem se V. Balžalorsky za opozorilo na Komeljevo rabo intertekstualnosti kot strategije zarezovanja v tetično.

ABSURD KOT SODOBNA OBLIKA TRAGIČNE IZKUŠNJE V *ŠUMIJU* PETRA BOŽIČA

Krištof Jacek Kozak
Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-2.09 Božič P.

V svetovnem gledališču 20. stol. sta prevladovali dve inovatorski smeri: epsko gledališče in gledališče absurda. Drame Petra Božiča je Taras Kermauner uvrščal v nihilizem, ki temelji na popolnem zanikanju vrednot, česar pa za Božičeve drame ni mogoče v celoti trditi. Božič postavlja pod vprašaj smisel vrednot. Vrednote tako obstajajo skozi svoj manko, zaradi česar je drame mogoče uvrstiti v bližino tragedije – taka je Božičeva zadnja igra *Šumi*. Podrobna primerjava s Sofoklovo *Antigono* skuša dokazati vzporednice med besediloma in s tem sodobni tekst razložiti s pomočjo absurda kot vrhunca sodobne tragedije.

Peter Božič, *Šumi*, dramatika absurda, nihilizem, vrednote, tragedija

In the theatre of the 20th century, there were two dominant innovatory directions: epic theatre and the theatre of the absurd. While Taras Kermauner classified the dramas of Peter Božič as nihilism, it is possible to assign values to them, even though they exist through their absence. Because of that, these works enter the domain of tragedy. Such is, in particular, Božič's last play *Šumi*. A detailed comparison with Sophocles' *Antigone* attempts to draw parallels between the texts and, hence, to explicate the contemporary text through the absurd as the modern pinnacle of tragedy.

Peter Božič, *Šumi*, drama of the absurd, nihilism, values, tragedy

Brez dvoma sta na dramatiko 20. stol. najizraziteje vplivali dve pomembni gledališki inovatorski gibanji, ki sta si bili po določenih lastnostih podobni, po drugih pa prav nasprotni. Gre namreč za epsko gledališče z ene in gledališče absurda z druge strani. Prvega si je, ob pomoči formalističnega pogleda na poetično funkcijo jezika, zamislil in s svojim potujitvenim učinkom (*V-Effekt*) tudi izpeljal B. Brecht. Predvsem je želel prekiniti s tradicionalnim, po njegovem mnenju aristotelovskim gledališčem, ki naj bi publiko že več kot dve tisočletji ločevalo od dogajanja na odru in ji s tem določevalo zgolj pasivno vlogo. Brecht je hotel gledalca vključiti v odrsko dogajanje – če ne fizično, pa vsaj na refleksiven, razmišljujoč način iztisniti iz njega vsaj kakšno reakcijo. Kakor je zelo koncizno leta 1930 ilustriral v svojem uvodu v *Vzponu in padcu mesta Mahagonny* (Brecht 1995: 37), naj bi se gledalec aktivno vključil v dogajanje s preučevanjem in, posledično, sprejemanjem odločitev. V tem naziranju je slutiti pravzaprav optimistično mnenje, da naj bi gledalci torej sveta ne sprejemali le pasivno, temveč bi ga naj, tako kot filozofi v Marxovi 11. tezi o Feuerbachu, tudi spreminjali. Kakor koli je bila Brechtova inovacija pomembna, je vendarle bolj ali manj ostala omejena zgolj nanj kot njenega avtorja, saj večina dramatikov 20. stol. Brechtovemu optimizmu ni bila pripravljena slediti in se je odločila za drugačno, če ne celo nasprotno pot.

Slednja se je pokazala v drugem ključnem gledališkem gibanju 20. stol., in sicer v dramatiki absurda. Čeprav bi bilo mogoče prvine absurda zaslediti v posameznih besedilih že v vsej dramski zgodovini in je zaradi tega idiosinkrazija absurda, predvsem v primerjavi z njemu sorodnimi načini, kot so ironija, satira,

farsa, groteska itn., težko ulovljiva, definicija absurda pa posledično v njegovi imanentni protislovnosti mnogo težja, velja dramatika absurda za posebno dramsko zvrst, ki sta jo v začetku 50. let sprožila E. Ionesco s *Plešasto pevko* (1950) ter S. Beckett z igro *V pričakovanju Godota* (1953). Kasneje so se jima pridružili še avtorji, kot so A. Adamov, H. Pinter, F. Arrabal, E. Albee idr. V nasprotju z Brechtovim pravzaprav optimističnim prepričanjem o možnosti spremembe sveta, pa čeprav za začetek samo v gledališču, je dramatika absurda ubrala popolnoma drugo smer: »Absurdno je nekaj, kar je brez cilja […]. Če je človek osvobojen svojih religioznih, metafizičnih in transcendentalnih korenin, se izgubi, vse njegovo početje je nesmiselno, absurdno, odvečno, zadušeno v kali« (Killinger 1996: 269), je absurd razložil njegov začetnik in pomemben propagator E. Ionesco. Tudi filozofija absurda, kakor sta jo razvila A. Camus in J. P. Sartre, sicer ni nihilistična (ta zanika celo kakršno koli bit česar koli), vseeno pa je do smisla te biti in njenih vrednot pravzaprav nemogoče priti. Absurd zavrača zmožnost spoznanja imanentnega smisla univerzuma, dovoljuje sicer, da si vsak posameznik zase oblikuje svoj smisel, vendar tak »skonstruirani« smisel nima nobenega (občega) pomena. Vse, kar je na koncu mogoče, je zgolj priznanje absurda. Zato nikakor ne preseneča trditev P. Pavisa, da se je absurd v gledališču »pojavil […] kot protibesedilo klasični dramaturgiji, brechtovskemu epičnemu sistemu in realizmu ljudskega gledališča« (Pavis 1997: 26), torej kot alternativa kakršnemu koli poskusu pozitivnega razumevanja vrednot sodobnega sveta. Videti je, da je bila izkušnja 2. svetovne vojne za konstrukcijo smisla v sodobnem svetu pogubna.

Dramatika absurda se je uveljavila tudi na Slovenskem. Že v 50. letih so jo prakticirali avtorji, kot sta bila J. Javoršek, P. Božič, v 60. letih so jo nadaljevali D. Jovanović, D. Zajc, G. Strniša, obstajala pa je brez vidnejših prekinitev vse do 90. let prejšnjega stoletja z avtorji, kot so na primer D. Jančar, M. Zupančič, E. Flisar, V. Möderndorfer idr. Hipoteza pričujočega prispevka je, ali ne sega drama absurda z zadnjo Božičevo igro *Šumi* še celo v sedanjost. Kljub temu, da bi lahko, glede na dejstvo, da se je dramatika absurda na Zahodu v svoji radikalni obliki zaključila, njena neprekinjena prisotnost na slovenskih odrih je vzbudila precejšnje začudenje, je to treba razumeti v luči specifične slovenske situacije. Po 2. svetovni vojni je namreč enopartijski sistem prepovedal kakršno koli, naj si je bila še tako blaga, kritiko na svoj račun. Gledališče, ki je po definiciji performativna, če ne celo deontološka umetniška zvrst, je bilo zaradi tega pod posebnim nadzorom režima, avtorji pa so se morali zatekati k vsem mogočim ukanam, da bi vendarle predali svoje sporočilo. Odkrito politične drame je zato na Slovenskem izredno malo (P. Kozak, D. Jovanović, R. Šeligo), mnogo več avtorjev pa je uporabljalo dve, sporočilno manj neposredni dramski zvrsti, in sicer poetično dramo ter dramo absurda. Slovenski dramski absurd bi bilo tako mogoče vsaj v obeh prvih desetletjih razumeti kot izraz nesmisla, ki ga je živela takratna družba, nemoči, da bi to odkrito komentirali, ter razočaranja nad zlagano in dvojno moralo sistema. V to skupino zagotovo sodi večina zgodnjih dram P. Božiča.

Božiča je mogoče prišteti med avtorje dramatike absurda kljub dejstvu, da ga je njegov najzgodnejši in tudi najbolj temeljit kritik, T. Kermauner, uvrščal pravzaprav med nihiliste. V številnih študijah, ki spremljajo Božičeve drame, je Kermauner nedvoumno zapisal, da je avtor pravzaprav avtor »brezsmisla,« priča niča, ki se je razlezel v vse pore sodobnega sveta. Nekje celo pravi: »Božičev stopnjevani nič je onkraj določljivega nihilizma« (Kermauner 1982: 2). V primeru, da gre torej za nihilizem, bi morale Božičeve drame zrcaliti in sporočati zgolj nič, kar pa se zdi, če vzamemo v ozir Heideggerjevo definicijo: »Nič […] ne pomeni posebnega zanikanja kakega posameznega bivajočega, temveč brezpogojno in popolno zanikanje vsega bivajočega,

bivajočega v celoti« (Heidegger 1971: 48), zelo vprašljivo. Formalne elemente, ki jih kot dokaze navaja Kermauner, dejansko lahko vsakega zase razumemo kot utelešenje niča, kot raz-smišljenost celotnega sveta, ki ga dojemamo zgolj kot pogorišče vrednot. Skladno s tovrstno eksegezo bi bil Božič dejansko lahko tudi opisovalec tega niča. Vendar pa njihova vsota pri Božiču vseeno daje več kot zgolj nično vrednost niča. Božič s tem, ko denuncira pomanjkanje vrednot, ko prikazuje svet, ki ne premore osnovnega eksistencialnega smisla, pravzaprav ne nastopa kot zanikovalec slednjega, temveč ravno nasprotno, kot njegov zagovornik. Pri Božiču tako ne gre za nihilistični brezup (kot pri kakem E. Cioranu), temveč rajši za (še toliko bolj črn) obup ob zavesti o odsotnosti vrednot. Njegova podoba sveta torej ni nihilistična, pač pa absurdna, saj ne gre za metafizični nič, popolno praznino, pač pa za nesmisel, absurdnost eksistence. Dramatika absurda se namreč prav s podčrtovanjem, skladno s sintagmo *negatio est affirmatio*, tega manka najbolj vpisuje v tradicijo smisla in (absolutnih ali pa tudi ne) vrednot. To navsezadnje potrjuje tudi Božičev citat: »Vsak dan napraviti majhno svinjarijo, dneve, ko nisi pijan in ne mečeš zelenih žab s trga v Ljubljanico, je minus, ki te utegne približati zlikani in higienski srednji generaciji z amputiranimi jajci« (Božič 1988: 50). Še najbližje bi bil morda Lyotardovemu uporu zoper »velike zgodbe« in metapripoved.

Morda se na prvi pogled oboje ne zdi tako daleč vsaksebi, vendar je razlika bistvena. Absurdnost sveta, ki jo prikazuje Božič v večini svojih dram, ni v popolni odsotnosti vrednot in smisla – tako bi bilo vse skupaj lahko še celo sprejemljivo. Problem absurda je v tem, da opozarja na svet, ki drugače kot na podlagi vrednot ne more delovati, obenem pa je vse te vrednote ukinil. Gre tako rekoč za vakuum vrednot. Razlika je pomenljiva predvsem zaradi posebne lastnosti absurda. Tako ironija kot tudi absurd spadata na etično, ne pa na estetsko področje. V tem se bistveno razlikuje tudi od nihilizma: če je slednji ontološka, je absurd deontološka kategorija. Če nihilizem zahteva ne-ravnanje, tedaj absurd, čeprav brez smisla, ne more ostati trpen.

Zaradi povedanega se je težko strinjati z definicijo Božiča kot nihilista. Njegove drame so polne črnega obupa ne zaradi nesmisla, temveč prav zaradi pomanjkanja smisla, praznine, ki zeva ob njegovi odsotnosti. Smisel, pa čeprav v svoji odsotnosti, ponuja izhodišče, na podlagi katerega je mogoče vrednotiti svet. To pa je ključno za spremenjeno razumevanje Božičeve dramatike, in sicer je o njem prav zaradi tega, skladno s Critchleyem (prim. njegovo knjigo *On humour*), mogoče govoriti kot o modernem tragiku. Praznina, ki zeva na mestu smisla, ni brez pomena, ampak je, nasprotno, polna tragičnega smisla.

Čeprav večine Božičevih del seveda ne moremo formalno razumeti kot klasičnih tragedij, ki bi jih bilo mogoče primerjati z antičnimi, jim je *Šumi* presenetljivo blizu. Gre za tragedijo v njeni novodobni preobleki, kjer niso bistveni Aristotelovi elementi, kot so katarza, značaji in tip dogajanja, temveč predvsem, vsebinsko gledano, nerazrešljivi konflikt, ki se mu protagonisti, zaradi kakršnih koli si že bodi razlogov, ne morejo (ali tudi nočejo) izogniti. Prav presenetljiva se v tej luči riše Božičeva zadnja igra *Šumi*, besedilo, ki ga je leta 2007 zelo svobodno priredil po svojem leta 1987 izdanem romanu *Chubby was here*. Je tudi Božičevo zadnje besedilo.

Šumi je drama v obliki krajših, nepovezanih prizorov, mnogovotkovno besedilo, ki se ne osredotoča preveč na logični potek dogajanja, pač pa izrisuje dramsko osebo, Chubbyja, v njenih najrazličnejših situacijah. In vendar je tudi v *Šumiju* mogoče določiti nekaj motivov, ki imajo prednost. Med temi ima vsekakor osrednjo lego Chubbyjevo razmerje do očeta, ki se mu kot antagonistu Božič posveča več kot drugim ter dominira v prvi polovici igre. Gre za portret Narednika, bivšega oficirja bivše jugoslovanske vojske, ki je s tem, ko je prelomil dano oficirsko besedo kralju, pravzaprav zapravil ves smisel

svojega življenja in se zapil. Pred smrtjo, o kateri je ženi rekel, da »bi popil deset štamprlov po vrsti, enega za drugim, se zravnal s tem vampom čez mizo in se razlil čez njo. Ti bi vzela krpo in bi me enostavno pobrisala z mize« (Božič 2009: 7), je Chubbyja zavezal k eni stvari: naročil mu je, naj ga pokoplje doma, v Stalaću pri Mostarju, saj, kakor je tožil Narednik: »Človekove kosti morajo bit pokopane tam, kjer je človek živel, in ne tam, kjer ni« (prav tam: 9). V tem primeru ne gre zgolj za pokop, saj Božič oblikuje konflikt, kakršnega poznamo že iz antike: gre za pokop mrtvega in zadnjo dolžnost, ki jo imajo živi do mrtvih, ob hkratnem neusmiljenem nasprotovanju oblasti, torej za vzporednico z Antigono.

Sofoklova Antigona se upre zemeljskemu vladarju, da bi se v zameno pokorila metafizičnim silam, bogovom in usodi. Tiran, kakor Sofokles večkrat imenuje Kreona, seveda ne more dopustiti tega, da bi se država ravnala po ženskih željah, ne pa njegovi besedi. Kreon vlada sam, je zaščitnik svetosti kraljevskega prestola, ki je zanj najvišja vrednota. Kakor se izkaže kasneje, je šlo zgolj za hišico iz kart …

Chubbyjeva obljuba prav tako temelji na nasprotovanju oblastni strukturi. Oblast prekopavanja umrlih pač ne dovoli. Tako kot v Antigoninem primeru, je tudi Chubbyjeva cena nepredstavljivo visoka, saj gre za življenje, ki jo pa, kot se zaveda, mora plačati: »Uničit mi hočejo življenje. Izkopavanje grobov, ropanje kosti, motena osebnost, potreben psihološke nege in nadzora. Spet nimam nobene izbire« (Božič 2009: 17). Odsotnost izbire v tem primeru ne pomeni samo ene možnosti, pač pa njegove trdne odločitve zgolj za eno.

Antigonina odločitev temelji na predpostavki, da so mrtvi med seboj enaki, še posebej, ker je eden teh mrtvih njen brat: »Za oba zahteva Had pravico isto / […] / Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu« (Sofokles 1998: 26), pravi Kreonu. Zato jo je morala doleteti kazen: »Ker tem postavam svetim sem pokorna / ti izkazála čast, moj rodni brat, me Kreon je obtožil hudodelstva« (prav tam: 41) ter »kaj moram trpeti – in od kakšnih ljudi! – / ker sem sveto dolžnost zvestó izpolnila!« (Prav tam: 42.) Njena odločitev temelji torej na odločitvi, da je sveto več vredno od posvetnega, božje od človeškega, torej na izraziti hierarhiji vrednot, ki niso v korist oblasti.

Tudi Chubbyjeva odločitev, naj se zdi še tako brezglava in neodgovorna, ima svojo notranjo logiko. Utemeljena je na dveh elementih: prva skrivnost pokopa je njegova svetost: »potem ga bova kar sama pokopala, saj je vsaka zemlja, kjer se pokoplje človeka, posvečena« (Božič 2009: 12). Gre za eshatološko razsežnost, ki se povsem ujema z večnimi zakoni, po katerih se je zoper posvetno stričevo oblast ravnala Antigona. Pokop je dejanje, ki se ravna po drugačnih pravilih, ki jih Chubbyju ne more prepovedati prav nihče. Je skrivnost, ki zavezuje vse, ki so prisostvovali Narednikovemu pogrebu: »Ampak ko enkrat narediš kaj takega, potem ti tudi ne preostane nič drugega, kot da se temu ne odrečeš, pa če te še tako zvijajo« (prav tam: 17). Chubby se torej znajde v situaciji, ki je na las podobna Antigonini, sama jo opiše z naslednjimi besedami: »Vem, da razglas minljivega človeka / nima moči, da omaje neomajne / in nenapisane bogov zakone. / Njih zakon ni od danes ne od včeraj, / na vek velja, nihčè ne ve, od kdaj. / Kako bi mogla v strahu pred človekom / kršiti ga, da s tem si božjo kazen / nakopljem?« (Sofokles 1998: 24.) Metafizično razsežnost dobi tudi Chubbyjevo dejanje. Čeprav tako rekoč v sodobnem svetu in v risu absurdnega sveta, se Chubby zaveda, da: »Ta pogreb je zdaj tudi tvoj, in opravek imaš z norostjo sveta, pred katero se lahko braniš tako, da nisi od tega sveta« (Božič 2009: 13). Nad zakoni pokopa torej – v obeh primerih enako – tuzemska oblast nima moči.

Drugi element, po katerem se ravna Chubbyjeva odločitev, pa je dana beseda. Beseda je vse, kar so ti ljudje sploh kdaj imeli. Prav to je bila Narednikova največja

bolečina: »sablja je ponos oficirja in oficirska čast, pa sem jo obesil na zid. Takrat še nisem vedel, da sem obesil na ta žebelj vse, tudi življenje. Če vojak priseže kralju in prisego prelomi, izgubi vse. Čisto vse.« (Božič 2009: 9.) Narednik je svojo oficirsko čast sicer zapravil, obdržal pa jo je, čeprav si tega ni priznal, kot človek. In tega se je zavedal tudi Chubby. Iz tega se je izvila njegova zaveza: »Čeprav je vse zavozil, sem ga vseeno imel čisto rad. Imel je svojo častno besedo. Kdo jo pa še ima?« pravi o Naredniku. Zaradi svoje teže je tudi Chubbyjeva beseda sveta: »Kaj ne razumeš, mama, da je beseda očetu vse, kar še imam?« (Prav tam: 16.) Zavezan je očetu, saj mu je obljubil izpolnitev njegove zadnje želje. Preden izkoplje njegove kosti, da bi jih odpeljal v Bosno in jih zakopal »v bližini pokopališča bogomilov, tik ob robu gozda« (prav tam: 14), se povsem jasno zaveda, da je »Prišel […] čas, da izpolnim svojo obljubo. Če ne, bom kaznovan tako, da se mi bo rak razrasel povsod, mi je rekel stari« (prav tam: 14). Ni mu mar za vse grožnje s strani oblasti. Edino, kar velja, sta svetost pokopa in dana beseda. Če je prvo metafizična kategorija, je drugo edino, kar je povsem odvisno od njegove lastne odločitve. Zaveda se, da bi se s prelomljeno besedo nevarno približal Narednikovi poti in s tem izgubil edino stvar, ki jo je imel v življenju. Prav zato, ker je moral poskrbeti za vse Narednikove kosti, pravi, da »se moram prepričat, če je tukaj v preprogo zavit ves Narednik. Pomiri se, to je samo izpolnjena obljuba in konec vse te zgodbe. Pojdiva v hišo, tole bova vzela s sabo, živim ne zaupam. Zlasti mrtvih ne …« (Prav tam: 15.)

Presenetljiva je podobnost obeh konfliktnih situacij, Antigonine in Chubbyjeve. Oba se v imenu metafizičnih kvalitet postavljata po robu zemeljski oblasti, ki si lasti pravico do tega, da uravnava dejanje in nehanje svojih podanikov. Oba imata enakovreden razlog, da se temu upreta, prav tako oba ostaneta v izpolnjevanju te svoje naloge tragično osamljena. Antigonino usodo želi navsezadnje tudi Ismena, Chubbyju pri izkopavanju pomaga Mama, vendar sta na koncu le onadva tista, ki plačata za svoj prestopek.

Antigona izbere smrt. Kreon jo, ker si ne želi krvi nečakinje na svojih rokah, ukaže živo zazidati. Ko pa se vendarle ustraši zloveščih napovedi, po opravljenem pogrebnem obredu Polinejka ukaže odpreti grob, ugotovi, da se je dekle obesilo. To potegne za seboj cel plaz drugih smrti Kreonovih najdražjih: sina Hajmona ter žene Evridike.

Če je antična kazen skladna s tragiško krutostjo, ni njena sodobna različica manj neusmiljena. Po opravljenem dejanju se Mama zaveda prekrška: »Opravljajo te, da si oskrunil pokojnika, našpičeni so. Bojim se, da naju bo kdo prijavil, lahko te stlačijo v popravni dom« (Božič 2009: 16). Tako kot Ismena je tudi Mama pripravljena popustiti: »Nič drugega nočejo, kot da se ga pokoplje tukaj, uradno. In ti bo tvoj katehet, pater Kociper, izbrisal zelo velik greh, in oblast tudi« (prav tam: 16). Vplivati skuša na Chubbyja, da bi ga – s svojega stališča – rešila. Obvarovati ga želi nevarnosti, ki preži nanj s strani državnega aparata. Chubby v najboljši maniri antične hibris prezre nevarnost oziroma je ne upošteva: »Meni je v bistvu vseeno. Naj imajo dogodek, največji zločin vseh časov!« (Prav tam: 16.) Chubby ne samo da se noče podrediti zahtevam oblasti in prošnjam matere, temveč tega tudi ne more: »Očeta sem imel rad. Zato nimam izbire. Noben far me ne bo pripravil do tega, da bi naredil drugače, kot sem obljubil Naredniku« (prav tam: 16–17). Zato svojo sveto dolžnost tudi izpolni.

O posledicah Chubbyjevega dejanja izvemo *ex post*, tako rekoč mimogrede iz Barbarinih ust med njunim prerekanjem: »Zaradi teh pokopov in odkopov si bil v popravnem domu, kar pomeni, da je res nekaj s to tvojo obsedenostjo« (Božič 2009: 19). Država se je torej znesla tudi nad Chubbyjem. Sicer ne gre za smrt, kakor se je to pogosto, ne pa vselej, dogajalo v antiki, pač pa za samo dejstvo eksekucije oblasti nad podaniki. Tudi Chubby

je moral za svojo zvestobo svetosti metafizičnih zakonov plačati.

Skoraj mitološko razsežnost dobi *Šumi* v še eni žrtvi, ki jo požanje smrt. Gre za domnevno Chubbyjevo sestro Ljerko, ki si jo je na dom pripeljal iz Bosne. Po ponižanjih, ki jih je doživela od Barbare, in iz obupa, da jo imajo v Sloveniji za dekle slabega slovesa, skoči Ljerka pod vlak. Z njeno smrtjo ostane zadnji, ki nosi v sebi Narednika, prav Chubby. V slogu antične usode bi morali bogovi odstraniti tudi njega. Božič poskrbi tudi za to vzporednico. V šoku, ko izve za Ljerkino smrt, za katero Barbara z mirno vestjo okrivi prav njega, Chubby vrže v ogenj vse svoje pesmi, nato pa »*se obrne in izgine*« (Božič 2009: 31). Ko ga Barbara išče v Šumiju, od natakarice Marije izve le: »Bil je tukaj. Rekel mi je, da zadnjič. Poglej, kaj je napisal na zid: CHUBBY WAS HERE« (prav tam 2009: 32).

Vzporednica Chubbyjeve usode z Antigonino oziroma, še natančneje, podobnost strukture konfliktnega razmerja med posameznikom in družbo, je več kot očitna. G. Poschmann o dramaturgiji absurda pravi, da jo »pač neredko odlikuje zaustavljenost dogajanja. To kaže, da kljub propagirani pragmatični definiciji drame še naprej delujeta tako tradicija dramske teorije kot tudi etimologija pojma« (Poschmann 2008: 98). *Šumi* tako niza vrsto slik, v okviru katerih se pogosto ne dogaja prav veliko. Ko pa igra preseže to statičnost, gre za, lahko rečemo, mobilno, premično »zaustavljenost,« znotraj katere se gibamo le v omenjenih slikah, ki jih avtor niza pred nami. Zato je na podlagi povedanega mogoče sklepati, da Božičeva zadnja drama *Šumi* ne uničuje smisla totalno in ne kaže nihilistične drže, temveč v semantični okvir absurda trdno vpisuje klasično tradicijo tragedije. Naj bodo Božičeve igre, *Šumi* je izvrsten primer, še tako absurdne, nikoli ne bo prestopil v svet niča, temveč bo vselej ostal na strani smisla oziroma njegove odsotnosti, saj se ne bo smisel nikjer bolj boleče razprl, nikjer jasneje izpostavil kot ravno v svoji lastni ukinitvi, v človekovem propadu.

Literatura

BOŽIČ, Peter, 1988: Iluzija in vizija sta meso postali. Žarko Petan, Tone Partljič (ur.): *Oder* 57. Ljubljana: MGL. 39–60.

BOŽIČ, Peter, 2009: *Šumi*. Ljubljana: Študentska založba.

BRECHT, Bertolt, 1995: *Brecht on Theatre*. London: Methuen.

CRITCHLEY, Simon, 2002: *On humour.* London, New York: Routledge.

HEIDEGGER, Martin, 1971: *Evropski nihilizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

KERMAUNER, Taras, 1982: Zavihek. Peter Božič: *Komisar Kriš (tragična igra)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 2.

KILLINGER, Robert, 1996: *Literaturkunde*. Dunaj: Hölder-Pichler-Tempsky.

PAVIS, Pavis, 1997: *Gledališki slovar.* Ljubljana: MGL.

POSCHMANN, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama: k uporabi pojmov. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL. 97–116.

SOFOKLES, 1998: *Antigona; Kralj Ojdpius*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

SODOBNA SLOVENSKA KNJIŽEVNOST V GIMNAZIJSKEM UČBENIKU *BRANJA 1* KOT SPODBUDA ZA BRANJE LITERARNE KLASIKE

Boža Krakar Vogel
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 371.671:821.163.6"19/20":028.5

V članku poročam o empiričnem preverjanju vprašanja, kako so v praksi zaživela sodobna slovenska literarna besedila v srednješolskem berilu *Branja 1*, ki se medbesedilno navezujejo na sicer obvezno snov literarne klasike. Raziskava kaže, da se sodobne medbesedilne vzporednice pri pouku sicer obravnavajo, a bolj na ravni transmisijske informacije kakor dejavnega medbesedilnega branja z učinkovitimi bralnimi pristopi. Didaktizacija tega »nadstandardnega« dela književnega pouka bo zato morala v prihodnje iti v dve smeri: v razvijanje didaktičnih strategij medbesedilnega branja in v izbiranje recepcijsko primernejših, bolj komunikativnih sodobnih literarnih vzporednic.

sodobne literarne vzporednice, literarna klasika, medbesedilno branje, didaktizacija

In this paper I report on how effective the introduction of contemporary Slovene literary texts into the secondary school reader *Branja 1* has been in practice. The research shows that contemporary intertextual parallels are treated in the classroom, but more at the level of the transfer of information than actual intertextual reading involving effective reading approaches. For this reason, in the future the devising of a didactic approach to this »above standard« part of literature teaching should progress in two directions: the development of teaching strategies for intertextual reading, and the selection of contemporary literary parallels that are more communicative and more appropriate in terms of reception.

contemporary literary parallels, literary classics, intertextual reading, devising a teaching approach

1

V srednješolskem sestavu beril *Branja*, v katerem prevladuje kronološka ureditev literarne snovi, se v zvezkih *Branja 1* in *2* obravnava literarnih besedil starejših obdobij in njihovih kontekstnih umestitev ob koncu literarnozgodovinskih sklopov dopolnjuje z besedili iz slovenske književnosti 20. stol., večinoma iz časa po 2. svetovni vojni. Nekatera med njimi so nastala po 1980, nekatera prej.[1]

Literarne predloge, na katere se navezujejo sodobne vzporednice, so v veliki večini besedila literarnega kanona, celo tistega njegovega dela, ki šteje med literarno klasiko, tj. med predstavnike literarne odličnosti, nesporne umetnine (Juvan 1997, Kos 2000). Ta besedila so za pouk izbrana zato, ker opravljajo več za literarni sistem in za izobraževanje pomembnih nalog (Krakar Vogel 2004). Prav zaradi njihove temeljnosti, optimalnosti in trajne aktualnosti pa so številna od teh besedil tudi ključna, torej predloge, ki zelo pogosto služijo kot vir medbesedilnih navezav in aktualizacij.

1 V zvezku *Branja 1* so ob posameznih literarnozgodovinskih poglavjih tako dodana naslednja besedila: Orient: Ivo Svetina: *Šeherezada*; Biblija: Anton Vodnik: *Večerni psalm*; Antika: Gregor Strniša: *Odisej*; Srednji vek na Slovenskem: Božo Vodušek: *Žalostinka za obešencem*; Renesansa: Kajetan Kovič: *Don Kihot*; Reformacija: Drago Jančar: *Triptih o Trubarju*; Barok in klasicizem: Andrej Rozman Roza: *Tartif*; Razsvetljenstvo: Bratko Kreft: *Kranjski komedijanti*; Ljudsko slovstvo: Svetlana Makarovič: *Desetnica.*

Glavni namen vključitve sodobnih besedilnih aktualizacij literarne klasike v berilo je bil opozoriti mlade bralce, da klasična besedila, čeprav na prvi pogled morda nezanimiva in neaktualna, vseeno vsebujejo sporočila, ki izzivajo sodobne avtorje, da posegajo po njih pri oblikovanju novih. To je torej dodaten poskus motivacije dijakov za sprejemanje na tej stopnji ciljne učne vsebine, literarne klasike, na didaktično nekoliko manj preizkušen način.[2]

Dodatni literarnokomunikacijski poskus približevanja literarne klasike se lahko dogaja na dveh poglavitnih ravneh:

a) kot učiteljevo opozorilo/informacija o medbesedilnih navezavah v berilu, njihovi vsebini, avtorjih, razmerju med prvotnim in drugotnim besedilom ipd., ki evocira pasivno sprejemanje in razmeroma veliko pozabljanje,

b) kot medbesedilno branje, tako da bralci pri drugem branju berejo prvotno in drugotno besedilo. Cilj tega branja je vračanje k predlogi iz nove perspektive. Opažanje odnosnic in njihove izrabe v drugotnem besedilu motivira bralce za ponovno iskanje njihove pojavitve in učinkov v prvotnem besedilu, pri katerem tudi predloga z načinom prehajanja v novo besedilo dobiva nov smisel (Juvan 1991: 72).

Vračanje k prvotnemu besedilu ima poleg tega tudi druge učinke, ki izpolnjujejo vrsto ciljev na taksonomski lestvici,[3] od funkcionalnih do izobraževalnih in vzgojnih:

– Ob vnovičnem branju s posredovanjem drugotnega besedila se pri bralcu sproža dodatno senzibilno zaznavanje, razumevanje, doživljanje in vrednotenje že videnih besedilnih prvin, procesi zahtevnejšega primerjalnega literarnega branja, ki se (ob večkratnem ponavljanju) pretvarja v bralno sposobnost.
– Ponovna, a drugačna bralna izkušnja obenem omogoča boljšo zapomnitev predloge, shranitev besedilnega temelja in doživetja besedila v trajni spomin, kar je prispevek k razgledanosti po predlogah, potrebni za razumevanje besedil iz kasnejših obdobij, nasičenih z odnosnicami iz prejšnjih (Juvan 1991). Obenem je to branje priložnost za spoznavanje izsekov iz sodobne slovenske književnosti že prej, predno je ta po učnem načrtu kot sistem na vrsti v 4. letniku, ko po navadi zmanjkuje časa.
– Postopoma medbesedilno branje lahko prispeva k bolj pozitivnemu odnosu do književnosti in poglablja književno kulturo: »Literarnih obdobij in posameznih literarnih tekstov tako ne zapremo v njihovo samozadostnost, temveč jih odpremo v prostor in čas ter raznorodnost literarnih pojavov v njih. Tak miselni model je zelo blizu dialoško naravnani populaciji (mladostnikov), ki težko sprejema avtoritarno, normirano branje […] Prav to, da uvidijo možnost brati literarna besedila tudi prek vezi z drugimi besedili, se zdi smiselna in učinkovita pot do razumevanja literature kot zgodbe in poskus, kako preusmeriti med mladimi vse preveč razširjeno odklonilno razmerje do tega družbenega podsistema.« (Špacapan 2008: 393, 397.)

2

Da bi preverili, kako se je ta poskus motivacije dijakov za literarno klasiko s posredovanjem sodobnih besedilnih vzporednic posrečil v praksi ob besedilih v *Branjih* 1 in

2 V praksi se literarno klasiko najbolj preizkušeno približuje dijakom ob primerjanju njenih sporočil z bralčevo osebno izkušnjo in njegovim občutenjem aktualnega duha časa: »In kje je zdaj tisto, kar naj spodbuja dijake k branju klasične literature? Menim, da predvsem v osebnem stiku z literaturo prek aktualizacije.« (Lidija Butina, *ŠR*, 7. 5. 2010. 13.) Učinkovite so tudi spodbude k ustvarjalnosti na podlagi klasičnih besedil.

3 Vračanje k besedilu je poglaviten pogoj za razvijanje bralne sposobnosti (Grosman 2004).

katera uporabna načela je mogoče priporočiti za nadaljnjo didaktizacijo, smo skupaj s študenti didaktičnega seminarja 2009/10 njegovo učinkovitost preverili s krajšo raziskavo med dijaki in učitelji.

Vključili smo 100 dijakov 2. letnika gimnazije (preverjana snov se je obravnavala v prvem letniku, torej smo izključili vpliv morebitne neposredne obravnave) iz različnih slovenskih krajev, kjer smo se lahko dogovorili za obisk naših študentov. Vzporedno s tem sem sama opravila še intervju s 13 učitelji, prav tako iz različnih krajev in gimnazij. Za dijake smo pripravili dvodelni vprašalnik (poznavanje sodobne književnosti v *Branjih 1*, medbesedilno branje dveh odlomkov iz *Branj 1*: Molierovega *Tartuffa* in Rozmanovega *Tartifa*), z učitelji pa smo opravili krajši intervju s pisnimi odgovori na vprašanja deloma zaprtega deloma odprtega tipa.

Čeprav smo z raziskavo odkrili veliko zanimivih didaktičnih problemov, ravnanj in stališč, se bomo v tem prispevku osredinili le na nekatera vprašanja:

- Ali dijaki pridejo v stik s sodobnimi literarnimi vzporednicami v *Branjih 1*, na kateri ravni, ter kako jih posledično poznajo?
- Ali dijaki poznajo literarne predloge, na katere se navezujejo vzporednice, kako jim to poznavanje pomaga pri medbesedilnem branju drugotnih besedil in ali tako branje lahko »osveži«, aktualizira tudi predlogo, spodbudi njeno bolj dejavno vrednotenje?
- - Kakšno je splošno razmerje dijakov do sodobne književnosti in literarne klasike, kako glede na to vrednotijo izbiro literarnih vzporednic v *Branjih 1*?

2.1

Učitelje smo najprej vprašali, ali sploh, in kako pogosto obravnavajo sodobne literarne vzporednice na koncu posameznih književnih sklopov v *Branjih 1*. Najpogostejši odgovor je bil, da obravnavajo nekatera besedila (8 od 13). Da obravnava vsa besedila, je zatrdil le eden, štirje pa teh besedil ne obravnavajo. Vzrok, da besedil ne obravnavajo oz. da obravnavajo le nekatera, je po najpogostejšem mnenju učiteljev pomanjkanje časa, nato pa tudi zahtevnost sodobne književnosti, katere recepcija potrebuje veliko predhodne razlage, vzporedno s starejšimi besedili pa tudi povezovanja, ki ga dijaki še ne zmorejo. Le tisti, ki je zapisal, da obravnava vse sodobne literarne vzporednice, meni tudi, da je povezovanje dodaten izziv in priložnost za popestritev pouka. Vseeno pa učitelji v večini (8) na ta besedila vsaj opozorijo in jih izkoristijo tudi kot priložnost za spoznavanje sistema sodobne književnosti (avtorjev, njihovega literarnega in drugega javnega delovanja).

Po odgovorih učiteljev bi pričakovali, da dijaki vedo za obstoj literarnih vzporednic v *Branjih 1*, vsaj tako, da poznajo imena avtorjev obravnavanih besedil in jih znajo umestiti med sodobno književnost. Kar 40 dijakov od 100 se teh besedil v *Branjih 1* sploh ne spominja, le 12 jih ve, da so uvrščena na koncu posameznih poglavij iz starejše književnosti, ne pa npr. na koncu berila. Da je avtor besedila *Tartif* A. Rozman Roza, ni kot odgovor v vprašalniku za preverjanje poznavanja konteksta zapisal noben dijak (sta pa prav odgovorila dva dijaka pri interpretaciji besedila), 41 pa jih je naslov površno prebralo in besedilo pripisalo Molièru. Pri drugih besedilih sodobnih avtorjev je podobno: da je dramo *Šeherezada* napisal Ivo Svetina, vedo trije, za Draga Jančarja kot avtorja *Triptiha o Trubarju* jih ve 5 ipd. Čeprav po opažanjih učiteljev dijaki radi berejo sodobna žanrska in mladinska besedila, pa le trije vedo, da je Suzana Tratnik avtorica romana *Ime mi je Damjan* (vprašanje smo »podtaknili«, odlomek je iz prenovljenih *Branj 1*, 2009, ki vsebujejo tudi mladinsko književnost). Ta opažanja omogočajo sklep, da dijaki slabo poznajo sodobne literarne vzporednice v *Branjih 1* – da jih bodisi niso obravnavali bodisi si tega niso zapomnili.

Ker pa učitelji pravijo, da dijake na besedila vsaj opozorijo, moremo sklepati, da gre

za opozorila na prvi od obeh poprej opisanih ravni, torej za pretežno (neobvezno) informacijo in opozorila na medbesedilne povezave med klasiko in sodobnostjo. Zgolj besedna informacija pa je hkrati z branjem, ki naj bi ga dijaki največkrat opravili sami, kot domačo nalogo (tak je največkrat odgovor učiteljev o najpogostejši didaktični strategiji), premalo intenziven način za zahtevno dejavnost medbesedilnega povezovanja, da bi bodisi spodbudili bralno doživetje in ob njem pridobili vedenje o sodobnih metabesedilih bodisi prek njih aktualizirali klasična besedila. K temu cilju bi po vsej verjetnosti pripomoglo dejavnejše skupno medbesedilno branje in razpravljanje pri pouku. Intenzivnejše branje besedil bi po poti izkušenjskega učenja, ki vključuje refleksijo in izmenjavo mnenj v skupini, izboljšalo tudi povezovalno pomnjenje poglavitnih kontekstnih podatkov.[4]

2.2

V drugem delu vprašalnika smo zaradi omejenega časa raziskave zgolj eksemplarično preverili, ali dijaki poznajo literarne predloge, na katere se navezujejo vzporednice, kako jim to poznavanje pomaga pri medbesedilnem branju drugotnih besedil in ali tako branje lahko »osveži«, aktualizira predlogo, spodbudi njeno bolj dejavno vrednotenje. Dijaki so dobili v branje in interpretacijo vzporedno natisnjena odlomka iz Molièrovega *Tartuffa* (ta je obvezno besedilo, sam odlomek pa ni v *Branjih 1*, torej je razmeroma neznan odlomek iz znanega besedila) in *Tartifa* A. Rozmana Roze (odlomek iz *Branj 1*). V obeh gre za ljubezenski prepir med Mariano in Valerom, ki Mariani očita prehitro popuščanje očetovim zahtevam, naj vzame Tartuffa/Tartifa in posledično premajhno ljubezen do njega.

V tem delu so se dijaki dosti bolje odrezali, saj so dovolj solidno opravili primerjalno branje. Prvotno besedilo (Molièrovega *Tartuffa*) so dobro poznali, mu prav pripisali avtorja in obdobje. Poznavanje dramske vrste, zgodbe in oseb je delovalo na branje drugotnega besedila (po odsotnosti nekaterih odgovorov o temi in zgodbi sklepamo, da slednjega pri pouku vsaj nekateri niso obravnavali).

Dijaki so zaznali vsaj eno od prvin, ki so obema besediloma skupne, npr. dramskost besedila, vezano besedo, skupne osebe in glavni motiv obeh odlomkov (prepir zaljubljencev).

Da so prvine prvotnega besedila v drugotnem preoblikovane in posodobljene, pa so dijaki ugotavljali na podlagi sprememb v karakterizaciji (Marianina odrezavost, neodvisnost od očetove volje, Valerova površnost, nadutost, navdušenost nad športom), po zapisu imen (Tartif), po uvodnih didaskalijah, uporabi sodobnih tujk, pogovornih prvinah in še čem (64 dijakov), kot je npr. različna motivacija za Marianino odpovedovanje Valerju v obeh prizorih (različne možne interpretacije v skladu z besedilnim temeljem navaja okrog 60 dijakov), sprememba perspektive – večjo karikiranost Rozmanovega Valerja, bližnjost sodobnemu času (sodobnejši jezik, poudarjanje športa – 68 dijakov). Zaznali so tudi Rozmanov posmehljiv odnos do resnobnosti ljubezenske ogorčenosti Molièrovega Valerja, torej parodičnost.

Vse te podobnosti in razlike, ugotovljene na podlagi vračanja k prvotnemu besedilu, razbiranja odnosnic in njihove spremenjene vloge v drugotnem, so jih v danem primeru pripeljale do prevladujoče ocene, da je Rozmanovo besedilo bolj zabavno, komično, da bolj nagovarja sodobnega bralca (63 dijakov), da pa je branje bolj polnovredno, ker poznajo predlogo in ker so brali obe besedili skupaj (59 dijakov). Primerjava obeh besedil se jim ni zdela težka (75 dijakov). Nekateri so

4 Boljši priklic slednjih bi spodbudila že učiteljeva zahteva, da dijaki odprejo berilo na določeni strani in glasno preberejo temeljne sobesedilne podatke. Vidno in slušno zaznavanje besedila v sobesedilu, ki je ena od predbralnih strategij, bi okrepilo zgolj besedno informacijo, opozorilo na rabo učbenika, kar je tudi prispevek k učenju učenja, ene od ključnih kompetenc.

dodali komentar, zakaj je taka primerjava umestna: »Besedili sta dokaz, da je veliko slovenskih avtorjev predelalo prejšnje avtorje, / da se novejši pisci zgledujejo po starejših, / da je sodobna književnost lahko prav tako zanimiva kot starejša.«

Tako so komunikativnost, sodobna zabavnost drugotnega besedila in občutek, da je primerjanje dijakom ob usmerjenem branju dosegljivo,[5] posledično pripeljali k osnovnemu cilju – vračanju k predlogi in njeni »osvežitvi« iz perspektive iskanja rešitev zanimivega problema. Vrednotenje, četudi tokrat bolj naklonjeno sodobnemu besedilu, se je zgodilo v intenzivnem procesu medbesedilnega branja, v katerem so bralci pridobivali znotrajliterarne argumente za svoje presoje.

Solidna interpretacija obeh besedil je poleg dokaza, da je bilo poznavanje prvotnega besedila dobro izhodišče tudi za branje sodobnega, sodobno pa za vračanje k predlogi, dokazala še, da je sposobnost literarnega branja na tej stopnji že dovolj razvita, da je občasno mogoče tudi nadgrajevanje z zahtevnejšim medbesedilnim branjem kot načinom za nov pogled na obravnavano klasično besedilo in za procesno zasledovanje drugih ciljev književnega pouka. Posebno še, če je sodobni besedilni posrednik recepcijsko primeren in dovolj eksplicitno nasičen z odnosnicami, da je medbesedilno branje dijakom izziv.

3

Zanimalo nas je, ali so medbesedilne vzporednice v *Branjih 1* recepcijsko dovolj ustrezne za ta namen.

Odgovori dijakov nam pri tem niso bili v pomoč, saj vzporednic večinoma niso imeli dovolj v spominu in jih kar 68 ni odgovorilo, katero besedilo so brali. Tisti, ki so, pa so v šoli ali samostojno doma največkrat brali *Tartifa* in *Desetnico* S. Makarovič. Drugih branj se ne spominjajo. Da besedili sodita v sodobno slovensko književnost, jih je vedelo 13. Katero književnost označujemo s to oznako, pa je tako ali drugače (književnost, ki nastaja v sodobnosti, je moderna, po 1950) odgovorilo 30 vprašanih. Vedenje in spominjanje na branje sodobnih besedilnih vzporednic sta v praksi v začetnih letih srednje šole po teh podatkih šibka, priložnost za vzporedno seznanjanje s sodobno slovensko književnostjo pa pičlo izkoriščena.

Več so iz večletnih izkušenj vedeli povedati učitelji. Odgovori na vprašanje, ali dijaki v prvem letniku na splošno bolje sprejemajo klasična ali sodobna besedila, so bili precej razpršeni, sedem jih je menilo, da klasična, pet pa, da sodobna, vendar žanrska, zgodbena. Zgodbenost, nehermetičnost, hitro razumevanje brez posebnega napora, možnost za identifikacijo so nasploh prvine, ki motivirajo za branje, pa naj bo besedilo klasično ali sodobno, pa je prevladujoče mnenje učiteljev.

Po mnenju učiteljev so dijaki med sodobnimi besedilnimi vzporednicami v *Branjih 1* najbolje sprejeli Rozmanovega *Tartifa* (5), pa *Kranjske komedijante* (3). Posamični odgovori so še Kovičev *Don Kihot*, Jančarjev *Triptih o Trubarju*, *Desetnica* S. Makarovič. Med zavrnjena besedila prav tako enkrat sodi *Desetnica*, omenjena je tudi Voduškova *Žalostinka za obešencem*.

Drugih besedil učitelji niso omenjali, najbrž jih niso obravnavali.[6] Torej so že sami glede na izkušnje o sprejemljivosti pri bralcih,

5 Vprašanja so bila zaprtega in odprtega tipa, npr.: Ali veste, kdo je avtor drugotnega besedila in v katero obdobje sodi?, Obe ženski se v prizoru odpovedujeta Valerju, a iz različnih razlogov. Povzemite, zakaj (besedna zveza ali poved).

6 Vseeno velja omeniti, da so učitelji večinsko pohvalili vključitev medbesedilnih vzporednic v *Branja*, ki, tako kakor nasploh antologijska zasnova berila, omogočajo izbirnost, širši vpogled v književnost, možnost, da dijaki preberejo kaj več, nemara posežejo tudi po kakem celotnem besedilu izven obveznega domačega branja. Dva od vprašanih pa menita, da je bolj kakor antologijsko berilo potreben učbenik z interpretacijami obveznih besedil in širšim literarnozgodovinskim pregledom, da bi dijaki, ki književnosti na splošno ne berejo, pridobili vsaj temeljno književno znanje.

izbirali besedila, ki bolj ustrezajo preferencam dijakov, imajo razvidnejše navezave na prvotno besedilo ali duha časa, ki ga prikazujejo, če je le mogoče, tudi parodičnost, travestijskost ali druge privlačne medbesedilne postopke, ki jih je v sodobni književnosti veliko.

4 Za sklep

Naša »sondaža« na terenu je pokazala, da se medbesedilno branje na podlagi sodobnih vzporednic obnese, spodbudi vračanje h klasičnim besedilom in drugačno interpretacijo ter je zato ena od mogočih in zanimivih različic problemskega pouka književnosti. Pokazala je tudi, da se pri pouku malo prakticira in da si dijaki dejavnosti ali vsebine slabo zapomnijo. Ideja je torej sama na sebi produktivna, možnosti za realizacijo so dane, učinkovitejše didaktično zaživetje pa se lahko zgodi ob nekaterih dodatnih pogojih.

Od tod je mogoče izpeljati dve uporabni književnodidaktični načeli. Eno za učitelje, drugo pa za sestavljavce učbenikov.

4.1

Kot razlog za šibko prakticiranje medbesedilnega branja učitelji največkrat navajajo pomanjkanje časa in nezmožnost dijakov za branje zahtevnih sodobnih besedil.

Strinjati se je mogoče, da časa primanjkuje že za obvezno snov, toliko bolj pa za neobvezno, kar besedilne vzporednice vsekakor so. A kot je pred časom zapisala profesorica slovenščine Adrijana Špacapan, je čas mogoče najti v dolgoročnem načrtovanju, ki pa izvira iz učiteljeve celostne predstave, kaj želi doseči z literarnim poukom v štiriletnem šolanju. Učitelj, ki ima o književnem pouku dinamične, čez določilnice standardnih tematskih sosledij v učnem načrtu odprte predstave, gradi pouk kot »sproten spomin na celoto literarnih tekstov od antike (ali še pred njo) do teksta, s katerim trenutno delamo in še vseh, ki na vrsto šele pridejo. Medbesedilni pogled na književne tekste, če jih razumemo kot enote, ki segajo iz besedila v kontekst, dobi zaledje v didaktičnem pristopu« (Špacapan 2008: 397), takem, ki si v smiselno razporejenih časovnih presledkih kot izbirno dejavnost »privošči« tudi tesno medbesedilno branje in razpravljanje.

Da dijaki v stopenjsko vodenem bralnem procesu, ki sega od branja predloge k branju drugotnega besedila in primerjav med obema do vrednotenja in uvrščanja,[7] tako branje zmorejo in razumejo kot problemski izziv, je pokazala medbesedilna interpretacija v našem primeru. *Branja 1* v sklopu didaktizacij (razlag in nalog) do določene mere in ob podpori učitelja omogočajo tako realizacijo.[8]

7 Natančne strategije medbesedilnega branja podaja Ch. Bazerman: podčrtovanje, izpisovanje odnosnic, izdelava seznama v stolpcih, zapis opažanj o njihovem odnosu do vsebine besedila (zakaj avtor uporablja določene odnosnice, kako se npr. v novih besedilnih okoliščinah vede referenčna oseba, ali avtor eksplicira kakšno razmerje do prvotnega besedila, ali je opazovana odnosnica povezana z drugimi v novem besedilu in kako. Od tod izhaja oblikovanje sklepov, odgovor na vprašanje, ki je odvisno od cilja opazovanja. Če je to (kakor je v našem primeru, op. BKV) »ugotoviti način medbesedilnega izposojanja, se vrnemo k predlogi in primerjamo izvirno predstavitev z načinom izrabe v drugotnem«.

8 Pregled vprašanj in nalog ob besedilnih vzporednicah kaže, da bi bilo treba, kot kažejo Bazermanova priporočila, navodila tu in tam konkretizirati, pozornost usmerjati na določen tip odnosnic in njihove vloge. Ta cilj bi npr. vprašanja ob Kovičevem *Don Kihotu* (1992: 246) bolje uresničila z nekaj dodatnimi vprašanji.
1. V čem vidi sodobni pesnik Don Kihotovo tragičnost? *(Dodati: navedite/podčrtajte nekaj mest v besedilu, za katera menite, da izražajo to tragičnost).* /Iskanje mest v besedilu, ki izražajo določene lastnosti in držo že znane literarne osebe v novih okoliščinah./
2. Če se strinjate s trditvijo, da pesnik poudarja predvsem plemenitost viteza žalostne postave, skušajte to trditev utemeljiti. *(Dodati: V katerem delu besedila boste iskali utemeljitev?)*

4.2

Raziskava je še pokazala, da nekatere medbesedilne vzporednice v *Branjih 1* niso zaživele pri pouku. Predvidevamo, da zato, ker so jih učitelji ocenili za prezahtevne za nadaljnjo obravnavo. Prezahtevne bodisi zaradi preveč prikritih navezav, ki otežujejo že zgolj »tehnično« vračanje k predlogi, bodisi zaradi težavnih vsebinsko oblikovnih prvin, ki jih delajo preabstraktna, nerazumljiva in manj izkušenemu bralcu nezanimiva. Zato bo treba razmisliti o zamenjavah, ki jih ponuja sodobna književnost.[9] Lahko, da bo novejše besedilo naletelo na ugodnejši odziv kakor klasično. Bo pa omogočilo tudi vračanje k slednjemu, dodatno argumentiranje, bolj kakovostno pomnjenje, nasploh pa možnost, da se dijak z njim sooči iz več perspektiv, kar je navsezadnje bolj kakor iskanje pozitivnega vrednotenja za vsako ceno naloga književnega pouka.

Literatura

AMBROŽ, Darinka, KRAKAR VOGEL, Boža, DEGAN KAPUS, Majda, CUDERMAN, Vinko, KVAS, Jana, ŠPACAPAN, Adrijana, ŠTRANCAR, Marjan, OMERZEL, Cene (ur.), GEDRIH, Igor (ur.), 2000: *Branja 1: berilo in učbenik za 1. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS.

AMBROŽ, Darinka, CUDERMAN, Vinko, KRAKAR VOGEL, Boža, DEGAN KAPUS, Majda, KVAS, Jana, ŠPACAPAN, Adrijana, ŠTRANCAR, Marjan, GEDRIH, Igor (ur.), OMERZEL, Cene (ur.), 2008: *Branja 1: berilo in učbenik za 1. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS.

BAZERMAN, Charles: *Intertextuallity: How Texts Rely on Other Texts*. education.ucsb.edu/bazerman/chapters/04c.intertextualitymeth.doc

BOŽIČ, Zoran, 2010: *Poezija Franceta Prešerna v srednješolskih učbenikih in njena recepcija.* Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

GROSMAN, Meta, 2004: *Zagovor branja: bralec in književnost v 21. stoletju.* Ljubljana: Založba Sophia.

JUVAN, Marko, 1991: Uvod v medbesedilno branje (pesmi). *Jezik in slovstvo* 37/3–4: 98–110.

JUVAN, Marko, 1990: *Imaginarij Kersta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura.

JUVAN, Marko, 1997: *Domači parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

KRAKAR VOGEL, Boža, CUDERMAN, Vinko, FATUR, Silvo, KOLER, Samo, KOROŠEC, Rajko, POZNANOVIČ, Mojca, ŠPACAPAN, Adrijana, VELKOVRH BUKILICA, Vesna (ur.), DEGAN-KAPUS, Majda (ur.), 2001: *Branja 2: berilo in učbenik za 2. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS.

KRAKAR VOGEL, Boža, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS.

ŠPACAPAN, Adrijana, 2008: *Medbesedilnost pri književnem pouku.* Boža Krakar Vogel (ur.): *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebina, metode. Obdobja* 25. Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 393–398.

3. Primerjajte pesnikovo videnje tradicionalnega literarnega junaka z vašim. /Soočenje avtorjevega in bralčevega doživetja literarne osebe v prvotnem besedilu./
Včasih se zdi, da se učitelji in sestavljavci učbenika izogibajo bolj konkretnim in jasnim vprašanjem, da se ne bi zdeli nestrokovni, češ da poenostavljajo literarnovedni diskurz. S pedagoškega stališča pa je stvar drugačna: zahtevne miselne procese sprožajo lahko dikcijsko zelo enostavna, a naslovniku razumljiva in stopnjam reševanja problema prilagojena navodila.

9 Kot je zapisala A. Zupan Sosič v uvodnem vabilu k udeležbi na tem simpoziju, je sodobna književnost »preplet različnih tokov, usmeritev, smeri, skupin […], zanjo je značilen literarni eklekticizem«, kar pomeni tudi nasičenost te literature z medbesedilnimi pojavi, zaradi česar tudi izbira za šolsko rabo ne bi smela biti problem.

TRŽAŠKI TEKST IN KOBALOVA DRAMA *AFRIKA ALI NA SVOJI ZEMLJI*

Bogomila Kravos
Trst

UDK 821.163.6-22.09 Kobal B.

Sintagma tržaški tekst ponazarja akumulacijo neuskladljivih, a soobstoječih in dopolnjujočih se znakov, ki ustvarjajo lasten metadiskurz in z njim opomenjajo območje realnega. Kompleksni sistem znakov se v Kobalovi drami udejanji z vnosom avtoironično-satiričnega pristopa v tragično dramsko zasnovo. Avtor izhaja iz vzorca commedie all'italiana, ga obogati z dodatnimi elementi zgodovinskega spomina in z novim jezikom upovedovanja ustvarja sodobno slovensko tržaško dramo.

slovenska dramatika, semiosfera, tržaški tekst, drugost, meja

The syntagm »Trieste text« illustrates the accumulation of non-alignable, but coexisting and complementary signs that create their own meta-discourse to assign meaning to reality. Boris Kobal's play realises this complex system of signs by introducing a self-ironic and satirical approach to the tragic dramatic concept. The author proceeds from a pattern of commedia all'italiana, which he enriches with additional elements of historical memory, and by using a new language of articulation he creates a modern Slovene Trieste play.

Slovene playwriting, semiosphere, Trieste text, otherness, border

Opredelitev pojma tržaški tekst

Eden od opaznejših znakov, ki opomenjajo Trst, je meja (Verč 1987, Jan 1989). Besedila, ki nastajajo v obmejnem večnacionalnem prostoru, proizvajajo novo informacijo zaradi neposrednega stika dveh političnih in duhovnih kultur. Meja predstavlja stik in ločnico, združuje in hkrati odmika dve entiteti (Cacciari 2000), ki se medsebojno ignorirata, obtožujeta, zanikata ali omalovažujeta, istočasno pa s svojim odnosom do drugega gradita jezike, v katerih upovedujeta lastne obrambne mehanizme, poskuse odpiranja drugemu in strah pred tistim, kar nosi oznako tuje/nepoznano (Fonda 1987: 75–84). Naravni jeziki imajo vlogo zunanjih znakov diferenciranega upovedovanja, v aktivnem polju kulture pa nezaustavljivo deluje mehanizem za množenje jezikov. Zaradi »aksiološkega vrednotenja« in posledičnega spreminjanja »hierarhičnega mesta elementov, ki vstopajo v to polje« (Lotman 2006: 175), so premiki v opomenjanju stvarnosti neizbežni. Pri proučevanju teh pojavov J. M. Lotman uporabi pojem *semiosfera*, ki ga opredeli kot svet pomenov, zraščenih z jezikom in zato v njem utemeljen. »Nerazstavljivi mehanizem, tj. enota semioze, potemtakem ni posamezen jezik, ampak celoten semiotični prostor, ki pripada določeni kulturi. Ta prostor imenujemo semiosfera.« (Prav tam.)

Semiosfera je prostorsko zamejena in glede na obdajajoče znakovne značilnosti sistemsko neopredeljiva, ker izraža partikularnost, ki jo dela edinstveno v primerjavi z obdajajočimi »celovitimi« sistemi. Meja, ki naj bi eno semiosfero ločila od drugih, je zaznavna in obenem propustna kot opna, vzdržuje se s stalnim dvosmernim prevajanjem, navzven in navznoter, omejuje vnos drugega in obenem to drugo prevzema v pretvorjeni in sebi ustrezni obliki. »Semiotična meja je seštevek semiotičnih prevodnih 'filtrov'. Skozi te se tekst prevaja v drugi jezik (ali jezike), ki so izven določene semiosfere« (Lotman 1985: 59). Meja je torej

stičišče dveh različnih semiotičnih sfer, na katerem se semiotični procesi razvijajo hitreje in na izrazit ter kontradiktoren način uzaveščajo lastno specifiko. Kontradiktornost se pojavlja na več ravneh, toda na neenakomernosti njenega pojavljanja se rojevajo nove informacije, ki ustvarjajo novo specifično semiosfero.

Trst se predstavlja kot idealen primer semiosfere z množico različnih jezikov in protislovij, ki izhajajo iz potajenega/zanikanega dela lastne biti ali iz prisvojenega zunanjega/tujega gledišča. Vsi ti jeziki so med seboj soodvisni in ustvarjajo enkraten tekst kulture, paradoksalno zgrajen na kulturi različnih tekstov. Pri proučevanju tržaške književnosti moramo upoštevati asimetričnost dialoškega akta, ki predpostavlja ne le poznavanje naravnega jezikovnega koda, pač pa tudi dodatne informacije o prostoru in času, ki omogočajo tvorno izmenjavo informacij (Lotman 1985: 91–110). Pogoj za dograjevanje ene semiotične strukture z novimi/drugačnimi podstrukturami se izrisuje kot dinamičen odnos in zavest o dejavni vlogi asimetričnosti dialoške izmenjave v sinhronem prerezu (Lotman 1985: 131, Rovatti 2007).

Množico neuskladljivih, a soobstoječih znakov so ruski literarni teoretiki opazovali v literarnih opisih mesta in prebivalcev Sankt Peterburga. Iz ruske literarne vede je bil zato prevzet pojem *peterburški tekst*, ki ga je uvedel literarni teoretik V. N. Toporov.[1] Po Toporovu nastaja uzaveščanje lastne specifike na literarnem ubeseditvenem procesu in se konstituira kot metajezik predmeta opazovanja. Literarni opis namreč uzavešča prisotnost neuskladljivih prvin.

Ubesedeni Trst se pojavlja z množico kontrastov, ki ustvarjajo lasten metadiskurz in z njim opomenjajo območje »realnega« (Petronio 1987). Vsakodnevno opomenjanje dogajanja osnuje stvarnost in umetniško snovanje predstavlja v tem pogledu najvišji izraz aktivne prisotnosti v določenem prostoru in času (Lotman 2006: 193). Reprezentacija Trsta se je utemeljevala v pisani besedi, ki je odražala zunanje in/ali notranje gledišče na različnih ravneh ter v različnih naravnih jezikih, *tržaški tekst* je večplastna »akumulacija« (Toporov 1995: 295) protislovnih in dopolnjujočih se znakov. Kontrapozicije in kontrasti vodijo k spoznavanju kompleksnega sistema znakov in razumevanju njihove vgrajenosti v tržaški diskurz. Razumevanje celostnosti med seboj trdno povezanih (ne)uzaveščenih predstav tržaškega diskurza je pogoj za vgrajevanje dodane povednosti v enoviti tekst slovenske kulture.

Vprašanje *polifoničnosti* in *dialoškosti*, o katerih govorita Bahtin in Lotman, je uzaveščanje drugosti, toda samo istočasno aktiviranje sposobnosti sprejemanja ter usvajanja znakov kulture drugega pomeni pripravljenost na širitev dominantnega teksta kulture z dodatnimi pomeni (Eco 1997: 53–54). Monološki tekst kulture, ki temelji na vnaprej izdelanih pomenskih kategorijah, dodatne informacije funkcionalno prevaja v svoj jezik in jih sprejema kot potrjevanje ustaljenih in sprejetih »lastnih« kulturnih pomenov. Obravnava kronotopa mesta Trst ne more mimo dialoškosti in polifoničnosti, ker sta to zanj konstitutivni kulturni kategoriji.

1 Ruski znanstvenik V. N. Toporov osnuje paradigmo »peterburški tekst« na osnovi proučevanja literarnih tekstov, ki obravnavajo mesto Peterburg in uzaveščajo specifiko mesta in njenih prebivalcev. Na podlagi teh izhodišč Toporov zapiše, da je Peterburg »bolno mesto«, rešitev Peterburga pa vidi prav v literarnih opisih slabosti in vrlin mestnega tkiva. Literarni opisi ustvarjajo osnovo, ki omogoča popravljanje napak in nudi izhodišče za prerod mesta (Toporov 1995: 259–367). Tudi J. M. Lotman proučuje uzaveščevalni ubeseditveni proces, ki ga sprožajo literarne oznake. V specifiki peterburške kulture opaža množico kontrastov in uvajanje metajezika, ki ga opazovani subjekt izgrajuje. V tem procesu Lotman zaznava plodni vpliv tega mesta na duhovno življenje v Rusiji (Lotman 1992: 9–21).

Tržaški gledališki diskurz in slovenska dramska dela

Tržaški gledališki diskurz se je konstituiral na sečišču dveh komunikativnih krožnic, v reprezentaciji pa so igralci s publiko soustvarjali predstavo (Segre 1984: 3–6). Do 60. let prejšnjega stol. je dramski tekst v tržaški interpretaciji izražal novo, osrednjemu slovenskemu prostoru dodatno sporočilnost, ker je odrsko udejanjanje besedila upoštevalo specifiko lastnega prostora in časa. Tudi običajni gledališki znaki (urejenost prostora, zvočnost, izraznost gibov in nošnja oblek) so odražali heterogene znake okolja, v katerem se je dramski tekst realiziral. F. Kalan (1958) je natančno razčlenil kompleksnost tržaškega gledališkega diskurza, ki se je izoblikoval na množici znakov in je v vsakem segmentu sporočila oddajal »svoje« informacije.

Raznorodne sestavine so se stapljale v sintezo, katere meje in vplivi so bili težko določljivi, ker je šlo za (pod)zavestno prisvajanje drugotnih prvin, ki jih nikakor ni mogoče določati za »tuje« (Chambers 1995: 4). Zunanji opazovalci/gledalci so omenjali antitetičnost raznorodnih elementov, v recepciji ciljnih gledalcev pa so bile kontroverznosti del lastnega določanja realnosti. V 70. letih je potreba po gradnji »skupnega slovenskega kulturnega prostora« izhajala iz zavesti o družbenih spremembah v sosednjih državah, o težjem dojemanju stvarnosti drugega. Med zamejstvom in matico je nastajala vrzel, na polju kulture pa je pospešena izmenjava informacij in dosežkov potekala funkcionalno z osrednjim diskurzom in je zato imela zgolj entropičen učinek, saj so zunanji opazovalci dobivali enoznačno predstavitev razvejanega spektra tržaškega diskurza.

Uradno priznani tržaško/zamejski dramski diskurz je namreč promoviral avtoreferenčni vzorec, ki tržaškega Slovenca in Trst postavlja na obrobje, v pozicijo zatiranega/trpečega *objekta upovedovanja*. Ob njem sta obstajala in se razvijala še tradicionalno meščanski in oporečniško transgresivni diskurz.[2] Zaradi jasno izražene kritike sistema je ciljna publika sprejemala drugačne diskurze bolj ali manj naklonjeno, sorazmerno z lastno vpletenostjo v manjšinsko strukturo. Zunanji opazovalci pa so te drame kritiško presojali kot izdelke, ki na svojevrsten način interpretirajo lastni čas in prostor.

Boris Kobal in drama *Afrika ali Na svoji zemlji* (1996)

Tržaški tekst se osnuje v 50. letih prejšnjega stoletja z dramami Josipa Tavčarja in dobi v 70. letih z deli Sergeja Verča izrazito satirično obarvanost. Ko se Verč pri dramskem snovanju poveže z Borisom Kobalom, se satirični pristop obogati z avtoironičnim in na ta način razgrajuje dominantni samopomilovalni diskurz, ki temelji na antagonizmu Slovenec *vs.* Italijan. V samostojnem dramskem prvencu *Afrika ali Na svoji zemlji* črpa Kobal iz vseh svojih dotedanjih kabaretnih izkušenj in skozi razmerja v slovenski družini ustvari prikaz slovenskega in italijanskega Trsta, v katerem se vsak dramatično zasnovan prizor razreši komično. Tragika je vgrajena v diskurz o brezizhodnosti situacije, zato ima gledalčev smeh vedno grenak priokus. Besedilo je označeno kot satirična komedija o ne samo zamejskih stvareh, tehnika gradnje pa temelji na *commedii all'italiana.*[3] V tem žanru se junakovo obnašanje osvetljuje iz vsaj

2 V letih 1957–1988 je v tržaški dramatiki razvijal meščanski diskurz Josip Tavčar, oporečniško-transgresivni pa je bil vedno prisoten v minornih žanrih (skeč, kabaret, variete), v dramski obliki se je pojavil najprej v gledališki skupini SAG (Sagovci 1975), nato sta ga razvijala Sergej Verč in Boris Kobal.

3 »Commedia all'italiana« je filmski žanr, ki je od druge polovice 50. do konca 70. let kritično-satirično obravnaval izseke iz vsakdanjega življenja v italijanski družbi. Hitri prehodi iz komedijskega nastavka v tragiko so izrisovali groteskno podobo takratnega sveta. Za tovrstne komedije, v katerih se humornost srečuje z odčaranostjo, cinizem s krutostjo in skepsa z melodramatičnostjo, je bilo značilno timsko delo.

dveh zornih kotov, tako da se ob vsakem junakovem dosežku izpostavi še njegova poniglavost.

V drami je najbolj vitalen nono Stanko. Njegov boj v partizanih je pomenil soočanje z realnim sovražnikom, zato deluje njegovo podoživljanje scen iz Štigličevega filma *Na svoji zemlji* pozitivno. Nenormalno, a povsem tržaško je, da Stanko podoživlja ta filmski scenarij v vsakdanjem življenju, ko gre na osmico s titovko v žepu, da bo v trenutku, ko bodo italijanski gostje zapeli protislovensko pesem, s prijatelji intoniral Na juriš. Tudi njegov zafrustrirani in v manjšinske trende popolnoma homologirani sin (produkt povzpetniških silnic) se v sili zateka k očetovim izhodiščem, a njegova povezava s preteklostjo je absurdna, ker je nova generacija preusmerila svoje ambicije od skupnega dobrega k osebnemu pridobitništvu, tako da je razvoj skupnosti prepustila slučajnosti. Dialog med očetom in sinom je mogoč na afektivni ravni in samo na tej ravni se lahko skladno upreta zunanjemu sovražniku. To je vodoinštalater kraško-istrskega porekla po imenu Libero (Svobodan), ki se pojavi v stanovanju Černigoj - Montenerovih, da odmaši zamašeno odtočno cev v stranišču. Med renegatom in Slovenci z dvojnim slovensko-italijanskim priimkom pride do odkritega soočenja. Vodoinštalater ponazarja travme italijanskih Tržačanov, člani slovenske družine pa travme manjšincev. Shizofreni prizor se v grotesknem dialogu stopnjuje do paradoksalnega zaključka, ko Černigoj - Montenerovi odigrajo prizor iz Štigličevega filma, v katerem Nemci ženejo vaščane v smrt in preženejo vodoinštalaterja:

> (Vsi se zakadijo proti Liberu. Betka se kar prekucne na tla. Končno jim uspe spraviti ven Libera. Vsi zadihani posedejo po prostoru.)
>
> Betka: Pa to ni res ... leta 2000 ... pa to ni res ...
>
> Stanko: (Zadovoljen.) Ste vidli kako je šel? Taljan se v'le usirje v hlače!
>
> Franko: Še dobro, da nas je rešil smrada ... in to zastonj!
>
> Betka: Ja, res, hvala bogu!
>
> Vinko: Kaj hvala bogu? Kdo nas je rešil smrada? En takšen ušivc ne bo mene reševal smradu! Jaz nočem nič od njega! (Odide v kopalnico in se po kratkem, napetem premoru vrne.)
>
> Betka: Kaj si pa naredu, Vinko?
>
> Vinko: Še enkrat sem zamašil stranišče. To je naš drek in naš ostane! (Kobal 1996: 104–105.)

Zamašena odtočna cev in smrad sta metafori Trsta, ki se ne more izkopati iz lastnega blata. Na enak način se Kobalova satirična ost dotakne marsikatere tabuizirane teme, predvsem pa (ne)odgovornosti tistih, ki tu zlorabljajo položaje. V tem pogledu je *Afrika* preroški tekst, ki je (tako kot dvajset let prej *Pappenstory* s prikazom prikrivanega dogovarjanja med dvema ideološkima taboroma)[4] napovedoval dokončno implozijo sistema levičarskega tabora v manjšini. V *Afriki* je situacija dozorela, levica nima več razpoznavnih potez in sama pomaga pri sesutju gospodarskih temeljev, ki so jih postavili predniki (»titovci«).

Medgeneracijski konflikt je že dalj časa latenten, pogledi na stvarnost, ki jo predstavlja nova politična ureditev in osamosvojitev Slovenije, pa odražajo sklerotično dojemanje novega. Ko se nono starčevsko loti pomena korenin, ga vnuk zavrne:

> Franko: ... ma kaj blebetaš, nono? Kakšne korenine, če so požagali drevo? Kakšni ideali? Tisti, ki si jih dal papanu, ki naj bi jih dal meni? Papà ni imel časa za ideale, razumeš, nono? Če sem mu rekel, kaj pa ideali od nonota, mi je odgovoril: zdaj je nastopila faza

Scenaristi (Age - Scarpelli, Amidei, Sonego) so svoje scenarije zaupali režiserjem (Monicelli, Risi, Comencini, Salce, Scola, Germi), ki so jih obdelali in predelali ob kreativnih doprinosih igralcev (Sordi, Manfredi, Gassman, Tognazzi).

4 Dramski tekst *Pappenstory* (1975) prikazuje stanje v levičarski krovni organizaciji, ki je uprizoritev prepovedala.

drugačne borbe, faza ekonomske osamosvojitve! Pusti nonota, njega je čas prehitel. Ha, še dobro, da ti niso sekvestrirali spomenice od none, kot dokument »associazione a delinquere«!

Vinko: ... codío, ma kako ne razumete, da so Italijani, ki nas jebejo? [...]

Vinko: Vidva sta kompletno zmešana! Lahko govorit, ma ko imaš v rokah usodo ljudi, njihovih družin ... Danes smo podpisali za Primorski. Štirideset ljudi bo šlo na cesto. [...] In podpisal sem, strinjal se pa ne bom nikoli.

Franko: Kdo ste pa vi, ki lahko podpisujete?

Stanko: Eh ja, Primorski je klonil! In jutri bo klonilo gledališče.

Vinko: Je že podpisano!

Stanko: In potem počasi, Glasbena Matica, slovenska šola, Benečija, vse po spisku.

Vinko: Je že podpisano, razumete, tudi jaz sem podpisal! [...]

Franko: Mi nisi odgovoril, kdo ste to Vi, ki podpisavate?

Vinko: Mi pač ... predstavniki ... manjšina ... mi vsi .... mi, pač, kot mi ... kaj zajebavaš?

Franko: Ma kdo vas če imet? Kdo vas je volil? Koga predstavljate? Mene? Nonota? Slovence? Koga? Še časa, v katerem živite in podpisujete te svoje akte, ne predstavljate več, ker vas je tudi čas zapustil. Še vedno delujete po formulah mi – oni, tu rdeči, tam beli, pa črni, plavi SKGZ – SSO due a zero! Gospodarstvo – kultura iks! Fanculo! (Kobal 1996: 44–47.)

Ko se ob pregledu stanja prikaže Vinkova žena Betka in zaskrbljeno vpraša, kaj se dogaja, jo mož ljubeznivo odpravi z »Nič, Betka, nič se ne dogaja ... pojdi spat« (Kobal 1996: 48), ker se to Ljubljančanke ne tiče. Betka ne razume in ne more razumeti, ker se nikomur ni zdelo pomembno, da bi jo uvedel v tržaški prostor in si je torej sama ustvarila predstavo o Trstu, v katerem živi dvajset in več let, a ji je vse še vedno tuje, nelogično in nedojemljivo.

Pretres, ki ga doživlja tržaška družba in družina Černigoj - Montenero poteka ob prestrukturiranju matične domovine. Na pojmu domovine, kakršnega si je pač po svoji potrebi ustvarila, je ta družba osnovala svojo bit. Rušenje dotedanjega ravnovesja ponuja prenovo, iskanje novih vzvodov, ker naj bi se z zamenjavo sistema zamenjala meritorna merila in dotedanji parametri. Zaprt prostor pa zavrne možnost temeljnega zasuka, v katerem se preverja življenjska sila, sposobnost prilagajanja in usvajanja novih pravil. V zamejstvu se zaradi preteklih skomin rušijo stari temelji, ne da bi za morebitno novogradnjo izkopali nove: konstitutivnim elementom se zamenjajo predznaki in zamejstvo ostaja vkovano v uveljavljene obrambne mehanizme.

Možnost prenove prinaša tujec – črnec Nkomo, ki se slučajno znajde v slovenski družini. Vnaša prvobitnost, ki jo je slovenska družba v Trstu izbrisala iz svoje zavesti. Hčerka Lučka prepoznava v Nkomovih sanjah ideale, ki sta ji jih vcepljala nono in nona. Njeno zavedanje lastnih odgovornosti poteka vzporedno z Vinkovimi brezupnimi poskusi reševanja zunanjih znakov družbene razpoznavnosti in nezadržnega propadanja družbenega imetja. Črnec Nkomo je v Trstu začasno, da si v razvitem in sebičnem svetu nabere izkušenj in denarja, s katerimi se bo vrnil domov, k lastnemu izhodišču in bo imetje delil s svojimi. Njegova prvinskost je odrešujoča, ker s cikličnim pojmovanjem življenja poseže v linearno začrtano Vinkovo pot. Ko se Vinko loti rezljanja slončkov za Nkomovo kramarijo in začenja dojemati pomen vrednostnih kategorij, se za trenutek zazdi, da je rešitev manjšine/Trsta/zamejstva možna. Montenerovi se skupno odpravljajo v Afriko, pa jim zadnji trenutek zmanjka poguma. Edino Lučka gre premočrtno po svoji poti in Trst zamenja za življenje z Nkomom v Afriki. Prihodnost je torej drugje, izven Trsta ali izven logike, ki vlada v Trstu. Slovenstvo bo rešila samo človečnost.

Kobalova *Afrika* prevzema, posvaja in predela najžlahtnejše komponente italijanske različice kabaretnega žanra v slovensko inačico *commedie all'italiana*. Izrazito zamejska

tematika se od upravljanja družbene lastnine do soočanja z drugostjo/tujstvom razširi na obči problem zlorabe oblasti, na nepripravljenost prevzemanja odgovornosti in nestrpnosti do drugih. Kobal kot dominantni jezikovni kod uporablja tržaško slovenščino, ki jo ponekod razgibava italijansko izrazje. Betka izstopa s svojo ljubljanščino kot večna tujka v neprodušno zaprtem prostoru, medtem ko dobiva Nkomo s svojo priučeno slovenščino od prizora do prizora pomembnejšo vlogo kot ozaveščeni manjšinec v manjšini.

Parafraziranje in metaforično izražanje sta vpisana v specifiko žanra, stopnja recepcije replik in prizorov pa je odvisna od gledalčeve vpletenosti v dogajanje in poznavanja realnega doživljanja zamejstva (Kravos 1995).

Prvine predhodnih tržaških dramskih vzorcev se v tem delu dopolnjujejo in nadgrajujejo s parodičnim pristopom. *Afrika* je novi in prelomni *tržaški tekst*, v katerem je prikazan slovenski in italijanski Trst iz 90. let in ta Trst se predstavlja kot betežen starec, ki je spomine na preživete dogodke predelal v *modus vivendi*, od katerega živi in ga hoče perpetuirati. Dobro ve, da je edini možni izhod preseganje preživelega, vendar tega ne (z)more priznati. Kobal govori o prastrahu pred novim, pred izgubo zagotovljenih podpor, ki naj bi pripadale obrobnemu mestu in njegovim prebivalcem. Odpoved privilegijem pomeni prosto pot ustvarjalnosti, podjetnosti, tveganju, kar je v osnovi logika mladih, neobremenjenih, ki s prenovitvenimi idejami podirajo staro strukturo.

Viri in literatura

CACCIARI, Massimo, 2000: Nomi di luogo: confine. *Aut-aut* 51/299–300. 73–79.

CHAMBERS, Iain, 1995: *Dialoghi di frontiera. Viaggi nella postmodernità*. Napoli: Liguori.

ECO, Umberto, 1997: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.

FONDA, Pavel, 1987: Psihični procesi in narodnostna identiteta ... Ivan Verč, Marko Kravos (ur.): *Ednina, dvojina, večina*. Trst: ZTT. 68–111.

JAN, Zoltan, 1989: Slovenska in italijanska narodnostna skupnost – most med kulturama. *Primorska srečanja* 13/102. 900–907.

KALAN, Filip, 1958. Edinstven primer gledališke ustanove z zelo zapletenimi razvojnimi momenti. *Primorski dnevnik* 14/190. 3.

KOBAL, Boris, 1996: *Afrika ali Na svoji zemlji*. Arhiv SSG-Trst.

KRAVOS, Bogomila, 1995: Pomen in razvoj minornih žanrov. *Primorska srečanja* 19/170–171. 435–437.

LOTMAN MIHAJLOVIČ, Jurij, 1985: *La semiosfera*. (Uredila Simonetta Salvestroni.) Venezia: Marsilio.

LOTMAN MIHAJLOVIČ, Jurij, 1992: Simvolika Peterburga i problema semiotiki goroda. *Izbrannye stat'i v treh tomah. Tom II: Stat'i po istorii russkoj literatury XVIII – pervoj poloviny XIX veka*. Tallin: Aleksandra. 9–21.

LOTMAN MIHAJLOVIČ, Jurij, 2006: *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana: SH.

PETRONIO, Giuseppe, 1987: Tržaške solze. Ivan Verč, Marko Kravos (ur.): *Ednina, dvojina, množina*. Trst: ZTT. 212–216.

ROVATTI, Pier Aldo, 2007: *Possiamo addomesticare l'altro? La condizione globale*. Udine: Università degli studi, Forum.

SAGOVCI [Boris Kobal, Bogomila Kravos, Ivan Verč, Sergej Verč], 1997: *Pappenstory.* Trst: Arhiv Bogomila Kravos.

SEGRE, Cesare, 1984: *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.

TOPOROV, Vladimir Nikolajevič, 1995: Peterburg i »Peterburgskij tekst russkoj literatury« (Vvedenie v temu). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoétičeskogo. Izbrannoe*. Moskva: Progress-Kul'tura. 259–367.

VERČ, Ivan, 1987: Dvoje prispevkov k vprašanju notranje identifikacije. Ivan Verč, Marko Kravos (ur.): *Ednina, dvojina, večina*. Trst: ZTT. 112–130.

MODALITETI REPREZENTACIJE I HORIZONTI INVENCIJE PROŠLOG U ROMANIMA D. MERCA *GALILEJEV LESTENEC* I I. ŠKAMPERLEA *KRALJEVA HČI*

Ivana Latković
Filozofski fakultet, Zagreb

UDK 821.163.6-311.6.09 Merc D.
UDK 821.163.6-311.2.09 Škamperle I.

Načelo analogije prikazanih (preteklih in sedanjih) dogajanj predstavlja v romanih *Galilejev lestenec* D. Merca in *Kraljeva hči* I. Škamperleta temeljno načelo koncipiranja zgodbe, pa tudi izhodiščno točko za tolmačenje romanov. V skladu s tem se bodo v prispevku problematizirale modalitete predstavljivosti prikazanega in vloga invencije v njem.

zgodovinski roman, reprezentacija, invencija, D. Merc, I. Škamperle

In the novels *Galilejev lestenec* (Galileo's Chandelier) by Dušan Merc and *Kraljeva hči* (The King's Daughter) by Igor Škamperle principle of analogy between (past and present) event is a fundamental principle of conception of the story, as well as the starting point of their interpretation. Accordingly, the article deals with the modalities of representation, as well as the role within it of invention.

historical novel, representation, invention, D. Merc, I. Škamperle

Dosadašnje analize nekih romana koje bismo s više ili manje sigurnosti mogli uvrstiti u žanr povijesnog romana, a koji s obzirom na godinu nastanka pripadaju onome što se naziva *suvremena slovenska književnost*, ukazuju na svojevrsnu zaokupljenost pitanjima o načinima stvaranja, kriterijima pisanja, uvjetima percipiranja i mogućnostima spoznaje prošlih zbivanja. Prije svega ovdje se misli na romane poput *Menuet za kitaro* V. Zupana, *Galjot* D. Jančara, *Resničnost* L. Kovačiča ili *Pot v Trento* K. Koviča u kojima je prisutna više ili manje izražena težnja za relativizacijom fikcionalne narativizacije prošlosti. Spomenuti romani, kao i brojni drugi nastali unazad dva, tri desetljeća, time djelomično modificiraju i/ili potpuno revidiraju žanr povijesnog romana koji je preinakama, a nerijetko i radikalnim zahvatima, u semantički i sintaktički ustroj romaneskne forme pokazao sposobnost realizacije raznovrsnih transpozicija povijesne fakcije u narativnu fikciju. Njima se na sebi svojstven način pridružuju i romani *Galilejev lestenec* D. Merca te *Kraljeva hči* I. Škamperlea ističući se prije svega vremenskim podvajanjem istih ili sličnih događaja, odnosno strukturiranjem priče kroz paralelizam dviju vremenski odijeljenih fabularnih linija. Takav princip prikaza prošlih zbivanja nije rijedak unutar žanra povijesnog romana. Dapače, načela analogija, aluzija i alegorija u suodnošenju prikazane prošlosti prema aktualnoj stvarnosti i sadašnjosti vrlo su često nositelji idejnog sloja toga žanra, kao i smjernice tumačenja za njegove čitatelje.

Krenemo li u tom smjeru u analizu ovih romana, na samom početku uvidjet ćemo kako je međusoban status pojedinih fabularnih linija u romanima ponešto drugačiji. U Merčevu romanu prikazana su zbivanja koja pripadaju 1613. godini i kraćem razdoblju od 1913. do 1916. godine. Vremenski ranija zbi-

vanja obuhvaćaju događanja vezana za proces spaljivanja vještica kojima je u središtu lik Helene Verčič, »glavne čarovnice v deželi« (Merc 1996: 49) i njezine polusestre Angele Strah koje su prepoznate kao »Satanove sodelavke« zbog čega moraju biti spaljene na lomači. To je vrijeme nagovještaja novih ratova protiv Turaka, vrijeme kuge, vrijeme kada su »same zle novice obkrožale deželo« i »tesnoba se je stopnjevala, vsi so pričakovali sodbe (Merc 1996: 45). Opisano vrijeme s početka 17. stoljeća možemo obilježiti oznakom *teškog* povijesnog vremena. Njegov simbolički potencijal počiva i uvijek se iznova stupnjuje suprotstavljenošću između progonitelja i proganjanih – prve utjelovljuju inkvizicijski tlačitelji čija temeljna tvorbena snaga počiva na moći i vlasti, a druge mahom čine žene koje figuriraju kao sabirno mjesto sveopćeg negativiteta prvih i kao takve generiraju grešno djelovanje te njegovu neupitnu i apriornu osudu.

Odnos prema drugoj fabularnoj liniji, onoj koja se odvija početkom 20. stoljeća, uspostavlja se prije svega preko paralelizma ženskih likova, i to implicitnom analogijom odnosom između Helene Verčič i Amalije Traven. Potonja je na istraživačkoj meti neke vrste tajne organizacije, »lože« većinom sastavljene od predstavnika crkvenih redova u Slivnici, te lokalnog apotekara. Funkcija i smisao djelovanja njihove tajne družbe određena je dosezanjem viših ciljeva – »čistosti sveta, za nebeško kraljestvo na Zemlji« (Merc 1996: 70). Ono je usmjereno prije svega »zoper moralno skaženost sveta, zoper znanost in zoper novo nastajajočo umetnost in zlagane ideje socializma« (Merc 1996: 72), a unutar toga »boja zoper zlo« Amalija je, kao i njezina povijesna dvojnica Helena Verčič, srž i simbol »iz davnine prisotnega zla« koji se pod svaku cijenu mora iskorijeniti:

> Amalija Traven je sprejemala pozive iz davnine, pokazala bo pot zla, ki se plazi od človeka do človeka iz časov temne magije, ko se je začel boj med zlim in dobrim, Amalija je prišla v te kraje iz pretekosti, ona je medij zla, ki ga ne morejo izkoreniti ne vojna ne pobožnost in ne molitev, njo je treba uničiti. Obvladovati so jo začele tiste nadnaravne sile, sile zla, ki so delo zla v naravi in so izven nadzora božjega. Stari inkvizicijski zapiski potrjujejo, da gre pri njej za resnično Satanovo delo, po vseh preizkusih, ki jih bo potrebno sicer še opraviti, bo dokazano, da gre za čarovništvo. (Merc 1996: 81.)

Vanjska manifestacija unutarnje Helenine i Amalijine, uopće ženske grešnosti jest njihova tobožnja neobuzdana i posrnula putenost, njihovo besramno zavođenje i uporno navođenje na »krivi« put. Drugim riječima, žena je prije svega »pobudnica prvinskega erosa« i kao takva predstavlja uzurpirajući moment svijeta koji harmoniju »bivanja razkrije v svoji ogroženosti« (Matajc 2000: 112, 113).

U Škamperleovu romanu *Kraljeva hči* povijesni paralelizmi također postoje, iako se oni u cjelini bolje mogu promatrati kroz kauzalnu povezanost dviju priča, a možda manje u njihovu analogijskom suodnošenju. Naime, vremenski ranija priča smještena je u vrijeme vladanja cara Rudolfa II. krajem 16. i početkom 17. stoljeća. U njoj su prikazana zbivanja vezana za život carskog alkemičara Mihaela Maiera i potragu za kamenom mudrosti te za njegovu ljubav prema seoskoj udovici Jerini koju na koncu kao vješticu spale na lomači. Druga fabularna linija smještena je u suvremenost i njoj je u središtu povjesničar Ernest Fabian koji po tajnovitom pozivu na znanstveni skup odlazi u Prag. Na putu do Praga upoznaje Katju i u nju se zaljubljuje. Fabian postupno otkriva kako je poziv dobio od masonske lože koja djeluje u Pragu s ciljem »moralno prenoviti svet«, odnosno s idejom o preobrazbi europskog prostora koji se mora istrgnuti »plastičnemu uspehu amerikanizma« i oduprijeti se »jalovosti bruseljskega tehnokratizma« (Škamperle 2002: 212, 218) te koja Fabiana nastoji pridobiti u svoje redove kao zastupnika i čuvara interesa ovih prostora.

Primarna razlika narativnih paralelizama, odnosno motivskih podvostručenja ovih

dvaju romana očituje se u (ne)prisutnosti tematiziranja suvremenosti. Naime, u Merčevu romanu obje fabularne linije smještene su izvan čitateljeva vremensko – iskustvenog horizonta, dok je u Škamperleovu romanu većim dijelom tematizirana upravo suvremenost. Unatoč tome, analogijski princip ispisivanja i kasnijeg tumačenja ovih romana nanovo se potvrđuje kao omiljeno sredstvo koncipiranja priče i podastiranja idejne poruke romana. U prilog tomu govori i V. Žmegač u svojoj poznatoj studiji o povijesnom romanu:

> [V]iše nego ijedan drugi tip romana, historijski je upućen na stalno oživljavanje svoje temeljnice, naime, na stvaranje analogija. Koliko god i mijenjao neka svoja obilježja, misao povijesne usporedbe čvrsto je ugrađena u njegovu bit, koja se konstituira u čitateljevoj svijesti u procesu uspoređivanja prikazane prošlosti i receptorove današnjice. Formula recepcije vazda je dekodiranje analogija. (Žmegač 1994: 87.)

Razlog takvu analogijsku suodnošenju prošlosti i sadašnjosti nerijetko se tumači težnjom za dokidanjem vremenske linearnosti, odnosno ukazivanjem na cikličnost, ponovljivost povijesti koja je pri tome viđena kao »prostor stradanja, zla i opomene« (Nemec 2003: 267). Drugim riječima, analogijskim načelom prikazani događaji u Merčevu i Škamperleovu romanu impliciraju ponovljivost događanja. U njima se traga »za zajedničkim nazivnikom i 'preklapanjem' u povijesnim mijenama te sugerira reverzibilnost povijesnih procesa« (Nemec 2003: 268). Ta svojevrsna mobilnost povijesti, odnosno »interhistoričnost« kako je naziva Žmegač (1994: 76), koja u svojim pretpostavkama afirmira neku vrst svevremenosti, ahistoričnosti nauštrb susljedne, kronološke i linearne raznovremenosti, prikriva u sebi odraz uspostave identifikacijskih sastavnica subjektiviteta koji se oformljuje u toj sinkroniji događanja. Naime, u dokidanju vremenske linearnosti i nametanju analogijskog tumačenja prikaznog, utkana je u nekoj svojoj varijaciji ideja o vječnom vraćanju istog, a ta je ideja vjerojatno od krucijalnog značenja u promišljanju idejnog i konceptualnog sloja ovih dvaju romana. Na tragu Nietzschea, toj se ideji, odnosno njezinu radikalnu preispitivanju, posvetio Gilles Deleuze u svojoj knjizi *Razlika i ponavljanje* (Différence et répétition). U njoj je postavljena teza prema kojoj »ono što se može večno vraćati nije jednako [...], već ono što je isto može biti samo ponavljanje različitog, obnavljanje razlike«, a viđena je u okviru filozofije reprezentacije kao »filozofije organskog ponavljanja koja večno vraćanje razume kroz predstave identiteta« (Milić 2000: 179–180). U tom je smislu osobito provokativno pitanje o smislu i funkciji podražavanja prošlih zbivanja u Merčevu i Škamperleovu romanu, posebice jer je riječ o povijesnim romanima kojima tradicionalno pripada privilegirani status propitivanja pri/povijesti kao mjesta ovjere nacionalnog i kulturnog identiteta, odnosno o žanru koji u novijoj svojoj inačici nerijetko opovrgava, propituje i/ili preslaže neke općevažeće, sveobuvatno i univerzalno postavljene pretpostavke (nacionalnog) identiteta.

Unutar spomenute Deleuzeove teze o razlici koja nas goni da prelazimo iz jednog poretka ponavljanja u drugi, prošlost je viđena kao sinteza čitavog vremena. Sadašnjost i budućnost samo su njezine dimenzije, dok pamćenje kao »temeljna sinteza vremena« podrazumijeva princip predstavljanja u dva aspekta – kao reprodukciju bivše sadašnjosti i refleksiju aktualne. Nadalje, Deleuze razlikuje tri sinteze vremena:

> Prva sinteza, sinteza navike, uspostavila je vreme kao živu sadašnjost u pasivnom utemeljenju od kojeg su zavisili prošlost i budućnost. Druga sinteza, sinteza pamćenja, uspostavila je vrijeme kao čistu prošlost s gledišta temelja koji je doveo do toga da prođe sadašnjost i da se, otud, dogodi neka druga sadašnjost. Ali u trećoj sintezi sadašnjost više nije do akter, autor, pokretač čija je sudbina da samog sebe izbriše [...] Sadašnjost, prošlost, budućnost, otkrivaju se kao Ponavljanje putem tri sinteze, ali na vrlo različite načine. Sadašnjost je repetitor, ponavljač, prošlost sama repeticija, po-

> navljanje, ali budućnost je ono ponovljeno. No, tajna celokupnog ponavljanja jeste u ponovljenom, kao dva puta označenom. [...] treća sinteza obezbeđuje poredak, celinu, niz i krajnji cilj vremena. [...] načiniti od ponavljanja mišljenje i proizvođenje onog »apsolutno različitog« – načiniti da, za sebe, ponavljanje bude razlika po sebi. (Delez 2009: 158–161.)

Na tragu takvih Deleuzeovih promišljanja mogli bismo reći kako su prikazane pričeslike u Merčevu i Škamperleovu romanu zapravo pojedine etape, Deleuzeovim riječima, sinteze, ponavljanja predodžbe identiteta, odnosno kako je riječ o prelasku iz jednog divergentnog niza u drugi. Prvi je niz onaj koji pripada prošlosti, ili ostanimo dosljedni Deleuzeu, bivšoj sadašnjosti – u Merčevu i Škamperleovu romanu doživljaji događanja lociranih u 16. i 17. stoljeće; drugi niz, onaj koji pripada aktualnoj sadašnjosti – u romanima su to događaji oko Amalije Traven, odnosno Ernesta Fabiana. Ono što proizvodi sličnost nizova jest s jedne strane brutalan progon Helene i Amalije, i s druge strane potraga za višim stupnjem stvari Mihaela Maiera i Ernesta Fabiana. Međutim u tom možda isuviše pojednostavljenu odgovoru još uvijek se skrivaju sličnost, istost, nešto što je isto u istom trenutku, no postoji nešto što se više ne određuje pomoću identiteta, što je »fragment čiste prošlosti« (Delez 2009: passim) i što se ne može svesti na prošlu i aktualnu sadašnjost. Ono ne može biti isto, identično jer nizovi međusobno koegzistiraju te »nije više moguće jedan smatrati izvornim, a drugi izvedenim, jedan modelom, a drugi kopijom«, pa je u skladu s time smisao vječnog vraćanja »odsustvo ustanovljivog izvora, to jest ustanovljenje izvora kao razlike« (Delez 2009: 208–209). Time Deleuze oštro oskvrnjuje načelo identiteta koji za njega više nije ni original ni kopija, već simulakrum ili fantazma.

Prikazani svjetovi Merčeva i Škamperleova romana stvoreni su *ex negativo* jer je prošlost zbilja kakva ne bi smjela biti (Žmegač 1994: 87). Takvo je načelo prije svega zacrtano u pričama o Heleni i njezinoj polusestri Angeli te u događanjima oko lika seoske udovice Jerine u koju se zaljubljuje Mihael Maier. U njima je simbolika represivnosti sveprisutne i svemoćne ideologije prikazana kroz bespogovornu poslušnost okoline čoporskih značajka koja pod svaku cijenu i svim sredstvima želi dokinuti uzurpirajući element (otjelotvoren u Heleni, Angeli, Jerini ...) prividno skladnog i harmoničnog svijeta u kojemu bivaju. Vidljivo je to prije svega u inkvizicijskim saslušanjima i kasnijim mučenjima »vještica«, ali i primjerice u Merčevu romanu kod izvođenja kazališnog komada u kojemu se masa veseli pogubljenju plemića, ili pak u Škamperleovu romanu u opisu bijega Mihaela Maiera u ivanjskoj noći. Intenzitet užasa, straha i tjeskobe proganjanih u oba se romana dodatno stupnjuje pregeljevskim biblijskim stilom: »Bila je lakota; bila je kuga; bil je Turek in vojska« (Škamperle 2002: 153) ili »Ljudi je naplavljalo po vseh vojnah, v vseh letnih časih. Napihovalo jih je, zaustavljali so se na plitvinah, mulj jih je prekril« (Merc 1996: 45). Međutim, u oba romana ponuđena je neka vrsta alternativna življenja i djelovanja kao svojevrsna utočišta i zavjetrine od onog represivnog i bezumnog. U Merčevu romanu ona se očituju kroz Helenino i Angelino bavljenje travarstvom koje se, kako je to primijetio M. Hladnik (1999), manifestira u dvostrukom djelovanju – s jedne strane ono je »sredstvo omame, ki lajša trpljenje ob mučenju, po drugi plati pa simbol prvinskih, naturnih vrednot, ki jim avtor pripisuje regulativni in zdravilni značaj.« To pribježište, odnosno zasebna sfera djelovanja kolike-tolike slobode prozvanih »vještica« podvaja se i u kasnijim vremenskim događanjima s Amalijom Traven, koja kao posvojeno dijete upravo umrlog apotekara ima pristup »čarobnim« prašcima i tajnim pripravcima, što joj dodjeljuje barem prividnu moć u inače ničime naklonjenoj situaciji. S druge strane, u Škamperleovu romanu, poveznica između Ernesta i Mihaela leži u potrazi za višim oblikom stvari, postojanja, i to, autorovim riječima, nakon zapletenosti »v notarnje in zunanje

neočiščeno stanje« (Škamperle 2002: 18). Ono se prije svega očituje u bavljenjima alkemijom i potragom za kamenom mudrosti, »kamen, ki zdravi in odrešuje. [...] kamen, ki pomirja nasprotja in prinaša nesmrtnost« (Škamperle 1997: 283), koja nakon svih prevrata rađa slutnju »da bi iskani lapis, katalizator 'temeljnih prvin', odrešujoče sredstvo duhovne transformacije, utegnila biti ljubezen« (Matajc 2000: 135).

U tako postavljenim, nazovimo ih, alternativnim prostorima slobode, nazire se nešto što u svojoj ponovljivosti nije isto, nešto što spaja disparatne nizove prošlosti i aktualne sadašnjosti i što se više ne određuje putem identiteta, već suštinske razlike. Ne može se ponavljati ono što je isto, po Deleuzeu, samo se razlika ponavlja jer inače ostaju »neshvatljive novina, invencija, produkcija, geneza, istorija« i zato on »postavlja obrnutu, radikalnu hipotezu: ponavljanje nije re-produkcija Jednog/Istog, već stvaranje iz različitog, za različito« (Milić 2000: 180). Razlika je, među ostalim, ona koja posredstvom invencije omogućuje preslagivanje slike mišljenja (usp. Romčević 2000).

Oba romana, i *Galilejev lestenec*, a naročito *Kraljeva hči* nastoje svojim povijesnim paralelizmima ponuditi neku vrst sinteze povijesnih zbivanja i odrediti ih prema sadašnjem trenutku po načelu analogijskog principa ponavljanja. Međutim reprezentacija prošlog ne očituje se u ponavljanju istog, već kao re-prezentacija podrazumijeva da se »svijesti vraća nešto što joj je već prije bilo prezentno« i time uključuje »moment preradbe, reprodukcije ili udvostručenja« (Nöth 2004: 165). U tom procijepu otvaraju se mogućnosti invencije prošlosti. Na unutartekstualnoj razini one su vidljive u preplitanju povijesti i fikcije, odnosno u tvorenju zajedničke strukture »zahvaljujući kojoj i historija i fikcija konkretiziraju svakoj od njih pripadajuću intencionalnost tek služeći se intencionalnošću one druge« (Ricœur 1990: 237). Na izvantekstualnoj razini, mogućnosti invencije proizlaze iz svojevrsne performativnosti koja podrazumijeva djelatnu ne samo autorsku, već i čitateljsku instancu, i to na način da ona uvijek iznova slaže značenjske sastavnice prikazane priče povijesti koja ne posjeduje svoj konačni oblik već je uvijek iznova podložna novim i(nter)vencijama.

U tako dinamičnoj strukturi stalnih ponavljanja i i(nter)vencija, cilj konačne sinteze uvijek izmiče, jer uvijek ostaje i nešto što se ne da u potpunosti predočiti. Mogli bismo reći, na tragu Foucaulta, kako taj svojevrsni višak pripada historijskoj svijesti, odnosno »neidentitetu onog vremenskog« na temelju kojega se »unosi nešto neprozirno u transparenciju odnosa reprezentacije« (Frank 1994: 210). To su oznake nove paradigme znanja koja je odbacila klasični model reprezentacije i njegova načela analogije i sličnosti na kojima je počivao sklad između riječi i stvari te koja, nakon epistemološkog reza koji Foucault smješta početkom 19. stoljeća, iz paradigme poretka ulazi u paradigmu povijesti – »način postojanja svega što je dato u iskustvu, Istorija je postala nezaobilazna za našu misao« (Foucault 1971: 267).

Romani *Galilejev lestenec* i *Kraljeva hči* unutar žanra povijesnog romana ističu se prije svega koncepcijom dviju vremenski razdijeljenih priča postavljenih u analogijski odnos, koji time postaje i polazna točka njihova tumačenja. U tako koncipiranom prikazu prošlih zbivanja, javljaju se brojna pitanja njihove predstavljivosti, prije svega s obzirom na implicitnu ideju o ponovljivosti istog unutar prikaznog, ali isto tako i s obzirom na njegovu historijsku uvjetovanost. Upravo u tim »ograničenjima« otvara se neograničen prostor invencije kao prostor uvijek aktivnih predodžbi koje upotpunjuju raznolike horizonte značenja.

Literatura

DELEZ, Žil, 2009: *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon.

FUKO, Mišel, 1971: *Riječi i stvari*. Beograd: Nolit.

FRANK, Manfred, 1994: *Kazivo i nekazivo*. Zagreb: Naklada MD.

HLADNIK, Miran, 1999: Slovenski zgodovinski roman danes. Erika Kržišnik (ur.): *35. seminar slovenskega jezika literature in kulture.* Ljubljana: Filozofska fakulteta. 117–136. http://lit.ijs.si/zgr_dons.html

MATAJC, Vanesa, 2000: *Osvetljave*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

MERC, Dušan, 1996: *Galilejev lestenec*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

MILIĆ, Novica, 2000: Rizom – Delez. *Reč-časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* 58/4. 179–192.

NEMEC, Krešimir, 2003: Historiografska fikcija. Krešimir Nemec: *Povijest hrvatskog romana (od 1945 do 2000. godine)*. Zagreb: Školska knjiga.

NÖTH, Winfried, 2004: *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.

RICŒUR, Paul, 1990: Preplitanje historije i fikcije. *Quorum* VI/1990. 236–247.

ROMČEVIĆ, Branko, 2000: Delezov čekić. *Reč-časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* 58/4. 223–231.

ŠKAMPERLE, Igor, 2002: *Kraljeva hči*. Koper: Lipa.

ŽMEGAČ, Viktor, 1994: Povijesni roman danas. Viktor Žmegač: *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

O »ZRELIH REČEH« IN DRUGIH STVAREH LOJZETA KOVAČIČA

Andrej Leben
Institut für Slawistik, Gradec

UDK 821.163.6–94.09 Kovačič L.

Kovačičeve postumno izdane *Zrele reči* so zanimiv primer urejevanja in recipiranja literarnih rokopisov in njihovega vrednotenja. Članek skuša slediti linijam in prelomom, ki so privedli do knjižne izdaje sicer neurejenih sprotnih zapisov, in se pri tem dotika problematike žanrskega označevanja, avtobiografskega pisanja in pojavov medbesedilnosti, ki utegnejo Kovačiča kot umetnika, misleca in zapisovalca pokazati v nekoliko drugačni perspektivi.

Lojze Kovačič, žanrska problematika, avtobiografsko pisanje, rewriting, medbesedilnost

Kovačič's posthumously issued book *Zrele reči* is an interesting example of the editing, followed by reception and valuation, of literary (handwritten) manuscripts. In his article the author tries to follow the process by which these originally disordered, ongoing written notes came to be published, touching on the problems of genre, autobiographical writing and intertextuality which may show Kovačič as an artist, philosopher and writer in a somewhat different perspective.

Lojze Kovačič, problem of genre, autobiographical writing, rewriting, intertextuality

Mihael Glavan že v naslovu svojega pregleda Kovačičeve rokopisne zapuščine, ki je po avtorjevi smrti skupaj z drugim gradivom prišla na Rokopisni oddelek NUK, gradivo označuje s sintagmo »ustvarjalna zmeda«, saj veliko rokopisov ni datiranih in so v večini primerov porušene, razdeljene ali razpršene izvorne celote, npr. romani, krajša prozna dela, eseji in dramska besedila. Po Glavanovi oceni bi bilo za njihovo rekonstrukcijo potrebno veliko časa, iskanja in primerjav z objavami, težave pa povzroča tudi dejstvo, da je Kovačič večkrat posegel v svoja besedila, jih preoblikoval v nove različice, teme in motive variiral, dele besedil izločal in prenašal v nova, zaradi česar je identifikacija primarnih besedil včasih težka in nezanesljiva (Glavan 2009a: 58, 65). Edino opaznejšo, prav tako neurejeno celoto je ob preselitvi Kovačičevega osebnega arhiva na Rokopisni oddelek NUK tvorila skupina zvezkov in beležnic s sprotnimi avtorjevimi zapisi iz zadnjih dvajsetih let njegovega življenja (Glavan 2009a: 64).[1] Iz te »opažnejše celote« je Kovačič jemal motivne skupine in jih oblikoval, mdr. v knjige *Prah* (1988), *Literatura ali življenje* (1999), *Kristalni čas* (1990) in *Otroške stvari* (2003), v številnih rokopisnih zvezkih in beležnicah pa je ostalo še precej neuporabljenega gradiva iz let od 1990 do 2001, ki ga Glavan sprva poimenuje »zrenje ali razmislek o (lastnem) življenju, literaturi in stikih zasebnega in javnega bivanja« (prav tam: 66) in iz katerega je sestavil Kovačičevo knjigo *Zrele reči* (2009).

Geneza te knjige je dokaj nenavadna in vredna pozornosti, kar velja tudi za infor-

1 Ni nepomembno, da je Kovačič za svoje pisanje poleg zvezkov in beležnic uporabil tudi odpadni papir, hrbtne strani raznih okrožnic, zapisnikov, vabil itn., kar se mu je zdelo najceneje, hkrati pa skozi te zapise »pronica nekaj konkretnega in povsem drugega«, medtem ko on piše »na tej strani svoje fantazmagorije« (Novak - Kajzer 1993: 12–13).

macije, ki jih posreduje Glavan kot urednik Kovačičeve literarne zapuščine in knjige *Zrele reči*. Tako je treba njegov zapis, da je Kovačič svoje še neobjavljeno oz. neuporabljeno literarno pisanje »namenil svoji zadnji knjigi, ki je ni več utegnil pripraviti«, in izvirne zapise, »po lastni izjavi namenil javnosti« (Glavan 2009a: 66), dopolniti s Kovačičevo izjavo v pismu Andreju Inkretu z dne 23. oktobra 1998, kjer pravi, da »zdaj« ne piše več za javnost, »ampak resnično samo sebi, v šolske zvezke«, ki jih ne prebira nazaj, »ker bi izgubil pogum, da bi na ta način še dihal« (Komel Snoj 2008: 344). Nedvomno je Kovačič tu imel v mislih svoje tedanje sprotne zapise, ki jih je novembra leta 2001 naslovil »ITD (Intakodalje)« (Kovačič 2009: 436) in iz katerih ni nastala samo knjiga *Zrele reči*, temveč tudi del romana *Otroške stvari*.[2] Ksaverija Beba Kogovšek Kovačič omenja, da je Kovačič prvotno nameraval vzporedno z *Otroškimi stvarmi* pripraviti tudi *Zrele reči* za samostojno objavo (Komel Snoj 2008: 428). To naj bi bilo leta 2002, ko se je Kovačič verjetno odločil tudi za novi krovni naslov omenjenih zapisov. Tesnejšo medsebojno povezanost obeh besedil potrjuje še dejstvo, da imajo *Otroške stvari* podnaslov *Post skriptum I*, v pripisu knjigi pa avtor napove tudi nadaljevanje, torej *Post skriptum II*,[3] v katerem naj bi bil zajet čas »zadnjih dni kraljevine Jugoslavije, prek druge svetovne vojne, življenja v socialistični Jugoslaviji, razsula države, do oklica samostojnosti Slovenije, ki je bila kot narod vržena v surove meje lastne države« (Kovačič 2003: 323–331). Marca istega leta se je v intervjuju za Sobotno prilogo *Dela* o svojih načrtih izrazil takole:

> Iz teh skrivnih dnevnikov, če jim lahko tako rečem, bo sestavljen moj naslednji roman, *Zrele reči*. [...] v *Zrelih rečeh* pa ne bo toliko v ospredju čas, ampak osebno in intimno življenje, tudi to, kako je čas pokvečil človeka. Vse te razne časovne menjave, ki si jih komaj dohajal. Koliko se človek prilagaja in koliko ne, koliko se izrabi pogum in koliko se obrabi strahopetnost, pasivnost, pa spet začneš znova, si spet pogumen, spet padeš v strahopetnost in pasivnost in tako naprej. (Milek 2003: 22.)

Iz povedanega lahko sklepamo, da je Kovačič pri pisanju oz. prepisovanju in urejanju *Otroških stvari* in pri načrtih za *Zrele reči* imel pred očmi morda celo skupen, večplasten koncept za dva samostojna romana. Prvemu, za katerega je izbral in dopolnil tudi manjši del rokopisnga gradiva, iz katerega je Glavan pripravil *Zrele reči*, je dal dokončno podobo in napisal pripis avtor sam (Kovačič 2003: 322–331), medtem ko o njegovih načrtih za dokončno obliko *Zrelih reči* v glavnem lahko samo ugibamo,[4] saj svojega »skrivnega dnevnika« po izidu *Otroških stvari* očitno ni več bistveno popravljal,[5] ali pa pretehtamo njegove protislovne izjave v samem besedilu, ki jih je zapisoval predvsem od februarja 1998 dalje.

Za nekakšno srednjo pot se je odločil urednik *Zrelih reči*. Glavan utemeljuje upravičenost postumne izdaje zapisov in tekstnokritično pripravo besedila, s tem da v nekronološkem sosledju navaja nekatere samokritične, (samo)spodbujevalne in resignativne zapisovalčeve izjave iz rokopisa (Glavan 2009b: 474–475), ki ga Kovačič sam še najbolj določno označuje kot »dnevnik«. Vendar je treba dodati, da je zadnji vpis datiran z 31. decembrom 2001, ko se mu je

2 Gre za manjšo količino zapisov iz let 1998, 1999 in 2001 (Kovačič 2009: 165, 235, 411; glej opombe).

3 To sintagmo najdemo tudi v *Zrelih rečeh*, ko Kovačič zapiše, da to, kar lahko še naredi, je, da napiše »post scriptum«, vendar ne o sebi, temveč o kateremkoli človeku, za katerim mu je žal (Kovačič 2009: 315).

4 Nekateri poznejši pripisi, ki jih Glavan navaja v knjižni izdaji pod črto, vsekakor dopuščajo domnevo, da bi se Kovačič morda odločil za tematsko ureditev zapisov.

5 Ksaverija Beba Kogovšek Kovačič, ki je izvirni rokopis leto dni po avtorjevi smrti začela prepisovati, sicer poroča, da je Kovačič najpozneje leta 2004 »nadaljeval s knjigo *Resne stvari* [sic!]« (Komel Snoj 2008: 429), toda Glavan ugotavlja, da pisatelj sam ni več utegnil urejevalno posegati v besedilo (Glavan 2009b: 475).

zamisel za vzporedno pripravljanje *Otroških stvari* in *Zrelih reči* za objavo nemara šele porajala. Po drugi strani se je Glavan odločil za kronološko razporeditev gradiva, čeprav omenja tudi možnost motivno-tematske ureditve, ki jo mdr. zavrača z ozirom na datumske navedbe na začetku in koncu knjige *Kristalni čas*, o kateri tudi meni, da je »vsebinska predhodnica« *Zrelih reči* (prav tam: 476–477). Kronološka razporeditev zapisov je vsekakor utemeljena, vendar pozornost vzbuja odločitev, da je urednik iz deseterice rokopisnih zvezkov izločil »[n]ekaj besedil oz. zaključenih celot«, ki jih je Kovačič že uporabil,[6] da je iz »etičnih razlogov« izpustil odlomek, »ki govori o intimnih razmerjih v družini« (prav tam: 476 in opomba) in omenja neka avtorjeva pojasnila, ki iz nepojasnjenih razlogov niso našla poti v knjigo (Kovačič 2009: 229, opomba). Zaradi deloma težko čitljive pisave je ostalo »nekaj mest, ki jih (še) ni bilo mogoče povsem zanesljivo razvozlati«. Urednik se je moral odločiti tudi za »določeno branje« nekaterih prečrtanih, popravljenih, znova prečrtanih ali dodanih besed (Glavan 2009b: 477). Pri jezikovni redakciji so se mu razen pravopisnih posegov zdeli »nujni« posegi na skladenjski ravnini, češ da se Kovačiču včasih zapišejo »izjemno dolge, tudi celostranske povedi, prave stavčne nanizanke, v katerih se misli izgubljajo« (prav tam: 480).

»Kaj beremo?« – vprašanje, ki si ga zastavlja Glavan kot urednik *Zrelih reči*, je več kot upravičeno. Kovačič sam ne daje enoznačnega, kaj šele zavezujočega odgovora, niti v zapisih niti v poznešjih izjavah. Morebitno sklicevanje na njegovo napoved, da bo iz »skrivnih dnevnikov« sestavljen njegov »naslednji roman«, bi bilo problematično, saj do dokončnega, avtoriziranega izdelka ni prišlo. Tudi v avtotematskih refleksijah ostaja nedorečen in kaže prav ravnodušen odnos do svojega početja: »Torej pišem, tako da ubijem dan [...], ne pa da bi naredil kaj dovršenega, to mi še v glavo več ne pade« (Kovačič 2009: 146); »Danes pišem, v te šolske zvezke tole, kar pač pišem, brez načrta, brez misli na preciznost [...]. Rad bi to napisal enkrat in nikoli več popravil« (prav tam: 175); »Tega ne pišem za tuje oči, še za svoje ne, ker redkokdaj pogledam; pišem, da bi bil rešen sebe [...]. In če bo potreben denar, bom to reč objavil, vseeno mi je, sramota ali ne […]« (prav tam: 229); »Povrh vsega sem sit pisanja« (prav tam: 315); »Mislil sem, da se bo to pisanje kar samo zlivalo iz kulija in da bo dobro [...]. Popravljal bom in ponovno napisal. Popravljal poporavljeno in znova napisal« (prav tam: 320).

V takih in podobnih izjavah se Glavanu ponujajo odgovori na zastavljeno vprašanje in tako prihaja do zaključka, da se pisatelj le »[n]avidezno paradoksno [...] pretvarja, da gre za neobremenjeno, nekakšno terapevtsko pisanje«, kajti v resnici se zaveda, »da ustvarja literaturo«; zato »beremo umetniško literaturo, umetniško literaturo Lojzeta Kovačiča« (Glavan 2009b: 461). V žanrskem oziru jo označuje kot »esejistični, mavrični roman« (prav tam: 462) in kaže, da so se *Zrele reči* že nekaj mesecev po izidu pri bralcih in kritiki dejansko uveljavile kot njegov – verjetno[7] – »zadnji roman«. O tem, da bo knjiga obveljala kot roman, skoraj ne more biti dvoma, saj se je prebila med peterico finalistov za letošnjo nagrado kresnik.[8] Iz bolj ali manj neobdelanih sprotnih zapisov v šolske zvezke, skrivnega dnevnika, post skriptuma in še česa je postal opazen roman, o katerem sicer ne vemo, kakšno formo bi mu dal avtor sam.

Ta nepopolni prikaz nastanka *Zrelih reči* in problematike njihove žanrske pripadnosti noče zanikati urednikovih zaslug za izid knji-

6 Žal ne izvemo, kje jih je uporabil, vendar so v opombah k *Zrelim rečem* označena mesta in približna dolžina zapisov, ki jih je izbral za *Otroške stvari*.

7 Glavan nakaže možnost, da bi se iz Kovačičeve zapuščine morda dalo sestaviti še kako knjigo (Glavan 2009b: 462).

8 To je situacija ob redakcijskem zaključku tega prispevka.

ge, kakor tudi nič ne spreminja zanimivosti in kakovosti Kovačičevih zapisov. Nič ne govori proti temu, da jih zdaj, ko so pred nami, beremo kot roman, čeprav so nekatere ponovitve morda moteče in bi jih avtor sam najbrž izločil. Vsekakor pa obsežno knjigo lahko beremo tudi kot okrnjen, nepopoln in uredniško obdelan izbor neobjavljenih zapisov, v katerih je Kovačič skušal tako rekoč necenzurirano zabeležiti svoje vsakokratne misli, razpoloženja, občutja in počutja ter jim dati specifično obliko. Marsikatera izjava priča o tem, da je s temi zapisi želel premagati svojo zavest, v kateri se je razumel »komaj triodstotno« in za katero je doslej »moral ali hotel« napisati vse o svojem »tako imenovanem sebi« (Kovačič 2009: 147, 148). »Dovolj hudo je že«, pravi, »če si sam in se ne moreš ogniti mislim v svoji glavi, ki nenehno, četudi ne misliš, mislijo še o tebi« (prav tam: 150), zavedanje samega sebe pa je »pekel, v katerega pronica samo tvoja brezmejnost in prikrajšanost« (prav tam: 306). Znebiti si želi tudi svojega jaza, te »parcele« in »najmanjše površine, kar jih obstaja na zemeljski krogli«, »ki se obdeluje in jo tudi vsak sam malo obdeluje« (prav tam: 250), ter izbrisati (svoj) jaz kot oblastnika, ki je enak vsakemu drugemu jazu in pomnoženi netijo vojne ali srečne izide (prav tam: 393, 450).

Morda je prav v tem izmikanju zavesti o sebi, v paradoksalnem ponikanju in anonimiziranju jaza tudi razlog za to, da se Kovačič v svojih zapisih vsaj navidezno lahko razgali, se dela brezbrižnega, močnega in ranljivega, ker postaja obenem vse bolj nedostopen, prehaja med »anonimne človeške pike« in bo mrtev končno postal del univerzalne brezobličnosti (prav tam: 306). Zapisi so emocionalni, zasebni, banalni, mestoma delujejo celo pozersko,[9] a prežema jih tudi (samo)ironična distanca zapisovalca do svojega nehanja, sveta in samega sebe, v retrospektivi pa tudi spoznava, da niti po enem svojih avtoportretov ni prišel sebi do dna (prav tam: 81) in s pisanjem ni mogel ujeti življenja (prav tam: 135).

Kovačičeve avtotematske refleksije, zlasti tiste od leta 1998 dalje, vsebujejo številne raztresene replike na malodane vse njegovo ustvarjanje. Zanje je značilno, da vsaj posredno govorijo o tem, da v resnici ni mogoče pisati avtobiografij. Tudi z njimi povezana odkritosrčnost se mu kaže kot slepilo in tedaj mogoča, če človek podre »vse obrambne mehanizme svoje intenzitete«, ker kaos, v katerem se znajde, nima svojega lastnega glasu ne oblike (prav tam: 306). Tako se v pripisu k *Otroškim stvarem* Kovačič distancirano označuje za glavno pripovedno osebo (Kovačič 2003: 327), v *Zrelih rečeh* pa navaja boga kot največjega avtobiografa med avtobiografi, »kajti ustvaril je človeka po svoji podobi«, in skorajda pomilovalno zapiše: »o, kako so govorice o avtobiografiji zgrešene in kičaste« (Kovačič 2009: 60, 147).

Kovačič v zapisih večkrat zatrjuje, da je slabo pisal (prav tam: 285). Ta samokritična ocena ni nova in je zapisana npr. že v knjigi *Prah* (Kovačič 1988: 192),[10] novo pa je, da – prav tako posredno – odgovarja kritikom, ki so njemu in drugim očitali plagiatorstvo. Prvič je bil s takim očitkom soočen, potem ko je prevedel črtico Johna Galsworthyja, ji dal naslov *Preganjana žival* in jo objavil pod svojim imenom. Svojo odločitev, da si prisvoji in prepiše to besedilo, je Kovačič pojasnil s tem, da ga je črtica s svojo izgotovljeno idejo o dobrem in zlem in z razlago posledic, ki jih lahko ima strah, tako prevzela, da jo je objavil pod svojim imenom, da bi se postavil v bran napadom in žalitvam, ki jih je doživel po

9 Na primer na mestih, kjer govori – podobno kot v *Prišlekih* (Kovačič 1985: 253) – o tem, kako bo s honorarjem za pisanje sebi in ženi lajšal življenje in drugim kupoval stanovanja (Kovačič 2009: 229, 454–455).

10 Tudi v pogovru z Matejo Komel Snoj »prostodušno, brez lažne skromnosti« prizna, da je njegov talent majhen, starost pa že taka, »da vse, naj velja ali ne, nazadnje le priplava na svojih počasnih vodah v tvoj pristan« (Kovačič 1997: 221).

objavi prvih *Ljubljanskih razglednic*. Kljub pojasnilu je bil leta 1956 izključen iz Društva slovenskih književnikov (Gabrič 1998: 182–183).

Ob podrobnem pogledu na njegovo objavljeno pisanje je povsem očitno, da je Kovačič popravljal že objavljena besedila, iz obsežnih ali krajših fragmentov sestavil nove knjige (*Preseljevanja*, 1974, *Sporočila iz sna in budnosti*, 1987, *Tri ljubezni*, 2004), po večkrat prepisoval svoja besedila pred samim izidom in se prepisoval za svoje intervjuje, eseje in članke. O tem, da je v znatnem obsegu prepisoval tudi druge avtorje, pa sta tako pisatelj kot strokovna javnost izgubljala le malo besed, čeprav je Katarina Šalamun Biedrzycka že pred nekaj leti opozorila na nekatere avtorjeve navedke in izposojenke iz del Bruna Schulza in Witolda Gombrowicza (Šalamun Biedrzycka 1998).

Na izrazite, mestoma dobesedne vzporednice v Kovačičevem *Kristalnem času* in aforistični zbirki *Osamljenost* Vasilija V. Rozanova[11] je opozoril Blaž Podlesnik, ki je odkril podobnosti zlasti tedaj, ko se pri Kovačiču »opis konkretne bivanjske stvarnosti umakne abstraktnim občutjem ali posplošenim sodbam o svetu«, ugotovil pa je tudi podobno žanrsko zasnovo obeh knjig (Podlesnik 2003: 1360). Kovačičevemu pripovedovalcu sklepno diagnosticira, da se izpisuje kot pisec fragmentov lastne biografije, ki je »v marsičem le kopija idejnega kolaža, s katerim je pred približno osmimi desetletji podobnemu cilju izpisovanja lastne subjektivitete sledil Vasilij Rozanov« (prav tam: 1366–1367). Toda bolj kot to, da bi bralec označil Kovačičevo besedilo kot plagiat in avtorju za kršitev konvencije avtorske izvirnosti odrekal svojo naklonjenost, se mu je zdelo pomembno, kako bo na ta medbesedilni pojav poskušala odgovoriti slovenska literarna veda. Za literarno zgodovino je predvideval, da bo morala – tudi če bi podrobna analiza pokazala, da gre za osamljen primer – revidirati nekatere poglede na *Kristalni čas* in morda Kovačičevo prozo nasploh, zlasti uveljavljeno branje dela po avtobiografskem ključu in njegovo umeščanje v modernistično paradigmo. Pri tem opozarja, da deli besedila grobo kršijo »temeljno konvencijo« avtobiografskega besedila: istovetnost avtorja s pripovedovalcem (prav tam: 1367).

Literarna veda na ta konkretni primer in druge podobne pojave intertekstualnosti, citatnosti, plagiiranja ni slišneje odgovorila, če izvzamemo razpravo Alenke Koron, ki v *Zgodbah s panjskih končnic* mdr. opozarja na (morebitne) navezave na Janeza Trdino, Adolfa Muschga, Jamesa Thurberja in Draga Jančarja (Koron 2006: 151, 159). Podlesniku pa po svoje odgovarja v prav *Zrelih rečeh* tudi Kovačič sam, še preden je navedeni članek izšel. O tem, da Kovačič ni izhajal iz istovetnosti avtorja, pripovedovalca in glavne osebe, ne kaže izgubljati besed, saj njegova izvajanja o življenju, spominu, jeziku in pisanju izključujejo tako domnevo (Leben 2008: 86–87). Vprašanja prepisovanja tujih besedil in besed se Kovačič v *Zrelih rečeh* dotakne večkrat, predvsem 16. januarja 1991, 27. aprila 1998, 23. julija 2000 in 11. novembra 2001. V njih hkrati ponovno spregovori o svojih pogledih na literaturo in lastnem ustvarjanju, ki ga razume v fenomenološkem smislu kot del vseobjemajočega besednega in tekstnega kontinuuma.[12] Literatura mu je eno samo pisanje nadaljevanj in ustvarjanje videza kot kreacije človeka, ker pa je bilo vse že napisano in se z rahlimi premiki spet pojavlja,

11 Ruski izvirnik (Uedinonnoe) je izšel leta 1911 in ob izidu *Kristalnega časa* ni bil dostopen v slovenskem jeziku, srbski prevod je izšel leta 1983 (Podlesnik 2003: 1368), nemški pa leta 1985 pod naslovom *Solitaria* v Zürichu.

12 Ta predstava je prisotna že v *Delavnici*, kjer izpove svoje prepričanje, »da je bilo vse, kar je bilo doslej napisano ali premišljevano, že napisano ali vsaj v podobni obliki povedano in da ni ničesar, kar smo izrekli, bodisi podnevi ali ponoči, [...] kar še ni bilo izrečeno v neki votlini, v neki pustinji, v nekem nebotičniku – vse od časov jamskega človeka do tegale trenutka« (Kovačič 1974: 490).

je pisanje tudi »prepisovalska obrt«, saj so že apostoli prepisovali cele strani iz biblije v svoje evangelije. Pri prepisovanju in prevzemanju mu je pomembno predvsem to, da je izposojeno približano lastnemu stilu, trenutnemu oknu, lastni osnovni melodiji (Kovačič 2009: 399–400). Prepričan je celo, da je »marsikaj uporabil z večjo pravico kakor prvotni avtor«, prepisovanje kot tako pa utemeljuje s tem, da je človek za »organizem neke knjige«, ko jo dela, »pripravljen ne samo krasti, ampak tudi izdajati in ubijati, ne samo sebe, ampak tudi druge, najbližje« (prav tam: 81). Ker pa je bila marsikatera zapisana misel sposojena, ne da bi vedel, ali je ukradena ali izmišljena, ali jo je prebral ali slišal, ali pa mu je ostala v spominu (prav tam: 81), se mu je dogajalo, da včasih na koncu ni bilo več nič njegovo, temveč je bilo vse »kot ukradeno, sposojeno, iztrgano iz situacije« (prav tam: 216).

Zdi se torej, da je avtentičnost prikazov in morda celo samih besedil vprašljiva, toda Kovačiču ne gre za avtentično sliko svojega življenja ali samega sebe, temveč za avtentičnost svojih misli, svoje zavesti in eksistence kot umetnika, ki prihaja do izraza na besedilni ravni, ta pa je ločena od zunajbesedilnega sveta in življenja, saj predstavlja zgolj »videz«. Kovačičev estetični imperativ sega tako daleč, da se kot zapisovalec ne vidi le kot obrtnik, temveč kot hlapec svoje umetnosti:

> Umetnost hoče biti živ organizem. Podrejen si njeni samovolji in razvajenosti. Na kup moraš znositi vse, kar terja – kar si doživel, sanjal, čital, slišal, povedal, so drugi povedali, ali celo tisto natanko tako, kot so že drugi ali ti sam nazadnje napisal. Celota zahteva popolno mobilizacijo tvoje nedolžnosti. (Kovačič 2009: 181.)

Ta organizem ni nobena naravna stvaritev, temveč umetna, je robot, pohodni čevelj, avto, ki naj služi ljudem, in hkrati tvorba, ki postavlja na prag tradicijo, »vrečo z vsoto skupnih izkušenj« (Kovačič 2009: 182). Kovačič se zato tudi sprašuje, koliko so njegove knjige, sicer njegove zgodbe, ki segajo vanj, zares tudi snov njegovega življenja, ker so napisane po vsem, kar si je zapomnil iz življenja, prebral v drugih knjigah in slišal od ljudi; po eni strani se mu zdi, da so nekakšen kolektivni tekst, ki nosi pečat njegovih rok in miselnosti, pa to spet niso, ker so bile namenjene ljudem v branje (prav tam: 259).

Kovačič ostaja tudi v teh vprašanjih nedorečen in svoje avtobiografsko pisanje odmika od enopomenskosti, določljivosti in vsakršnih predbesedilnih pomenov in smislov. Ne glede na to pa bi moralo literarno vedo zanimati, od koga in v kakšni meri je prepisoval, »kradel«, »si izposojal«. Omenjeno je bilo, da je takih analiz, začuda ali niti ne, dokaj malo. Premalo je tudi znano o medbesedilnih vezeh, morebitnih prototekstih in sploh o razsežnostih Kovačičevega recipiranja literature.[13] Zato bo eden večjih izzivov prihodnje »Kovačičologije« preučiti ta pojav v meddisciplinarnem in transnacionalnem dialogu, ki zaobjema tudi njegove pravljice (Blažić 2009: 164). Navezava na Rozanova v *Kristalnem času* in druge omenjene avtorje niso osamljen primer, saj bodo izkušene bralke in bralci odkrili, da je na primer tudi v knjigah *Pet fragmentov*, *Tri ljubezni*, *Prah*, *Prišleki* in *Basel* kar nekaj navedkov iz del Musila, Canettija, Thomasa Wolfea, Arna Schmidta in še koga.[14]

13 Saša Vuga se npr. spominja, da je Kovačič že v letih po vojni – zlasti v nočnih, gostih debatah – citiral iz ruske in francoske literature, predvsem iz Stendhala (Komel Snoj 2008: 441).

14 Povzemam po zasebni elektronski korespondenci z Gerdom Meyerjem, ki se kot »preprost« bralec zanima za Kovačičeve izposojenke pri Arnu Schmidtu v *Prišlekih* in se je lotil tudi preverjanja pravilnosti biografskih podatkov, ki jih Kovačič navaja v svojih besedilih. Pri tem kaže, da se marsikateri podatki ne ujemajo z uradnimi. Tako naj bi bila Kovačičeva mati v resnici mlajša 11 let, oče pa 3 leta; poročila se nista 1908 v Saarlouisu, temveč 1911 v Saarbrückenu; v Baslu se niso naselili leta 1912, ampak že leto prej; Gisela se ni rodila leta 1936 v francoskem Mulhousu, temveč leta 1934 v badenskem Müllheimu itn.

Literatura in viri

BLAŽIĆ, Milena Mileva, 2009: Novosti v kratki sodobni pravljici Lojzeta Kovačiča – študij primera Zgodbe iz Mesta Rič-Rač. Gašper Troha, Milena Mileva Blažić, Andreas Leben (ur.): *Lojze Kovačič. Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. 152–169.

GABRIČ, Aleš, 1998: Ljubljanske razglednice kot politični problem. Tomo Virk (ur.): *Lojze Kovačič*. (Zbirka interpretacije 8.) Ljubljana: Nova revija. 162–186.

GLAVAN, Mihael, 2009a: Rokopisna zapuščina Lojzeta Kovačiča – ustvarjalna zmeda. Gašper Troha, Milena Mileva Blažić, Andreas Leben (ur.): *Lojze Kovačič. Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. 59–75.

GLAVAN, Mihael, 2009b: Zrenje v zrelost. Lojze Kovačič: *Zrele reči*. Ljubljana: Študentska založba. 459–480.

KOMEL SNOJ, Mateja (ur.), 2008: *Fragmenti o prišleku. Spominska knjiga Lojzeta Kovačiča*. Ljubljana. Študentska založba.

KORON, Alenka, 2006: Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: Zgodbe s panjskih končnic Lojzeta Kovačiča. Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. *Obdobja* 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 149–161.

KOVAČIČ, Lojze, 1985: *Prišleki*. 3. del. Ljubljana: Slovenska matica.

KOVAČIČ, Lojze, 1988: *Prah. Dnevnik, zapažanja, reminiscence*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOVAČIČ, Lojze, 1990: *Kristalni čas*. Ljubljana: DZS.

KOVAČIČ, Lojze, 1997: *Delavnica. Šola pisanja*. Maribor: Obzorja.

KOVAČIČ, Lojze, 2003: *Otroške stvari*. Ljubljana: Študentska založba.

KOVAČIČ, Lojze, 2009: *Zrele reči*. Ljubljana: Študentska založba.

LEBEN, Andreas, 2008: Bahtinovo pojmovanje avtobiografije in avtobiografsko v delu Lojzeta Kovačiča. *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 54. 77–90.

MILEK, Vesna, 2003: Sicer školjke postanejo kamni. Pisatelj Lojze Kovačič. *Delo*, Sobotna priloga, 1. 3. 2003. 20–23.

NOVAK - KAJZER, Marjeta, 1993: *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač.

PODLESNIK, Blaž, 2004: Kristalne osamljenosti Lojzeta Kovačiča. *Sodobnost* 68/11. 1359–1368.

ŠALAMUN BIEDRZYCKA, Katarina: Lojze Kovačič – baročni človek. Tomo Virk (ur.): *Lojze Kovačič*. Zbirka interpretacije 8. Ljubljana: Nova revija. 125–137.

DOMINANTA ČASA IN DOMINANTA PROSTORA V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

Vanesa Matajc
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-311.6.09"1990/20"

Prispevek obravnava razliko med literarnimi besedili, ki težijo k dominanti bodisi časa bodisi prostora. Ta se nanaša na razmerje med »središčem« in »obrobji« v »semiosferi«, ki se je v sferi slovenske kulture spreminjalo od okvirno leta 1990. Najznačilnejše reprezentacije časa (in zgodovine) ali (kulturnega) prostora se očitno pojavljajo v sodobnem slovenskem romanu. Prispevek izpostavlja nekaj romanov iz opusa Rudija Šelige, Draga Jančarja in Andreja Skubica po letu 1990.

zgodovinski roman, sodobni slovenski roman, Rudi Šeligo, Drago Jančar, Andrej Skubic

In this paper I'd like to discuss the difference between literary texts organised either by the dominance of time or of space. This difference refers to the relation between the »centre« and »margins« inside the »semiosphere« which, within Slovene culture, has changed since about 1990. The most significant representations of either time (and history) or (cultural) space seem to appear in the contemporary Slovene novel, so the paper will discuss some novels written by Rudi Šeligo, Drago Jančar and Andrej Skubic after 1990.

historical novel, contemporary Slovene novel, Rudi Šeligo, Drago Jančar, Andrej Skubic

Prispevek obravnava sodobne slovenske romane, ki težijo k dominanti bodisi časa bodisi prostora, torej v reprezentacije časa (kot zgodovine) ali (kulturnega) prostora. Ta različnost se nanaša na razmerje med »središčem« in »obrobji« v »semiosferi«, ki se je v sferi slovenske kulture spreminjalo od okvirno leta 1990. Prispevek izpostavlja nekaj romanov iz opusa Rudija Šelige, Draga Jančarja in Andreja Skubica. Imaginarni prostor, ki ga ustvarja literarno besedilo z diskurznimi perspektivami literarnih likov in/ali pripovedovalca, je seveda neločljiv od svoje časovnosti, na to je opozoril že Bahtinov pojem kronotop, pozneje pa v svoji opredelitvi kulture Lotman s pojmom semiosfere.[1] Vendar je nadomestitev cikličnega koncepta časa z linearnim v procesu modernizacije vzpostavila možnost razločitve časa od prostora.[2] De Manovo dekonstrukcijsko branje literature je v modernih literarnih besedilih razbralo »retoriko časovnosti«, sodobna literarna veda pa v postmodernih literarnih besedilih razbira poudarjeno reprezentacijo kulturnega prostora. Ta premik je razbrati tudi v sodobnem slovenskem romanu: posamezni romani očitno prevprašujejo moderne reprezentacije časa kot (slovenske) zgodovine, temu nasprotno pa nekateri drugi romani postajajo ravnodušni do zgodovine in jo nadomeščajo z diskontinuiranim nizom »trenutnih« situacijskih prezenc prostora. To, kot rečeno, ne pomeni

1 »Kultura se organizira v obliki določenega 'prostora in časa' in zunaj te organizacije ne more obstajati. Ta organizacija se realizira *kot* semiosfera in *s pomočjo* semiosfere.« (Lotman 2006: 188.)

2 V predmodernih družbah je čas imanenten cikličnemu dogajanju narave, v modernih družbah ireverzibilen in s tem ločen od narave. Tako je abstrahiran tudi prostor. Čas s prostorom ponovno združi zgodovinska zavest (Giddens 1990: 16–21).

opuščanja časovnosti, marveč vzpostavlja soobstoj alternative, to je dominante prostora. Sodobni slovenski roman obdobno opredeljuje postmoderna (Kos 2001): predpona postoznačuje, da ta književnost vključuje predhodno, moderno tradicijo (in v njej razberljivo »retoriko časovnosti«), hkrati pa jo kritično reflektira in celo zapušča. Natančneje: romani, ki odkrito prevprašujejo zgodovino (slovenskega) prostora, soobstajajo z romani, ki predstavljajo samoopredelitev slovenskega kulturnega prostora z vidika sodobne, diskurzivno dojete več- in medkulturnosti. Prispevek na teh izhodiščih obravnava Šeligov roman *Izgubljeni sveženj* (2002) in Jančarjev roman *Graditelj* (2006) kot romana, ki strukturirata literarno besedilo s težnjo k dominanti časa, ter Skubičeve romane *Grenki med* (1999), *Fužinski bluz* (2001) in *Lahko* (2009) kot romane, ki strukturirajo literarno besedilo s težnjo k dominanti prostora. Seveda pa ta razlika noče posplošiti sodobnega slovenskega romana v le dve opozicijski skupini. Nanaša se zgolj na tiste romane, ki se zdijo posebej pomenljivi z vidika literarnozgodovinske *sodobnosti* v njenem razmerju do *moderne* tradicije: pojem sodobnosti signalizira verjetnost, da se je dojemanje časa v slovenski literarni postmoderni morda nekoliko spremenilo.

Semiosfera in postmodernost

Postmoderna dojemanja časa, ki prevprašujejo modernost kot zgodovino ali spacializirajo situacije v kulturno vozlišče različnih diskurzov, je mogoče opisati z vidika semiosfere, kakršna je opredeljevala moderni slovenski kulturni prostor. Manko države, ki ji je bil v moderni evropski kulturni zgodovini pripisan status vrhovnega znaka nacionalne individualnosti, je, kot vemo, vodil v prenos državnih funkcij na kulturo in zlasti na literaturo,[3] ki jo je privilegirala njena jezikovnost: ko se kulturna skupnost prepozna kot nacionalna skupnost, se naravni jezik opomenja kot nacionalni jezik, ta pa združuje in se obenem pomnožuje v mnoge jezike semiosfere. Tudi za semiosfero slovenskega prostora je pomenljiva sicer splošna Lotmanova pripomba: »v vsako živo kulturo je vgrajen mehanizem za pomnoževanje njenih jezikov«, ob tem pa deluje »tudi mehanizem v nasprotni smeri, tj. v smeri poenotenja jezikov« (Lotman 2006: 174–75). Poenotenje pomeni tudi težnjo k enotni reprezentaciji preteklosti (kot identitete) kulturne skupnosti: (nacionalna) literatura in zgodovina vzdržujeta poenotujoče središče semiosfere v nenehni souglasitveni interakciji, z usklajeno imaginacijo preteklosti te skupnosti ter z medbesedilno uskladitvijo literarnega in zgodovinopisnega diskurza (Matajc 2010: 252–254). Oboje pa omogoča moderno dojemanje časa kot napredujočih sprememb te skupnosti. Moderni čas skupnosti se torej reprezentira kot zgodovinska kontinuiteta, njen prostor pa kot kulturno poenoten. In kako se semiosfera reorganizira s prehodom v postmoderno?

Zdi se, da se prej poenotujoče središče semiosfere razpršuje, ko se intenzivno sooča s svojimi obrobji. To vsaj v delu literarne prakse pomeni: prepadeno prevpraševanje zgodovine, sopostavljeno ob ravnodušnost do zgodovine. Oboje se medbesedilno navezuje na sodobno zgodovinopisje, torej na pomnožitev zgodovinopisnih metod in podob preteklosti.

Dominanta časa v Šeligovem in Jančarjevem zgodovinskem romanu

Metazgodovina zgodovinopisje utemeljuje kot *pripoved* o preteklosti in ga s tem postavlja v odkrito medbesedilno izmenjavo z literaturo.[4] V literaturi je ta izmenjava še posebej razvidna v žanru zgodovinskega

3 Dejavnik »kulturnega sindroma« se zdi osrednji dejavnik semiosfere manjših, (tedaj še) brezdržavnih evropskih skupnosti, ki so se na podlagi skupnega jezika in kulturne zgodovine prepoznale kot narodi (naseljeni zlasti v geopolitičnem prostoru srednje, severovzhodne in vzhodne Evrope).

romana, ki strukturira literarno besedilo s težnjo k dominanti časa, v poststrukturalističnem[5] »duhu« pa soustvarja metazgodovinske reprezentacije, ki se zavedajo kulturne in literarne konstruiranosti zgodovine: to vodi v njeno razenotenje. Navedeno je razbrati tudi v Šeligovem in Jančarjevem zgodovinskem romanu (Matajc 2010: 265–267).

Šeligov *Izgubljeni sveženj* izhaja iz sodobnosti, kot jo dojema lik podjetnika Tomaža Laknerja. Ker sodobnost – zgodovinsko – nenehno napreduje v prihodnost, se mora (glede na de Manovo »retoriko časovnosti«)[6] nenehno alegorično nanašati na predhodnost (preteklost) in jo zabrisovati, ne da bi se mogla ustaliti v končnem »označencu« ali stanju pomiritve. Šeligo ta paradoks zgodovine (modernega dojemanja časa) v slovenskem romanu inovativno, morda z rahlim časovnim modelom Amisove *Časovne puščice* (*Time's Arrow*, 1991), obrne nazaj in dol po časovni vertikali zgodovine: v preteklost okrog 2. svetovne vojne, v revolucijski čas španske državljanske vojne in partizanskih bitk, motivika pretečega gozda pa med drugim sugerira mitski prostor novejše slovenske zgodovine. Roški mit med drugim razveljavlja resnico nekoč institucionaliziranega, komunističnega, modernega oziroma revolucionarnega utemeljitvenega mita (Matajc 2010: 254–256). V vozlišču obeh mitov nastaja napetost in nezaceljiva vrzel: pripovedna strategija romana jo vzdržuje s halucinantno nejasnostjo protagonistovih časovno-prostorskih prehodov. Ta vrzel dopušča le zoženo vsebino pogleda po prizoriščih, kar včasih spominja na »novoromaneskno« simulacijo brezosebnega pogleda filmske kamere, ki ne dopušča koherentne, zgodovinske osmislitve znakov preteklosti. Pač pa nekoherentno osmislitev teh nepreglednih situacijskih preskokov vzpostavlja protagonistovo občutje usojenosti, da nosi izročilo »preko pragov zgodovine«. Pri tem se mu osebna identiteta sicer situacijsko spreminja: na poti prek Španije, Pariza, Prage, Rusije, Golega otoka in moskovske cerkve se prepozna kot španski borec in revolucionar Thomas Luckner, kot Pastir itn., nazadnje kot nejeverni Tomaž. Ne spreminja pa se njegovo nenehno odlagajoče se »bistvo« ali končni označenec zgodovine, ki bi sicer lahko končal Tomaževe identitetne metamorfoze: v njih je Tomaž le mesto nejasnega občutja etične odgovornosti do nerazumljivih pričevanj iz izgubljenega svežnja (preteklosti?). Vendar to ne pomeni, da lahko neha iskati: izgubljene papirje bo lahko razbral in s tem dovršil svojo zgodovinsko spremenljivo identiteto, »ko bo kamenje zagorelo«. Sveženj, simbolna možnost konca nihilistične zgodovine, je tudi znak prevpraševanja zgodovine in dominante časa.

Drugo od inovacij v sodobnem slovenskem romanu predstavlja Jančarjev *Graditelj*, in sicer z alegorično tekstno strategijo, ki en –

4 Po H. Whitu, utemeljitelju sodobne metazgodovine, je zgodovina pripoved ali uzgodbenje preteklosti v štirih možnih tipih: tragedije, komedije, romance in satire. Sodobni mislec tega estetskega obrata, F. Ankersmit, upošteva teorijo reprezentacije ter zgodovinarjeve etične predpostavke (Munslow 2006: 22, 242).

5 »Z 'dekonstrukcijo' tradicionalne historiografije so se postulati historiografskega modusa izjavljanja (objektivnost, nevtralnost, brezosebnost), s katerimi naj bi opisovali dogodke, *kot so se dejansko zgodili*, razodeli kot konvencionalne realistične pripovedne tehnike (tretjeosebni, vsevedni, brezosebni pripovedovalec, ki kar se da prikriva svojo prisotnost, svoj akt pripovedovanja ter interpretiranja […].« (Bavec 2009: 192.)

6 »[…A]legorični znak [… se] nanaša na neki drug znak, ki obstaja pred alegoričnim. Pomen, ki ga vzpostavlja alegorični znak, je potemtakem samo v *ponavljanju* […] nekega zgodnejšega znaka, s katerim ne more nikoli sovpasti, saj je bistvo tega zgodnejšega znaka čista predhodnost.« Alegorija »[…] svoj jezik vzpostavlja v praznini te časovne razlike.« (De Man 1997: 204.) Navezuje se na dojemanje časa kot zgodovine: »Modernost zaupa v moč sedanjega trenutka kot v izvor, a odkriva, da se je s tem, ko se je ločila od preteklosti, ločila tudi od sedanjosti.« (De Man 1997: 149.)

namreč moderni, komunistični – mit razveljavlja z drugim, predmodernim, antičnim mitom o Dedalu. Njuna skupna referenca je prostor, točneje človeško kultiviranje naravnega prostora z – ječo. Ta v modernomitski »konstrukciji« realnosti dobiva funkcijo totalitarnega *panoptikona*, kot ga je opisal J. Bentham in ideološkokritično tolmačil M. Foucault. To funkcijo ječi omogoča arhitekturna oblika dvoglave sekire. Dvoglava sekira (labris) pa je tudi simbolni znak kretskih antičnih ritualov, ki ciklično posedanjajo mit kraljeve oblasti in moči. Moderni »Dedal«, graditelj zapora Pavel, za razliko od antičnega Dedala dvomi o totaliteti, ki naj bi jo za prav vse člane skupnosti ustvarjal moderni, komunistični mit: distancira se do nje, kar pomeni, da zanj ni veljavna, s tem pa razvrednoti tudi moderni mit kot generator totalitarne ideologije. Mitokritika se tako v soočenju davnega in modernega mita izteka v odkrito kritiko modernega, nihilističnega mita kot ideologije: izreka se s komentarji zapisovalca Pavlove zgodbe in s komentarji samega Pavla. Dogajanje modernega »Dedala«, ki ima referenco v povojni slovenski zgodovinski resničnosti[7] (v »prevzgojnem taborišču« Sterntal), je torej predstavljeno alegorično: kot komentirano in etično angažirano prevpraševanje (slovenske) zgodovine, z očitno težnjo k dominanti časa. Inovacijo pri tem ustvarjata motivno-tematska referenca mita in mitokritična pripovedna strategija. Zaradi svoje alegorične naravnanosti pa je *Graditelj* precej bolj kot Šeligov roman medbesedilno navezan na sodobni zgodovinopisni diskurz.

Dominanta prostora v sodobni slovenski pripovedni prozi in Skubičevi romani

Težnja k dominanti prostora se da razbrati v mnogih sodobnih slovenskih proznih besedilih, ki tematizirajo komunikacijo kot generator resničnosti. V sodobni književnosti je prevpraševanje komunikacije značilno za kratko zgodbo, kjer pogosto poteka s postopki minimalizacije, ti pa lahko soustvarjajo postmoderno literarno smer minimalizem.[8] Komunikacijska kriza pa je tema tudi tistih sodobnih literarnih besedil, ki tematizirajo več- in multikulturnost: tudi slednji sta razberljivi iz komunikacijskih trkov, ki soustvarjajo kulturni prostor kot jezikovno resničnost. Razumevanje izjave otežkoča njena umeščenost v kulturni prostor, saj se semiosfera vzdržuje kot trenutkovni soobstoj in interakcija različnih jezikov.[9]

Literarna besedila, ki poudarjeno reprezentirajo resničnost kot tak »mnogojezikovni« kulturni prostor, torej težijo k dominanti prostora. Ustvarjajo »[u]činek navzočnosti prostora, ki v resnici ni navzoč, ampak le fantazmatski […]«, to pa se doseže »[…] samo prek bralčevega prevzemanja diskurznih perspektiv, […] prek niza zoženih pogledov (s stališča pripovedovalca, literarnih likov itn.).« (Juvan 2006: 246.) »Diskurzne perspektive«, ki ustvarjajo imaginarni prostor, se nanašajo na ne-literarne diskurze. »Mimetični diskurz« (Johansen 2002) jih »citira« in problematizira. Diskurz je opredeljen mdr. kot »sklop konvencij«, ki upravlja komunikacijo v sinhronem množtvu konkretnih komunikacijskih situacij: »raba jezika […], ki poteka prek izjav in izjavnih dejanj v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu«, vzdržuje »izbrano področje vednosti, vrednot, predstav«, s tem pa vzpostavlja

7 Drago Jančar predstavlja taborišče Sterntal v uvodnem eseju k revizijskemu zgodovinopisnemu zborniku *Temna stran meseca* (1998). Roman *Graditelj* se nanaša na Jančarjevo dramo *Dedalus* (1988).

8 S tem jo utemeljuje komparativna analiza, ki jo je opravila Andreja Jezernik (2010) tudi na literarnih besedilih sodobne slovenske književnosti (prim. tudi Virk 1998).

9 »Tako se na vsakem sinhronem prerezu semiosfere med seboj spopadajo različni jeziki, različne razvojne etape, nekateri teksti so potopljeni v ne povsem ustrezne jezike, kodi, s pomočjo katerih jih je mogoče dešifrirati, lahko povsem umanjkajo.« (Lotman 2006: 178.)

»medosebna ter družbena razmerja« (Juvan 2006: 48). Med drugim proizvaja mite in stereotipe, ki so pomemben dejavnik semiosfere, njihov obtok pa reprezentirajo tudi tisti sodobni slovenski romani, ki s tematizacijo več- in medkulturnosti težijo k dominanti prostora. V sodobni slovenski književnosti to težnjo najdosledneje predstavlja literarni opus Andreja Skubica.[10]

Skozi diskurzne perspektive literarnih likov, prišlekov, »tujcev«, *Grenki med* (1999) vzpostavlja imaginarni prostor Ljubljane. Referenca tega prostora je »resnična« Ljubljana, ki se je v slovenski kulturni zgodovini vzpostavila kot simbolno središče semiosfere: kot nacionalnodržavna prestolnica, ki je v obdobju modernosti (ko se razvije moderni koncept naroda) s svojimi institucijami težila k poenotenju jezikov semiosfere. V postmodernem prevpraševanju enovite nacionalne kulturne zgodovine pa prestolnica ostaja simbolno središče semiosfere prav zato, ker je mesto najbolj dinamičnih prestrukturacij semiosfere: paradoksalno vzdržuje središčnost tako, da jo sooča in razpršuje z množtvom »obrobij«, to so obrobni jeziki, diskurzi, sociolekti, njihov soobstoj, trki in izmenjave, tako da prestolnica postane najtransgresivnejši prostor: mesto. Vendar prvi Skubičev roman mesto še vedno predstavlja kot nacionalno prestolnico, v kateri se prišleki jasno prepoznavajo kot »drugi«: govorci (v tem primeru) manjšinskega jezika in drugačnih kulturnih vrednot. *Grenki med* torej predstavlja diskurzivne interakcije med središčem »domačega« in obrobno kulturno skupino »tujega«, vendar središče in obrobje pri tem še ne izgubljata te svoje identitete. Več- in medkulturnost v *Grenkem medu* je tako sicer predstavljena kot motivno-tematska makrostruktura romana, ni pa še dosledno »citirana« v jezikovnem mnogoglasju: še upošteva jezik središča semiosfere. »Večjezikovnost tujcev je 'prevedena' v slovenski idiom s provokativno mimetičnostjo« (Zupan Sosič 2003: 148).

Bistveno radikalnejši je Skubičev naslednji roman, *Fužinski bluz* (2001), saj časovnost dogajanja sinhronizira na en dan, pomnožuje pa njegovo prostorsko, to je diskurzivno identiteto. Imaginarni prostor Ljubljane se omeji na območje Fužin, tako da je prostorska referenca romana najbolj več- in medkulturni prostorski predel prestolnice. Njegova identiteta je spet kulturna različnost, le da jo zdaj predstavlja tudi dosledna »citatna« prezentacija sociolektov: »diskurzne perspektive« štirih literarnih likov (brez hierarhizirajoče intervencije kakega osrednjega pripovedovalca) izražajo štirje različni sociolekti dosledno: v besedišču, ortografiji – »namernem zaznamovanju ekscesnega« s fonetično pisavo – slovnici itn. (Prim. Skubičevo znanstveno analizo sociolektov; Skubic 2004: 304–134.) Pri tem zlasti Janinin sociolekt, ki ga opredeljuje hkrati starostna skupina in družinsko, priseljensko kulturno okolje, jezikovno še posebej prezentira dinamiko medkulturne »fužinske« identitete: Janina dobesedno preskakuje iz ljubljanskega mladostniškega slenga ali »obrobnega ekscesnega sociolekta« (Skubic 2004: 303) v črnogorski »priseljenski obrobni sociolekt« (Skubic 2004: 302). Kateri izmed obeh »jezikov« se aktivira v posameznem trenutku njene zavesti, je odvisno od vsakokratne komunikacijske situacije: osrednji prejemnik njenega tihega samogovora je sicer ona sama, s slengovskimi odmiki od jezikovne norme materinske črnogorščine. Ker pa se vsebine zavesti nanašajo tudi na predhodne ali pravkaršnje komunikacijske situacije s kulturno različnimi prejemniki, preskakuje med jezikoma glede na dialoškega partnerja: od očeta z etnično opredeljeno kulturno identiteto do tistih sogovornikov, katerih jezikovna norma je slovenska, a ko-

10 Naraščajočo kaotičnost diskurzivnih interakcij (kaotičnost, ki postaja organizacijski princip semiosfere) simbolno označujeta naslova dveh Skubičevih literarnih besedil, ki ju prispevek sicer ne bo posebej obravnaval, to sta zbirka kratkih zgodb *Norišnica* (2004) in roman *Popkorn.*

municirajo v ekscesnem (slengovskem) ignoriranju le-te. Nič manj pa v tem »fužinskem« več- in medkulturnem kontekstu ne pade v oči drugi, »kultivirani sociolekt« (Skubic 2004: 298), ki ga opredeljuje poklic njegove govorke (profesorice slovenščine): ta seveda vzdržuje kulturni jezik slovenskega prostora. Sopostavljena je torej ob druge tri sociolekte, v katerih pa je slovenska jezikovna norma – ta središčna institucija semiosfere – delujoča le *in absentia.* Ta, s semiotičnega vidika jukstapozicija »obrobja« in »središča«,[11] radikalizira tematizacijo večkulturnosti, besedilna celota pa deluje kot šokantna potujitev oziroma kot prevpraševanje predhodnega dojemanja slovenskega kulturnega prostora. To je pravzaprav replika na tiste sočasne slovenske romane, ki prevprašujejo dojemanje slovenske zgodovine.

Replika nanje je tudi Skubičev najnovejši roman *Lahko* (2009). Kot rečeno, sodobni slovenski zgodovinski romani prevprašujejo zgodovino tudi s tematizacijo zgodovinskih mitov. Skubičev roman *Lahko* pa tematizira in problematizira aktualne mite in stereotipe, ki delujejo v semiosferi: mit o Romih, ki ga vzdržuje sama romska kulturna skupnost (s čimer si razlaga prakse »kraje«) in stereotipe, ki jih o Romih proizvaja diskurz večinske etnične skupnosti. Slednji se sicer razceplja na državnoinstitucionalni, politično korektni, in »ljudski«, politično nekorektni diskurz, vendar v kritični situaciji vzdržujeta stereotipe – oba. S tem državnega sekretarja kritično sooči sama Romkinja Agata, tako da jih s hiperboličnim, grotesknim sarkazmom distribuira tudi sama: posmehljivo pristane na dejstvo, da so stereotipi pač edini možni skupni kulturni kod, ki omogoča vsaj nujno komunikacijo. Spletno komuniciranje, ki v montažnih »citiranih« sporočilih s forumov potrjuje to diskurzivno konstrukcijo realnosti, pa s skoraj dosledno sovražnim ali vsaj nezavedno stereotipiziranim govorom prevprašuje očarljivi politično korektni koncept večkulturnosti, ki naj bi opredeljeval prostor. (Je naključje, da se oba dela romana, »gotski črnometalski« in »romski«, poigravata z žanrom grozljivke?) V to medbesedilnost se vključuje tudi diskurzivno konstruirana identiteta obeh junakinj, katere znak je njuno ime: ameriška mladoletnica si identiteto konstruira »sama«, s tem ko se nereflektirano prepušča klišejem črnometalskega diskurza. Romska Agata pa kljub poskusom individuacije ne pobegne identiteti, ki ji jo z distribucijo stereotipov ustvarja »ljudski« diskurz. Ime obe navezuje na Agato Schwarzkobler in ju s tem predstavlja kot žrtev kulturnega prostora, ta pa briše mejo med (diskurzivno) resničnostjo in resničnostnim šovom.

Sodobni slovenski roman torej lahko opredeljuje bodisi dominanta časa bodisi dominanta prostora. Obe možnosti se seveda pojavljata v različnih obdobjih, v katerih pa sta čas in prostor drugače koncipirana. V opisanih sodobnih opomenitvah tako očiten soobstoj obeh možnosti, zdi se, literarno soustvarja reorganizacijo semiosfere, razberljivo tudi v primerjalnem literarnem kontekstu: roman črnogorskega pisatelja Andreja Nikolaidisa *Mimesis* (2006), npr. prevprašuje sodobne obnove destruktivnih mitov nacionalne zgodovine, češki roman Jáchyma Topola *Hladna dežela* (Chladnou zemí, 2009) prevprašuje zgodovino s problemsko posodobitvijo njenega modernega (totalitarnega) ideološkega vzorca, roman Miljenka Jergovića *Ruta Tannenbaum* (2006) pa neločljivo preplete oba sodobna koncepta časa in prostora v kulturnokritično »prebolevanje zgodovine« (s tematizacijo zgodovinskega kulturnega prostora skozi trke njegovih diskurzov). Škotski roman Jamesa Kelmana *Kako pozno, pozno je bilo* (How late it was, how late, 1994) pa, že ravnodušen do zgodovine, npr. kulturnokritično »citira« diskurzivno sedanjost glasgowskega »obrobnega« prostora.

11 Skubic (v navezavi na P. Bourdieuja) sociolingvistično postavlja »obrobne sociolekte« v razmerje s »kultiviranimi sociolekti« in »kulturnim jezikom« (Skubic 2004: 298).

Zdi se, da soobstoj obeh dominant z vidika slovenske kulturne zgodovine pomeni odločilen premik v »postzgodovinskost« ali širše: v postmodernost. Razmerje »temporalnosti« in »spacialnosti« tako omogoča natančnejše literarnozgodovinsko branje sodobnega slovenskega romana.

Literatura

BAVEC, Nataša, 2009: *Resnična zgodba. Modeli zgodovinskega romana: med tradicijo in postmodernizmom*. Ljubljana: LUD Literatura.

DE MAN, Paul, 1997: *Slepota in uvid.* Ljubljana: LUD Literatura.

GIDDENS, Anthony, 1990: *The Consequences of Modernity.* San Francisco: Stanford University Press.

JANČAR, Drago, 2006: *Graditelj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

JEZERNIK, Andreja, 2010: *Minimalizem in minimalistična estetika v kratki prozi ter sodobna slovenska kratka proza*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

JOHANSEN, Jorgen Dines, 2002: *Literary Discourse: A semiotic-pragmatic Approach to Literature.* Toronto: Toronto University Press.

JUVAN, Marko, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura.

KOS, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

LOTMAN, Jurij M., 2006. *Znotraj mislečih svetov.* Ljubljana: Studia humanitatis.

MATAJC, Vanesa, 2010. Slovenski roman po letu 1990: pomnožitev konceptov zgodovine. *Nova revija* 28/330–332. 250–267.

MUNSLOW, Alun, 2006: *The Routledge Companion to Historical Studies.* London, New York: Routledge.

SKUBIC, Andrej, 1999: *Grenki med*. Ljubljana: DZS.

SKUBIC, Andrej, 2001: *Fužinski bluz*. Ljubljana: DZS.

SKUBIC, Andrej, 2004: Sociolekti od izraza do pomena: kultiviranost, obrobje in eksces. Erika Kržišnik (ur.): *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem. Obdobja* 22. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 297–320.

SKUBIC, Andrej, 2009: *Lahko*. Ljubljana: Študentska založba.

ŠELIGO, Rudi, 2002: *Izgubljeni sveženj*. Ljubljana: Nova revija.

VIRK, Tomo, 1998: Čas kratke zgodbe. Tomo Virk (ur.): *Antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: Študentska založba.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: LUD Literatura.

MESTO KOT LITERARNI LIK V TREH SODOBNIH SLOVENSKIH ROMANIH

Katja Mihurko Poniž
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6-311.4-311.2.09" 198/20"

V romanih *Severni sij*, *1895, potres* in *Ločil bom peno od valov* provincialno mesto prerašča okvire kronotopa in dobiva vlogo soigralca oziroma protiigralca, kakor ga literarne osebe doživljajo v določenem trenutku svojega življenja. Mesto je zaznamovano tudi z mejami, ki prav tako ne pomenijo le geografske ločnice, temveč izziv za prestop v novo življenje. S postopkom personifikacije dogajalnega prostora uporabijo raziskovani romanopisci narativno strategijo, ki razrahlja sentimentalni naboj ljubezenske zgodbe.

dogajalni prostor, Drago Jančar, Jani Virk, Feri Lainšček, slovenski zgodovinski roman, slovenski ljubezenski roman

In the novels *Severni sij*, *1895, potres* and *Ločil bom peno od valov* the provincial town transcends the frame of Bakhtin's concept of chronotope. The town thereby fulfils the role of the protagonist or antagonist, depending on the perception of other literary characters in the certain moment of their life. The town is also marked by its borders, which represent not only the geographical but also symbolical lines of separation which represent the challenge of the transition to a new life. With the personification of place the narrative strategy is employed, which loosens the sentimentality of the love story.

place of action, Drago Jančar, Jani Virk, Feri Lainšček, Slovene historical novel, Slovene erotic novel

Mesto kot topos sodobnega slovenskega romana

Mesto kot dogajalni prostor[1] predstavlja tudi v novejši slovenski književnosti zanimivo raziskovalno izhodišče, saj je cond sitio sine qua non urbane literature, ki zavzema velik delež sodobne literarne produkcije. Mesto je prostor, v katerem se odvijajo zgodbe sodobnih iskalcev smisla, ki v urbanem romanu novega tisočletja prestopajo meje slovenske prestolnice in odkrivajo nove topografije. Pariz, London, Berlin, New York in druge svetovne prestolnice vse pogosteje izrisujejo nove zemljevide v slovenskih literarnih tekstih. Metropolam še vedno konkurira Ljubljana, od osamosvojitve tudi prestolnica države. Alojzija Zupan Sosič opozarja, da je tudi v sodobnem romanu prostor v primerjavi s kategorijo časa trdnejša pripovedna prvina, saj je možnost topografskih modifikacij manjša glede na spremembe temporalnih dimenzij, kjer se roman »velikokrat odreče logičnosti in smiselnosti časovnih razmerij« (Zupan Sosič 2006). Ob urbanih romanih v književnosti zadnjih treh desetletij odkrivamo tudi romaneskna besedila, v katerih se avtorji vračajo v preteklost in svoje like postavljajo v meščanske topose. Pri tem v središču njihove pozornosti ni kritični diskurz ali tematizacija meščanstva kot posebne socialne skupine,

1 Tej tematiki je posvečenih več raziskav. Opozorjamo na monografijo Volkerja Klotza *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans bon Lessage bis Döblin.* München: Hanser, 1969 in zbornik *Die Stadt in der Literatur* (ur. C. Meckseper in E. Schraut), Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1983.

kakor denimo v Hiengovi prozi, temveč dobi mesto vlogo literarnega lika, pisatelj pa daje posebno težo prostorski simboliki.

Za pričujočo raziskavo smo izbrali naslednje tri romane: *Severni sij* (1984) Draga Jančarja, *1895, potres: kronika nenadejane ljubezni* (1995) Janija Virka in *Ločil bom peno od valov* (2003) Ferija Lainščka. Vsi trije romani se nam razkrivajo kot sorodni v ekonomiji toponimov, med katerimi bomo posebno pozornost namenili mestu in meji.[2]

»Pisati, brati prostore«

Gaston Bachelard v knjigi *Poetika prostora* piše, da prostor, »ki ga je popadla domišljija, ne more ostati brezbrižen prostor, prepuščen geometrovi meri in razmisleku« ter dodaja, da je tak prostor doživet, a ne v svoji dejanskosti, temveč »z vsemi pristranskostmi domišljije« (Bachelard 2001: 26). Prostor, v katerem se odvijajo vsi trije raziskovani romani, ni le kraj dogajanja, temveč prerašča v vlogo romaneskne figure, nekakšnega opazovalca, ki spremlja protagonistove korake.

Kot ugotavlja Bachelard v nadaljevanju svoje študije, pesniki in pisatelji največkrat izbirajo prostore, ki so topografije njihovega intimnega bitja, prostore, ki so psihološki diagrami, saj jim pomagajo pri analizi intimnosti. »Pisati hišo« ali »pisati sobo« pomeni, da se pesnik ali pisatelj zaprede v sanjarjenje, a hkrati dopusti, da se ta proces odvije tudi v bralcu, v katerem pesnikove podobe oživijo vračanja v preteklost. Bachelard se posveti »topo-analizi« hiš in sob ter različnih predmetov, ki so v njih. Poudari, da gre za »hvaljene prostore« in zato svojo raziskavo poimenuje topofilija. Posebno afiniteto do prizorišč svojih romanov izpričujejo tudi Drago Jančar, Jani Virk in Feri Lainšček, saj so za dogajalni prostor izbrali svoj rojstni kraj oziroma fascinirajoči kraj svojega otroštva, kakor nam razkriva mehkobno nostalgičen opis Lainščkove Sòbote: »Sobòta, ta mali Babilon na obzornici Panonije, velika vas, ki si je nadvse želela biti mesto, mestece z madžarsko arhitekturo, judovsko omiko in slovansko dušo […]« (Lainšček 2003: 142).[3]

Mesto deluje kot poetična podoba rojstne hiše, o kateri Bachelard piše, da so vrednote intimnosti v njej razpršene, težko se umirijo, podvržene so dialektikam, rojstna hiša zato »ni le nastanitveni korpus, je tudi telo sanj«. Zdi se, da je prav naboj sanjarjenja, »mešanica domišljije in spomina«, tisti impulz, iz katerega so Jančar, Virk in Lainšček ustvarili podobo mesta, vendar so vsi trije pisatelji atmosfero romana napolnili s tesnobnostjo, skrivnostnostjo in celo apokaliptičnostjo, ki jo oznanjajo nenavadne osebe (Fedjatin, vedeževalka, Jenö Fargas), in s tem svoji pripovedi podelili nove razsežnosti.

S pričujočo analizo bomo poskušali pokazati, da ima v vseh treh raziskovanih romanih mesto posebno vlogo, prostor ni le dogajalni topos, temveč – skladno z Bachelardovimi izvajanji – niz poetičnih podob, s katerimi pisatelj ustvari vtis, da je mesto literarni junak. Teh podob ne bomo raziskovali, kakor omenjeni francoski fenomenolog, glede na njihov vznik v avtorjevi domišljiji, niti ne bomo iskali točke, na kateri se vzpostavi bralčevo »branje« prostora, marveč nas bo zanimalo, kako poetika prostora v raziskovanih besedilih odločilno izoblikuje svet romaneskne stvarnosti v živ literarni sestav, kateremu podeljuje prepričljivost prav izbira kronotopa.

Mesto, ki ni mesto in ne mestece

Bachelard mesto paradoksalno razume kot prostor, v katerem ni hiš: »V Parizu ni hiš. V škatlah, ki so zložene druga na drugo,

2 Vzporednico med romanoma *Severni sij* in *1895, potres* je potegnil že Miran Hladnik (1999), vendar je le omenil nekaj skupnih potez obeh romanov.

3 Sklicujoč se na te besede trdi Dušan Šarotar, pisec spremne besede k romanu, da je *Ločil bom peno od valov* »tudi svojevrsten literarni spomenik mestu in vzvratno ogledalo njegovim prebivalcem« (Lainšček 2003: 316).

živijo prebivalci mesta.« (Bachelard 2001: 54.) Na videz nesmiselno trditev zato razloži s tem, da so hiše v mestu brez kozmičnosti, ker niso več v naravi, odnosi med bivališčem in prostorom postanejo umetni.

V vseh treh romanih mesto ni predstavljeno kot brezoblično velemesto, v katerem se izgubita človek in njegova individualnost, temveč vsi trije dogajalni makroprostori ohranjajo kozmičnost, saj romaneskne osebe hiše, v katerih prebivajo ali se ljubijo, doživljajo kot prostore s posebno energijo.

Vsa mesta so provincialna mesta, a vendar niso »podeželska mesteca«, v kakršna so dogajanje postavljali realisti. Bahtin kot primer navaja flaubertovsko mestece: »Takšno mestece je kraj s cikličnim vsakdanjim časom. V njem se nič ne dogaja, kar naprej samo 'je'. Čas ne napreduje, marveč teče v ozkih krogih: dnevni krog, tedenski krog, mesečni krog, življenje pa ne življenje.« (Bahtin 1982: 361.) Flaubertovsko mestece se ne spreminja, na koncu romana je, ne glede na življenjsko zgodbo osrednjega lika, v njem vse tako, kot je bilo na začetku.[4] Drugače je v raziskovanih romanih, saj v njih svojo veliko zgodbo, kot bomo pokazali v nadaljevanju, doživi tudi mesto.

V vseh treh romanih zasledujemo ljubezensko zgodbo,[5] ki ima melodramatične poteze (še posebno v Virkovem *Potresu* se melodramatičnost stopnjuje v že preveč patetične zadnje stavke romana, kot pravilno ugotavlja V. Matajc). V vseh treh romanih literarne osebe z izbiro partnerja prekoračijo socialne meje – izgubljenec Erdman se v *Severnem siju* spusti v afero z urejeno (malo)meščanko Marjetico Samsa, zeljarjev sin in propadli študent Ivan Lapajne se v strastni in nenadejani ljubezni združi z aristokratinjo Mario de Majo in nekdanji vojak brez doma in domovine Andi Sziget z Elico Spransky, predstavnico soboške meščanske elite. S tem avtorji izpolnijo temeljno lastnost ljubezenskega romana – podiranje preprek, ki naredijo roman oziroma njegovo fabulo zanimivo in poudarijo izjemnost prikazanih ljubezenskih zgodb. V ljubezenske trikotnike vselej vdre tujec/tujka, ki na majhnost in provincialnost mesta gleda drugače kot njegovi prebivalci, s čimer vnese določeno mero širine, predvsem pa drugačno perspektivo.

Ljubezen je v vseh romanih prikazana kot sila, ki se ji človek podredi, če to želi ali ne. Že v Jančarjevem romanu je ljubezen nekaj, »kar se mora zgoditi proti volji ali razumu obeh junakov« (Zupan Sosič 2005: 9). Enako bi lahko trdili tudi za *Potres*, kjer poskuša Maria de Majo neuspešno zatajiti moč svojih čustev. Tudi Elica, čeprav hrepeni po ljubezni, ne izbere Andija za svojo veliko ljubezen, temveč se dogodki odvijejo kot usoda, ki ji ne more kljubovati. Tak pogled na ljubezen je konec 20. stol. svojevrsten anahronizem, vsaj

4 Kljub temu je bil prostor v *Gospe Bovary* izhodišče za številne raziskave. Izpostavljamo naslednje: Mieke Bal, 1977: *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans moderne*. Paris: Klincksieck. Eltrud Ibsch, 1982: Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts. *Poetics Today* 4. 97–113. James F. Hamilton, 1991: The Ideology of Place: Flaubert's Depiction of Yonville-l'Abbaye. *The French Review* 65, 2. 12. 1991. 206–215.

5 A. Zupan Sosič meni, da v *Severnem siju* »spet pridobiva veljavo zgodba«, zato predlaga oznako »modificirani tradicionalni roman« (Zupan Sosič 2005: 5). V njem vidi spoj zgodovinskega, psihološkega in ljubezenskega romana (prav tam: 8). Kot zgodovinski roman je mogoče označiti Virkov roman, kakor je to storil Miran Hladnik (1999). Tudi *Ločil bom peno od valov* lahko označimo, kot je to storila že Helga Glušič, kot ljubezenski roman (Glušič 2003: 12). O tradicionalnosti romana piše Ignacija J. Fridl in dodaja, da nas Lainšček vrača s svojo nepretencioznostjo velike literature, »zgodb, ki so kljub časovnemu odmiku od našega zdaj, zaradi svojih onstranzgodovinskih tem in občih človeških spraševanj večne« (Fridl 2004: 124). Na razgibanost zgodbe v *Potresu* opozarja tudi novinarka Mirjam Furlan Lapanja v intervjuju z Janijem Virkom, ki ji odgovarja: »Ja, potres je precej zgodbarski,« in dodaja, da je »dokaj klasično delo«. Poudarja tudi, da je hotel napisati zgodovinski, a tudi ljubezenski roman. Da mu je to uspelo, dokazuje Nada Petkovska (2003).

če sodimo po sodobni literarni produkciji z ljubezensko tematiko. Alojzija Zupan Sosič namreč ugotavlja: »Skeptična pripoved, rezultat postmodernistične ideje užitka v tekstu, sta s komičnimi in ironičnimi prizori oslabila melodramatičnost in patetičnost ljubezenskega romana« (Zupan Sosič 2006a: 64). Komika je »oslabila patetično, zmanjšala heroično in prikrila tragično, ljubezensko slovo, zato ni več tako 'krvavo resno', saj se tudi glavna junaka (ne samo bralec) drugače zavedata kratkosti prave ljubezni« (Zupan Sosič 2006: 64). Zdi se torej, da velike ljubezenske zgodbe ni mogoče postaviti v sodobnost, temveč le v preteklost, vendar romanu v tem primeru grozi zdrs v patetično melodramo. Melodramatična zgodba mora zato dobiti protiigralca, ki seveda ne more biti literarna oseba, saj bi se s tem le obnovil klasični ljubezenski trikotnik, temveč nekaj drugega – mesto. A spet ne flaubertovsko zaspano mestece, prav tako tudi ne brezosebno velemesto, temveč mesto, ki ima človeške poteze ali kot zapišejo avtorji:

> Mesto januarja osemintrideset ždi tukaj in čaka. (Jančar 2004: 25.)
> Žedče mesto, ki mu je pogledal v oči nekega temnega jutra, prvega januarja, ga je požrlo. (Jančar 2004: 220.)

> »[…] mesto je v zadnjih desetletjih zaspalo in ni čudno, da se je sesedlo vase.«
> Maria de Majo je molčala, v njej se je z mestom spletla neka temna, globoka vez in ni ji bilo vseeno, kaj se bo zgodilo z njim. (Virk 1895: 158.)

> Sóbota, po kateri se je danes po dolgem času zopet sprehodila, je bila z obrazom obrnjena vstran, ali pa je bila sploh zaprta vase. Tičala je za gostimi plotovi, brezokimi zidovi in zaprtimi haustori. V tej njeni prisilni drži je bilo nekaj zakrknjenega. Ali morda – tako se je vedla samica, ki jo je bilo strah za mladiče. (Lainšček 2003: 67.)

Najmanj aktiven protiigralec je Ljubljana. Robert Titan Felix meni, da »izrisi zlasti popotresne Ljubljane – četudi spisani precizno, z zavidljivim občutkom za opisovanje dejanskosti – delujejo predvsem kot ozadje ljubezenske zgodbe« (Titan Felix 1996: 51). Temu pritrjuje tudi Helga Glušič, ki piše, da je jubilejna povezava s potresom »pretveza za ljubezensko zgodbo, katere potres je silovitejši od zemeljskega potresa.« (Glušič 2002: 298.) Tudi Vanesa Matajc opozori na povezanost mestne atmosfere z ljubezensko zgodbo, meni, da šele slednja osmišlja topografske opise (Matajc 1996: 107). Temu lahko le delno pritrdimo, saj ima Maria de Majo do Ljubljane dinamično razmerje, v katerem opisi mesta nimajo le funkcije lokalizacije dogajanja. Ob prvem srečanju se ji Ljubljana zazdi pusta in pomisli, da ne bo nič zamudila, če takoj odpotuje naprej. Ko na svojih sprehodih odkriva mesto, ji vzbudi zanimanje, da o njem piše celo prijateljici v Rim: »Sem v mestu, kjer ljudje izginjajo v zrak. Včasih imam občutek, da je tu vse neresnično« (Virk 2005: 96). A na koncu mestu, čeprav mu najprej kljubuje, prizna premoč: »'Jutri grem iz tega mesta', je skozi stisnjene ustnice zašepetala predse in stopila naprej proti parku. Naslednjega dne je Amalija Zwentner v Trst odpotovala sama« (Virk 2005: 161).

Še bolj je vloga mesta poudarjena pri Jančarju in Lainščku. Alojzija Zupan Sosič piše, da lahko začetni opis Maribora »beremo kot napoved junakovega razpoloženja oz. počutja v neznanem mestu« (Zupan Sosič 2005: 7). Mesto se razkrije kot past, v katero se Erdman ujame, saj ga po lastni volji ne more zapustiti, čeprav že od vsega začetka ne izpolni njegovih pričakovanj: »Tesnobno mi je v tej sobi in v tem mestu, ki je ves dan tako prazno in tiho. […] To je torej tisto svetlo in zračno mesto, ki sta ga hotela stara dva še enkrat videti. Ta mrak, te leščerbe, ti kupi snega, ta opeka, ki glede skozi odpadajoči omet?« (Jančar 2004: 8.) Podoben vtis naredi Sóbota na Elico, ko jo prvič obišče s svojim bodočim možem Ivanom Spranskym: »Lepljiva brozga se je raznesla že tudi po potkah med hišami, voda v jarkih pa se je tako zelo dvignila, da so bile nekatere lesene brvi že poplavljene. Zaradi vsega tega, kar je najverjetneje napovedovalo dolgo in mokrotno

jesen, je bilo to mestece videti kot velika dremava vas« (Lainšček 2003: 56). Toda za Elico dobiva Sóbota, ko se v njej naseli, nove, drugačne poteze, začuti namreč, da mestno življenje prežema skrivnost, »ki se ji bo slej ko prej razkrila, ali pa jo bo nemara morala razkriti sama«. Elica ne ve, kaj bi to bilo: »A zdelo se ji je, da je najverjetneje prav to, njej še neznano ali vsaj nerazkrito, ljudem tu podeljevalo smisel in je torej lahko tudi njej ponudilo odgovor« (Lainšček 2003: 126). Vse tri osebe – Josef Erdman, Maria de Majo in Elica Sreš – so prepričane, da lahko v mestu najdejo odgovore, ki jim jih je dotlej življenje skrivalo. Zato Erdmanova odločitev za Maribor ni le impulz otroškega spomina, Mariin prihod ne le beg iz dolgočasnega Trsta (kakor se ji razkrije v pogovoru z vedeževalko) in Eličina nastanitev v Sóboti ne le posledica poroke s Spranskym. Obema protagonistkama mesto odgovori z ljubeznijo, ki jo v njem najdeta, a hkrati spoznata, da morata njegove meje prestopiti, da bi jo lahko zadržali.

Maribor, Ljubljana in Sòbota niso izbrani le zaradi avtorjeve osebne naklonjenosti domačemu kraju, temveč tudi zaradi časovnih dogodkov, ki dajejo tem prostorom zgodovinske razsežnosti in zaradi katerih se ostro začrtane meje v določenem trenutku zabrišejo, hkrati pa z dimenzijo katastrofičnosti, na obzorju katere se odvije ljubezenska zgodba, fabulo še dodatno zaostrijo.

Meja kot kronotop

Bachelard že v začetku svoje študije zapiše, da je privlačen tisti prostor, ki »bitje usredinja znotraj meja, ki ščitijo« (Bachelard 2001: 26). Meja torej zarisuje prostor, v katerem se človek počuti varnega, njen prestop lahko pomeni stik z nevarnim, s propadom. Tudi Bahtin izpostavlja pomen meje kot kronotopa, ki je nabit z močno čustveno-vrednostno intenzivnostjo. Prepričan je, da se lahko meja povezuje tudi z motivom srečanja, vendar se »najustrezneje udejanja v kronotopu *krize* in življenjskega *preobrata*« (Bahtin 1982: 362). Bahtin opozarja tudi na metaforični pomen besede, saj jo je mogoče povezati z odločitvijo, ki spremeni življenje in dodaja, da je kronotop meje »v literaturi zmeraj metaforičen in simboličen, včasih v odkriti, včasih v zastrti obliki« (Bahtin 1982: 362). V romanih *Severni sij* in *Ločil bom peno od valov* se kot geografska in simbolična meja pojavi reka. Drava deli mesto na meščanski levi in delavski desni breg. Ko se Erdman preseli v ceneni hotel na drugi strani reke, s tem dokončno zapusti urejeno življenje. Z njim to mejo prestopi tudi Marjetica, ko pristane na nočni obisk proletarskega naselja Abesinija, kjer spozna svojega bodočega morilca. Še bolj simboličen pomen meje ima Mura, saj je ločnica »med blatom revnega kmečkega okolja in puhlim škrlatom podeželskega meščanstva, med bučnimi pljuski velikih zgodovinskih premikov in lahnim valovanjem osamele duše, med ljubiti in imeti« (Fridl 2004: 125). Eličina velika ljubezenska zgodba se začne s kopanjem v reki, ob njej pusti čevlje, ki so na začetku njenega zakona simbol za prestop v bogastvo, a tudi ukleščenost meščanskega sveta v predpisane norme, v njej nenazadnje, vsaj za Ivana, tudi izgine. Elica mejo prestopi, ko se odloči za ljubezen. Mesto je takrat samo še personifikacija njenega moža, »njegova malomestna in zviškana Sóbota, ki se je še zmeraj gnetla za gostimi plotovi, brezokimi zidovi in zaprtimi haustori in mu na tihem pritrjevala« (Lainšček 2003: 292).

In nenazadnje prav to stori tudi Maria de Majo, ko s kolesom prečka mejo med mestom in njegovo okolico, ko se osvobodi spon meščanskega okolja, ko spodobno žrtvuje spontanemu in svoj mirni vsakdanjik zamenja za hipno naslado. (Da ji to omogoči prav vožnja s kolesom, ki je konec 19. stol. še bila sinonim za nevarnost seksualne spozabe, daje celotnemu dogodku duhoviti poudarek). V vseh raziskovanih romanih pomeni prestopanje meje fabulativni preobrat. Prestop je nedvoumno emancipacijsko dejanje le v

Virkovem romanu, pri Lainščku ostaja konec odprt, pri Jančarju se izteče v katastrofo.

Funkcija modifikacij dogajalnega prostora – primerjalni sklep

V raziskovanih romanih, za katere je sicer značilen žanrski sinkretizem, čeprav med zvrstnimi oznakami gotovo lahko izpostavimo ljubezenski in zgodovinski roman, funkcija mesta prerašča tradicionalno umestitev dogajanja v določen prostor. Pisatelji mesto personificirajo in mu pripišejo simbolen pomen v strukturi svojega proznega besedila. Kategorija konkretnega prostora, ki je srednjevropsko provincialno mesto, se zlije s kategorijo časa, ki je v vseh treh romanih zgodovinsko določljiv in zaznamovan s prelomnim dogodkom, po katerem se življenje v mestu spremeni. Mesto prerašča okvire kronotopa in dobiva vlogo soigralca oziroma protiigralca, kakor ga literarne osebe doživljajo v določenem trenutku svojega življenja. Mesto je zaznamovano tudi z mejami, ki prav tako ne pomenijo le geografske ločnice, temveč izziv za prestop v novo življenje. S postopkom personifikacije dogajalnega prostora uporabijo raziskovani romanopisci narativno strategijo, ki razrahlja sentimentalni naboj ljubezenske zgodbe. Tako ohranijo tudi pozornost tistega dela bralnega občinstva, ki od romana zahteva več kot le slikanje preprek, ki jih morata ljubimca premagati, da bi se združila.

Literatura

BACHELARD, Gaston, 2001: *Poetika prostora.* Ljubljana: Študentska založba.

BAHTIN, Mihail, 1982: *Teorija romana.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

FRIDL, Ignacija J., 2004: Ženska, meja in ljubezen. *Literatura* 16/159. 123–126.

GLUŠIČ, Helga, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

GLUŠIČ, Helga, 2003: Prekmurska saga. *Delo* 45/237, 13. 10. 2003. 12.

HLADNIK, Miran, 1999: Slovenski zgodovinski roman danes. Erika Kržišnik (ur.): *35. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. 117–136.

JANČAR, Drago, 2004: *Severni sij.* Ljubljana: DZS.

LAINŠČEK, Feri, 2003: *Ločil bom peno od valov.* Ljubljana: Študentska založba.

MATAJC, Vanesa, 1996: Moški, ženska in potres. *Literatura* 8/55. 104–107.

PETKOVSKA, Nada, 2003: Zgradba ljubezenske zgodbe v romanih Deseti brat in 1895, potres. Miran Hladnik, Gregor Kocijan (ur.): *Slovenski roman*. *Obdobja* 21. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 29–36.

TITAN FELIX, Robert, 1996: Junaki praznega prostora. *Dialogi* 32/7–8. 51–53.

VIRK, Jani, 1995: *1895, potres*: kronika nenadejane ljubezni. Ljubljana: Mihelač.

VIRK, Jani, 2004: Ne želim se počutiti kot meščan, zavit v celofan: Dnevnikova knjižnica: 1895, potres Janija Virka. *Dnevnik* 54/214, 7. 8. 2004. 24–25.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2005: Bralna skica za Jančarjev roman Severni sij. *Slovenščina v šoli* 10/1. 5–10.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: Ljubljana v romanih Milana Dekleve. Irena Novak Popov (ur.): *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 71–79.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006a: *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman.* Maribor: Litera.

MLADA SLOVENSKA POEZIJA ZADNJEGA DESETLETJA

Irena Novak Popov
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-1.09"2000/2010"

Pridevnik »mlad« je bil že večkrat uporabljen kot zasilna oznaka za inovacije, ki so jih v sodobno poezijo prinašale nove generacije pesnikov in jih zaradi raznolikosti avtorskih pisav ni bilo mogoče sistematično povzeti v prevladujoč literarni tok. To velja tudi za generacijo pesnikov, rojenih po letu 1970, ki se uveljavljajo v zadnjem desetletju, in bo v prispevku predstavljena najprej povzemajoče, nato pa z orisom individualnih poetik.

sodobna slovenska poezija, pesniki rojeni po letu 1970, Andraž Polič, Stanka Hrastelj, Jure Jakob, Barbara Potočnik, Ana Pepelnik

The adjective »young« has been used several times as a provisional label for the innovations introduced by new generations of poets which, due to the heterogeneity of their writings, could not have been systematically subsumed under one domnant literay current. This is true for the generation of poets born after 1970, who have been asserting themselves in the last decade and whose achievements will be presented first in overview and then as sketches of individual poetics.

contemporary Slovene poetry, poets born after 1970, Andraž Polič, Stanka Hrastelj, Jure Jakob, Barabara Pogačnik, Ana Pepelnik

V osemdesetih letih so se nakazale družbene in kulturne spremembe (civilna gibanja, politična opozicija, alternativna subkultura, umetnost retrogarde), ki so v nadaljevanju pripeljale do demokratizacije, pluralnosti, osamosvojitve in reintegracije v evropske povezave. V ožjem literarnem sistemu so nastopile nove generacije ustvarjalcev (več kot 40 pesnikov), od katerih sta dve že vključeni v literarnozgodovinske preglede[1] in srednješolske učbenike, naslednji pa v antologije[2] in prevodne izbore, ki jih sproti posredujejo v tujino.[3] Vendar se kljub obogatitvi sistema z novimi avtorji, specializiranimi založbami in

1 D. Poniž (2001a) ločuje generacijo, rojeno v začetku 60. let (A. Ihan, A. Debeljak, M. Vidmar, J. Kovič), in »projek postmoderne« (U. Zupan, A. Šteger, J. Hudolin), v Poniž 2001b pa prve uvrsti v prihod postmodernizma do 1980 in druge v njegovo uveljavitev po 1985, ne da bi pojma postmoderna in postmodernizem definiral.

2 *Nevihta sladkih rož. Antologija slovenske poezije 20. stoletja* (ur. P. Kolšek) se zaključuje s pesmimi U. Zupana, B. Senegačnika, P. Semoliča, M. Komelja, A. Štegra in P. Čučnika. *Mi se vrnemo zvečer. Mlada slovenska poezija 1991–2003* (ur. Matevž Kos) ta nabor dopolnjuje z 12 novimi imeni: V. Snoj, M. Pikalo, T. Kramberger, B. Korun, L. Stupica, G. Podlogar, J. Jakob, T. Vrečar, G. Gjurin, T. Škerjanc, P. Svetina, G. Kocijančič. Med njimi so tudi avtorji, ki so se preusmerili v prozo (M. Pikalo), drugo umetnost (G. Gjurin) in znanost (V. Snoj, P. Svetina).

3 V *Ten Slovenian Poets of the Nineties* so jedro devetdesetih let B. Korun, V. Zupan, B. Senegačnik, P. Semolič, T. Kramberger, L. Stupica, P. Čučnik, J. Hudolin, M. Komelj, A. Šteger; italijanska *Decametron, dieci poeti sloveni contemporanei (nati tra il 1960 et il 1980)* dodaja C. Bevc, I. Dobnika, C. Lipuš, M. Obita in A. Hočevarja. V *Contemporary Slovene Poetry 3* so najmlajši T. Kramberger, P. Čučnik, A. Šteger, M. Komelj, G. Podlogar, M. Potocco, S. Hrastelj, G. Malej, J. Puterle, T. Vrečar, A. Adam, K. Hočevar, J. Jakob in K. Plut.

revijami, mladimi kritiškimi obdelovalci v zadnjih petnajstih letih zaradi zunanjega (kapitalskega) pritiska čuti izrinjenost nekoč reprezentativne kulture v položaj obrobnosti, kulturne rubrike izginjajo iz medijev, resno kritiko zamenjuje prikrito oglaševanje.[4] Odziv revij, založb in Društva slovenskih pisateljev je kopičenje živih »ritualov« – literarnih branj, festivalov in gostovanj, okroglih miz in debat, ki povezujejo posvečene. Sprejem pri bralcih si pesniki zagotavljajo tudi z navzočnostjo na medmrežju.

Spremenjena družbeno-politična situacija ne sproža več oporečniškega angažmaja. Namesto vlaganja v zunajliterarne ideološke in nacionalne funkcije se lahko pesniki prvič v zgodovini slovenske poezije osredinjajo na samo jezikovno ustvarjalnost in razvijajo individualne estetske strategije, zato so njihove govorice samosvoje in raznovrstne. Ker ne brišejo tradicije, ampak se ji čutijo zavezani, z njo dialogizirajo, iz nje snujejo lastne svetove in ker pričajo o pluralizmu pesniških praks in interesov, jih tudi ni mogoče »spraviti pod hegemonijo velikega makropoetskega označevalca« (Kos 2004: 202), ki se je v 80. letih kazal kot paradigma postmodernizma, z dvajsetletno distanco pa kot soobstoj tokov: ob postmodernističnem impulzu tudi dopolnjevanje klasičnega modernizma, zgodovinskega simbolizma in povojnega intimizma (Kolšek 2002: 11–12). Vrnitev mimetičnosti, emocionalnosti in koncentracija na zasebno, subjektivno predstavljeno izkušnjo napeljujejo celo na to, da zadnjemu obdobju ustreza oznaka neointimizem (Košuta 2009: 19–20). Kljub variabilnosti poetskih strategij je ob navedenih antologijah mogoče odkriti nekatere skupne značilnosti.[5]

– Lirski subjekt svoje sebstvo dojema skozi drugega: drugega človeka, pesnika, jezik, kulturo; od tod izvirajo dialoške besedilnovrstne izbire in več perspektiv. Subjekt je pasiviziran, zamejen v kontemplacijo, doživljanje, estetsko uživanje. Njegova pozicija je zmehčana in gibljiva, vendar nezamenljivo osebna. Sooča se s strahom, negotovostjo in izraža odpor do stopnjevanega družbenega nihilizma v podobi brezbrižnosti, brezčutnosti, razvrednotenja. Pomembna dimenzija poezije postaja etičnost, ki utemeljuje izrekanje implicitnih kritičnih sodb, (avto)ironično in elegično držo. V postmetafizičnem duhu se je okrepilo spoznanje o enkratnosti posameznikovega bivanja, iz katerega izhaja odgovornost do svojega in tujega življenja.

– Realno eksistenco opredeljujejo družbene, politične in gospodarske okoliščine, ki jih v poeziji povzema pojem (sodobnega) časa. Na dojemanje časa vpliva hitrost sprememb (nove tehnologije in informacije), odločilnost spomina kot gradnika identitete in zavest o trenutnosti, minljivosti in podarjenosti življenja. Poezija v večji meri inkorporira časovne umetnosti (glasbo in film) in v manjši likovno (slikarstvo, arhitekturo). Zaradi spoznanja o konstruiranosti zgodovine in preteklih zločinov so z obzorja izginile historične kolektivne vrednote in ideje (med njimi tudi narod).

– Onotološke preokupacije se iz središča premikajo na obrobje, zamenjujejo jih družbene, politične, civilizacijske, psihološke in literarne. Slednjih ne poganja le prenikanje v neizrekljivo in prepoznavanje omejitev jezika, temveč refleksija o položaju poezije in pesnika v družbi: slava, uspeh, relativizem in arbitrarnost vrednotenja skozi objave, nagrade in prevode. Avtotematizacija je križana z ostanki ludizma ali oblikovana kot remake, žanrska imitacija, ironični posnetek ideološke in reklamne govorice. Odnos do pesniške tradicije se vzpostavlja zunaj tekmovanja za mesto v kanonu in ob odporu do zvezdniškega glamurja vključuje osebno recepcijo (branje, spoštovanje, nagovarjanje).

4 Prim. debato v prostorih LUD Literatura 26. 5. 2010 o rezultatih neobjavljene raziskave Urbana Vovka s sodelavci *Kultura v javnih medijih*, ki jo je naročilo Ministrstvo za kulturo.

5 Prim. tudi Novak Popov 2006: 9–12.

– Pesniki postajajo analitiki globalnih in lokalnih družbenih anomalij: materializma, potrošništva, kapitalskega izrabljanja človeških in naravnih virov, trgovine, prevlade videza, uspešnosti, odkritega in prikritega nasilja. Refleks navidezne svobode in realne nemoči je omejitev na zasebnost, medčloveške odnose, s predpostavko odkritosti in iskrenosti izrekanja in govorca, vendar je subjektivnost v poeziji tudi boj z eskapizmom in zapovedanim hedonizmom. Erotika je v kontekstu erotizacije celotnega življenja ponesrečena, začasna, pojavlja se kot želja, bolečina izgube in osamljenost; v homoerotični ljubezni je izpostavljeno družbeno normiranje spolne identitete. Kontrapunkt zasebnosti je občutljivost, dojemljivost, odprtost za drugega/drugačnega in v tem okviru posvečanje robovom – obstrancem, izločenim, prišlekom, posebnežem, med katere sodijo tudi marginalizirani umetniki, le da se pesnik odreka utrjevanju skupinske pripadnosti.

– Nasprotje neobvladljivemu času je obvladljiv, prehoden prostor, priklican v motivu potovanja in očaranosti s tujimi svetovi, skozi katere vzvratno poteka prepoznavanje sebe in svojega, zato so imenovane pokrajine in urbana okolja bolj duhovni kot geografski prostori. Domače mesto in dežela sta večkrat posredovana na način gibljive kamere, snemalca na kolesu, razmišljajočega sprehajalca. Zasebni prostor je zaprta ali prehodna soba (osamitve in samote), ulica in mesto pa sta povezana s prijateljskimi stiki, komunikacijo ali, nasprotno, izgubljenostjo v množici.

– Snov poezije je predstavljena v konkretnih podrobnostih, zgrajena iz vtisov, atmosfere, opisov pokrajine, razpoloženj in čustev. V dialoški naravnanosti, odprtosti in interakciji – jaz je projiciran v svet in svet doživljen skozi jaz – se kaže odpor do totalne racionalizacije in funkcionalizacije. Poleg zanosa in občudovanja srečujemo občutek izgubljenosti in tujosti, zato so izpostavljene individualne izbire glede načina življenja, vrednot, jezika, priljubljenih umetniških praks, artefaktov in avtorjev.

V nadaljevanju bom to splošno skico dopolnila z orisom individualnih poetik nekaj »najmlajših« pesnikov, ki po objavi prvenca v začetku tega desetletja razvijajo sveže postopke in strategije. Opazovanje bo usmerjeno v tip in perspektivo (lirskega) subjekta, motivno-tematske in besedilnovrstne razsežnosti, intertekstualne navezave in intermedialne stike. Izbrani pesniki so literaturi zavezani po humanistični izobrazbi, poeziji še posebej s prevajanjem in kritiškim pisanjem ali pa jo integrirajo v večmedijske performanse.[6]

Povezovalna nit zbirk **Andraža Poliča** (*Brlog besed*, 2002, *Srečevanja*, 2003, *Arabeske*, 2004, *Zrcala na razpotju*, 2004, *Bližine: ujeti glas*, 2006, *Voda puščave*, 2008, *Na prvem tiru*, 2008) je popotništvo z interkulturno izkušnjo in odprtostjo za neznano, občutljivost za povezujočo glasbo[7] in strastna živost govorca. Rezultat je oblikovna svoboda, svežina in raznovrstnost vtisov, imaginacija in veščina grajenja simbolno pomenljivih podob. *Brlog besed* prinaša veristične miniature, ki jih v kratkotrajnih trkih tujca z domačini s socialnega dna na prozaičnih prizoriščih (beznica, postaja, bordel) beleži subjekt, preskušan v trdi življenjski šoli. Izraz pesnikove očaranosti z neznanim, potencialno

6 Tomislav Vrečar in Andraž Polič pesmi umeščata v glasbeno-scenske dogodke, ki so ohranjeni na videoposnetkih in zgoščenkah (*Košček hrupa in ščepec soli, Rokerji pojejo pesnike, Gluhi cirkus brez posluha, Libanonski tango, Bližine: ujeti glas*), Ana Pepelnik sodeluje s pesnikoma P. Čučnikom, G. Podlogarjem in glasbenikom T. Gromom v nastopih skupine CPG Impro, kot glasbenik nastopa Andrej Hočevar. A. Polič pri oblikovanju zbirk sodeluje tudi z likovniki: z Gregorjem Lorencijem (*Brlog besed*), Davidom Krančanom (*Na prvem tiru*).

7 A. Polič deluje kot skladatelj in kitarist (v skupini Hamlet express), njegove pesmi evocirajo atmosfero in razpoloženje ob glasbi, prizore skupnega muziciranja, navajajo imena izvajalcev, metaforika je akustično motivirana.

nevarnim in hkrati omamnim, je razlepoten, razsejani drobci, »okruški sanjarij«, »ranjeno srce« pa pričajo o jazovi prikriti mehkobi in želji po ljubezni. V naslednjih zbirkah se poročila s potovanj umikajo metaforičnim in simboličnim podobam ter vnosu kozmične dimenzije, s katerimi je predstavljena subjektova individuacija. Temelji osebnosti so zavezujoča čustva, gibljivost, odprtost, nekonvencionalnost, svoboda in ustvarjalnost. Jaz se oblikuje v intenzivni, pogosto boleči interakciji s »krutim in prečudovitim svetom«. Toda sodobni nomadizem se izkaže za lažno svobodo, kolikor ni tudi čustvena zaveza, trajno ponotranjena vsebina zavesti, zato v avanturo prenikata melanholija in domotožje. Ob vračanju na iste kraje popotnik spoznava neobnovljivost prvotnega doživetja, kar sproža nostalgijo po izvirnosti in avtentičnosti: otroštvu, naravi, preprostem življenju, arhetipskih situacijah, kolektivnih mitih. Ključna je izkušnja, da se v času spreminjata subjekt in svet, prvi vse bolj odčaran in drugi komercialno izrabljen, hkrati pa se v jeziku izgublja neposredno doživetje. Kot popotnik se Polič usmerja v eksotične, razkošne in rafinirane kulturne krajine (mediteranski otoki, arabski svet, Španija, Sahara), kjer se racionalnost raztaplja v čutnem bogastvu in sproščenosti, kot pesnik se odziva na poezijo (Lorca, Breton, Paz, Celan, Hafis, Pindar), prozo (Miler, Durell) ter filme (Bunuel, Tarkovski) in slike (Jucundus, Van Gogh, Dali, Magritte), s čimer se gola izkušnja estetizira in poduhovlja. Poezija pomeni milost, ker utira nove duhovne poti, osmišlja realnost in predstavlja domovino ahasverski duši, vendar deluje tudi zavest omejenosti: »jezik je moj zvesti spremljevalec / čeprav slutim da tja / kamor grem / ne potrebujem govorice« (Na pragu). Čeprav se sanje vseh iskalcev in popotnikov razbijajo ob poneumljeni in izpraznjeni resničnosti, subjekt ne neha hrepeneti po širjavi, lepoti, tišini, se vračati v preteklost, na podeželje, v ljube kraje ali v brezmejni puščavi odkrivati bistveno in doživljati očiščujoče preobrazbe. Poličeve pesmi so oblikovno raznovrstne: od koncentracije v fragmentarnih beležkah, poetičnih skicah, haikujih prek pesmi v prozi do zrcalno in ciklično urejene strukture besedila in knjige.

Če Poličevo in Vrečarjevo poezijo prepoznamo po medkulturnosti ter stikanju s subkulturo in alternativno kulturo, je za poezijo Marcella Potocca, Jane Puterle in Stanke Hrastelj bolj značilna prepletenost intime z ironično prezentacijo družbenega konteksta. Vsi trije po objavi prvenca opustijo elegično, simbolično nakazovalno in intertekstualno podloženo liriko, ki predstavlja subjektivne obsesije z erosom, lepoto, časom, in pristanejo na trdih tleh vsakdanje resničnosti, kjer lirski jaz ne ponazarja alternative, ampak je sam potopljen v svet predmetov, banalnih opravkov, kiča, »plastične estetike«, zamenljivosti, odpadkov, brbljanja in zatrtega imaginarnega.

Stanka Hrastelj iz sugestivne, z veliko kulturno erudicijo, imaginacijo in individualno simboliko oblikovane ljubezenske zgodbe v zbirki *Nizki toni* (2005) prestopi v tematsko raznovrstno, narativno in anekdotično koncipirano ter ironično-kritično zbirko *Gospod, nekaj imamo za vas* (2009). Erotika in poezija se v prvencu prežemata tako, da poezija erotiki dovaja sublimne estetske dimenzije, eros pa je impulz pesniškega dejanja. V rafiniranih podobah narave ter krščanske in antične kulture je izpisana zgodba z naraščanjem proti klimaksu ter upadanjem v razdaljo in samoto. Posebnost je aktivni ženski subjekt, ki v nagovoru povzdiguje partnerja, »poganska lepota« erotično prebujenih teles (na religiozno-liturgičnem ozadju) in prehod iz telesne v duhovno/jezikovno komunikacijo. Druga zbirka se začenja z izgubo vrednosti metafizičnega in umetnostnega izročila v profaniziranem, pragmatično zoženem svetu in končuje z izginevanjem resničnosti zaradi naraščanja virtualnosti, ki poglablja negotovost, strah in dvom. Pesničina drža je budnost, zavedanje, prizadeto razgaljanje zamolčanih vidikov življenja: bolezen, staranje, smrt, grobo, sterilno ali naključno ubijanje živali, medicinski in

farmacevtski odnos do telesa. Razkriva skrite družinske travme (samomor, bolezen), ob romantičnem literarnem zgledu ponazarja strah pred ljubeznijo, ob odnosih z južnimi sosedi uničujoče posledice manipulacije z nacionalnim čustvom. Na drugi strani so brazgotine po razpadu Jugoslavije izhodišče za neobremenjene odnose med mladimi pesniki. Subjekt z izkušnjo »province« dvomi o prednosti kozmopolitizma in urbanega življenja ter duhovito razkroji koncept nacionalno reprezentativne umetnosti. Splošno kulturno amnezijo ponazarja z omejenim, na nekaj pesmi koncentriranim sklicevanjem na literarno in slikarsko izročilo (Puškin, Dostojevski, Eco, G. Seferis, Richard Burns, Gitica Jakopin, Esad Babačić, Klimt), saj ga je v praksi nadomestila zabavna trivialnost. Hkrati pa uvaja izvirne oblikovne postopke, kot so opombe s komentarji, podatki, enotami, formulo in prevodom v računalniški kod, ki pesem bližajo (kvazi)znanstvenemu sporočilu.

Več podobnosti imata poeziji Jureta Jakoba in Robija Simoniška: iz otroštva ohranjena navezanost na podeželje, naravo in preproste ljudi, tematizacija odraščanja, subjektova vztrajnost, potrpežljivost, občutljiva interakcija s svetom, nalaganje izkušenj v kompleksno večplastno identiteto, vživetje v drugega (tujca, žensko, vaščana), težnja v vseobsežno pesem, kjer opisno-pripovedne sheme prehajajo v refleksijo, dolg prosti verz in premišljena zgradba zbirke.

Jure Jakob je v zbirki *Tri postaje* (2003) v slikah zimske in pomladne pokrajine ter kompaktnih opisih narave izrisal potovanje k izvornim plastem sebstva (družini, prednikom, hribovcem, drevesom in živalim), na katero so se naložile poznejše izbire, želje, upanja, strahovi, povezani s preoblikovanjem v mestu. Distanco, ki so jo vzpostavile izkušnje hladu, tujosti in osamljenosti, premaguje z dialogom med različnimi jazi, refleksijo dozorevanja, ki pomeni učenje, prilagajanje, sprejemanje bolečine in nemoči, s filozofijo potrpežljivosti, zvestobo osebnim vrednotam in povzdigovanjem ljudi, ki so sprijaznjeni s svojo trpko usodo. *Budnost* (2006) se začenja s pretresljivo izgubo ljubljene ženske, nostalgičnim obnavljanjem njunega skupnega življenja, vživetjem v njeno bolečino in izpovedjo lastne izropanosti, otopelosti in brezciljnih nočnih blodenj. Samouničevalno izolacijo in melanholijo najprej premaga s premikom perspektive v nadosebni, kozmični pogled od daleč, v jeziku pa z relativizacijo predstave realnosti z njeno podvojitvijo v pesniški sliki. Pravi prestop iz trpljenja je izpeljan s telesno aktivnostjo (kolesarjenjem), ki se usklajuje s pokrajino, letnimi časi, delom za preživetje (Budnost), ter s pisanjem, ki beleži sočasno gibljivost zavesti in spreminjanje sveta (Pisanje reke). Mimobežnost in nestičnost se v zbirki *Zapuščeni kraji* (2010) poglobita v spraševanje o smislu iskanja, vračanja in o zvezi med subjektom in samobitno naravo. Živali in drevesa niso simbolni zastopnik in mera človeka, ampak neodvisne entitete z lastnimi »interesi« in voljo do preživetja. »Zapuščeni kraji« so prostor vračanja in dela na zemlji, ki se iz zadovoljstva nad rezultati ali skrbjo za drugega preveša nekam onkraj, v skrivnostni, sanjski ali zlovešči nič. Opuščanje subjektivizma je zavedanje, da obstajajo »še druge oči, / nekaj, kar vidi drugače, kot vidim sam: / nizko, golo sonce sredi zime.« (Drevesa.) Trenutnost in naključnost spominjata na impresionizem, vendar se pesnik od historične smeri oddaljuje v (samo)refleksivnih poudarkih, vključitvi preteklosti in pripadnosti – nenadna pojavitev otroka npr. deluje kot reminiscenca začetka v neobrnljivem času – in neke tretje, skoraj fantastične ravnine v paralelizmu med pokrajino in duševnim stanjem. Lirski subjekt skuša dojeti bistveno, ki je lahko neznatno, vendar se v nenehnem minevanju ohranja vsaj kot spominska sled. Sled je tudi zapisana pesem, zgrajena iz »praznih imen«, onkraj katerih ostaja (kolikor se sploh ohranja) resničnost, ki presega zalogo danih besed, zato tudi jezik ne omogoča prave svobode: »delam tam, kjer oni počivajo, / a z enako zagrizeno in

negotovo mislijo / na lepo jagnje, ki ga bo treba zaklati / ali prodati za določeno vrednost.« (Kmet brez zemlje.)

Barbara Pogačnik in Andrej Hočevar izhajata iz evropske nadrealistične imaginacije ter se v iracionalnih snovnih metamorfozah in premestitvah tudi sklicujeta na Reverdya, Eluarda, Ubuja (Pogačnik) ali Bretona, Šalamuna, Kolleritscha (Hočevar). Njuna pomensko polivalentna poezija je razsejana in gibljiva (dominantna podoba je voda in podvodje), čustva in razpoloženja so osvetljena z zavestjo o posebnosti pesniškega dejanja.

Barbara Pogačnik v zbirkah *Poplave* (2007) in *V množici izgubljeni papir* (2008) predstavlja nestabilnost z motivi selitve, potovanja, grajenja in razpuščanja emocionalnih vezi, notranje pripadnosti več prostorom, jezikom in kulturam. To je hkrati bogastvo, svoboda prehajanja in muka vmesnosti, razcepljenosti, saj v družinske odnose, prijateljstva in erotiko posegajo razdalje in ločitve. Ker telesnih dotikov ne morejo nadomestiti tehnična sredstva komunikacije, se ljubljeni človek razblinja v neotipljivo bitje iz spominov in domišljije, subjekt pa čuti ranjenost (pogost pojav trna, črepinj), razbitost ali je potopljen v nepregleden, tuj in hladen svet, kot mehurček v akvariju, mala morska deklica, mrtvorojena Venera, drobec razbite steklene krogle. Odraščanje deklice je izgubljanje igrivosti, odprtosti čutov za sončne darove in razkošne barve. Podoba celovitosti, ki jo simbolizirajo krogla, krog, zapestnica, z ljubeznijo napolnjena žoga, balon iz diha, je nenehno ogrožena. Noben otok, druga obala, dežela ali mesto namreč ne odpravljajo občutenja manka, prevaranosti za radost na cilju in sesipanja vsakršne gotovosti. V drugi zbirki je več skepse, melanholije, trpkosti in kritičnosti do družbenih anomalij (sovražnosti, izkoriščanja narave, otrok). Negativni vidiki, prej povezani z zadrto domačo »ajdovsko deželo«, ki je jazu dala »katranast ozki pogled«, se razrasejo čez vso Evropo. V intimni svet vdirajo neobčutljivost, bolezen, zastrupljenost, tesnobnost, norost, nepravično bogastvo, »živo blato« površne zabave, politične delitve, merjenje ljudi in umetnosti. Subjektivizem samoopazovanja duševnih vzgibov in razpoloženj se izmenjuje z univerzalno refleksijo, v prvoosebno izpoved in nagovor vstopa kolektiv (generacija, prizadeti somišljeniki) ali neosebni opis, jaz pa je s »papirnato mejo« ločen od drugih. Ob distanciranju od zapeljive in neuresničene ženske, ki jo zastopajo obleke, hiše in stanovanja, otroci, domače živali, se kot določilo jaza okrepi ustvarjalni potencial jezika. Toda neukročena imaginacija se izgublja v poplavi neslišnih besed, hrušča, dnevnega tiska, sporočila so reducirana na materialnost označevalca in prenosnika (črke, papir). Pesnica pripada obdobju, ki ne bo znalo »ničesar povedati o nas«, vendar se ne more odreči enkratnemu glasu: »Vsaka črka, ki jo natisnem, / bo drobtina kruha za preživetje.« (Iz gradu iz trnja.) Čeprav je glas neobstojen in izpoved ne ustavlja bolečine, je njen resnični dom lahko le jezik.

Unikatnost poezije **Ane Pepelnik** (*Ena od variant, kako ravnati s skrivnostjo*, 2007, *Utrip oranžnih luči na semaforju*, 2009) je infantilni minimalizem. Pesnica se odreka ontološkim vprašanjem, preveličanju zgodovine (tudi umetnostne v muzejih) in vsakršni miselni »obveznosti«, ker dvomi o vsem, kar presega zaznave in trenutna razpoloženja konkretnega posameznika. Njen subjekt je pomanjšan, miren, vdan, vendar občutljiv za premike kozmične atmosfere, pozoren na ostanke narave v urbanem okolju, komaj opazne drobnarije (npr. plamenček vžigalice, zrno kave) in vsakdanje dogodke (posedanje v lokalih, poslušanje glasbe, branje, sprehajanje, igranje). Občutja in čustva so predstavljena kot začasna, neusodna, neintenzivna, tudi eros je le nežna bližina, naključna odprtost. Majhnost in nevsiljivost ne pomenita pritrjevanja tezi: »v tem svetu ki iz sebe brije norca / je vse videti enako« (mesta), saj se jaz zavzema za knjige, prevajanje, reševanje odvrženih besed. V imenu neznatnosti in čustvene empatije nasprotuje patosu sodobnih

mitov, (pesniških) kultov in množičnih ritualov, ki postavljajo merila za (raz)vrednotenje njene generacije. V kontrastni zgradbi in dialogu stališč kaže odpor do (slovenske) skromnosti, odrekanja, pretirane previdnosti v življenju in umetnosti, moralizma, receptov pravilnega ravnanja in pisanja. V pogovornem jeziku kramljanja so oblikovane pesmi, ki posnemajo pogovor, pismo, zapis na razglednici, telefonski klepet, pa tudi zenovsko nedoumljivo zgodbo, po kateri je prvenec naslovljen. Sicer pa v prvi zbirki prevladujejo impresije (izstopa intermedialna asociativnost: spomin na risanke med poslušanjem koncerta), v drugi pa je več študiozno-igrivih variacij na izbrani motiv in tujejezične frazeme. Otroška brezskrbnost bi delovala naivno, če ne bi vsebovala prikritega motivnega navezovanja na Semoliča in Čučnika, izrecnega sklicevanja na postopek W. Stevensa, citate iz C. Paveseja in J. Ashberyja v motu zbirke, posvetila in ironičnega remakea (F. O'Hare) ter revizionističnega branja besedil in stilnih rešitev (S. Makarovič, J. Beckmana, J. Potokarja, L. Stupica). Intertekstualni kontekst usmerja interpretacijo odnosa do poezije in lastnih dosežkov: samokritični jaz se zaveda svoje nezadostnosti in hkrati ve, da vrednosti nastajajo v okviru literarnega sistema. Bolj zvito delujejo vprašanja o življenju/interesih pesnikov kot realnih oseb: »Kako oni sanjajo. Kdaj o tem pišejo. / Kdaj mislijo zares in koliko rastlin lahko / naštejejo po imenih« (cedevita) in paralelnost dveh ureditev: predmetov v človekovem okolju in pomenljivih imen v pesniškem svetu, »ki me ne izključuje« (pesem). Morda je sporočilo drobcev, simultano navzočih v nekem prostoru, času in prizoru, da ne izključujejo realnega življenja in osebe ne reducirajo na tekstualni pojav, s čimer se Ana Pepelnik uvršča med avtorje, ki hkrati spoštujejo in presprašujejo ločnico med realnostjo in pesniško prezentacijo.

Z osebno motiviranimi intertekstualnimi, intermedialnimi in interdiskurzivnimi razsežnostmi mladi pesniki ohranjajo elitnost in kompleksnost sodobne slovenske poezije. Zavezani ostajajo komunikaciji z bralcem, vendar predpostavljajo njegovo pripravljenost, da samostojno dopolnjuje posredno izražene topike in prepoznava različne perspektive. Najboljša besedila v omenjenih zbirkah[8] so posrečen spoj dinamike, intenzivnosti, emocionalnosti in intelektualne iskrivosti, nekaterim bi lahko očitali abstraktnost, nedoločenost, fetišizacijo poezije ali preveč eksplicitno kritičnost, toda vsa ohranjajo naboj mladostne pozitivnosti biti, na ozadju katere nastaja individualna slika univerzalne človečnosti v svetu, ki si ga delimo.

Literatura

KOLŠEK, Peter (ur.), 2002: *Ten Slovenian Poets of the Nineties* (Litterae Slovenicae). Ljubljana: Slovene Writers' Association.

KOLŠEK, Peter (ur.), 2005: *Nevihta sladkih rož. Antologija slovenske poezije 20. stoletja.* (Zbirka Beletrina). Ljubljana: Študentska založba.

KOS, Matevž (ur.), 2004: *Mi se vrnemo zvečer. Mlada slovenska poezija 1991–2003* (Zbirka Beletrina). Ljubljana: Študentska založba.

KOŠUTA, Miran (ur.), 2009: *Decametron, dieci poeti sloveni contemporanei* (Litterae Slovenicae). Ljubljana: Slovene Writers' Association.

MOZETIČ, Brane (ur.), 2008: *Contemporary Slovene Poetry 3.* Ljubljana: Centre for Slovenian Literature.

NOVAK POPOV, Irena: Sodobna slovenska poezija. Alojzija Zupan Sosič, Mojca Nidorfer Šiškovič (ur.): *Almanah Svetovni dnevi slovenske literature (20. do 25. november 2006).* Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 9–12.

PONIŽ, Denis, 2001a: Lirika. *Slovenska književnost III.* Ljubljana: DZS.

PONIŽ, Denis, 2001b: *Slovenska lirika 1950–2000.* Ljubljana: Slovenska matica.

8 Z nagradami za prvenec ali nominacijami za najboljšo zbirko je kritika izpostavila M. Potocca, J. Puterle, S. Hrastelj, J. Jakoba in A. Hočevarja.

O PRIPOVEDOVALCU V DVEH SREDNJEEVROPSKIH POSTMODERNISTIČNIH ROMANIH

Mladen Pavičić
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-31.09 Blatnik A.
UDK 821.511.141-31.09 Esterházy P.

Prispevek obravnava v madžarski in slovenski književnosti uveljavljena postmodernistična romana Pétra Esterházyja in Andreja Blatnika ter ju postavlja v kontekst povojnega literarnega razvoja. Skupne so jima mnoge značilnosti postmodernizma, od številnih citatov, ki v drugačnem okolju dobijo nov, ironičen pomen, do pripovedovalca, ki simulira različne tipe pripovedovalca, temeljna razlika pa je, da je Esterházyjev roman odprto delo, medtem ko je Blatnikov roman bolj klasičen.

roman, Andrej Blatnik, Péter Esterházy, postmodernizem, pripovedovalec

The paper deals with two post-modernist novels by Péter Esterházy and Andrej Blatnik, respectively renowned and appreciated in Hungarian and Slovene literature. The paper places the novels in the context of postwar literary development. The two novels share many characteristics of postmodernism, starting with numerous quotations that acquire new, ironic meanings in different surroundings and ending with the narrator who simulates different types of narrator, the fundamental difference being that Esterházy's novel is an open-ended work, while Blatnik's novel is more classical in form.

novel, Andrej Blatnik, Péter Esterházy, postmodernism, narrator

Uvod

Slovenska in madžarska književnost sta v času po 2. svetovni vojni prehodili podobno pot, kar je posledica podobnih zgodovinskih okoliščin in vpetosti v skupni srednjeevropski prostor. Že na prvi pogled pa so opazne tudi razlike, zlasti razhajanja v poteku dogodkov. Medtem ko je v slovenski književnosti zaukazano opevanje novega družbenega reda, ki se je oblikovno naslanjalo na realizem devetnajstega stoletja, prevladalo takoj po drugi svetovni vojni in se je v prvi polovici petdesetih let postopoma umikalo osebnejšim temam in sodobnejšim oblikam, je v madžarski književnosti zaradi nekoliko drugačnega poteka zgodovinskih dogodkov takšno opevanje zavladalo šele proti koncu štiridesetih let, a se je zavleklo globlje v petdeseta leta. Tudi pozneje je zaradi manjše prepustnosti meja, strožjih ideoloških kriterijev objavljivosti in močnejše represije madžarska književnost sprejemala sodobne težnje iz svetovne književnosti pozneje kot slovenska. Podrobnejši pregled pojavov bi seveda pokazal še številne druge razlike v povojnem razvoju obeh književnosti. Sedemdeseta leta, zlasti njihova druga polovica, so v obeh književnostih obdobje prehoda v postmodernizem, ki v polni meri zaživi v osemdesetih (Kos 2002: 354–358, Gintli, Schein 2007: 653, Kulcsár Szabó 1993: 126–154).

Deli, ki bosta obravnavani, sta v slovenski in madžarski literarni zgodovini cenjena primera postmodernističnega romana. Temeljna razlika v njunem položaju znotraj nacionalnih književnosti je, da Esterházyjev *Termelési-regény* (Proizvodni roman, 1979) velja za prelomno delo, s katerim se je začel madžarski postmodernizem (Kulcsár Szabó 1993: 146, 150–151, 154–157), medtem ko slovenska

literarna zgodovina nobenemu delu ne pripisuje takšne vloge; Blatnikove *Plamenice in solze* (1987) priznavajo za najznačilnejši slovenski postmodernistični roman (Zupan Sosič 2008: 162, Virk 2000: 228, Juvan 1994/95: 29).

O *Proizvodnem romanu* Pétra Esterházyja

Morda se za začetek podrobnejšega obravnavanja romana spodobi pogledati, kaj se skriva za žanrskim terminom, po katerem je dobil naslov. Žanr proizvodnega romana je nastal v Sovjetski zvezi; najpomembnejša dela, ki predstavljajo žanr, so *Cement* (Цемент, 1925) Fjodorja Vasiljeviča Gladkova, *Tanker Derbent* (Танкер Дербент, 1938) Jurija Krimova in *Daleč od Moskve* (Далеко от Москвы, 1948) Vasilija Ažajeva. Osnovne značilnosti proizvodnega romana so sodobna tematika, povezana predvsem z delom v industriji in gradbeništvu, tipičnost konfliktov in oseb, prisotnost junaka – delavca, ki ilustrira nov odnos do dela, optimistična nastrojenost in vzgojna funkcija. Naratološko se je proizvodni roman navezoval na tradicijo vsevednega tretjeosebnega pripovedovalca. Tak pripovedovalec ni le predstavljal dela junakov, marveč ga je tudi razlagal in vrednotil. Odsotnost znakov o različnosti med avtorjem in pripovedovalcem je dajala zapisanemu popolno avtoritativnost, bralcu pa je bila namenjena omejena vloga učenca, ki mora brez omahovanja sprejeti sporočilo. Pripovedovalec je poleg apodiktičnosti močno poudarjal svojo zvezo z bralcem in njegovim sistemom vrednotenja sveta. Jezikovna podobnost med premim govorom oseb in pripovedovalčevim govorom je zmanjševala avtonomijo govoru oseb; pripovedovalcu je bil stilistično najbližji rezoner (oseba, ki izraža avtorjeve poglede), ki je običajno prišel iz drugega okolja in se je pojavil šele na samem koncu, ko je na sestanku predstavil dokončno razlago in oceno zgodovinskih dogodkov (Brodzka et al. 1992: 857–860).

Podnaslov Esterházyjevega *Proizvodnega romana* je *Kisssregény*. Gre za besedo, ki v taki obliki v madžarskem jeziku ne obstaja, vzbuja pa nekaj asociacij. Predvsem je videti, kot da se je nekdo zatipkal pri pisanju besede *kisregény* 'kratki roman'. Precej pisateljev je s tem terminom označilo svoja dela, pa tudi madžarski literarni zgodovinarji v to kategorijo uvrščajo številna dela iz svoje nacionalne književnosti. Tudi v slovenski književnosti je mogoče najti dela, ki so označena kot kratki romani (npr. Kosmačev *Pomladni dan*), a njihovo število je v primerjavi s pogostostjo te oznake pri Madžarih zanemarljivo. Gre tudi za geslo madžarskih literarnovednih terminoloških slovarjev – podobni slovenski slovarji tega termina ne vsebujejo, prav tako kot ga ne vsebuje SSKJ, kar je spet v nasprotju z madžarskim slovarjem knjižnega jezika, ki ga uvrsti tudi v priročno izdajo (Juhász, 1972: 729). Druga najpogostejša asociacija je angleška beseda *kiss* 'poljub'. Seveda je mogoča tudi kombinacija pomenov madžarske besede *kis* 'majhen' in angleške *kiss*, zraven pa ostaja *regény* 'roman' (Milošević 2007: 243–244, Szegedy - Maszák 1987: 228).

Obravnavani roman je sestavljen iz dveh delov. Prvi vsebuje devet poglavij, ki so označena z rimskimi številkami, podnaslovi pa napovedujejo dodajanje, kot npr. v Fieldingovem *Tomu Jonesu* ali Grimmelshausnovem *Simpliciusu simplicissimusu*. V besedilu je mogoče podobno kot v znanstvenih razpravah najti z zaporednimi številkami označene opombe, na začetku romana in na koncu prve povedi številki ena sledi še zvezdica, ki označuje podčrtno opombo, v kateri je bralec napoten na prvo stran drugega dela, kjer najde besedilo prve opombe. Drugi del ima naslov *E. följegyzései* (E.-jevi zapiski) in vsebuje oseminšestdeset opomb k prvemu delu, ki so označene z zaporednimi številkami. Naj za primer povezanosti obeh delov navedem začetek romana: prvo poved besedila *Nem találunk szavakat* (Ne najdemo besed, Esterházy 2004: 7) pojasnjuje prva opomba v drugem delu z razlago o dogodku iz življenja osebe, poimenovane »Esterházy Péter« (v

madžarščini je priimek vedno pred imenom), ki naj bi bila avtor prvega dela, in sicer z njegovo neuspešnostjo pri iskanju telovadnih hlač nekega pomladnega jutra (Esterházy 2004: 121). Po opombah sodeč imata romana različna »avtorja« – »avtor« prvega dela je omenjan kot »mojster« in – redkeje – kot »Esterházy Péter«, »avtor« drugega pa je označen z »E.«, kar je v opombi razloženo z Goethejevim biografom Johannom Petrom Eckermannom. Drugi del, ki po obsegu dvainpolkratno presega prvega (prvi del obsega 120 strani, drugi 310), ima tudi moto, citat iz novele J. D. Salingerja *Seymour: an introduction* iz leta 1963. Dvodelna sestava romana omogoča različna branja: mogoče ga je brati od začetka do konca, najprej prvi del in nato drugega; mogoče je skakati s prvega dela na opombe in nazaj, prav tako pa je omogočeno tudi drugačno skakanje po besedilu – odvisno pač od razpoloženja bralca. Hkrati besedilo naravnost kliče po ponovnem branju vsaj nekaterih delov, ki v zrcalu drugih dobivajo vedno nove pomene. Gre torej za značilen primer odprtega dela (Eco 1998: 71–106), zamešane strani časopisa, ki ga je v tretjem poglavju vzel v roke glavni junak Imre Tomcsányi, pa je mogoče razumeti kot emblem celotne knjige (Szegedy - Maszák 1987: 233–235). Tudi sicer so za Esterházyjevo pripovedno tehniko značilni načeloma enakopravni sestavni deli, ki jih lahko bralec poljubno (tudi naključno) kombinira, zaradi česar zgodba ne poteka od začetka proti koncu skoz zaprt pripovedni proces, temveč je uresničevanje postopka ustvarjanja pomena formalno prepuščeno bralčevi pristojnosti (Kulcsár Szabó 1993: 152).

Glede na to, da je slovenskemu bralcu, ki ne obvlada madžarskega jezika, delo dostopno le v prevodih v tuje jezike, ki pa so v Sloveniji težje dosegljivi, ne škodi malo podrobnejša predstavitev »vsebine« tega dela. V prvem delu, ki je parodija proizvodnega romana, je absurdno, groteskno in komično predstavljeno dogajanje v socialističnem kolektivu (Milošević 2007: 243–244). Glavni junak, mladi Imre Tomcsányi v svojem boju z birokratizacijo junaško umre. Nekateri njegovi sodelavci imajo povsem običajna madžarska imena (npr. János Tóbiás, Tibor Tóth), drugi pa so poimenovani z imeni, ki so vzeta iz sodobne množične kulture (Gregory Peck, Marylin Monroe), krščanskega izročila (glavnemu direktorju je ime Servacijpankracijbonifacij), madžarske (slovstvene) zgodovine (Albert Apponyi, Kálmán Mikszáth), favne (direktorjeva svetovalca sta zlata hrčka) itn. Ta imena še posebej groteskno učinkujejo v povezavi z nazivom tovariš oz. tovarišica. V besedilo romana so vpeti številni citati (njihovi avtorji so madžarski pisci Kálmán Mikszáth, István Örkény, Miklos Mészöly, Géza Ottlik, Dezső Kosztolányi, Tibor Mándy, Dezső Tandori, Attila József in sam Péter Esterházy, politiki grof Albert Apponyi, István Tisza in Mátyás Rákosi, pa James Joyce, Gustave Flaubert, Roland Barthes, Ludvik XIV. ter ljudske in otroške pesmi itn. (Wernitzer 2005: 32, 78, 85, 92, Balassa 1982: 165; 2005: 23), med katerimi je najzabavnejši odlomek iz romana *Egri csillagok* (Egerski junaki) Géze Gárdonyija o boju med branilci egerskega gradu in Turki, s pomočjo katerega je prikazan sestanek delovnega kolektiva (Esterházy 2004: 15–22). Citati so značilno postmodernistično postavljeni v popolnoma drugačen kontekst, ki jim daje nov, ironičen pomen.

»Opombe«, iz katerih je sestavljen drugi del, imitirajo Eckermannovo čaščenje polnega stila, a je seveda tudi ta parodiran z vse preveč posvetno vsebino, poleg tega pa so opazni elementi salingerjevske ironije (Kulcsár Szabó 1996: 66), na katero opozarja že omenjeni moto.[1] Julianna Wernitzer opozarja

1 Še dlje gre v svoji interpretaciji Petar Milošević (Milošević 2007: 241–246), ki opozarja na sorodnosti med drugim delom *Proizvodnega romana* in s Salingerjevo navdahnjeno »prozo v kavbojkah«, kakor jo je opredelil Aleksandar Flaker (1976).

na zvezo obravnavanega romana s Plenzdorfovo sintezo s Salingerjevim *Varuhom v rži* v *Novem trpljenju mladega W.* (Plenzdorf 1972) ter s Handkejevo imitacijo Goetheja v *Napačni kretnji* (Handke 1975, Wernitzer 2005: 36).

V prvem in devetem (torej v začetnem in zaključnem) poglavju prvega dela je pripovedovalec prvoosebni, in sicer gre za notranji monolog generalnega direktorja, tovariša Servacijapankracijabonifacija. Izražen je v prvi osebi množine, verjetno zato, ker se zaveda svoje pomembnosti. Fokalizacija[2] je v teh poglavjih notranja, tovariš, ki se imenuje po ledenih možeh, je tudi fokalizator, bralec svet spremlja skozi njegove oči.

V preostalih poglavjih pripoveduje pripovedovalec v tretji osebi ednine, bolj zapleteno pa je vprašanje fokalizacije, saj ni vedno popolnoma jasno, ali je fokalizator že omenjeni glavni junak Tomcsányi ali pa je fokalizacija zunanja. Relativno malo je mest, ki jih glavni junak prvega dela romana sploh ne bi mogel videti – na primer na začetku drugega poglavja, ko se preoblači snažilka, vljudno stran obrnjeni Tomcsányi ni mogel videti, kako si je zapela gumbe (Esterházy 2004: 11). Poleg tega na začetku tretjeosebni pripovedovalec poroča le o Tomcsányijevih mislih, kar bralcu utegne podkrepiti sum, da je fokalizator Tomcsányi. Vendar pa je dokaj malo verjetno, da bi vse dogodke videl tako natančno, kot so popisani, na primer v drugem poglavju na že omenjenem sestanku, prikazanem s pomočjo citatov iz Gárdonyijevega romana. Sčasoma postane jasno, da je fokalizator zunanji. Popolnoma jasna primera pripovedovalčevega poročanja o mislih drugih oseb sta na primer notranji monolog Alberta Apponyija (Esterházy 2004: 65) in njegov vpogled v misli Jánosa Tóbiása (Esterházy 2004: 85).

V drugem delu se je treba zaradi pojavljanja imena Pétra Esterházyja, trditve, da je on pisec prvega dela knjige, in opombe, da je avtor teh zapiskov Eckermann, najprej posvetiti vprašanju »avtorstva«. Po mojem mnenju je »avtor« prvega dela »Esterházy Péter«, »avtor« drugega dela pa »Johann Peter Eckermann«. Slednji – podobno kot pravi Goethejev sogovorec v omenjeni knjigi – piše v prvi osebi in je hkrati tudi fokalizator, prevladujoči predmet fokalizacije je »mojster«, poleg njega pa člani njegove družine, ki več kot očitno nosijo ista imena kot najožji sorodniki Pétra Esterházyja. Še pogostejši tip pripovedi v drugem delu knjige je poročilo prvoosebnega pripovedovalca (»Johanna

2 Termin je leta 1972 uvedel Gérard Genette z namenom, da bi ločil tistega, ki v pripovednem delu govori, torej pripovedovalca, od tistega, ki v njem »gleda« (Genette 1983: 115–123, Beganović 1988: 52–53, Biti 1983: 112–113). V tem prispevku uporabljam tipologijo Mieke Bal iz leta 1977, ki je nastala kot kritika Genettove tipologije. Temelji na delitvi aspektov pripovednega besedila. Balova sodi med tiste teoretike, ki binarni opoziciji med *fabulo* in *sižejem* ruskih formalistov dodajajo še tretji pojem – v njeni terminologiji so to *fabula*, *pripoved* (ki v glavnem ustreza *sižeju*) in *besedilo*; francosko: *histoire*, *récit* in *texte*. *Besedilo* pojmuje kot zaključeno, iz jezikovnih znakov sestavljeno celoto, *pripovedno besedilo* pa kot *besedilo*, v katerem neki akter sporoča *pripoved*. *Pripoved* je *fabula*, ki je posredovana na neki način, *fabula* pa niz logično in kronološko povezanih dogodkov (Bal 1985: 5, Onega, Landa 1996: 6, 36). Zanimiv primer razlike med *besedilom* in *pripovedjo* je geneza Kafkovega romana *Das Schloss*: Kafka ga je najprej napisal v prvi osebi; ko ga je prepisal v tretjo osebo, je ostala *pripoved* v bistvu ista, *besedilo* pa se je močno spremenilo (Onega, Landa 1996: 8). Balova fokalizacijo definira kot odnos med pogledom, akterjem, ki vidi, in tistim, kar je videno. Fokalizacija pripada *zgodbi* in se nahaja med *besedilom* in *fabulo*. Subjekt fokalizacije – fokalizator – je točka, s katere so elementi gledani. Lahko je povezana z enim izmed likov literarnega dela (ki je del fabule) – ta bo imel tehnično prednost pred drugimi, saj bralec gleda z njegovimi očmi in bo hitreje sprejel njegovo videnje dogodkov. Takšna z likom zamejena *notranja fokalizacija* prinaša pristranskost in omejenost. Kadar je fokalizator izven fabule in ni zamejen z likom, gre za *zunanjo fokalizacijo*. Fokalizacija v literarnem delu ni nujno stalna – lahko se premika od zunanje k notranji in/ali obratno. Notranji fokalizator lahko daje več informacij o sebi kot o fokaliziranem. Fokalizirano ni nujno nekaj, kar lahko vidi kateri koli lik razen fokalizatorja (Bal 1985: 100–115).

Petra Eckermanna«) o tem, kaj je zvedel od »mojstra« (»Esterházy Pétra«), pri čemer so mu znane tudi njegove misli in čustva, dogodki so videni »z njegovimi očmi«, tako da je slednji drugostopenjski fokalizator pripovedi. Lep in pretresljiv primer tega tipa pripovedi je (nedvomno na resničnih dogodkih zasnovana) pripoved o tem, kako so leta 1956 vojaki preiskali stanovanje »mojstrove« družine in javno pretepli »mojstrovega« očeta. Za način pripovedovanja v drugem delu je značilna tudi distancirana, lagodna »mojstrova« pripomba o načinu pripovedovanja, ki sledi pretresljivi pripovedi in ustvarja distanco do srhljivih dogodkov (Esterházy 2004: 223–224). Pred nekaj leti je Péter Esterházy o zanj značilnem trudu za distanco do pripovedovalca izjavil: »Mislim, da se s tem vedno ukvarja vsak pisec. Kako lahko prileze oziroma ali sploh more prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz.« (Pavičić 2005: 29.)

Več kot očitno je, da gre v obravnavanem romanu vedno za simulacijo različnih tipov pripovedovalca, ki jo je Janko Kos (1998: 10–13) označil s kategorijo virtualnega pripovedovalca.

O *Plamenicah in solzah* Andreja Blatnika

Blatnikov roman je kombinacija šolskega učbenika in znanstvene razprave. Roman je razdeljen na šestnajst poglavij, ki se končajo s kratkimi povzetki in vprašanji za utrjevanje snovi. Izjema je zadnje, štirinajsto poglavje, ki obsega samo dve vrstici, ima pa povzetek, ki je skoraj trikrat daljši. Na koncu romana je najprej kratek povzetek v angleščini, nato pa so navedeni glavni viri in literatura – gre za obstoječa in izmišljena dela. Podobna situacija je pri Esterhazyju, kjer v besedilu najdemo podčrtne opombe, ki jih pišeta »pisec poglavja« in »urednik materialov«. V besedilu je poleg pripovedi, ki prevladuje, mogoče najti tudi imitacije drugačnih besedilnih vrst, kot so magnetogram, govor tožilca na sodišču, sodba, pismo, telegrami, intervju, pismo uredništvu časopisa, pesem pesniškega začetnika in urednikova navodila nadobudnemu avtorju, odlomek iz seksološkega priročnika, geslo iz leksikona metafor itn. Za razliko od Esterházyjevega romana je Blatnikov namenjen branju od začetka proti koncu.

Tomo Virk je ugotovil, da se Blatnikov roman poigrava v neprikriti samodistančni ironiji; po njegovem mnenju je prežet z medbesedilnostjo, in to na izrazito postmodernističen, parodičen način. Metafikcija ima v romanu obliko samorefleksivnih komentarjev: pripovedovalec se pojavlja na več pripovednih ravneh, avtor se neposredno obrača na bralca, komentira svoje prijeme, razpravlja tudi o samem pisanju književnosti. Pri tem pripovedovalec izjavlja, da je njegovo besedilo zgodba, ki nima zveze z resničnostjo, da si je junaka izmislil; tako razveljavlja meje med resničnostjo in fikcijo. Neobstoj takšne meje v romanu simbolno prikazuje stroj, ki protagonistom omogoča prehod v svet knjig. V njem se junaki prebijajo po pokrajini, sestavljeni iz citatov svetovne književnosti, da bi našli Zlato kroglo. Tudi ta krogla je citat, vzet iz knjige *Piknik na robu ceste* (Пикник на обочине, 1972) bratov Strugacki, po kateri je Tarkovski leta 1979 posnel film *Stalker* (Сталкер). Celoten roman je »sestavljen bolj ali manj iz citatov ali medbesedilnih navezav, ki jih je v delu, obsegajočem stošestinpetdeset strani, več kot sto« (Virk 2000: 228). V svojem starejšem besedilu Virk kot vire Blatnikovih citatov navaja Borgesa, Endeja, Dostojevskega in samega Blatnika (Virk 1991: 12), Marko Juvan pa k temu dodaja Vonneguta, Kiša, Orwella in Woodyja Allena (Juvan 1994/95: 29). Virk izmed citatov kot najzanimivejšega izbere odlomek iz Kafkovega *Procesa* (Der Process, 1925), znan pod imenom *Pred vrati postave* (Vor dem Gesetz). Njegovo postmodernističnost vidi ne le v postavljenosti v popolnoma drugačen kontekst, temveč tudi v povsem drugačnem pomenu, ki ga citat dobi v novem kontekstu; po Virku naj bi ta semantična transformacija postmodernistično citiranje ločevala od modernističnega, kjer naj bi

se izvorni pomen običajno ohranil. Posebna značilnost postmodernističnega citata je, da ni vzet resno, ampak ironično, kar velja tudi za ta primer: v romanu Kafkov citat predstavlja govor tožilca na sodnem procesu, podčrtna opomba pa v prvi izdaji romana iz leta 1987 kot morebiten vir navdiha navaja študijo o vratarski službi na RTV Ljubljana in v Domu sindikatov, v drugi izdaji iz leta 2005 pa študijo o lastninskem preoblikovanju podjetij. Blatnikov roman je po Virkovem mnenju mala enciklopedija metafikcijskih prijemov in vseh vrst medbesedilnosti. Poleg tega se nanaša na strukturo tipičnega slovenskega romana, saj osrednji junak Konstantin Woynowski s svojim hrepenenjem apostrofira tradicionalnega junaka slovenskega romana. Njegova zavedna želja je napisati knjigo, ki bi zajela ves svet, njegova najgloblje skrita želja pa je uspeh pri nežnem spolu. Zlata krogla mu izpolni slednjo in s tem parodično spreobrne tradicionalno slovensko hrepenenjsko strukturo (Virk 2000: 228–231).

Marko Juvan opozarja na nezanesljivost pripovedovalca *Plamenic in solz*, ki temelji na uporabi različnih optik in arhivov, in na rekurzivnost pripovedi, ki je zasnovana po konceptu escherjevske dvojne zanke; najbolj opazno se mu zdi metafikcijsko poigravanje z umetnostjo interpretacije v tem, da poglavja spremljajo kratki povzetki in ironična simulacija šolskih, učbeniških vprašanj o pravkar prebranem (Juvan 1994/95: 29).

Menim, da pravzaprav ni nezanesljiv sam pripovedovalec, ki se trudi biti kar se da natančen in oponaša način pisanja znanstvenih razprav, med drugim s prvo osebo množine in s pogostim sklicevanjem na vire, ki jih ima na razpolago. Nezanesljivi so, kot pripovedovalec nenehno opozarja, prav ti viri. Sklicevanje nanje se konča z enajstim poglavjem, v zadnjih šestih ga ni več, zgodbo pa pripoveduje vsaj na videz klasični avktorialni pripovedovalec. Pripovedovalčeva razglabljanja o (ne)zanesljivosti virov so del samonanašanja, na katerega so opozarjali vsi navedeni interpreti romana. Kako pomembno je za pripoved samonanašanje, priča dejstvo, da ga je v zelo eksplicitni obliki mogoče najti že v prvem odstavku 1. poglavja, v katerem je obstoj Woynovskega dokazovan z »[...] in zdaj [...] o njem spregovarja celo tiskana beseda« (Blatnik 2005: 9). Prav tako lep primer samonanašanja je »*Iščite naprej*, se glasi odgovor. [...] in morda Načelnik in njegovi možje še zdaj iščejo, če že niso pomrli ali prebrali te knjige.« (Blatnik 2005: 41.) Pripovedovalec svoje postopke večkrat posebej pojasnjuje v oklepajih, ki so od ostalega besedila dodatno ločeni z ožjimi vrsticami, na primer: »(Nekatere zgodbe o tej zgodbi se tu končajo. Izrečejo še prepričanje, da je Svetlana Konstantina izpustila po svoji volji, z upanjem, da bi ga tako lahko še kdaj srečala. Druge pa nadaljujejo, in mi nadaljujemo z njimi.)« (Blatnik 2005: 31.)

Pripovedovalec dokaj jasno opozori na nekatere citate, npr. na knjigo bratov Strugacki kot vir za Zlato kroglo: »O tej stvari sta že pred časom dva ruska zgodovinarja, brata, napisala precej prevajano monografijo. Resda so jima očitali, da znanstveno fantazirata.« (Blatnik 2005: 78.)

Fokalizacija je v večjem delu romana zunanja; pripovedovalec, kadar mu to ustreza, bralca seznani z mislimi, čustvi in občutki literarnih oseb. (Najbolj opazno pri tej njegovi selekciji je, da o tem, kaj se »dogaja« v verjetnem voditelju Nove inkvizicije O'Brienu, izve bralec šele deset strani pred koncem »zgodbe«, na strani 159, pred tem pa je njegova oseba izrazito skrivnostna.) Izjema je šesto poglavje, ki se začne z deklarativno napovedjo spremembe fokalizacije iz zunanje v notranjo, kar je seveda spet čudovit primer samonanašanja (Blatnik 2005: 61). V tem poglavju je fokalizator Woynovski, saj tretjeosebni pripovedovalec bralcu poroča o tem, kar vidi, pa tudi o svojih mislih in občutkih.

Tudi za ta roman velja ugotovitev, da so simulirani različni tipi pripovedovalca – njegovemu pripovedovalcu bi najbolj ustrezal Kosov termin virtualnega pripovedovalca.

Sklep

Obravnavana romana sta polna značilnih postmodernističnih prijemov, kakršni so samonanašanje, igre s pripovedovalcem, ki simulira različne tipe pripovedovalca, in s citati, ki v popolnoma drugačnem kontekstu dobivajo nov, ironičen pomen. Med besediloma seveda obstajajo tudi razlike. Predvsem je Esterházyjev roman izrazito odprt in prepušča bralcu odločitev, v kakšnem zaporedju bo bral njegove dele, medtem ko je Blatnikov roman tradicionalnejši, namenjen branju od začetka proti koncu.

Literatura

BAL, Mieke, 1985: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

BALASSA, Péter, 1982: Vagyunk. *Jelenkor* 1982/2. 162–170.

BALASSA, Péter, 2005: *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*. Budapest: Balassi Kiadó, Budapest.

BLATNIK, Andrej, 2005: *Plamenice in solze*. Ljubljana: DZS.

ECO, Umberto, 1998: *Nyitott mű*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

ESTERHÁZY, Péter, 2004: *Termelési-regény*. Budapest: Magvető.

FLAKER, Aleksandar, 1976: *Proza u trapericama*. Zagreb: Liber.

GENETTE, Gerard, 1983: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. *Republika* XXXIX/9. 114–131.

GINTLI, Tibor, SCHEIN, Gábor, 2007: *Az irodalom rövid története. II. A realizmustól máig*. Pécs: Jelenkor.

GOETHE, Johann Wolfgang, 1774: *Die Leiden des jungen Werther*. Leipzig: Weygand.

HANDKE, Peter, 1975: *Falsche Bevegung*. Frankfurt: Suhrkamp.

JUHÁSZ, József et al., 1972: *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Könyvkiadó.

JUVAN, Marko, 1994/95: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo* 40/1–2. 25–33.

KOS, Janko, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 21/1. 1–19.

KOS, Janko, 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.

KULCSÁR SZABÓ, Ernő, 1993: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó.

KULCSÁR SZABÓ, Ernő, 1996: *Esterházy Péter*. Pozsony: Kaligram Könyvkiadó.

MILOŠEVIĆ, Petar, 2007: *Od deseterca do hiperteksta. Književne studije*. Budimpešta: Univerzitet »Lorand Etveš«, Slavistička katedra.

PAVIČIĆ, Mladen, 2005: Prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz. *Emzin* 2005/1–2. 28–31.

PLENZDORF, Ulrich, 1972: *Die neuen Leiden des jungen W.* Berlin: Henschelverlag.

RIMMON - KENAN, Shlomith, 1988: Tekst: Fokalizacija. *Putevi* 35/2. 91–105.

SALINGER, Jerome David, 1951: The Catcher in the Rye. Boston: Little, Brown and Company.

SZEGEDY - MASZÁK, Mihály, 1987: *»A regény, amint írja önmagát«*. Budapest: Tankönyvkiadó.

VIRK, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.

VIRK, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.

WERNITZER, Julianna, 2005: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője*. Pécs: Jelenkor, Budapest: Szépirodalmi Kiadó. 32, 78, 85, 92.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2008: The Contemporary Slovene Novel. *Slovene Studies* XXX/2. 155–170.

БАЛКАНСКА ТРИЛОГИЈА НА ДУШАН ЈОВАНОВИЌ (ВО КОНТЕКСТОТ НА ТЕНДЕНЦИИТЕ ВО СОВРЕМЕНАТА СЛОВЕНЕЧКА, БАЛКАНСКА И СВЕТСКА ЛИТЕРАТУРА)

Nada Petkovska
Fakultet za dramski umetnosti, Skopje

UDK 821.163.6-2.09 Jovanović D.

Dušan Jovanović v *Balkanski trilogiji* (1997), kot v svojem celostnem opusu dramskega pisatelja in režiserja, potrjuje status avantgardnega in angažiranega avtorja, ki je zaznamoval več značilnih razvojnih stopenj v slovenski dramski književnosti in gledališču. Aktualne dogodke na Balkanu prikazuje v postmoderni maniri, z originalnim avtorskim poudarkom.

balkanski, svetovni, avantgardni, angažiran, postmoderen

In his *Balkan Trilogy* (1997), as well as in his entire opus as a playwright and director, Dušan Jovanović has retained the status of an engaged avant-garde author, who has marked several stages in the development of Slovene drama and theatre. He has presented the latest Balkan events in a postmodern manner, with his original recognisable emphasis.

Balkan, world, avant-garde, committed, postmodern

Душан Јовановиќ е една од централните фигури во словенечката драмска литература и театар. Неговото име е поврзано со сите значајни придвижувања во овие области: со отпорот против реализмот и академизмот на крајот на педесеттите, со автономните движења и настанувањето неинституционални, експериментални театарски групи, кои суштински влијаеа на понатамошниот тек на словенечкиот театарски развој, го преусмерија, и пред си, содржински и артистички радикално го иновираа.

Уште од крајот на седумдесеттите години словенечкиот театар почнува да се отвора со третирањето забранети политички теми, со поставување непријатни и директни прашања. Во осумдесеттите години политичкиот театар ја употребуваше сцената како трибина за пласирање на фундаменталните социо-политички прашања, при што едно од првите места во таквите процеси го зазема Јовановиќ, со демистификација на воените и повоените години (*Ослободувањето на Скопје*, 1977).

Словенечката драма и словенечкиот театар на крајот на дваесеттиот век делуваат во динамичниот плурализам на идеи и стилови, во жива комуникација со европската книжевност и театар и, се разбира, најинтересни се тогаш кога зборуваат за клучните прашања на човековата модерна егзистенција и историја од аспектот на својата специфична традиција и во отворен однос према словенечкото изворно општествено и национално искуство. Интересно е што во овој период главниот збор си уште го има постарата генерација на чело со Д. Јовановиќ, Д. Зајц, Р. Шелиго, и нешто помладата во која значајно место заземаат Е. Флисар, Д. Јанчар, И. Светина, М. Јесих, А. Розман, В. Модерндорфер и М. Зупанчич.

Според Кермаунер »Драматиката на Д. Јовановиќ во словенечката повоена драматика е најкомплетна, најотворена и досегнува најдалеку.« (Jovanović 1997: 133.) За него, драматиката на Јовановиќ е најжива во целата словенечка повоена драматика.

Иако Словенија никогаш сосема не се вклопувала во типичниот балкански модел, заради делумно различното минато во рамките на Австроунгарската монархија, сепак во драмската продукција, и во неа се покажуваат некои од карактеристиките, заеднички за другите балкански земји/народи. Посебно карактеристично за драмското творештво и театар на крајот на дваесеттиот век, периодот по познатите социјално-политички настани во Европа, е дека станува збор за мошне неповолен период за креативна работа на полето на културата воопшто, на литературата и на театарот. Творештвото од крајот на векот, хрватскиот театролог Сања Никчевиќ (2002) го определува со синтагмата – нов песимизам, бидејќи во него доминираат чувствата на изолираност, осаменост и безнадежност, клаустрофобичното чувство што потекнува од затворениот свет во кој одеднаш е фатен поединецот. Оваа интуитивна квалификација на хрватската драма, сфатена како своевидна метафора, може да се прошири и на целопкупната балканска драмска продукција.

Трагичното, како фундаментална категорија на театарската/драмската естетика, опфаќа повеќе различни значења. Најзначајно/најраспространето (Corvin 2001) е толкувањето на трагичното што се поврзува со судбината, со фаталноста, кога трагичната акција е предодредена и му се наметнува на јунакот како надворешна неминливост. Другата теза, која е спротивна и поблиска до историската реалност, го толкува трагичното како одраз на слободната волја на поединецот, и во оваа смисла се дефинира како чувство предизвикано од една ситуација (реална или фиктивна), кога поединецот слободно избира да ја жртвува својата лична среќа за повисоките морални барања, што го носат во несреќа или во смрт. Во модерната форма на трагедијата на дваесеттиот век, трансцендентноста е социјална. Наместо ликот да се повинува на некакви божји наредби, тој сега се бори против силите на општеството на кое припаѓа. Таа трагична мутација резултира со тоа што трагичното се манифестира како блокада на општеството и отстуство на перспектива. Во рамките на социјалниот комплекс на блокатори, во дваесеттиот век си подоминантен станува политичкиот елемент, политиката како клучен (надворешен, фатален) фактор кој добива моќ да одлучува за животот на човекот. Последната инстанца на трагичното е доменот на апсурдот (Pavis 1980).

Во модерната и во постмодерната драма, онака како што таа се разви во балканските простори, станува збор за тенденција кон универзализација, кон воопштување на драмските ситуации, кои ја отсликуваат глобалната шема на меѓучовечките односи, кои зависат пред си од политиката, од распоредот на силите на моќта. Освен мали исклучоци, останува општата констатација дека човекот на Балканот пред си е траумaтизиран од надворешните околности (и, се разбира, од своето традиционално наследство), од она што го чини светот, сфатен како држава, политика, идеологија.

Кај група автори во најновите остварувања во балканската драмска продукција, незадоволството од актуелните состојби во балканските земји се издигнува до сфаќањето за апсурдноста на човековото постоење, што во драмите се реализира како приказ на алиенирани, обезличени единки, т.е. во преден план е поставена апсурдно отуѓената единка.

Драмите од *Балканската трилогија* на Јовановиќ, особено *Антигона* и *Загатката на Храброст*, сосема се вклопуваат

во тенденциите карактеристични за периодот по падот на комунизмот на Балканот. Десетина години по почетокот на »транзицијата«, билансот е многу мрачен и покажува дека балканизацијата и во дваесет и првиот век и понатаму не престанува да биде актуелно прашање.

Театарот отсекогаш бил едно од најдобрите и најсилни огледала на реалноста, вистински сеизмограф на животот на сите нивоа. Оттука, наведениов период во балканските литератури се одликува со плодна продукција на драмски текстови, во кои доминира цинизмот, суровоста, како и една неверојатна луцидност, што предизвикува интерес за ова творештво во Европа, па и пошироко. Иако можеби тој интерес кон специфичната драмска продукција на Балканот е предизвикан пред си од актуелните политички настани, факт е дека таа делува освежувачки заради својата автентичност, доживеаност, бидејќи тоа е продукција која реагира на актуелните настани. Но, заради својата специфичност (радикалноста, безнадежноста, исклучивоста, експресивноста) овие драмски текстови не секогаш се лесно приемчиви на Запад. Во овој контекст, ќе нагласиме дека делото на Д. Јовановиќ, пред си со тематиката, коресподнира со делото на еден С. Шнајдер, ќ. Карахасан. Б. Србљановиќ, Д. Ковачевиќ, Љ. Симовиќ, И. Бојовиќ, Г. Стефановски, Д. Дуковски и други автори од поширокиот круг на Балканот.

Во *Балканската трилогија* (1997) главната тема е политиката, т.е. новите балкански војни, борбата за власт, но и барањето на идентитетот. Во трите дела: *Антигона*, *Загатката на Храброст* и *Кој тоа го пее Сизиф*, кои се создадени врз богатата драмска традиција, Тарас Кермаунер, во поговорот на книгата, открива две крајности, кои ги зацртуваат границите на словенскиот и на европскиот свет: границите меѓу племенското заедништво, архаичноста, митот, хаосот-војната, и постмодерната, симулацијата.

Појдовна точка на *Антигона* се античките трагедии: *Седуммина против Теба* на Ајсхил, *Антигона* од Софокле, *Феникијки* од Еврипид и *Антигона* од Доминик Смоле. Овие трагедии, за Јовановиќ се погодна предлошка за современите настани во поранешна Југославија.

Во првиот дел од трилогијата, во драмата *Антигона*, состојбата во античката Теба е деконструирана и актуелизирана, иако ги задржува основните релации. Почетната ситуација е ситуација на страв, на преплашеност пред очекуваниот напад на Теба од Полинејк и неговите војски. Кога Едип одговорил на загатката на Сфингата, сите мислеле дека со тоа е обезбеден траен мир (за Креон тој мир и благосостојба претствавуваат колективно слепило – што е јасна алузија на состојбата во Југославија). Но сега повторно се појавува Сфингата со нова загатка: Како волкот да биде сит, а овцата цела, односно како Полинејк да го добие градот, а Етеокле да не го изгуби? Сфингата како циркуски аниматор пропагира активно учество во решавањето на загатката: го убедува народот дека судбината не е слепа, туку е само мочуриште на народната апатија. Затоа ги поттикнува да дејствуваат (кој рескира – профитира), да погаѓаат, бидејќи средствата ја оправдуваат целта.

> Полинејк: Масата нема сеќавање, нема памет, нема волја. Масата е глина од која ќе направиш што сакаш. Нацртај ѓи историска позадина, дај ѓи цел, рака што ја води, и ќе те носи на рамо! Вечерта ќе те сакаат, наутро ќе те мразат! (Jovanović 1997: 22–23.)

Во драмата, чија основна тема е војната, со очигледни алузии на современите настани по распаѓањето на Југославија, постои своевидно спротивставување на машкиот и женскиот принцип: машката воинственост, наспроти женското сознание дека си е подобро од војна (Антигона

нагласува дека живее за да љуби), но напорите таа да се избегне се залудни. Иако Полинејк во младоста напишал песна за сеопштата љубов (што како лајтмотив се повторува во драмата), а потоа изјавува дека за него »најголемо богатство е човекот! Божествениот човек! Домашна куќа! Домашен град на златни облаци!« (Jovanović 1997: 21), оваа идила и ова шекспировско величење на човекот се претвора во желба по слава и моќ, гордост и чест, што се маскира со желбата за колективната бесмртност.

Клучниот судир во драмата е предаден како бокс меч, а браќата-учесници како телевизиски коментатори на спортски натпревар. Со тоа е деградиран чинот на борбата, кој сам по себе е бесмислен, а не херојски (според Кермаунер добива карактер на генерална лудизација). На тој начин се постигнува и детрагизација, поткопување на трагедијата, која нема моќ да делува катарзично. Трагичноста е одземена и од ликот на мајката Јоказта: да се биде мајка на два сина што меѓусебно се убиваат – тоа е единствениот остаток на меѓучовечките односи – порачува Јовановиќ. Оваа трагична мајка како веќе да е изморена од својата трагична улога – не можејќи да издржи повеќе, таа се моли Богородица да ја земе кај себе. Браќата се обраќаат за помош до Боговите, Јоказта – на Богородица, а истовремено, нејзиното тажење претставува своевиден ритуал. Но и ритуалот има нешто »техничко« – глума, поза (се повторува како »расипана плоча«), односно се дава до знаење дека си е игра, си е манир, веќе виден, и затоа не е вистински функционален, т.е. не е трагичен. Нивната борба продолжува (како забавен филм) и по смртта, сите се исцрпени, но вечни (како и поразот).

Античкиот мит за борбата на браќата е одлична основа за претставување на актуелните балкански судири, кои доведоа до братоубивствени војни, без јасна концепција, но со истата суровост, непомирливост и убеденост на секоја од страните дека правото е на нејзина страна.

Другиот дел на трилогијата, под наслов *Загатката на Храброст* (што како предлошка ја има Брехтовата *Мајка Храброст*), веќе конкретно се однесува на актуелните настани во Босна, при што главниот јунак, мајката Марија, како и Брехтовата Ана Фирлинг, се обидува да преживее во военото хаос. Тука се повторува дилемата на Брехт – дали малиот човек може да заработи од војната, која во крајна линија е еден голем бизнис? И во овој случај одговорот е негативен – босанската мајка храброст Марија не само што не заработува (војната е бизнис за големите, а не за малите луѓе) туку го губи и своето семејство.

Во *Загатката на Храброст* Јовановиќ паралелно води повеќе сижејни линии, прикажува повеќе средини: покрај судбината на Марија, ја прикажува и театарската средина во која се подготвува прикажувањето на Брехтовата *Мајка Храброст*, со ликот на главната актерка Ирена, режисерот и другиот персонал во театарот. Оттука, битно за драмата е и едно клучно теориско прашање – за односот на уметноста и вистината.

Иако современички, Марија и Ирена се сосема различни: Ирена не го разбира грубиот секојдневен живот, тешко љи е сосема да се слее со ликот на Мајката Храброст, да се спријатели со голите дејства и со последиците на тие дејства. По интервенцијата на режисерот дека затоа е во театарот, всушност се отвораат редица прашања за односот на театарот/уметноста и животот. За Ирена »театарот е единственото место на светот каде апсолутно ништо не е слично на животот [...] и чувствата во театарот се нешто претпотопско, извештачени. [...] Така се прегледни, уредени.« (Jovanović 1997: 43–44.) Затоа таа секогаш знае што чувствува на сцената, но не и во животот. За режисерот, тоа е така, затоа што »целта на играта/прет-

ставата е да предизвика лутина кон тие што се криви«. Но бидејќи лутината е со краток здив, желбата да се промени светот со помош на театарот не може да се реализира (Jovanović 1997: 47–48).

И психологот ја критикува Олга што премногу се вживува во улогата, таа треба да остане на дистанца, бидејќи актерите не страдаат вистински – тие симулираат. Марија, која ја критикува Ирена што ја искористува нејзината несреќа во театарот, сакајќи од неа да создаде »морален парфем«, истовремено истакнува дека повеќе би сакала да го гледа својот живот на филм, отколку да го живее, бидејќи од таа дистанца неговата мизерија би добила посебна волшебност – уметноста и најгрдиот животен детал го преобразува во естетски предмет, го разубавува. Кај Ирена сите овие дилеми создаваат мешавина од илузија, фикција и вистина, така што напразно се обидува да »направи инвентар« т.е. да ги одвои од својот живот насобраните туѓи искуства.

Во оваа мошне слоевита драма Јовановиќ, врз основа на Брехтовиот текст, надграден со многу актуелни, но и општочовечки вечни дилеми, ја разгледува судбината на една нова Мајка Храброст – Марија од Босна, за која никој не е крив, но која е толку трагична што преминува во апсурд на самата егзистенција. Брехтовската дистанца, а исторемено и постмодернистичката автореферентност Јовановиќ ја реализира преку коментарите на Режисерот и дилемите на Ирена, која не може да се »вживее« во улогата на Марија, но истовремено не може да остане ни на потребната дистанца од тој лик. Прашањето на односот на уметноста и вистината, на театарскиот привид и суровата животна стварност се потенцира и со Пиранделовската појава на Марија во театарот (алузија на *Шест лица го бараат авторот*, 1921).

И во музичката драма во три дела *Кој тоа го пее Сизиф* се работи за преплетување и мешање на »посебноста« и »јавноста«, вежбата и претставата, и фантазијата на оперскиот пејач. Кон тој впечаток суштински потпомогнува и музиката и актерите кои понекогаш се »внатре«, потоа повторно »надвор«, »се играат себеси и понекогаш настапуваат во улогите« (Jovanović 1997: 91). Тоа е претстава во претстава, како што навестува Маестро: »Денеска започнуваме со студирање на новото оперско дело *Кој тоа го пее Сизиф.*« (Jovanović 1997: 92.) Тоа е опера за митскиот јунак Сизиф, осуден од боговите вечно да ја тркала карпата до врвот на планината. Иако причините за таквата осуда различно се објаснуваат, битно е значењето на казната: бесполезната, залудна работа.

Треба веднаш да се нагласи дека оваа драма нема класично сиже. Во средиштето е поставен Оперскиот пејач, со успешна европска кариера, што го исполнува со самозадоволство. Тој се поистоветува со митскиот јунак Сизиф. Драмата (определена како музичка драма во три дела) е создадена од повеќе сосема кратки сцени, со цел да се покажат разните релации на Оперскиот пејач преку кои тој се одредува: релациите со мајката оставена во санаториум, со љубовницата, роднината од југот/Балканот кој работи како метач на железничката станица, публиката (преку телефонските јавувања на Непознатата, која го критикува дека не може да се претвора дека е неутрален, бидејќи делува преку музиката со која ги одредува чувствата на слушателите).

Таквите соочувања го доведуваат до моментот кога, спорет Маестрото/режисерот, Сизиф станува свесен дека нешто не е во ред, дека нешто можеби е погрешно. Тој доживува внатрешно просветлување. »Да си просветлен, како што вели Хаксли, значи секогаш да бидеш свесен за целосната вистина во нејзината иманентна другост.« (Jovanović 1997: 108.) Иако и за оваа драма е применлива определбата дека

е составена од парчиња, делови, сцени, односно е градена како сценарио или скоро како синопсис, поставеноста на главниот јунак упатува и на структурата на драмата на станици, што ја воведе Стриндберг, почнувајќи од *Патот во Дамаск* (1898, 1903), преку *Игра на соништата* (1902). Како и неговите главни јунаци (Непознатиот, ќерката на Индра) така и Оперскиот пејач/Сизиф се соочува со себеси. На овој пат сите лица што се среќаваат се лица од минатото, што имале пресудна улога во формирањето на неговиот лик (мајката и нејзините бесконечни совети за тоа како треба да се однесува и да изгледа еден млад човек, роднината од Балканот – носител на ниските балкански страсти – примитивно навивање на фудбалските натпревари, турбо фолкот, но и една носталгична, пасторална слика за родниот крај). За Оперскиот пејач тие го сочинуваат неговиот Соларис (според Тарковски), тој не може да се оддели од нив. Ликот поставен како центар на соларен систем околу кој се поставени сите ликови, како негови дифракции, е постапка карактеристична за Стриндберг и експресионистите.

Некои од ликовите имаат и симболична улога (Скокачката во длабочина – како постојан поттик да се стави крај на животот во момемтот кога веќе не може да се носи бремето, Маестрото – со чие присуство се разбива илузијата дека се следи некаква реална сторија за една човечка судбина, а се нагласува дека тоа е театар, претстава, за една општа шема на човековото постоење на земјата).

Во сцената под наслов Муви, околу Оперскиот пејач, кој се сонча, се собрани сите споменати ликови, за потоа симболично да се поистоветат со мувите на ѕидот, што се закануваат да го нападнат и да го изедат, како кобилите на Глаук. Тоа е заканата на минатото, на потеклото, од кое не може да се ослободи. (Оваа сцена претставува алузија на истоимената драма на Ж. П. Сартр, *Муви*, 1943, во која е ремитизирана приказната за Орест и Електра.)

Сознанието на Сизиф дека Правда нема ни на небото, каде не постои визија ни божји план (боговите се себични), Персефна го оценува како премногу патетично, што според Маестрото – е нормално за една опера. Хорот ја објаснува положбата на Сизиф, кој пропаднал во битката со каменот, што е помоќен. Но за Сизиф – кој се поистоветува со каменот, тоа е камен на мудроста, на сознанието, т.е. со казната тој се открива себеси, го наоѓа својот внатрешен мир.

Саша Хебел во текстот »Светот како измама и самоизмама« се обидува да извлече одредени константи во творештвото на Јовановиќ. Една од тие константи е митската подлога, користењето на митот, потоа војните на Балканот односно мотивот на војната и мотивот на театарот/претстава во претстава. Сите наведени елементи се битни и за *Балканската трилогија*. Така се потврдува една константа во неговиот авторски интерес, но и неговата припадност на постмодернизмот. Текстовите, создавани во фрагментирана, колажна техника, со постојаното упатување на дела од светската литература, со мешањето на фикцијата и стварноста, безвременоста, односно универзализацијата на зацртаните проблеми, секако укажуваат на автор што ги користи придобивките на постмодернизмот. Но од друга страна, ќе се сложиме со констатацијата на Хебел (1997: 70) дека Јовановиќ »не е постмодернистички драмски автор во целокупното значење на тој збор«, затоа што во неговите текстови, напоредно со фикциските светови, си уште е присутна и една конкретна реалност, автобиографски елементи, актуелни политички настани што неговиот активистички, ангажиран дух не може да ги избегне. Оттука, и овој дел на творештвото на Јовановиќ го потврдува фактот дека се работи за драмски автор кој делува во

склад со уметничките тенденции на своето време, со актуелните општествени случувања и лични дилеми, но кој и покрај тоа останува свој, оригинален творец, со богато интелектуално и практично искуство, што му овозможува слободно да се движи низ словенечката, балканската и светската литература.

Литература

CLEVY, Marianne, DOLMIEU, Dominique (ur.), 2001: *De l'Adriatique à la mer Noire*. Paris: Maison Antoine Vitez.

CORVIN, Michel, 2001: *Dictionnaire encyclopedique du Théâtre*. Paris: Larousse/VUEF.

DEBELJAK, Aleš, 1989: *Postmoderna sfinga*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

HEBEL, Saša, 1997: Svet kot prevara in samoprevara. Tina Kosi, Denis Poniž, Mateja Zavrl (ur.): *Postmoderna in sodobna slovenska drama*. Zbornik dramaturških razprav. Ljubljana: AGRFT. 66–73.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1991: *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: MGL.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1997: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

KERMAUNER, Taras, 1997: Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 133–151.

KOSI, Tina, PONIŽ, Denis, ZAVRL, Mateja (ur.), 1997: *Postmoderna in sodobna slovenska drama*. Zbornik dramaturških razprav. Ljubljana: AGRFT.

НИКЧЕВИЌ, Сања, 2002: *Антологија на современата хрватска драма.* Скопје: Факултет за драмски уметности.

PAVIS, Patrice, 1980: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Editions sociales.

ПЕТКОВСКА, Нада, 2004: Новиот песимизам во македонската и во балканските литератури. Максим Каранфиловски (ур.): *XXX Научна конференција на XXXVI меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*. Скопје: Универзитет »Св. Кирил и Методиј«, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура. 623–639.

ПЕТКОВСКА, Нада, 2008: *Театарот и идентитетот,* Скопје: Панили.

PEZDIR, Slavko, 1997: Dušan Jovanović, dramatik in režiser. Pogled v razbito zrcalo, v katerem le težko prepoznavam svoj obraz. *Delo*, *Sobotna priloga*, 12. 4. 1997. 39.

PREDAN, Alja, 2001: Le Théâtre slovène à la fin du deuxième millénaire. Marianne Clevy, Dominique Dolmieu (ur.), 2001: *De l' Adriatique à la mer Noire*. Paris: Maison Antoine Vitez. 22–26.

PREDAN, Vasja, 1986: Umesto predgovora. Vasja Predan (ur.): *Savremena drama i pozorište u Sloveniji*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

TANKO, Petra, 1997: Tako je nastal postmodernizem? Tina Kosi, Denis Poniž, Mateja Zavrl (ur.): *Postmoderna in sodobna slovenska drama*. Zbornik dramaturških razprav. Ljubljana: AGRFT. 74–79.

GRUMOVA NAGRADA V SLOVENSKEM LITERARNEM SISTEMU

Mateja Pezdirc Bartol
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 06.068 Grum:821.163.6-2"20"

Prispevek prikazuje, kako se v zemljevid slovenskih literarnih nagrad vrisuje Grumova nagrada, priznanje za najboljše slovensko dramsko besedilo, analizira postopek določanja nagrajencev ter obravnava vlogo in pomen te nagrade za razvoj slovenske dramatike in oblikovanje kanona slovenskih dramskih besedil.

Grumova nagrada, literarne nagrade, slovenska dramatika, literarni kanon

The paper reflects on the place of the Slavko Grum Award for the best Slovene dramatic text among other Slovene literary awards, it analyses the nomination and selection processes, and deals with the importance of the award for the development of Slovene drama and its canon.

Slavko Grum Award, literary prizes, Slovene drama, literary canon

Uvod

Grumova nagrada je bila prvič podeljena leta 1979 v okviru festivala Teden slovenske drame, ki poteka vsako leto v Prešernovem gledališču Kranj. Do danes je Grumovo nagrado prejelo 37 dramskih besedil 3 avtoric in 17 avtorjev. Leta 1997 Grumova nagrada ni bila podeljena, ker nobeno od prispelih besedil po mnenju žirije ni zadovoljevalo estetskih kriterijev, leta 1987, 2001 in 2009 sta bili nagrajeni dve besedili, leta 2010 pa celo tri.[1] Če se je za nagrado prvič potegovalo 22 besedil, v zadnjih letih številka niha med 40 in 50 besedili. Opaziti je naraščajoče število dramatičark – če smo v 80. in 90. letih zasledili komaj kakšno ime, je avtoric po letu 2000 med 30 in 40 odstotki. Med največkrat nagrajenimi avtorji so Dušan Jovanović, Drago Jančar, Matjaž Zupančič in Ivo Svetina, ki so nagrado prejeli po štirikrat, Dragica Potočnjak pa je prva dramatičarka, ki je prejela Grumovo nagrado, in sicer leta 2007. Do danes so bila uprizorjena vsa nagrajena besedila, izjema je *Biljard na Capriju* Iva Svetine, *Križ* Matjaža Briškega in *Konec Atlasa* Žanine Mirčevske ter nagrajenca iz leta 2010, to sta *24UR* Simone Semenič in *Grobnica za Pekarno* Iva Svetine,[2] medtem ko je *Totenbirt* Iva Prijatelja že doživel odrsko postavitev. Ker podeljevanje Grumove nagrade sovpada z letnicama letošnje simpozijske teme, sem se odločila za prispevek, v katerem bom premislila vlogo in pomen Grumove nagrade v slovenskem literarnem sistemu, pri čemer izhajam iz naslednjega stališča: »Bistvena novost v pojmovanju literature kot sistema je, da nas kot predmet literarne vede ne zanimajo zgolj literarna dela ali njihovo ustvarjanje (proizvodnja), ampak vsa tista komunikacijska dejanja, ki v 'literarnem življenju' (B. Ejhenbaum) in družbi vzpostavljajo, krepijo in ohranjajo osnovne ter spremenljive konvencije literarnosti in ki snujejo vrednostne svetove, pričakovanja in predpostavke,

1 Vsi številčni podatki v povezavi z Grumovo nagrado so prešteti oziroma povzeti iz knjižice *40 let Tedna slovenske drame*.

2 Seznam vseh 37 nagrajenih besedil je dostopen tako na spletnem gledališkem portalu www.sigledal.org kot na Wikipediji (Portal: Literatura), zato ga v prispevku posebej ne navajam.

s katerimi književna dela sprejemamo.« (Juvan 1994: 284.) V ta kontekst sodijo tudi literarne nagrade.

Mesto Grumove nagrade v kontekstu slovenskih literarnih nagrad

James F. English v delu *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value* (2005: 19–20) ugotavlja, da je število kulturnih nagrad v zadnjem desetletju močno preseglo povečanje kulturne produkcije in splošne ekonomske rasti – nagrade so tako postale najboljši inštrument za izmenjavo med kulturnim, ekonomskim, socialnim in političnim kapitalom. Avtor vključuje nagrade v ekonomijo kulturnega prestiža in jih razume kot del kulturnega kapitala. Tudi v slovenskem prostoru lahko v zadnjih letih opazujemo rast števila literarnih nagrad, zlasti na področju mladinske književnosti, ki je najbolj podvržena trgu. Povečuje se tudi število nagrad v okviru Tedna slovenske drame: tako je bila leta 1999 ustanovljena velika nagrada Tedna slovenske drame za najboljšo uprizoritev, ki se je leta 2004 preimenovala v Šeligovo nagrado, 2006 pa je bila prvič podeljena tudi nagrada občinstva. Specifičnost Grumove nagrade je, da se podeljuje za izvirno slovensko dramsko besedilo, definira jo torej literarna vrsta oziroma nadvrsta in je zato primerljiva z nagradami za roman (kresnik), poezijo (Veronikina nagrada, Jenkova nagrada) in kratko prozo (fabula). Z dramatiko je povezan tudi specializiran festival Dnevi komedije v Celju, ki poteka od leta 1992 in na katerem se od leta 1998 podeljuje nagrado žlahtno komedijsko pero, leta 2001 pa je Gledališče Ptuj ustanovilo natečaj Mlada dramatika (Pezdirc Bartol 2004: 18–19), ki je po obetavnih začetkih zamrl, medtem ko je Borštnikovo srečanje v večji meri usmerjeno v nagrajevanje gledaliških oziroma igralskih dosežkov in namenja bistveno manjšo vlogo slovenskim dramskim besedilom.

V svetu ima med literarnimi nagradami največji ugled Nobelova nagrada za literaturo, ki je bila prvič podeljena leta 1901, in sicer z besedami A. Nobela za »najvidnejše literarno delo v smeri ideala«, pri čemer so se interpretacije besede »ideal(en)« skozi čas spreminjale (Johnson 2005: 210), medtem ko ima v slovenskem prostoru najelitnejši značaj Prešernova nagrada, prvič podeljena leta 1947.[3] Poglejmo si, kakšen status imajo znotraj skupine Prešernovih nagrajencev dramatiki, in sicer v primerjalnem obdobju z Grumovo nagrado, to je med leti 1979 in 2010. Med Prešernovimi nagrajenci za literarni opus oziroma življenjsko delo se pogosto znajdejo avtorji, ki pišejo (tudi) dramska besedila, to so Dane Zajc, Mira Mihelič, Vitomil Zupan, Dominik Smole, Andrej Hieng, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Marjan Rožanc, Drago Jančar in Veno Taufer. Drugačno sliko dobimo, če pogledamo nagrade Prešernovega sklada, saj so bili v preučevanih enaintridesetih letih nagrajeni zgolj štirje dramatiki, in sicer leta 1980 Tone Partljič za satirično-komedijske igre, leta 1986 pesnik in dramatik Milan Jesih za pesniško zbirko *Usta* in dramska besedila, leta 1993 Evald Flisar za dela *Popotnik v Kraljestvu senc*, *Kaj pa Leonardo*, *Jutri bo lepše* ter leta 2010 Andrej Rozman Roza za dramsko besedilo *Najemnina*, za besedilo pop rock opere *Neron* in *Uganke 100+1*. Poleg izjemno majhnega števila dramatikov nas preseneti dejstvo, da nobeden med njimi ni prejel nagrade za eno samo besedilo – pesniki in prozaisti nagrado Prešernovega sklada prejmejo skoraj vsako leto za posamezno pesniško zbirko, roman ali zbirko kratke proze – temveč vedno za več del iz literarnega opusa, ki z izjemo Partljiča ne sodijo v polje dramatike. Podatek je presenetljiv še posebej v primerjavi z letom 1947, ko je bila Prešernova nagrada podeljena prvič, prejeli so jo namreč kar trije dramatiki za posamezno dramsko besedilo:

3 Seznami nagrajencev v nadaljevanju so povzeti in dopolnjeni po podatkih na Wikipediji (Portal: Literatura).

Matej Bor za *Raztrgance*, Vitomil Zupan za *Rojstvo v nevihti* in Ivan Potrč za *Kreflovo kmetijo*. Razlogi za takšno stanje se nam kažejo v več smereh, saj težko verjamemo, da so dramska besedila preprosto slabša v primerjavi s sočasno poezijo in prozo: (1) upravni odbor oziroma strokovne žirije dramska besedila razumejo bolj kot partituro za gledališko uprizoritev in ne kot samozadosten literarni tekst; (2) v žiriji za literaturo ni strokovnjakov s področja dramatike (ti zasedajo mesta v žiriji za scenske umetnosti) in (3) dramska besedila niso vedno objavljena v knjižni obliki oziroma uprizorjena na odru, kar dodatno zaplete izbor relevantnih del.

Podobno slabo se odrežejo dramska besedila tudi v okviru drugih literarnih nagrad, pri nagradi za knjižni prvenec, ki se podeljuje od leta 1983, je med nagrajenci en sam dramatik, in sicer Matjaž Zupančič z *Izganjalci hudiča* (1993), Rožančevo nagrado za esejistično delo sta prejela Vinko Möderndorfer za *Gledališče v ogledalu* (2002) in Dušan Jovanović za *Svet je drama* (2008), popolnoma pa je prezrta dramatika v okviru nagrad za mladinsko književnost, naj omenimo osrednji nagradi, to sta večernica (podeljuje se od leta 1997) in desetnica (podeljuje se od leta 2004), kjer mladinsko dramsko besedilo še ni bilo nagrajeno.

Pregledani seznami literarnih nagrad v slovenskem prostoru nas napeljujejo k zaključku, da so dramska besedila redko nagrajena znotraj nagrad, ki niso posebej specializirane za dramsko vrsto, zato je Grumova nagrada osrednja, najpomembnejša, s tem pa tudi najprestižnejša nagrada za slovenska dramska besedila.

Podeljevanje nagrade Slavka Gruma

Določanje nagrajencev po svetu in pri nas sledi korakom oziroma daljšemu in vnaprej začrtanemu postopku: (1) določanje kriterijev razpisa, (2) razvrščanje prispelih besedil, (3) izločanje manj kvalitetnih besedil, (4) predstavitev nominirancev in (5) sklepna slovesnost z razglasitvijo nagrajenca (Musar 2007: 110–111), vse naštete korake lahko opazujemo tudi pri Grumovi nagradi.

Razpisni pogoji določajo, da se Grumova nagrada podeljuje za izvirno slovensko dramsko besedilo, pri čemer je pojem dramsko razumljen v najširšem pomenu besede, saj žirija upošteva vse oblike dramskega pisanja: poleg dramskih besedil tudi nove oblike dramske forme, ki so v strokovni literaturi poimenovane z izrazi uprizoritveni tekst/gledališki tekst/ne več dramski tekst/postdramski tekst. Prav tako razpis ni žanrsko oziroma zvrstno omejen, med prispelimi besedili najdemo najrazličnejše dramske zvrsti, kot so drama, igra, tragikomedija, dramska groteska, poetična drama, monodrama, komedija ipd. Za razliko od preteklosti od leta 2002 na natečaju ne sodelujejo več mladinska dramska besedila; odločitev je bila smiselna, saj je avtor zavezan svoje pisanje prilagoditi recepcijskim zmožnostim otroka/mladostnika, zato je besedila tematsko, slogovno, jezikovno in tudi oblikovno nesmiselno primerjati z besedili za odrasle. Tudi v času, ko je bil natečaj odprt mladinski dramatiki, nikoli ni bilo nagrajeno ali nominirano nobeno mladinsko dramsko delo. Odprta pa ostaja oblika prispelega besedila, ki je lahko v rokopisni obliki, lahko je bilo že objavljeno v knjižni ali revijalni izdaji ali celo uprizorjeno, pri čemer se pojavi vprašanje, ali imajo tako vsa prispela besedila enake pogoje. Če je bilo dramsko besedilo že uprizorjeno, lahko njegova režija/interpretacija posredno pozitivno ali negativno vpliva na presojo žirije. Prav tako objavljeno in uprizorjeno besedilo ne more ostati anonimno, kar je ena od značilnosti natečaja. Zdi se, da je slovenski prostor premajhen in bi z omejevanjem pogojev razpisa lahko izgubili kvalitetna besedila, npr. z omejitvijo neuprizorjenosti dela. Čeprav žirija besedila bere anonimno, to je brez avtorjevega imena, s čimer naj bi bila zagotovljena večja objektivnost, dramatiki pogosto svoje tekste pošiljajo pod psevdonimom, saj jim ta daje občutek, da žirija med branjem ne bo obremenjena z njihovimi

imeni in literarnim opusom. Prispela besedila za Grumovo nagrado niso omejena z letnico izida (kot npr. za nagrado kresnik), temveč z datumom natečaja, zato se zgodi, da avtor ponovno kandidira z istim besedilom (izkušnje kažejo, da se določeni teksti na natečaju pojavljajo večkrat, včasih pod drugim naslovom, včasih z novo, popravljeno verzijo).

Andreja Musar v svoji še nedokončani disertaciji *Literarno nagrajevanje na Slovenskem* literarne nagrade deli v dve skupini: prvo predstavljajo literarni natečaji, pri katerih pridejo v poštev za nagrado dela, ki jih žiriji pošljejo avtorji sami, drugo pa literarne nagrade, pri katerih krog potencialnih kandidatov ni omejen, predlaga jih lahko žirija sama, lahko pa srečamo tudi nagrade, ki so kombinacija obeh navedenih (2007: 104). Glede na predstavljeno delitev poteka Grumova nagrada v obliki literarnega natečaja, na katerega se lahko prijavi vsakdo (ki zadostuje razpisnim pogojem), posledica je veliko število tudi manj kvalitetnih besedil, zato žirije v spremljevalnih knjižicah posameznega Tedna slovenske drame pogosto poročajo o deležu besedil, ki ne zadovoljuje niti osnovnih standardov dramskega pisanja. Ta podatek ni problematičen, saj je treba pri literarnih natečajih znaten delež manj kvalitetnih del vzeti v zakup in jih ob prvem branju izločiti. Pri narodih, kjer je letna produkcija literarnih del bistveno večja kot v Sloveniji, so v ta namen uvedli anonimne predocenjevalce, ki opravijo začetno fazo izločanja, tako npr. za nagrado Booker, žirija pa se odloča znotraj nastalega izbora (Musar 2007: 108). Pri nas to ni v navadi, saj je količina besedil obvladljiva.

Strokovna žirija v naslednji fazi presoja vsa na natečaj prispela besedila, v konkurenci za nagrado pa ostajajo tudi nominiranci preteklega leta. Člani strokovne žirije berejo, presojajo in izločajo besedila avtonomno, brez vnaprej danih pravil in kriterijev, prav ohlapna merila oziroma utemeljitve so pogosto tako pri nas kot v svetu predmet številnih pomislekov. V preteklosti so zlasti Prešernovi nagradi očitali, da namesto strokovnih, literarnovednih in estetskih argumentov prevladajo politični (nagrade naj bi dobivali privrženci prevladujoče politične ideologije), prav tako je problematično, če se a priori daje prednost določeni umetniški smeri pred drugimi ter če na presojo vplivajo osebne preference žirantov in njihova mreža poznanstev (Musar 2007: 33). Strokovne žirije za Grumovo nagrado v utemeljitvah navajajo lastnosti, ki so imanentne besedilu (izvirna dramska forma, aktualnost tematike, jezikovna dovršenost, spretnost dialogov …), hkrati pa vrednotenje besedil izhaja tudi iz ocenjevalčeve izobrazbe, njegovih moralnih vrednot, religioznih in filozofskih nazorov, literarno-estetskih meril, ki zrcalijo splošne kulturne vrednote nekega časa in prostora, zato je vrednotenje literarnih besedil do neke mere vedno subjektivno. Matija Ogrin v monografiji *Literarno vrednotenje na Slovenskem od 1918 do 1945* zapiše:

> Vrednostni akt je po eni strani opredeljen s svojim predmetom – literarnim delom –, po drugi strani pa je določen s horizontom bralčevih dispozicij, ki so pravzaprav kompleksen sestav religioznih in filozofskih nazorov, ideologij, literarno-estetskih pogledov, vplivov sociokulturnega konteksta, bližine tem ali onim literarnim tokovom – in še marsičesa. (Ogrin 2003: 9.)

Problema vrednotenja ne bi rešili niti vnaprej postavljeni in trdno določeni kriteriji, saj naj bi vrhunsko delo takšne kriterije vedno znova tudi presegalo. Literarne nagrade pa po drugi strani niso nekaj popolnoma relativnega. Če gre za izvirno in nadpovprečno delo, ga bodo kot takega prepoznali vsi ocenjevalci, ne glede na morebitne osebnostne razlike. Zavedati pa se je treba dejstva, da se besedila vrednoti v primerjalnem kontekstu drugih na natečaj prispelih dramskih del in ne absolutno, nagrajeno delo tako ponavadi odstopa in izstopa iz konteksta besedil.

Žirije za Grumovo nagrado izberejo in nominirajo pet dramskih besedil, število

nominirancev je lahko večje ali manjše in niha glede na kvaliteto prispelih besedil med tri in sedem. Nominirana dela so podprta s strokovnimi utemeljitvami, v času festivala Teden slovenske drame so tudi širše predstavljena v obliki javnih bralnih uprizoritev. Prešernovo gledališče organizira še dan nominirancev, to je pogovor in srečanje z avtorji nominiranih besedil.

Če je bilo v preteklosti ime Grumovega nagrajenca znano že vnaprej, poteka razglasitev nagrajenca zadnja leta šele na dan podelitve, zaključna slovesnost ima tako značaj »tekmovalnega spektakla«,[4] ki stopnjuje radovednost in napetost med publiko, kot je to značilno za področje zabavne industrije, primer so npr. svetovno znane podelitve oskarjev (Musar 2007: 104). Grumova nagrada ni bila podeljena le leta 1997, v vsej zgodovini njenega podeljevanja pa nagrade še nihče od avtorjev ni zavrnil.

Vloga in pomen Grumove nagrade

Literarne nagrade so v prvi vrsti namenjene nadpovprečnemu umetniškemu dosežku nekega avtorja in ga v veliki meri celo definirajo: »seznam nagrad, ki jih je prejel določen avtor, zaseda pomembno mesto v njegovem življenjepisu, intervjujih, člankih o njem in nenazadnje v osmrtnicah« (Musar 2007: 97). S tem pa se funkcija/vloga nagrade ne konča, saj vstopa v širši sistem kulturne izmenjave oziroma »kulturnega kapitala« (English 2005: 3, Musar 2007: 99): z nagrado ne pridobi le avtor besedila, temveč tudi drugi akterji. Vlogo in pomen Grumove nagrade bomo premislili v naslednjih točkah.

1. Grumova nagrada je potrditev avtorjevega ustvarjalnega dela kot tudi finančna spodbuda za nadaljnje delo. Nagrada zagotavlja širšo prepoznavnost avtorja in njegovega dramskega besedila v slovenskem prostoru, avtor ima več možnosti pri objavi besedila in gledališki uprizoritvi, prevod v angleščino pa mu omogoča prodor na tuje odre.

2. Grumova nagrada ima pomembno vlogo pri evidentiranju slovenskih dramskih besedil, saj so ta za razliko od zbirk poezije in kratke proze ter romanov bistveno redkeje objavljena v knjižni izdaji in tako velik del besedil ostaja v rokopisni obliki in širši javnosti neznan. Ker večinoma avtorji vsa svoja nastala besedila pošiljajo na natečaj za Grumovo nagrado, je seznam prispelih besedil tudi dovolj dober pokazatelj letne dramske produkcije. Hkrati pa žirije opravijo nalogo ločevanja kvalitetnih del od manj kvalitetnih, s čimer usmerjajo založnike in bralce pri izboru in kupovanju dramskih del, seznam nominiranih del pa je v pomoč tudi umetniškim vodjem gledališč pri oblikovanju repertoarja.

3. Grumova nagrada je nastala z namenom povečati motivacijo za pisanje in uprizarjanje slovenske dramatike, saj se pisci raje odločajo za prozo in poezijo, kjer imajo več možnosti za objavo in tudi večji odziv bralcev. Grumova nagrada izpostavlja dramatiko slovenskih avtorjev in s tem zavedanje pomena domače dramatike, ki je še tako odmevne mednarodne uspešnice ne morejo nadomestiti.

4. Izbor in podelitev Grumove nagrade je medijsko odmeven dogodek, zanimiv za širšo javnost. Pozornost tako javnosti kot medijev je v času trajanja festivala Teden slovenske drame usmerjena k slovenskim dramatikom in uprizarjanju slovenske dramatike, v središču dogajanja pa je Prešernovo gledališče kot organizator festivala. Festival je nenazadnje priložnost za strokovna srečanja, okrogle mize, mednarodne izmenjave in delavnice dramskega pisanja. V osrednjih časopisih pa

4 James F. English opozarja, da je izenačevanje kulturnih dosežkov s športnimi zgrešeno, saj literarnih dosežkov ni možno objektivno izmeriti, v prevladujočem konceptu zmagovalcev in poražencev ter velikem vzponu nagrad v zadnjih desetletjih pa prepoznava enega od simptomov prevlade potrošniške družbe, ki je nadomestila bogato in raznovrstno kulturo s plitko in homogeno »McCulture« (2005: 3).

pogrešamo predstavitev nominiranih besedil in pogovor z njihovimi avtorji (kot je to v navadi za nagrado kresnik) ter več informacij o festivalskem dogajanju pod enotnim logotipom (nedosegljiv zgled je filmski festival Liffe, ki ima v dnevnem časopisu celo posebno prilogo).

5. Literarne nagrade imajo pomembno vlogo tudi pri oblikovanju literarnega kanona, saj je ta »reprezentativna paradigma literarnega diskurza, ki nastaja zaradi selekcijskega delovanja izvedencev in 'navadnih bralcev': gradijo ga tako institucije založništva, kritike, nagrajevanja, literarnozgodovinska interpretiranja in klasificiranja kakor tudi plebiscit dolgega trajanja – trajanja priljubljenosti med bralci« (Juvan 2005: 391). Za primer si poglejmo, v kolikšni meri Grumova nagrada vpliva na vključenost avtorjev in nagrajenih del v temeljne literarnozgodovinske preglede slovenske dramatike; takšna sta za sodobno slovensko dramatiko le dva, in sicer poglavje Dramatika avtorja Denisa Poniža v knjigi *Slovenska književnost III* (2001) in monografija *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* Silvije Borovnik (2005). Analiza[5] pokaže, da je velik del nagrajencev vključen v pregled slovenske dramatike, vendar bi bila besedila verjetno vključena, tudi če nagrade ne bi dobila, saj nagrada (v pregledu Denisa Poniža) pogosto sploh ni omenjena. Po drugi strani nagrada sama po sebi ne zagotavlja umestitve v pregled, saj vanj niso vključeni vsi nagrajeni avtorji, znotraj analize avtorskega opusa pa je v posameznih primerih več pozornosti namenjene delom, ki nagrade niso dobila, prav tako so v preglede vključeni in enako podrobno predstavljeni tudi drugi avtorji, ki Grumove nagrade niso/niso še dobili (npr. Vinko Möderndorfer, Emil Filipčič, Veno Taufer idr.). Vloga Grumove nagrade je tako pomembna predvsem pri oblikovanju tega, čemur Marko Juvan pravi obrobje kanona:

> to z rahlim, nekajletnim časovnim zamikom, ki ga zahteva prvotni bralski, kritiški, esejistični, izdajateljski, uredniški, deloma že tudi poetološki in literarnozgodovinski odziv, sledi dinamiki sprotnega literarnega življenja in se zato tudi sámo precej spreminja, saj se v njem soočajo in prerivajo časovno soobstajajoči oz. zamenjujoči se stili, poetike, estetska vodila, literarne skupine in posamezniki, medtem ko se jedro kanona evolucijskemu utripu odmika, tako da je v razmeroma nespremenjeni obliki navzoč v kulturi na način dolgega trajanja in ga sestavljajo nesporni klasiki (Juvan 1994: 282).

Kar se tiče dramatike, lahko zapišem, da na oblikovanje kanona v veliki meri vpliva

5 Pregled Denisa Poniža je izšel leta 2001, zato vključuje nagrajena dela do leta 1998, zadnje je *Vladimir* Matjaža Zupančiča. Od Grumovih nagrajencev upošteva Daneta Zajca, pri čemer nameni *Vorancu* slabo stran, *Kalevali* nekaj vrstic; pri Dušanu Jovanoviču obravnava tako *Karamazove* kot *Zid, jezero*, a največ pozornosti nameni *Antigoni*; pri Dominiku Smoletu je težišče analize na *Antigoni* in zgodnjih delih, medtem ko je nagrajeno delo *Zlata čeveljčka* predstavljeno v štirih vrsticah; pri Dragu Jančarju natančno analizira drami *Disident Arnož in njegovi* ter *Veliki briljantni valček*, na kratko je označen *Čakajoč Godota* s komentarjem, da je to Jančarjeva najbolj šibka drama, ki napoveduje še šibkejši *Halštat*, predstavljen v nadaljevanju; analiza del Rudija Šelige vključuje tako *Ano* kot *Svatbo*; prav tako so predstavljena vsa tri do takrat nagrajena dela Iva Svetine pod skupnim naslovom Poetična drama druge generacije; dela Milana Jesiha so analizirana, vendar nikjer ni omenjen nagrajeni *En sam dotik*; obravnavane so drame Evalda Flisarja, a je nagrajeni *Kaj pa Leonardo* omenjen le pri Jančarju v povezavi z motivom umobolnice, ne pa samostojno, drama *Gabrijel in Mihael* Jožeta Snoja je omenjena v povezavi z *Antigono* Smoleta in Jovanoviča ter tematiko dveh sovražnih bratov, pod naslovom Kmetje – kulaki ali žrtve sistema je obravnavna nagrajena komedija Toneta Partljiča *Moj ata, socialistični kulak*. Sergeja Verča nisem zasledila. Silvija Borovnik v svojem po avtorskih opusih urejenem pregledu upošteva večino nagrajenih avtorjev, manjkata Jože Snoj in Sergej Verč, medtem ko so Zoran Hočevar, Rok Vilčnik in Zdenko Kodrič le našteti v uvodnem poglavju. Pri Jesihu omeni, da je prejel Grumovo nagrado za *En sam dotik*, drugih informacij v zvezi z nagrajenim besedilom ne zasledimo. Zadnje navedeno nagrajeno delo je Flisarjeva *Nora Nora* iz leta 2004. Znotraj posameznega opusa nagrajena dela niso posebej izpostavljena ali natančneje analizirana, je pa nagrada pri vseh omenjena.

tudi dostopnost besedila[6] in s tem branost, zanimanja gledališč in uprizoritve besedila z vedno novimi aktualnimi interpretacijami, literarnovedne in teatrološke študije, ki analizirajo posamezno delo ali avtorjev opus, vključenost v enciklopedije, antologije, preglede slovenske književnosti/dramatike ter šolski kanon s svojim izbor obveznih in prostoizbirnih besedil v učnih načrtih in učbenikih.[7]

Zaključek

Sedemintrideset dramskih besedil sedemnajstih avtorjev in treh avtoric je v času od leta 1979 do 2010 izpisalo svojo zgodbo razvoja in spreminjanja slovenske dramatike, pri čemer so Grumovo nagrado najpogosteje prejeli že uveljavljeni dramatiki ali prepoznavna literarna imena, zelo redko je nagrado dobil neznani avtor oziroma dramski prvenec.[8] Kot sem prikazala v prispevku, so nagrajena dela večinoma našla pot na gledališke odre in bila objavljena v knjižni izdaji, skoraj vsa[9] so bila v naslednjih letih uvrščena v tekmovalni uprizoritveni program Tedna slovenske drame, kar dokazuje, da nagrajena besedila ponujajo izzive tudi gledališkim ustvarjalcem.

Literatura in viri

BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

DRNOVŠČEK, Mirjam, POŠTRAK, Marinka (ur.), 2010: *40 let Tedna slovenske drame*. Kranj: Prešernovo gledališče.

ENGLISH, James F., 2005. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value.* Cambridge, London: Harvard University Press.

JOHNSON, David (ur.), 2005: *The Popular & the Canonical. Debating Twentieth-Century Literature 1940–2000.* London, New York: Routledge.

JUVAN, Marko, 1994: Slovenski Parnasi in Eliziji: Literarni kanon in njegove uprizoritve. Marko Juvan, Tomaž Sajovic (ur.): *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi. Obdobja* 14. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 277–315.

JUVAN, Marko, 2005: Kulturni spomin in literatura. *Slavistična revija* 53/3. 379–400.

MUSAR, Andreja, 2007: *Literarno nagrajevanje na Slovenskem* (tipkopis).

OGRIN, Matija, 2003: *Literarno vrednotenje na Slovenskem: od 1918 do 1945*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo* 49/5. 13–21.

PONIŽ, Denis, 2001: Dramatika. Jože Pogačnik idr.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 203–349.

6 Nagrajena besedila so večinoma izšla v knjižnih izdajah in so bralcem dostopna v splošnih knjižnicah, več truda in iskanja pa zahtevajo besedila, ki so ostala v tipkopisu oziroma bila objavljena le v gledališkem listu, to so *En sam dotik*, *Gabrijel in Mihael*, *To* in *'m te ubu*. Zato je zelo dobrodošlo sodelovanje Prešernovega gledališča s kranjsko založbo Zelolepo, s katero so leta 2009 začeli izdajati zbirko *Grumovi nagrajenci 1979–2010*, v kateri bodo izšla vsa nagrajena besedila, vključno z angleškim prevodom.

7 Dijaki slovenskih gimnazij tako zelo dobro poznajo Smoletovo *Antigono*, medtem ko je le redko kdo slišal za nagrajena *Zlata čeveljčka*, natančno poznajo *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, ne pa preostalih treh avtorjevih nagrajenih dram. V prikazanih primerih ima tako šolski izbor neprimerno večjo težo pri oblikovanju kanona kot prejete nagrade.

8 Na okrogli mizi z naslovom Grumovi nagrajenci od začetka do danes, ki je potekala v okviru 40. Tedna slovenske drame, sem natančneje predstavila vsa nagrajena besedila, in sicer prevladujoče motive in teme, spreminjanje dramske forme, jezikovne posebnosti ipd. Ker bi takšna raziskava presegla okvire pričujočega prispevka, bo objavljena ob drugi priložnosti.

9 Od 37 nagrajenih besedil so se nato kot gledališka uprizoritev uvrstila v tekmovalni program Tedna slovenske drame vsa, razen že uvodoma našteta neuprizorjena dela ter *Vrtovi in golobica* (uprizorjeni v režiji T. Pandurja pod naslovom Babylon), *Tako je umrl Zaratuštra* in *To*.

RESNIČNOSTNI GOVOR V UPRIZORITVI ZUPANČIČEVEGA *HODNIKA* (SODOBNA GLEDALIŠKOLEKTORSKA IZHODIŠČA)

Katarina Podbevšek
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6-2.09 Zupančič M.

Prispevek predstavi lektorska izhodišča govornega oblikovanja Zupančičevega dramskega besedila *Hodnik* v dveh uprizoritvah, profesionalni in študentski. Tematika besedila, tv-resničnostni šov, je spodbudila neobičajen lektorski pristop, ki se je z odločitvijo za osebne idiolekte nastopajočih odmaknil od ustaljenega jezikovnozvrstnega izhodišča in vnesel v govorne interpretacije element performativnosti ter s tem nakazal sodobno lektorsko paradigmo.

dramsko besedilo, gledališko lektoriranje, igralčev govor, performativnost, sodobna lektorska izhodišča

The paper presents language consultants' approaches to speech interpretation of *Hodnik* (The Corridor), a dramatic text written by Matjaž Zupančič, in two stagings: (a) a professional one and (b) a student version. The topic, a TV-reality show, motivated a rather unusual choice of language registers in both cases, i.e. the personal idiolects of performers, rather than the usual social varieties of language. Thus a performative component was introduced, which is a sign of the contemporary paradigm in language consulting in the theatre.

theatre text, language consulting, actor's speech, performativity, contemporary language consultants' approaches

Dramsko besedilo skozi gledališkozgodovinsko optiko

Dramska besedila se v govorjeni obliki udejanjajo kot gledališke uprizoritve, tv-igre, filmi, radijske igre, bralne uprizoritve,[1] v izobraževalnem procesu tudi kot (interpretativno) branje vlog. Odnos med dramskim besedilom kot literarnim delom in njegovimi različnomedijskimi pojavitvami je odvisen od vrste medija ter od zgodovinske dinamike raznovrstnih ustvarjalnih postopkov in estetskih kriterijev. Različnemu statusu dramskega besedila v njegovih izvedbah se prilagajata tudi način njegove govorne uresničitve in lektorjevo delo.

Če se omejimo na (slovensko) gledališče, ugotovimo, da je do šestdesetih let 20. stol. dramsko besedilo imelo v uprizoritvi prevladujočo vlogo, saj je usmerjalo režijo in z večinoma zborno pisavo (pravorečno izvedbo je nadzoroval lektor) narekovalo govorno podobo uprizoritve. Koncept dramskega oz. literarnega gledališča se je začel krhati z nastankom neinstitucionalnih gledaliških skupin,[2]

1 Zlasti uspešen je projekt PreGlej, ki v okviru gledališča Glej od leta 2005 naprej javno predstavlja dramske tekste mladih, še neafirmiranih piscev. – Jeseni 2009 je tudi SNG Drama Ljubljana v sodelovanju z Društvom za antične in humanistične študije Slovenije izvedla koncertna branja novih prevodov antične dramatike z naslovom Replike iz antike po izboru in v postavitvi Jere Ivanc. – Poimenovanje tovrstnih aktivnosti ni ustaljeno: koncertno branje, bralna uprizoritev, koncertno uprizarjanje, koncertna izvedba, bralna izvedba, recital itn. (Katarina Podbevšek, 2008: Tipologija govornih interpretacija. *Govor* 25/1. 93–109).

ki so eksperimentirale z novimi uprizoritvenimi načini, v katerih besedilo ni imelo več tradicionalne vloge predloge za uprizoritev in je bilo na različne načine reducirano, v skrajnih primerih tudi ukinjeno.[3] Skozi t. i. performativni obrat[4] se je tudi jeziku (govoru) spodmaknil njegov dramskoliterarni temelj, zato je doživljal različne funkcijske in oblikovne preobrazbe, obenem pa se je spreminjala tudi vloga gledališkega lektorja.[5] »Smrt literarnega gledališča«[6] pa ni bila dokončna, nasprotno – spodbudila je nastajanje dramskih tekstov, ki so ob upoštevanju avtonomnosti gledališke uprizoritve osvobodili jezik knjižne normativnosti ter s kreativno rabo različnih plasti jezika,[7] medzvrstnim preklapljanjem, multijezikovnostjo (kot odsevom urbanizacije in večje mobilnosti), z aluzijami, citati, medbesedilnim nanašanjem na znano literaturo, ironizacijo ustaljenih frazemov, vpeljavo tujejezičnosti itn. spremenili tudi odrskogovorno estetiko.[8] Od osemdesetih let naprej je začel veljati odrski jezik/govor za umetniško kategorijo,[9] enakovredno drugim gledališkim izrazilom, kar je vplivalo tudi na funkcijo lektorja, ki je ob drugih ustvarjalcih dobil svoj večji ali manjši kreativni prostor v uprizoritvenem procesu in ni bil zgolj varuh pravorečne norme. Od preloma 20. v 21. stol. dalje na Slovenskem soobstajajo raznovrstne uprizoritvene prakse, v katerih bolj ali manj intenzivno odsevajo omenjene gledališkozgodovinske premene (zlasti opazne so številne variante odnosa gledališča do besedila),[10] prav tako pa tudi novomedijska kultura in njene tehnologije. Kljub temu, da »si je gledališče dokončno izbojevalo avtonomnost, literatura na račun te nikakor ni dokončno izgubila pomembne funkcije znotraj sodobnega gledališča« (Toporišič 2004: 202), kar dokazuje tudi ustvarjanje novih dramskih besedil,[11] ki so »znanilec nove, revitalizirane besede in posameznikovega odnosa do jezika v času novih medijev« (Orel 2008: 175). Novomedijska kultura je, zlasti s premikom od tiskanih k

2 Npr. Oder 57, Gledališče Ad hoc, EG Glej, Pekarna, Študentsko aktualno gledališče (ŠAG), Kinetikon, Nomenklatura, Vetrnica.

3 Radikalen prelom z literarnim gledališčem pomenita predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in *Spomenik G* (1972). Prva je izvedla skupinsko ustvarjanje predstave (teksta), druga je transformirala večino besedila v nebesedno govorico.

4 Izraz se navezuje na delo Erike Fischer - Lichte *Estetika performativnega*, v katerem avtorica pojem performativnosti iz Austinove teorije govornih dejanj uporabi na področju gledališča in scenskih umetnosti. Ugotavlja, da zahodno umetnost od 60. let dalje določa obrat, ki rahlja meje med umetnostmi, med umetnostjo in življenjem, umetnosti pa ustvarjajo dogodke namesto del. V gledališču se zgodi obrat od tekstualne k performativni kulturi, ki zabriše tudi mejo med igralci in gledalci (Fischer - Lichte 2008: 32-42).

5 Emica Antončič npr. ugotavlja, da je bila vloga lektorja v vizualnem gledališču Tomaža Pandurja in njegovih posnemovalcev (v 90. letih) zreducirana »na raven nepomembnega tehničnega sodelavca« (Antonič 2000: 92).

6 Besedno zvezo je uporabil Veno Taufer v poročilu o predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki* (Taufer 1977: 42) in v prispevku Časovni stroj sedanjika na Goriškem srečanju malih odrov leta 1975 (prav tam: 14), kjer je resnično smrt kure na odru simbolno povezal s smrtjo literarnega gledališča.

7 Na oblikovanje slovenskega dramskega jezika in odrske govorne estetike je v 70. letih vplivalo tudi jezikoslovje, zlasti s socialnozvrstno teorijo (Jože Toporišič, Janez Dular, Tomo Korošec, Velemir Gjurin), kasneje pragmatično jezikoslovje in teorija govornih dejanj (Olga Kunst Gnamuš, Igor Ž. Žagar).

8 Jezik kot fleksibilno, za eksperimente pripravno izrazilo vzpostavita zlasti Dušan Jovanović (npr. *Žrtve mode bum bum*, 1975) in Milan Jesih (npr. *Grenki sadeži pravice*, 1974).

9 »[…] odrski jezik je artefakt […] je nekaj artificialnega, poseben izum za […] konkretno predstavo […] je po svojem bistvu samosvoj, enkraten, artificialen izdelek«, ugotavlja Lado Kralj v svojem prispevku na simpoziju o odrskem jeziku (1982: 228).

10 V tem času se oblikujeta dva termina: »postdramsko gledališče« (Hans - Thies Lehmann) in »ne več dramsko besedilo« (Gerda Poschmann).

digitalnim medijem, radikalno spremenila človekov način razmišljanja in zaznavanja sveta, s tem pa tudi dojemanje jezika in besedilnosti, kar je pomembno vplivalo na produkcijo in recepcijo (gledališke) umetnosti. Prav tako so tudi globalizacijski in lokalni družbenopolitični procesi opazno preoblikovali govorno obnašanje posameznikov in skupin ter razširili jezikovni spekter, česar uprizoritvene umetnosti niso spregledale. V prvem desetletju novega tisočletja se jezik, in z njim besedilo, še vedno kaže kot navdihujoč element uprizarjalnih praks. In kakšna je v takšnih razmerah vloga sodobnega lektorja?

Na poti k sodobnejšim gledališkolektorskim pristopom

Poklic gledališkega lektorja je posebnost slovenskega okolja, nastal je v specifičnih družbenopolitičnih in kulturnih razmerah v prvi polovici 20. stol., nato pa preživljal padce in vzpone v skladu s statusom besedila v gledališču (pa tudi v odvisnosti od jezikoslovja). V novodobnih okoliščinah in v kontekstu raznovrstnih sodobnih rab besedila bi bilo treba na novo premisliti in osmisliti njegovo vlogo.[12] Prav tako bi bilo dobro posvetiti več pozornosti glasovnemu sloju govora, ki je z lektorskega stališča v preteklosti ostajal v senci besedilne plasti govora,[13] in odnosu govornega glasu do negovornih oblik glasu (krik, jok, smeh, stok itn.).

Naše razmišljanje bo poskušalo nakazati nekatere smernice lektorjevega dela v sodobnem gledališču in spodbuditi k prevetritvi ustaljenih lektorskih izhodišč, in sicer na primeru ustvarjanja govorne podobe na videz konvencionalne gledališke uprizoritve, ki je nastala na osnovi dramskega besedila Matjaža Zupančiča[14] *Hodnik*. V sodobni slovenski dramatiki predstavlja *Hodnik* nekakšno izjemo, ker se »poda onstran dramskega, v ne več dramsko« (Toporišič 2006: 150), s tem pa povzroči spremembe v fenomenologiji igralčeve igre in govora. Glavni predmet našega zanimanja bo način govornega oživljanja dialogov, za katerega menimo, da je zaradi svoje na videz performativne narave specifičen. Na primerih iz dveh uprizoritev *Hodnika* (profesionalni v ljubljanski Drami in študijski na AGRFT)[15] bomo skušali pokazati odprtost jezikovne strukture dramskega besedila za govorno ustvarjalnost in skozi odsev performativnosti nakazati novo lektorsko paradigmo, ki jo je, predvsem s svojo posebno tematiko, spodbudilo besedilo, in ki ne izhaja iz socialnozvrstne jezikovne osnove, pač pa iz individualnih (zasebnih) govorov nastopajočih.

11 Nekateri avtorji dramskih besedil: Vinko Möderndorfer, Evald Flisar, Saša Pavček, Matjaž Zupančič, Draga Potočnjak, Ivo Prijatelj, Matjaž Briški, Rok Vilčnik, Simona Semenič, Kim Komljanec, Saša Rakef, Zalka Grabnar Kogoj idr.

12 Podrobneje o gledališkem lektorstvu Emica Antončič, 1993: Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stol. *Dialogi* 29/5–8. 33–38, 60–67; Katja Podbevšek, 1997/98: Lektoriranje govorjenega (gledališkega) besedila. *Jezik in slovstvo* 43/3. 79–88; Tatjana Stanič, 2006: V primežu norme. Nekaj refleksij o aktualnih problemih odrskega govora. *Kolokvij o umetniškem govoru.* AGRFT, Katedra za govor. 65–69.

13 O tem, kako glas od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje lahko »zaživi svoje lastno življenje in tako postane slišen«, kako govoreči glas lahko »ne artikulira več razumljivo, temveč preide v krike, visoke tone, smeh, stokanje, popačenja«, česar ne omogočajo samo glasovne tehnike, pač pa tudi elektronski mediji, piše Erika Fischer - Lichte (2008: 197–213).

14 M. Zupančič (1959) je dramatik, prozaist, režiser in profesor na AGRFT. Gledališko režijo je študiral v Ljubljani in Londonu. Vodil je EG Glej. Napisal je 11 dram in 2 romana. Štirikrat je dobil Grumovo nagrado za najboljšo dramo. Njegove drame uprizarjajo tudi v tujini. Za režijo *Hodnika* je na 35. tednu slovenske drame dobil Šeligovo nagrado (2005).

15 *Hodnik*, napisan leta 2002, je bil v SNG Drama v avtorjevi režiji uprizorjen leta 2004, lektorica je bila Tatjana Stanič. Na AGRFT je bil *Hodnik* kot zaključni izpitni nastop izveden januarja 2010, kot mentorica za jezik in govor je sodelovala Katarina Podbevšek.

V *Hodniku* »se umetnost sooči s časom, v katerem živi«[16]

Hodnik je gledališka različica televizijskega resničnostnega šova, v kateri avtor »razkriva skrajnostne manipulacije z ljudmi v sodobnem svetu« (Borovnik 2005: 19), onesnaženem z vseprisotnostjo medijev. V mediatizirani družbi se meja med javnim in zasebnim ter fiktivnim in realnim zabrisuje, »celoten svet vedno bolj postaja javni prostor« (Pezdirc Bartol 2008: 131), ki ga obvladuje kapitalska logika. Izhajajoč iz tradicije dramatike absurda Zupančič z duhovitimi, tudi komičnimi dialogi[17] odstira pogled na bistvene probleme sodobnega človeka, kot so iskanje identitete, medčloveški odnosi, psihično in fizično nasilje, izginjanje etičnih načel, površno čustvovanje, želja po slavi in materialnih dobrinah itn. V tematiki in načinu oblikovanja dramskega materiala je zaznati sledi performativnega obrata, kot ugotavlja Tomaž Toporišič (2006: 150). Zanima nas, kako so se te sledi zarisovale v ustvarjalni proces in kakšen vpliv so imele na oblikovanje igralčevega govora.

Za naklonjenost gledalcev se bori sedem izbrancev (štirje moški, tri ženske), ki so zaprti v stanovanju, kjer jih dan in noč snemajo kamere. Kdor bo zdržal najdlje, bo zmagal, postal slaven in obogatel. Hodnik, prostor, kjer ni kamer in kamor se nastopajoči lahko pridejo odpočit, je domislica Maxa, lastnika programa in vodje podjetja Complex Trade. Max kot nekakšen Mefisto daje tekmovalcem navodila, ki jih sproti prilagaja gledanosti. V uvodnem monologu prepove nasilje: Nasilje je prepovedano. Kdor to prekrši, bo izločen (Zupančič 2003/2004: 20), v 5. prizoru pa svetuje: Zaljubljajte se, varajte se, kaznujte se, sanjajte, ubijajte se, mater vam, ponižujte se, posiljujte se, a je to kakšno nasilje, vas vprašam? To ni nobeno nasilje. To danes počne vsak froc, ki zna štet do pet. (Prav tam: 27.) Najdlje zdržita v bitki Tamala in Nena. Gledalci želijo Nenino zmago, a Tamala hoče na vsak način zmagati, da jo bodo ljudje občudovali in jo imeli radi (prav tam: 37), zato Neno udari z železnim stojalom po glavi in jo ob prisotnosti varnostnikov, ki dogajanje snemata, pobije do smrti. Max se neprizadeto začne pripravljati na nov šov.

Problematičnost izbire govorne forme

Zupančičevo dramsko besedilo je napisano v pogovorni slovenščini, v kateri so opazni kratki nedoločniki in posamezno nižjepogovorno (vulgarno) izrazje (*pejt*, *so nas ščekirali*, *za popizdit*, *nimaš jajc*, *zafukan pizdun* itn.). Skladenjska struktura (kratki stavki, zamolki, opazna količina vprašanj, ponavljanj, frazemov itn.) ustvarja tipično prostogovorni ritem. Na prvi pogled besedilo ponuja lektorju konvencionalen pristop: opredelitev morebitnih medzvrstnih preklopov na podlagi besedilnih okoliščin in povečanje socialnozvrstnih razlik med liki, določitev glasovnih redukcij (npr. *imaš* → *maš*, *misliš* → *misləš*, *pomislil* → *pomislu*, *drugega* → *druzga*), usmerjanje izbire prozodičnih sredstev (zlasti poudarkov); morda izpostavitev Maxove dominantnosti, pa tudi monološkosti, z »višjim« jezikom (manj redukcij). Max namreč izstopa tudi po tem, da se ne vpleta v dialog in ga tudi ne dopušča (le v zadnjem prizoru izmenja nekaj replik z Dorianom glede novega šova), pač pa svoje manipulatorne govorance prekinja z retoričnimi vprašanji.

Pet Maxovih monologov umirja in poganja dialoško dinamiko, zadnji monolog Max govori publiki:

16 Citat je iz intervjuja z Zupančičem: »Več ljudi mi je reklo, da so presenečeni, kako se je lahko takšna tema, kot jo uprizarja *Hodnik*, znašla v gledališču. Pravzaprav ni bistveno, ali je čas primeren za pisanje, bistveno je, ali se umetnost sooči s časom, v katerem živi.« (Jaklič 2005: 17.)

17 Ni nepomembno, da je Zupančič tudi gledališki režiser, saj njegovi dramski teksti z izbiro tematike, načinom njene obravnave in dialoško strukturo kažejo dobro poznavanje specifike uprizoritvenih okoliščin.

> Zdaj, ko gledate kri, se ne sprašujete, ali je prava ali lažna. Sprašujete se, ali so prava ali lažna vaša življenja. [...] Ko boste srečali svojega angela, ga ne boste spraševali, ali je resničen. Treba je verjet! Ker to, kar verjamete, to je resnično. (Zupančič 2003/2004: 38.)

Te Maxove besede (tudi za nazaj) publiki razjasnijo njen položaj v dogajanju: gledalci so bili ves čas del dogajanja, Max je vedno nagovarjal tudi publiko, ne samo nastopajočih, kar je mogoče razumeti kot težnjo k performativni interakciji[18] med odrom in občinstvom, med opazovalci in opazovanimi. V akademijski uprizoritvi je stremljenje k vključenosti publike v dogajanje za hip izpostavljeno še z naslovitvijo Maxovega vprašanja: »Je posneto?« na študenta snemalca[19] v dvorani in z njegovim odgovorom: »Je.« (Zupančič 2003/2004: 38.) Zavest o nekakšni »feedback zanki« (Fischer - Lichte 2008), ki resonira v ozadju Zupančičevega besedila in ujame gledalce v voajerski položaj, je skupaj z »navidezno performativnostjo« nastopajočih ob bolj poglobljenem branju zasejala dvom o zadostnosti socialnozvrstnega lektorskega izhodišča in vzbudila potrebo po drugačnih mehanizmih govornega oblikovanja. Fokus iskanja govorne fakture se je prenesel v območje znanega vprašanja, kakšno je razmerje gledališča do resničnosti oz. kaj je v gledališču resnično in avtentično, ter ga dopolnil z novim vprašanjem: kaj je resnično v tv-šovih, kjer je zasebni svet objekt javnega pogleda in tržno blago, ki pa se dobro prodaja le, če je dovolj zanimivo. Ob tem so se razprle še misli o meji med igro in neigro, med zaigrano in zaresno spontanostjo, med sprenevedanjem in iskrenostjo, med ponarejenostjo in pristnostjo.

Max tekmovalcem svetuje, naj se ne pretvarjajo, naj bodo to, kar so, torej naj bodo pristni, spontani, resnični, naj se obnašajo »tako, kot bi bili sami.« (Zupančič 2003/2004: 20.) A takoj nato doda: »Bit moraš tak, da si gledalcem všeč.« (Prav tam.) Ta njegova izjava nasprotuje prvi in daje slutiti, da bodo tudi vsi njegovi nadaljnji napotki dvoumni oz. paradoksalni.[20] Toda tudi če verjamemo, da so nastopajoči v tv-šovih avtentični, še vedno ostaja vprašanje, kakšni so igralci, ki predstavljajo (»igrajo«) nastopajoče v šovu. In kakšni so nastopajoči izven pogleda kamer – so »bolj takšni, kakršni so«? Izkaže se, da zasebnosti v resnici ni: tudi na hodniku so kamere (nadzor), spontanost je režirana. Kako naj se v takšnem kontekstu znajde igralec? Naj stalno ekvilibrira v nekakšnem vmesnem prostoru, ki ni ne javen ne zaseben? Zdi se, da je meja med zasebnim in javnim, ki je klasično lektorsko in igralčevo vodilo, postala prepustna.

Običajno je oder (zlasti v institucionalnih gledališčih) pojmovan kot javni prostor, kjer se dogaja semiotizacija[21] in kjer obnašanjski, tudi govorni, privatizmi niso zaželeni (npr. dialektalnost v zborni izreki, prehiter govorni tempo, malomarna izreka, dodajanje lastnih mašil). Del lektorjevega dela je tudi opozarjanje igralcev na vzdrževanje meje med zasebnim in javnim. Toda spontanost, zaresnost, pristnost je vezana prav na zasebno. Naj se torej igralec pojavi pred občinstvom kot on sam in ne kot dramski lik? S svojim zasebnim idiolektom?

Tudi Tatjana Stanič, lektorica uprizoritve *Hodnika* v ljubljanski Drami, opisuje zadrego pri oblikovanju govora, in sicer v zvezi s statusom igralcev v drami, ki prikazuje »nepotvorjeno resničnost«, saj »igralci igrajo

18 Oblikovanje skupnosti med akterji in gledalci je eden od temeljnih dejavnikov performativnega obrata, kot ugotavlja Erika Fischer - Lichte (2008: 61).

19 Na AGRFT zaključne izpitne produkcije posnamejo študenti filmske režije za arhiv.

20 S stališča paradoksa analizira Zupančičev *Hodnik* Lea Šugman Bohinc, 2004: Prebiti krog. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 48–50.

21 Gledališka semiotizacija je »proces, v katerem postane gledališki znak vse, kar je namenjeno občinstvu.« (Marjeta Humar idr. (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar.* Ljubljana: Založba ZRC SAZU.)

ljudi, ki pred kamerami ne igrajo. Oziroma ljudi, ki pred kamerami igrajo, da ne igrajo, na hodnik pa se prihajajo odpočivat od tega neigranja.« (Stanič 2004: 11.) Kaj igralci počnejo na hodniku s stališča igranja in neigranja? Naj bo način govornega udejanjanja teksta dogovorjen ali ne?

Odločitev za lektorski obrat

V akademijski študentski izvedbi *Hodnika* smo se skupaj z mentorjema za dramsko igro in gledališko režijo[22] odločili za nekakšen javno-zasebni govor. S stališča pedagogije je bila to dokaj tvegana odločitev, ki je od študentov 3. semestra (ki še niso obvladovali zborne izreke in funkcionalnega medzvrstnega preklapljanja) zahtevala dodatno govorno disciplino. Študentom smo njihov lastni govor rahlo stilizirali s popravki, ki smo jih kolektivno sprejeli, in tako ustvarili jezikovno-govorno podlago, ki naj bi skozi igralsko interpretacijo izražala specifičen svet *Hodnika*. Spremembe (glasovne redukcije, besedni red, zamenjava nekaterih besed) smo na bralnih vajah vnesli v tekst, jih po večkratnih preizkusih »zafiksirali«, jezikovno-govorno oblikovanost pa poimenovali nadzorovani jezikovno-govorni kaos. V njem namreč niso bile jasno razvidne medzvrstne meje, jezikovnosistemska struktura je za poslušalca ostala prikrita, kar je ustvarjalo vtis vsakdanje govorne spontanosti. Enemu študentu smo dovolili sledi dolenjščine v stavčnih intonacijah (vokali so bili zborni), ena študentka pa je lahko na določenih mestih rahlo obarvala glasovje štajersko (zoževanje širokih vokalov, temni vokali, neupoštevanje polglasnika), nismo pa dopustili trdega l (ł) in pretiravanja s številom poudarkov v segmentu. Ostalih pet je ohranilo svojo »gorenjsko« govorno zvočnost (nihanje od splošne do pokrajinske pogovornosti, z manjšimi popravki v redukcijah), so pa prilagodili besedni vrstni red svojemu in zamenjali posamezne besede, fraze z lastnimi (*Jaz ga slišim, a je v redu?* → *Jaz ga slišim, O.K.? To je brezveze.* → *To je kr neki.*).

Izhodišče govornega oblikovanja je bil idiolekt posameznega študenta, se pravi zasebni individualni govor, ki pa je z rahlimi popravki dobil značaj javnega (odrskega) govora. Seveda so študenti morali paziti tudi na stalne lastnosti odrskega govora: razločnost, ustrezno glasnost, usklajenost nebesednega izraza z besednim, primerno rabo prozodije itn.

Po besedah lektorice predstave v Drami pa so (profesionalni) igralci sicer dobili dovoljenje, da naj bo »govorna podoba zaigrana spontano, individualistično in nepotvorjeno« (Stanič 2004: 11), a se je »formalna, pravilna odrska govorica […] borila za svoj prostor pod soncem in se skozi vse špranje plazila nazaj ter se vrivala v skrbno premišljeno spontanost govorov igralcev, ki so se sami, po logiki svojih likov odločali, do katere mere bodo njihov jezik nevtralizirali ali, nasprotno, subjektivizirali.« (Prav tam: 11.) Lahko bi rekli, da se je izkazalo, »kako težko živijo ljudje s svojo svobodo« (Zupančič 2003/2004: 38), tudi z jezikovno, in kako težko je razbiti ustaljene odrskogovorne vzorce.

Profesionalni igralci so tako rekoč nezavedno težili v »pravilno« odrsko izreko, ki je bila nekakšna ovira, medtem ko je študente (po pričakovanju) zanašalo v lastne privatne govore. V obeh primerih je bila performativnost nekako omejena in prikrita, opazna le v sledeh.

Zaključek

Z razmislekom o gledališki govorni realizaciji *Hodnika* smo želeli pokazati, kako je dramsko besedilo tudi v novem tisočletju kljub svojemu »degradiranemu« statusu še vedno pomemben segment sodobnega uprizarjanja in kako se v skladu s tem spreminjajo tudi taktike gledališkega lektoriranja. Poleg klasičnega jezikovnozvrstnega pristopa, ki je v raznoliki jezikovni stvarnosti globalizira-

22 Red. prof. Matjaž Zupančič in doc. Boris Ostan.

nega in mediatiziranega sveta lahko zelo konstruktiven, so v novodobnih gledaliških konceptih možna tudi drugačna jezikovnogovorna izhodišča, ki so vezana na novo estetsko senzibilnost današnjega časa, v katerem ima koncept performativnosti pomembno mesto. Lektorjevo delo je prvenstveno vezano na besedilo, zato je dejstvo, da je »koncept gledališča kot besedne umetnosti oz. njegov tekstualni model zamenjal performativni model« (Pogorevc, Toporišič 2008: 7), v katerem besedilo nima prevladujoče vloge, povzročilo premik tudi v polju lektorskega delovanja. Morda bi lahko rekli, da se je težišče lektorjevega zanimanja (vsaj v nekaterih primerih) z besedila preneslo na igralca, zlasti v uprizoritvah, ki jemljejo igralčev idiolekt ali negovorni glas za odrsko izrazilo. »Lektorski obrat« sicer ni bil tako radikalen kot »performativni obrat« v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, lahko pa rečemo, da je bilo zavračanje in dekonstrukcija »lepega« jezika (ki so ga pomagali ustvarjati lektorji) pomemben segment rušenja starih gledaliških modelov. Temu procesu, pa tudi »deliterarizaciji« dramskega teksta, je lektorska stroka namenjala premalo strokovnoteoretične refleksije.

V prispevku skicirana problematika želi zato biti tudi spodbuda za obširnejši premislek o vlogi in oblikah govora v sodobnih uprizarjalnih praksah, o različnih lektorskih pristopih in o sodobni uprizarjalni govorni estetiki.

Literatura

ANTONČIČ, Emica, 2000: Gledališki lektor – ustvarjalec ali nebodigatreba? Katja Podbevšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 88–93.

BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

FISCHER - LICHTE, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Koda).

JAKLIČ, Andrej, 2005: Zgodba je najkrajša razdalja med resnico in človekom. *Polet* 31. 16–19.

KRALJ, Lado, 1982: Kaj je odrski jezik. Dušan Tomše (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL, 92). 226–230.

OREL, Barbara, 2008: Perspektiva besede. Vpliv novih medijev na zaznavanje besedilnosti. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava.* Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 148). 175–194.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2008: Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatiki. *Amfiteater* 1/1. 127–136.

POGOREVC, Petra, TOPORIŠIČ, Tomaž, 2008: Uvod. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava.* Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 148). 7–10.

STANIČ, Tatjana, 2004: »Trešlengvič« in Narobe svet. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 11–12.

STRNAD, Irena, 2007: Drama *Hodnik* Matjaža Zupančiča kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta. *Slavistična revija* 55/3. 473–485.

TAUFER, Veno, 1977: *Odrom ob rob.* Ljubljana: DZS.

TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska (Knjižna zbirka Transformacije, 14)

TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Ranljivo telo teksta in odra. Bojana Kunst, Petra Pogorevc (ur.): *Sodobne scenske umetnosti.* Ljubljana: Maska. 143–153.

Viri

DVD – Posnetek predstave Hodnik v SNG Drama, 2003/2004.

DVD – Posnetek produkcije 3. semestra dramske igre in gledališke režije AGRFT, študijsko leto 2009/2010.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2003/2004: Hodnik. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 19–38.

KOAN KOT LITERARNI ŽANR

Gizela Polanc Podpečan
Gimnazija Velenje, Velenje

UDK 821.163.6-1.09 Dekleva M.:244.82-29

Razmišljanje želi predstaviti koan kot literarni žanr v pesniški zbirki Milana Dekleve *Preseženi človek*. Koan, izrek zenbudizma, je besedilo paradoksalnosti in velike jezikovne ekonomičnosti. Njegov glavni namen je bil preizkus razsvetljenja, do katerega je moral priti vsak učenec zena. Preizkus je potekal v obliki dialoga med mojstrom in učencem v jezikovno strnjeni obliki paradoksa. Deklevovi koani dokazujejo pesnikovo pripadnost miselnosti zena, saj skušajo s pomočjo paradoksa razjasniti temeljna vprašanja bivanja, ki so tuja zahodni metafiziki: vprašanje praznine, tišine, razsvetljenja in identitete vsega bivajočega. Deklevovi koani vsebujejo temeljno problematiko slovenske sodobne književnosti: konec subjekta in metafizičnega dualizma, problem jezika kot izvorne emocije in vprašanje nove etike sočutja do vseh čutečih bitij. Razmišljanje pa se ustavi tudi pri francoskem modernistu Renéju Charu; njegovi poeziji izrekov se je Dekleva posvetil z vso pozornostjo.

koan, zenbudizem, paradoks, konec subjekta, metafizični dualizem, Milan Dekleva, slovenska sodobna književnost, René Char

This paper aims to show the koan as a literary genre in Milan Dekleva's collection of poems *Preseženi človek* (The Transcendent Man). The koan, a Zen Buddhist saying, is a terse, paradoxical text. Its main goal was a test of enlightenment, which had to be attained by every Zen disciple. The test was conducted through a dialogue between a master and a disciple in the linguistically compact form of the paradox. Dekleva's koans show that he belongs to Zen thinking, since it is through a paradox that the poet tries to clarify essential questions of existence which are unknown to Western metaphysics: question of emptiness, silence, enlightenment and the identity of all that exists. Dekleva's koans involve problems of Slovene contemporary literature: the end of the subject and metaphysical dualism, the problem of language in terms of original emotion and the question of a new ethics of compassion for all sentient beings. This paper also considers the French modernist René Char, to whose poetry of sayings Dekleva has devoted attention.

koan, Zen Buddhism, paradox, end of the subject, metaphysical dualism, Milan Dekleva, Slovene contemporary literature, René Char

Med različnimi žanri slovenske moderne književnosti zavzema koan posebno mesto zaradi svojega miselnega izhodišča in jezikovne ekonomičnosti, predvsem pa zaradi paradoksa, ki predstavlja temelj budističnega izreka, imenovanega koan. Zbirko koanov *Preseženi človek* (1992) Milana Dekleve je zato mogoče razumeti kot svojevrsten izziv zahodnemu mišljenju, saj so koanski paradoksi oblikovani tako, da ustvarjajo avtorjev miselni odklon od zahodne metafizike kot platonizma in odpirajo pot zenu – poetični izkušnji budizma. Mojstri zena odklanjajo sleherno klasifikacijo svoje miselnosti in jo dosledno pojmujejo kot poezijo. Treba je poudariti, da se njihovo razumevanje poezije nikakor ne ujema z literarnoteoretskimi definicijami. Poetičnost predstavlja mojstrom zena trenutek človekove razsvetljenosti, doživetje kozmične praznine in tišine, glasbe, jasnine biti. Poezija je zavest kozmične razprtosti, popolna odsotnost racionalnega. S

tega vidika je mogoče tudi Deklevovo zbirko izrekov imenovati pesniško zbirko in koane kot poetični žanr.

Razmišljanje želi osvetliti Deklevove koane s širšega vidika: posamezna besedila bodo izhodišče za problematiko, ki je povezana s koncem metafizike kot platonizma. Zato se sporočilnost Deklevovih koanov nanaša predvsem na konec subjekta in ukinitev dualizma. Konec metafizičnega dualizma in vstop v bivanjsko identiteto je osrednji rizom mnogih ustvarjalcev slovenske sodobne književnosti od leta 1980 dalje (Dane Zajc, Rudi Šeligo, Florjan Lipuš, Miklavž Komelj, Ivo Svetina, Andrej Lutman …). Poleg tega želimo osvetliti koan tudi s stališča evropskega prostora, pri čemer bo pozornost namenjena francoskemu modernistu Renéju Charu.

S koanom kot posebno zvrstjo poetičnega besedila se slovenska literarna veda ni posebej ukvarjala. Nanj je opozorila sinologinja Maja Milčinski v svoji študiji *Pojem praznine pri daoističnih filozofih in zenu*, kjer je zapisala, da so koani kratki pomenki mojstrov zena z učenci, odlomki iz suter, zgodovinske anekdote ipd. Mojster zena je učencu med meditacijo ohranjal prožnost duha z razrešitvijo izrekov. Ko je učenec razrešil paradoks koana, je vstopil v razsvetljenje. Maja Milčinski navaja misel razlagalca vzhodne filozofije Suzukija, ki je o zenu zapisal: »Edino, kar o zenu lahko ugotovimo, je to, da gre za edinstveno stvaritev vzhodnega duha, ki zavrača, da bi bila klasificirana pod katerimkoli naslovom (filozofija, religija, mistika). K zenu je potrebno pristopiti z vidika, ki je neznan zahodni filozofiji.« (Milčinski 1990: 100.)

Raziskovalka zenbudizma Mary Jaksch je v svojem doktorskem delu *The Road to Nowhere* izpostavila misel zenovskega mojstra Sasakija, da je koan namenjen učencu, ki ga mojster usmerja v razsvetljenje. Besedilo koana je zato oblikovano tako, da vodi učenca skozi najpomembnejšo fazo meditacije: preseganje ega. Po mnenju Sasakija je koanski paradoks zgolj navidezni paradoks; v svojo nelogičnost ujame samo zunanjega opazovalca, ki ne pozna temeljnega duha zena. Duh zena je preprostost, ki sprejema vse bivajoče kot celoto in ustvarja identiteto med vsemi rečmi univerzuma. Mary Jaksch ugotavlja, da je problem izredne jezikovne koncentracije koanskih besedil povezan z ukinitvijo jaza. Ko ukinemo jaz, zapiše avtorica, se povrnemo k izvorni tišini, ki je vladala pred začetkom besed. Ukinitev jaza pomeni približevanje rečem, poslušanje narave z očmi duše in nagovor vseh reči z govorico intuicije. V koanu je prisoten jezik Narave. V duhu zena človek namreč ne eksistira kot govorec, ampak kot ena izmed govoric reči. Človekovo razmerje do jezika je vselej razmerje do dharme (razsvetljenja). Kar je za zahodno mišljenje paradoks, je v koanskem besedilu sobivanje nasprotij, ki poteka skozi pomenske kontraste besed. Mojstri poudarjajo, da jezik zena poziva k budnosti in pomaga prestopiti paradoks dualizma ter ustvariti identiteto med Budo in čutečimi bitji. Iz navidezne paradoksalnosti, ugotavlja Mary Jaksch, se odpirajo mnoge poti razsvetljenja. Koan torej ni paradoks, ampak odprtost spoznanja, zavedanja, rezultat ontološke redukcije. Tudi jezik kot sredstvo komunikacije je treba zreducirati, da bodo izstopile samo tiste besede, ki so v svoji pomenski preprostosti temelj zena. Poznavalci govorijo o telegrafskem stilu koanov in pri tem navajajo dejstvo, da so vsi spisi velikih mojstrov telegrafski. To naj bi bil pravi pomen sanskrtske besede sutra: pomenljiv namig.

S temi načelnimi ugotovitvami se je mogoče približati tudi besedilom Milana Dekleve. Izreki, ki so objavljeni v zbirki *Preseženi človek*, imajo lastnosti koanov v smislu, da izražajo avtorjevo dojemanje bivanja v različnih razsežnostih, prežeto s percepcijo zena. Deklevovi koani so jezikovno izredno ekonomično ubesedena spoznanja, ujeta med metafizični dualizem zahodnega mišljenja in etiko zena. Zaradi te usodne ujetosti jim manjka izvorna radost bivanja, ki jo zen postavlja v svoje izhodišče. Pesnik ostaja v diferenci med

Idejo zahodne metafizike in univerzalno bivanjsko svobodo, zato imajo nekateri koani izjemno tragično konotacijo. Lahko bi zapisali, da so Deklevovi koani dovolj zgovoren namig za transformacijo zahodnega mišljenja. Glede na pisateljevo orientacijo k miselnosti zena želi razmišljanje izpostaviti tiste elemente koanov, ki so ključnega pomena za transformacijo zahodnega mišljenja. Prispevek zaradi omejenega obsega ne dopušča širše interpretacije, zato se osredotoča le na nekatera spoznanja, ki niso prisotna samo v koanih Milana Dekleve, ampak imajo svojo vlogo tudi v širšem sklopu slovenske moderne književnosti: spoznanja o niču in praznini, jeziku in tišini, ukinitvi subjekta, zanikanju linearnega časa ter identiteti med vsemi čutečimi bitji ter med življenjem in smrtjo. Sporočilnost Deklevovih in zenovskih koanov želimo prikazati hkratno v obliki citatov. Tako bo mogoče primerjati identičnost spoznanja in doumeti paradoks kot sobivanje nasprotij.

Dozorevanje praznine nas
ustvarja in ostvarja.
(Dekleva 1992: 41.)

Bit je popolnost, izrečemo z lahkim srcem.
Nič je popolnost, izrečemo z odporom.
Zdaj pa poskusimo biti, ne da bi se
izničili!
(Dekleva 1992: 42.)

Samo JE spraznite vsega
pomena in imejte NI za resnično.
(Osho 1997: 50.)

Temeljna misel zena je doživetje niča in praznine. Mojster Suzuki poudarja, da resnična eksistenca prihaja iz praznine in se vanjo vrača. Če hoče bivajoči stopiti skozi vrata praznine, mora prečistiti svojega duha tako, da zaustavi racionalno mišljenje. Praznina namreč pomeni razsvetlitev zavesti, da je vsak človek samo delček kozmične celovitosti. Pot do praznine je za zahodno mišljenje naporna pot popolne ontološke redukcije: postati je treba »nihče«. V zavesti ne sme ostati nobenih sledi ideologije, nobene bivanjske navezanosti; šele potem se lahko dogodi »trenutek pomladi«. Deklevovo dojemanje praznine je identično zenovsko: praznina človeka ustvarja in ostvarja. Glede na izbor obeh verbumov je mogoče zapisati, da je praznina stvariteljska popolnost, zato je pesnik napravil enačaj med pojmoma bit in nič. Samo v ukinjanju vsega bivajočega, v dosegu absolutne praznine lahko zasije jasnost biti, ki jo mojstri zena imenujejo satori: stanje razsvetljenega človeka – bude. Mišljenje zahodne metafizike bo v koanu najprej opazilo paradoks: kako naj praznina in nič ustvarjata in ostvarjata človeka. Vendar sta oba pojma identična in predstavljata popolnost bivanja izven meja realne eksistence. V navideznem paradoksu koana je izražena temeljna modrost zena, ki jo Dekleva sprejema tudi za svoje miselno izhodišče in s tem poudarja odklon od mišljenja zahodne metafizike.

Omejeni z znanjem, kaznovani z jezikom.
Osvobojeni za nespoznavno, obdarjeni za molk.
(Dekleva 1992: 19.)

Usta govore,
a glasu ni.
Srce tke stik,
a misel zbledi.
(Osho 1997: 120.)

V miselnosti zena je tišina predstavljena z izrekom: zvok ploskanja ene roke. Mojstri zena poudarjajo naslednje: ko človek zasliši zvok ploskanja ene roke, je slišal vse bude – vse razsvetljene, vse mojstre. V tej tišini utripa ritem vesolja. V prostoru tišine izginejo dvojnosti: luč in tema nista več ločeni, smrt in življenje postaneta eno. Tišina je absolutno emocionalno doživetje; razum umolkne, samo srce tke dalje svoje niti, kot je zapisal mojster. Pripadniki zena so si edini v tem, da zen ni niti filozofija niti religija, temveč poezija – doživljanje in izražanje najbolj subtilnega človekovega utripanja. S tega vidika mojstri zena povezujejo tišino s pesniškim ustvarjanjem in pesniško besedo. Pesniška govorica je govorica srca; ima svoj lasten ritem, svojo glasbo, svojo edinstveno lepoto. Mojstri zena jo imenujejo »zvok brez udarca«, »zvok ploskanja ene roke«. V tej tišini utripa ritem vesolja, harmonija enosti z vsemi

rečmi univerzuma. Tišina, kot jo razume zen, mora biti pojoča tišina, ki jo človek lahko doseže le takrat, ko se odmakne od racionalnega mišljenja in jezikovne konvencionalnosti. Mojstri zena poudarjajo, da tišina ni beseda, ampak doživetje. Besede potrebujejo ratio, doživetje potrebuje srce. Zato mora ustvarjalec dospeti do točke absolutne tišine, šele potem bo ustvarjanje postalo nekaj presežnega: preseglo bo meje racionalnega in vstopilo v jasnino razsvetljenja.

Temeljno sporočilo Deklevovega izreka o jeziku se skriva v paradoksu, da smo »kaznovani z jezikom« in »obdarjeni za molk«. V miselnosti zena je molk dar, ki ga je vsak bivajoči prinesel s seboj v bivanje kot darilo tišine. Tragika kazni se je začela kasneje, ko je jezik postal samo še konvencionalnost, družben pojav, v katerem so se začele izgubljati vse sledi izvorne tišine, ki je pragovorica emocije in povezuje v enost vse reči kozmičnega utripanja. Ko izginejo sledi pragovorice, ostane samo še »prekopavanje jezika«. S pejorativnostjo verbuma je Dekleva opozoril na misel zena o pesniškem ustvarjanju, ki mora preseči mejo ratia in vstopiti v absolutno tišino, ki je sinonim za razsvetljenje.

Obudimo veščino alkimistov:
spojimo nemir misli z
nepremičnostjo vetra.
(Dekleva 1992: 20.)

Črna svetloba ni sinonim za temo.
(Dekleva 1992: 38.)

Kapljica rose; le kaj bi bolje izmilo
prah tega sveta.
(Osho 1997: 52.)

V trenutku doživetja absolutne tišine se razkrijejo tudi vse skrivnosti bivanja; razblinijo se nasprotja, dogodi se enost vseh reči, nič ni več ločeno od kozmične celote. Človek se mora zavedati, da prostor enosti obstaja v njem, treba ga je le odkriti. Mojster zena je zapisal: potrebna je samo kapljica rose, da človek očisti svoje spoznanje, da izmije sledi diskurzivnega mišljenja, ki zavira vstop v enost z vsemi rečmi. Prestop meje ratia pomeni vstop v enost, kjer začne izginjati dualizem. Preseganje metafizičnega dualizma je pomembno sporočilo Deklevovih izrekov. Samo v jasnini razsvetljenja se poruši dualizem subjekt/objekt in pesnik lahko zapiše koan, da »črna svetloba ni sinonim za temo«. Ko v tišini izgine prisotnost ratia, je ukinjen tudi dualizem, razkrije se identiteta, ki vlada v univerzumu. Svetloba je hkrati temna in svetla. Življenje in smrt sta strnjena v celoto, izgine diferenca med subjektom in objektom. Vendar pa je enost mogoče doživeti samo z ukinitvijo ratia, kot je bilo poudarjeno. Ukiniti je treba »nemir misli«, da bi doumeli »nepremičnost vetra«. Z diskurzivnim mišljenjem, ki človeka bega, ne bo mogoče razložiti divjanja vetra, ki je v resnici mirovanje, ujeto v neizmerljivo moč kozmične energije. Miselni nemir postavlja pregrade med subjektom in objektom; v določenem zgodovinskem času in prostoru ni več mogoč pobeg k »veščinam alkimistov«; tudi to je eno izmed tragičnih spoznanj Deklevovih koanov.

Prebudili smo se s pogledom na Zgodovino.
Strašen pejsaž, ki osvobaja demonizem
junakov, idolov, malikov.
(Dekleva 1992: 49.)

Otroci, spomin na naše poreklo.
(Dekleva 1992: 36.)

Ko človek izginja, prihaja do izraza
njegovo veličastje.
(Dekleva 1992: 24.)

Škržat cvrči,
cvrči, cvrči,
pozabil je na ves svet.
(Osho 1997: 34.)

Na kateri um stavite?
Pretekli, sedanji
prihodnji?
(Osho 1997: 63.)

Vsi zenovski koani poudarjajo razdiralno moč ratia, ki ustvarja subjekte – vrhovne kreatorje bivanja. Ukinitev subjekta, mojstri ga imenujejo tudi »najvišji ego«, je temelj meditacije v zenu. Ratiu priznavajo sicer njegovo odprtost za znanje in logično sklepanje, vendar so te sposobnosti ovira za spoznavanje jasnine biti; tega ni sposobna logika, ampak

modrost, skrita v emociji, ki jo mojstri imenujejo srce. Srce je subtilna točka vsakega posameznika, medtem ko je ratio del kolektivnega. Razum je ječa, srce pa je svoboda, prežeta z otroškostjo in čudenjem. Mojstri zena razumejo ukinitev ega kot vrnitev k izviru, kar pomeni, da bi moralo biti najvišje doživetje spoznanje o lastni ničnosti, o enakosti z vsemi rečmi univerzuma. Ego je konvencionalna maska, ki jo je treba zavreči in se odpreti svojemu pravemu emocionalnemu jedru. Šele takrat bo mogoče uzreti jasnino razsvetljene zavesti in govoriti »preseženem človeku«. »Preseženi človek« je človek otroškosti in čudenja nad vsemi rečmi. Otroškost je v zenu najvišje stanje razsvetljenja. Najvišje doživetje življenja se v zenu glasi: postati spet otrok.

V Deklevovih besedilih je ratio prisoten kot najvišja bivanjska tragika, saj je določil temelje Zgodovine in ustvaril absolutnost subjekta, ki se manifestira kot destruktivnost. Ukinitev ratia je v koanu ironično poimenovana kot »odhod iz civilizacije«; umik je zavesten, načrtovan, ne vsebuje nobene pomote. Šele s koncem subjekta lahko človek postane »preseženi človek«, človek »veličastja«. Substantiv »veličastje« izključuje vsakršno superlativnost; veličastnost bivanja je namreč skrita v njegovi otroški preprostosti. V takem dojemanju bivanja so vse reči preprosto to, kar so: sončni sijaj je samo sončni sijaj, škržat samo škržat – vse reči so harmonija brez vzroka in namena. Preprostost bivanja je otroškost, »naše izvorno poreklo«, kot je zapisal Dekleva. Otroškost je modrost postati »preseženi človek«, kar je naslov Deklevovih koanov. Temeljni paradoks se nedvomno pojavlja v misli, da šele izginjanje človeka prikliče njegovo veličastje. Paradoks predstavlja zanimivo združitev dveh navideznih nasprotij, ko izginjanje subjekta predstavlja vstop v veličastnost bivanja.

Spomin, pomnožena moč časa.
Pozaba, čista prihodnost!
(Dekleva 1992: 29.)

V razsvetljenju, najčistejši odvisnosti
ugasne čas.
(Dekleva 1992: 31.)

V trenutku razsvetljenja uzre
človek brezmejni čas.
(Osho 1997: 70.)

Deklevova koana se nanašata na pojem časa z vidika metafizičnega razumevanja in zenovske modrosti. Temeljna poteza metafizičnega pojmovanja časa je linearnost dogajanja v sedanjosti, preteklosti in prihodnosti. V vzhodni miselnosti pa izginejo vse časovne dimenzije, ki jih je ustvaril ratio. Modrost zena tudi pojem časa postavlja v trenutek razsvetljene zavesti: čas je izenačen z utripanjem univerzuma. Mnogi mistiki ga imenujejo krožni čas večnega vračanja enakega. Deklevova koana o času se nanašata na ukinitev metafizičnega časa, ki ga določa razum kot trdnost spomina. Šele v pozabi spominjanja se odpre »čista prihodnost«. S substantivom »prihodnost« ni mišljena časovna dimenzija, ampak vstop v novo spoznanje izven dogajanja zahodne metafizike. Šele z ukinitvijo ratia, v razsvetljenju, »ugasne čas«.

Na zemlji nismo doma; le gostujemo.
(Dekleva 1992: 35.)

Smrt ni posledica umiranja,
rojstvo ni vzrok življenja.
(Dekleva 1992: 57.)

Človek je končno, a nedokončano bitje.
Dokaz za to je smrt, naša neskončnost.
(Dekleva 1992: 67.)

Metulj ljubeče obletava cvetove;
venček na krsti.
(Osho 1997: 62.)

Modrost smrti je v zenu nenehno prisotna in izredno tuja zahodnemu mišljenju. Temeljno razumevanje smrti se nahaja v spoznanju, da obstaja enost bivanja in ne-bivanja: smrt je del življenja, življenje je del smrti, saj je vsaka eksistenca določena za večno spreminjanje. Večno obstaja zaradi ne-večnega. Ni se treba spraševati o vzrokih in posledicah rojstva in smrti. Deklevovi koani sporočajo, da smo prehodni gostje; smrt ni posledica

umiranja in tudi rojstvo ni vzrok življenja. Življenje je dogodek bivanja, smrt je dogodek ne-bivanja; prehod iz enega bivanja v drugo je prehod iz nepopolnosti v popolnost eksistence, kajti človek je predvsem »nedokončano« bitje, dokler ne doživi svoje dopolnitve v večnosti spreminjanja. S temi mislimi je Dekleva pristopil k razumevanju smrti v zenu.

Omenjeno je bilo, da želi razmišljanje poseči tudi v evropsko dogajanje in opozoriti na prisotnost koana v poeziji 20. stol. Prostor ne dopušča širših komparacij, zato se želimo omejiti na ustvarjalnost francoskega modernista Renéja Chara, ki je s poezijo izrekov nagovoril tudi Milana Deklevo. Charovi liriki je Dekleva napisal spremno besedo in jo poimenoval Napitnica Charu. Pri doživljanju njegove poezije se je osredinil na dve temeljni izhodišči: na ekonomičnost jezika in na paradoks. Deklevovo razmišljanje o ekonomičnosti jezika je v resnici hvalnica tišini, kamor besede ne sežejo več. Ekonomičnost besedja razume kot odgovor na »brbljavost sveta«; tišina pa je trenutek duhovnega razsvetljenja, stik z univerzumom. Charovo poezijo tišine Dekleva imenuje »arheologija rekanja«, pri čemer se rizom sintagme nanaša na praizvor govorice kot nagovora biti.

Razmišljanje o paradoksih Renéja Chara je naslovljeno Zmagoslavje paradoksa. Dekleva razume paradoks kot izhod iz metafizičnega dualizma, trenutek spoznanja, da je treba ponovno odkriti »tesni objem neba in zemlje, praznine in polnosti«. Pesnik izpostavi načelo Upanišad, da je paradoks zavest biti–v–svetu na način zanikanja racionalizma; »počivanje v Absolutnem«. Charovi koani ustvarjajo podobno kot Deklevovi intuitivne relacije do vsega bivajočega in ukinjajo metafizični dualizem. »Počivanje v Absolutnem« pomeni vstop v razsvetljeno zavest o sobivanju vseh reči univerzuma, ali kot je zapisal Char: »Če prebivamo v blisku, je ta srce večnosti.« (Char 1990: 36.)

Prispevek je želel opozoriti na enega izmed žanrov v sodobni slovenski književnosti. Kot poetični žanr ima koan svojo specifičnost v jezikovnostilnem in miselnem pogledu, saj mora ustrezati načelu svojega izvornega poslanstva: odpreti pot v razsvetljenje duha. Ker je ena izmed glavnih potez razsvetljenega človeka tišina, vsebuje koan skrbno izbrano besedje, pomensko strukturirano v sobivanje nasprotij, kar zahodno mišljenje imenuje paradoks. Glavna miselna naloga koana je v pravilnem doumevanju vsega bivajočega, združenega v enovito harmonijo kozmosa. Vse reči imajo naravo Bude in vse povezuje ista svetost bivanja. Koanski izrek predstavlja potrditev tega spoznanja. Glede na Deklevovo miselno usmerjenost bi njegove izreke lahko imenovali koani tudi zato, ker je prvotni pomen besede koan izrek, ki se odlikuje po miselni lucidnosti in jezikovni ekonomičnosti. Čeprav se morda zdi, da izrek ne more zadoščati zahtevam pesniškega jezika, pa se njegova poetičnost vendarle skriva v preseganju racionalnega in v vračanju k pragovorici univerzuma, k notranji glasbi, kot so zapisali mojstri zena. S tega vidika pa Deklevovi koani ustrezajo zahtevam poetične govorice. Morda je prav s pomočjo Deklevovih koanov mogoče razrešiti mnoga ontološka vprašanja sodobne književnosti, saj je temelj koana paradoks. Deklevov »preseženi človek« je namreč človek nove etike – etike koanskega paradoksa.

Viri in literatura

CHAR, René, 1990: *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

DEKLEVA, Milan,1992: *Preseženi človek.* Ljubljana: Mihelač.

JAKSCH, Mary, 2007: *The Road to Nowhere.* Dissertation. Sunderland: University of Sunderland.

MILČINSKI, Maja, 1990: *Pojem praznine pri daoističnih filozofih in zenu.* Doktorsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

OSHO, 1997: *Podpisi na gladini*. Ljubljana: Burgar.

SUZUKI, 2002*: Duh zena*. Ljubljana: Logos.

CONSERVATIVE AND TRADITIONALIST TENDENCIES IN CONTEMPORARY SLOVENE, CZECH, SLOVAK, POLISH, AND RUSSIAN LITERATURES

Ivo Pospíšil, Michal Przybylski
Filozofická fakulta, Brno

UDK 821.16-3.09"20"

Avtorja prispevka obravnavata konzervativne in tradicionalistične tendence v sodobni slovenski, češki, slovaški, poljski in ruski književnosti, pri tem pa poudarjata pomen nostalgije po preteklosti in aksiološko vlogo takšne poetike v procesu konfrontacije starega in novega v družbenem, filozofskem in estetskem smislu.

konzervativne tendence v sodobni književnosti, aksiološko upoštevanje preteklosti

The authors of the present article deal with the conservative and traditionalist tendencies in contemporary Slovene, Czech, Slovak, Polish, and Russian literatures, stressing the function of nostalgia for the past and the axiological role of this poetics in the process of confrontation between the old and the new in social, philosophical and aesthetic thought.

conservative tendencies in contemporary literature, axiological respect for the past

The epoch of great social and political changes towards the end of the 20th century and at the beginning of the 21st brought a crucial transformation of culture in general, including literature. In spite of these radical developmental changes, the relatively strong undercurrent of rather conservative, retrogressive tendencies appeared motivated, from our standpoint, by several factors. 1) They express disagreement with the kernel of these changes rooted in conservative political views characterized by different degrees of radicalism. 2) They might express a certain form of nostalgia, i.e. for the return of the old, which is not acceptable in this new period. 3) They demonstrate an attempt to find a new evolutionary alternative. 4) They represent a certain tendency to at least partly moderate the disappearance of some cultural and aesthetic values, as well as a certain pattern of behaviour.

Each epoch brings with it criticism of the past, satire, irony and mockery, parody of past values and patterns of behaviour, even sarcasm or, by contrast, fragments of humour; there is movement between the poles of the comic, ridiculousness and seriousness; nevertheless in literature these positions have always been associated with human lives, with experiences of temporal relations, i.e. with the process of a generational conflict and aging. Moreover, the aspect of general humanity does not cease to play an important role, as well as attempts at reconciliation, apology, repentance and forgiveness, and moments of strife. In boundary epochs the basic function of literature does not disappear, i.e. general humanist values, human life which represents something more valuable than ideas and convictions (Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, 1874). Traditionalism and conservative values are manifested on several levels: 1) traditional approaches and thematic intentionality; 2) permanent returns to the past and to specific historicity; 3) the construction of enclaves of tradition and conser-

vative values in the midst of new currents (e.g. tendencies to sentimentalist poetics even in postmodernism). Traditional and conservative trends appear where the new currents make way for them: either the manifestation of tolerance of views or the expression of weariness with the new and the first symptoms of the clash of the new ideology with everyday, practical life. The tendencies towards the traditional style and subject together with attempts to defend the traditional values even in peculiar contexts appear in nearly all Central and East European literatures towards the end of the 20th century and at the beginning of the 21st (Pospíšil 2008).

It is extremely difficult to differentiate between the different roots of the conservatism expressed in literature: all the inspirations, nostalgic returns, resistance etc. might permeate even the work of one author. I would not agree with the sweeping characterisation of these phenomena as »nationalistic« or, simply, as a manifestation of »nationalism« or even »national fundamentalism«. In some of the post-communist countries, for example at the »essay conference« in Ljubljana in autumn 2009, I have encountered the view that everything national or patriotic, rural or regional was very often regarded as extremist or nationalistic. This meaning of the national should not, however, be generalized; any love of one's homeland, fatherland etc. need not directly demonstrate the hatred of another nation, country or race. All the conservative tendencies, including regionalism, the return to one's roots, ruralism etc. – though having different backgrounds – tend to unite or synthetise as the expression of a protest against the hasty, rash adoration of anything new, against the boom of the fashionable, often short-winded, shallow trends the new period or even epoch could bring. It may all, including the criticism of postmodernist poetics and the abandonment of its principles, have the same roots. Sometimes this synthesis of different conservative elements with sharply different backgrounds and pasts may give surprising and paradoxical outputs: e.g. the interlinking of Soviet communism and the Orthodox Church in Yuri Bondarev's novel *The Bermuda Triangle* (see below). These paradoxes, controversial views and nearly surrealistic convergence are, after all, the core of any artistic motion towards the formation of a new poetic and aesthetic system. Thus in each country conservative tendencies could be represented by different ideological and poetological factors, e.g. regionalism, ruralism, a nostalgic desire for the beautiful past etc. Conservatism is not the simple conviction that everything local, provincial, regional, old, past, traditional and rigid is axiomatically better than the opposite qualities; it just expresses the view that not everything new, dynamic, global, unconventional and untraditional is better than the traditional, old, past, conventional etc. According to this concept – newness has not automatically an axiological superiority. Conservatism as a *Weltanschauung* relativises the automatic progressiveness of the new and of the present; very often development turns back to the past (the terms defining this situation are usually restoration, counter-revolution etc.).

In our opinion, traditional and conservative values in contemporary Slovene prose are clearly defined and represented by authors closely connected with a specific region. We can certainly find such examples in the local version of magical realism, the main representatives of which are Marjan Tomšič and Feri Lainšček. The work of both writers is characterised by the interpenetration of a geographically well-defined reality and a magical world of folk mythology which appears in the form of unusual events presented by the narrator.

Marjan Tomšič in his collections of short stories *Olive in sol*, 1983 and *Kažuni*, 1990, or his novels *Šavrinke*, 1985, *Oštrigeca*, 1991 and *Zrno od fermentona*, 1993, draws a portrait of the territory of Slovene Istria, where he combines a world based on ancient faith

and mythology and on the complicated history of Istria with the real-life world of specific local residents; archaic and contemporary components are interlaced. However, such an approach may easily slip into idealisation or mythicisation when we compare it with the typical prose of Florjan Lipuš from the 1980s (*Odstranitev moje vasi*, 1983, *Jalov pelin*, 1985) in which the Austrian-Carinthian countryside, confined to a vicious circle of suspicion and hostility, full of pettiness and narrow-mindedness, rigorously controlled by sacred tradition and a still strongly patriarchal Church, is marked in a decidedly negative way.

Feri Lainšček has his small homeland in the Prekmurje region in eastern Slovenia. His novels include *Namesto koga roža cveti*, 1991, *Ločil bom peno od valov*, 2003, *Muriša*, 2006, and *Nedotakljivi. Mit o Ciganih*, 2007. Lainšček understands it as a unique region characterised by a broader »Pannonian identity« distinguished from the rest of Slovenia, although the author feels some sort of inexplicable spiritual closeness to the opposite pole – Istria. If we compare Lainšček's and Tomšič's prose works, we can find many identical features: a symbolic territory where difficult existential questions are unravelled, the heroes deeply rooted in the legacy of their ancestors etc.

With end of the 20th century and the beginning of the new millennium a substantial segment of Slovene society began to pay more attention to the countryside and its culture. The growing interest was not caused by the mere fact that many people, regardless of their current social status, came from the rural environment and tried to find their own roots in different regions of Slovenia. Slovene prose also began more closely to examine the consciousness of rural communities, the inner connecting lines, and to penetrate to the real motives of the declared conservative/traditionalist views and opinions. For objective knowledge, it is necessary to observe the rural communities in typical and atypical situations, to contrast these communities with the urban model of technological civilisation, to gather the still preserved heritage of the traditional culture; while Marjan Tomšič collected and edited the folklore wealth of Istria (*Noč je moja, dan je tvoj*, 1989, *Glavo gor, uha dol*, 1993, *Začarana hiša in druge istrske pravljice*, 1994), Feri Lainšček was attracted by the enclosed world of the Roma community in the Prekmurje region. The traditional rural identity has undergone significant changes which were being reflected in the continuing conflict between the religious and an ever-stronger hedonism, between traditional conservatism and the acceptance of a new civilisation, between loyalty to the local and moving into other areas of interest, between authenticity and false imitation. The authors try to approach and understand a specific system of provincial values and find in this system something general and universal that is permanently valid and that can effectively address even the reader of the postmodern era. Thus authors cannot reject the traditional approach – a novel with a realistically constructed story, especially if their works are derived from the genre of the family saga or if they are closely connected with the folklore epic tradition. Such a model is represented by Tomšič's novel *Šavrinke*, which is full of conservative and archaic thinking based on ancient folk wisdom, customs and – last but not least – on the specific local dialect. The patriarchal rural world with its many elements of folk epic is also the basis of Vlado Žabot's fictions (e.g. the collection of short stories *Bukovska mati*, 1986, the novel *Stari pil*, 1989) which, with their mysterious swampy atmosphere, are even darker.

In Czech literature this tendency is represented by the prose work of Jindřich Zogata (born 1941), especially by his trilogy in the form of a novel chronicle *Dědictví zmizelých píšťal* (1996, The Heritage of the Disappeared Pipes), *Oves na střechách* (1996, Oats on the Roofs) and *Dřevěné pyra-*

midy (1998, The Wooden Pyramids). The closed structure of the chronicle (Pospíšil [1]2003, [1]2005) is permeated by stories coming from outside (the First World War, emigration to America, the foundation of the new Central European states), but the dominant values are connected with the locality of the Beskid Mountains on the borderline of several states, cultures and mentalities (Zogata 1996, 1998). The kernel of the axiological structure is art, creativeness and inventiveness, existing in spite of all the social and political pressure (Pospíšil [2]2005): »Pavel zpíval. Čemu brání se, čemu brání? Kdo chtěl hranici, převraty a vojny? Němci, Poláci, Češi?« (Zogata 1998: 287.) The characteristic feature of Zogata's chronicle is the fragmentariness of artistic expression, a specific language, Czech, but permeated by the layers of a local dialect, the main role of the action and of a story rich in artistic detail, and based on the prevalence of verbal expression, a protest against a priori given axiological hierarchies (nobody knows which is more important: the events of the First World War or the movement of a bat's wings) (Zogata 1996: 106). The three parts of the novel chronicle form a colourful mosaic of forces, themes and phenomena outside causal bonds, placed in juxtaposition.

Though she started her professional career much earlier, in the 1950s, Květa Legátová's (a pseudonym for Věra Hofmanová, born 1919) cycle of short stories Želary (2001) or the novella Jozova Hanule (2002) surprised all the reading public. As the well-known Czech literary scholar and critic Vlašín (2003) notes, Květa Legátová-Hofmanová did not – as some critics wrote with ardour – appear on the Czech literary scene like a meteor because she – under the name of Věra Podborná – had published book of short stories Postavičky (Little Characters) as early as 1958 and the novel Korda Dabrová in 1961.

A specific role in Czech literature is played by the prose of virtual authenticity – e.g. by the historiosophic novels of Miloš Urban (born 1967), who is connected with the British literary tradition by the period of his life spent at the Czechoslovak Embassy in London in the 1970s and by the study of English and Nordic languages at Charles University. His novels which, using the creative methods of documentary literature, remain ambivalent in their endings, include *Poslední tečka za Rukopisy* (1998, The Last Full Stop after the Manuscripts), *Sedmikostelí* (1999), »a Gothic novel from Prague«, *Hastrman* (2001, Water Sprite), »a green novel«, *Stín katedrály* (2003, The Shadow of A Cathedral), a divine criminal comedy, *Santiniho jazyk* (2005, Santini's Tongue), and *Pole a palisáda* (2006, The Field and the Palisade). In his »novel of virtual authenticity« (Pospíšil 2007) the author confronts topical problems, but in general he stresses the historical alternative through permanent confrontation with and permanent return to the past (Urban 1999: 326).

In Slovak literature a similar tendency has been expressed by several authors, including Ladislav Ťažký, in several of his novels and novellas. His interpretation of the Second World War years and his national criteria, as well as his accentuation of the national roots of his heroes and heroines were expressed in his prose works *Dunajské hroby* (1964, The Danube Graves), *Amenmária* (1964), *Pivnica plná vlkov* (1969, A Cellar Full of Wolves), and *Ozvena svedomia* (1969, The Echo of Conscience), which were scrapped as a consequence of the Soviet occupation in 1968; as well as *Před potopou* (1988, Before the Deluge), *Útek z Neresnice* (1999, An Escape from Neresnica), and *Porazení víťazi* (2009, The Defeated Victors), a kind of intertextual novella. Out of a relatively great number of such Slovak authors we have chosen Josef Hnitka (1913–1992) and his novel *Krížové štácie* (1949, Wayside Crosses), a chronicle confronting the old and the new, and finding its point of departure in general humanism, tolerance and respect for the past (Pospíšil 2004).

It is characteristic that due to the homology of forms, the subject and axiological criteria are closely connected with the genre expressing conservative and retrograde tendencies, often a classical realist novel in the form of a chronicle (the chronicle novel) based on the oscillation of the locality and totality, the home and the world (Pospíšil 1986, 1998, [1]2005, 2006).

The beginning of the so-called literature of small homelands in Polish literature (the Polish term: »literatura małych ojczyzn) was formed by the myth of the Borderlands (Kresy – eastern regions of pre-war Poland). The migration of peoples and borders after World War II meant that these areas are today in Ukraine, Belarus and Lithuania. Though they are outside Poland, they have always occupied a prominent place in its national imagination. An inability to speak about it directly has contributed to the birth of mythic borderland literature, especially in prose, and a long line of works with a high degree of complexity and sophisticated literary manners. Tadeusz Kownicki (e.g. *Kronika wypadków miłosnych*, 1974; *Bohiń*, 1987) mythologized his childhood in the Vilnius region, Andrzej Kuśniewicz transformed multinational Galicia in the specific literary oecumena (e.g. in *Strefy*, 1971), Julian Stryjkowski brought to life the world of murdered Jews of Galicia, and we can mention many other representatives of this trend, such as Czesław Miłosz, Leopold Buczkowski, and Włodzimierz Odojewski (Štěpán 2003).

Although the authors of these novels were literally searching for the lost time and journey into their own memory, the phenomenon was primarily a literary one and had little in common with the wave of sometimes nostalgic, sometimes justificatory memoirs that appeared mostly in exile. Meanwhile, in the late 1970s and early 1980s they underwent a new systematic reading. Their value consists prevalently in their original and expressive topography. They started to be read like authentic records of a lost place and time. Mythic borderland literature evolved into a literature of small/personal/minor homelands.

In the Polish literature of the 1980s and the 1990s this nostalgic trend became one of the most representative, as is shown by authors such as Wiesław Myśliwski (*Kamień na kamieniu*, 1984, *Widnokrąg*, 1996), Piotr Szewc (*Zagłada*, 1987, *Zmierzchy i poranki,* 2000), Pawel Huelle (*Dawidek Weiser*, 1987), Stefan Chwin (*Krótka historia pewnego żartu*, 1991, *Hanemann*, 1995), Andrzej Stasiuk (*Opowieści galicyjskie*,1995, *Biały Kruk*, 1995) and Anna Bolecka (*Biały kamień*, 1994). But this is a highly differentiated phenomenon, as evidenced by the fact that the authors are members of different generations, have very different poetics, and the geographical map of their small homelands is also very diverse. Nevertheless, all the books have one common key word – nostalgia – linked to sadness, sense of loss, preservation of memories, idealisation of the past, impermanence, fear of the future and finally the return to values which represent continuity of tradition.

In Russian literature, axiological value has often been associated with the revival of Old Church Slavonic language strata in the midst of modern language: the language itself is a manifestation of human character, permanent returns to the past aesthetic values, to times of spiritual solemnity that show the insufficient character of the modern and postmodern epoch and its apocalyptic nature.

One of the striking examples is Yuri Bondarev's novel Бермудский треугольник (2000, The Bermuda Triangle) which, against the background of the struggle between the champions of perestroika and the old conservatives after the break-up of the Soviet Union, depicts the archetypal clash between the pro-Western forces and those of the neo-Slavophiles criticising the chaotic development of the 1990s in Russia in general and in Moscow in particular (Pospíšil 2002, [1]2003). The leading poetological role is played by the

language, that has an axiological function: the defenders of old orders who are in the author's view represented both by Orthodox Christians and the communists use the solemn language of Old Church Slavonic origin, their progressive, pro-Western opponents speak more or less the vulgar and schematised language of the mafia or that of the mass media (Бондарев 2000: 5).

One of the most striking examples of the permeation of postmodernist, progressive tendencies in philosophy and aesthetics and those of rather conservative currents is the Russian philosopher and aesthetician Alexey Gryakalov (born 1948), the author of studies and short stories in which the Old Church Slavonic language also plays an important axiological function (Gazda, Pospíšil 2007). In his collection of short stories *Последний святой* (2002, *The Last of the Saints*) he tries to thematise the type of text: in spite of language trivialities there is a solemn layer of Old Church Slavonic in its spiritual quality:

Туда – в *исход твой* – заглянуть мне, как и всякому, невозможно, но зрак мой *сиюминутный* – вот вылупились и схватывают *лепоглагольные* твои словца – призрак мой маломощный, рассветный, дворовый санкт-петербургский бродяжка корыстно потянулся вслед твоим будням и праздникам. (Грякалов 2002: 205.)

The conservative tendencies in quite recent literary works of several Central and East European literatures show a complicated situation in contemporary Europe, which is trying, with great difficulty, to overcome the past and present controversies anchored in its contradictory history. It also shows that the real scholarly battlefield will be situated in the sphere of axiology, spirituality and other values.

Bibliography

БОНДАРЕВ, Юрий, 2000: *Бермудский треугольник*. Москва: Молодая гвардия.

BOROVNIK, Silvija, 2001: Pripovedna proza. Jože Pogačnik idr. (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 145–202.

CIEŚLAK, Tomasz, PIETRYCH, Krystyna, 2003: *Literatura polska 1990–2000*. Tom 2. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.

CZAPLIŃSKI, Przemysław, 2001: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

GAZDA, Jiří, POSPÍŠIL, Ivo, 2007: *Proměny jazyka a literatury v současných ruských textech.* Brno: Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Masarykova univerzita.

GLUŠIČ, Helga, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

ГРЯКАЛОВ, Алексей, 2002: *Последний святой. Повести. Расказы.* Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края.

MIHELJ, Sabina, 2006: Transformations of Imagined Landscapes: Istra and Šavrinija as Intercultural Narratives. John Neubauer, Marcel Cornis-Pope (eds.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume II. Amsterdam, Philadeplhia: John Benjamins. 364–373.

NASIŁOWSKA, Anna, 2006: *Literatura okresu przejściowego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

POSPÍŠIL, Ivo, 2004: »Literatura blahodárného skřípotu a tření«: Žánr – poetika – styl v díle Jozefa Hnitky. The Literature of Beneficial Screeching and Friction: Genre – Poetics – Style in the Work of Jozef Hnitka. *Stil* 3. 263–274.

POSPÍŠIL, Ivo, 1986: *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru.* Brno: Blok.

POSPÍŠIL, Ivo, 1998: *Genologie a proměny literatury.* Brno: Masarykova univerzita.

POSPÍŠIL, Ivo, 2002: Žánrová struktura a emblematičnost apokalyptického románu Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník a souvislosti. *Slavica Litteraria* X/5. 53–62.

POSPÍŠIL, Ivo, [1]2003: Jazyk literárního díla jako axiologický nástroj: román Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník (K životnímu jubileu prof. Jána Doruly). In: *Život slova v dejinách a jazykových vzťahoch. Na sedemdesiatiny profesora Jána Doruľu*. Bratislava: Slavistický kabinet SAV. 265–278.

POSPÍŠIL, Ivo, [2]2003: Фрагментарный роман-хроника конца 20 века (»Наследие исчезнувших свирелей«, »Овес на крышах« и »Деревянные пирамиды« Йиндржиха Зогаты: особенности жанра, стиля и поэтики). *Stil*. 259–271.

POSPÍŠIL, Ivo, [1]2005: Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti. Brno: Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně.

POSPÍŠIL, Ivo, [2]2005: Рождение среднеевропейской поэтики (Ф. Каутман – О. Филип – Й. Зогата – М. Вивег). Взаимодействиее литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы X международной научной конференции в двух частях. Гродно: Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы, Учреждение образования Гродненский Государственный Университет имени Янки Купалы, часть 1. 79–91.

POSPÍŠIL, Ivo, 2006: *Střední Evropa a Slované (Problémy a osobnosti).* Brno: Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

POSPÍŠIL, Ivo, 2007: Próza virtuální autenticity a existenciálního znejistění. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. X/10, Slavica Litteraria. 5–20.

POSPÍŠIL, Ivo, 2008: Konzervativní rezistence jako součást literárního vývoje. *Slavica Litteraria* 11/2. 19–28.

ŠTĚPÁN, Ludvík, 2003: Hledání tvaru. Vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza). Brno: Masarykova univerzita.

URBAN, Miloš, 1999: *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy.* Praha: ARGO.

VLAŠÍN, Štěpán, 2003: Prozaička se třemi jmény. *Obrys-Kmen* 21. 2.

ZOGATA, Jindřich, 1996: *Dědictví zmizelých píšťal*. Šenov: TILIA.

ZOGATA, Jindřich, 1998: *Dřevěné pyramidy.* Šenov: TILIA.

RABA PODOBJA IN AVTONOMNOST PESNIŠKE POZICIJE (NEKAJ OPAZK OB MLAJŠI SLOVENSKI LIRIKI)

Marcello Potocco
Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-1.09"1991/20"

Demetaforizacija, denotativnost in razločenost avtorja oziroma avtorske vloge v pesmi od aktivnosti v družbenem polju se zdijo temeljne značilnosti literarnega toka po letu 1991, ki bi ga pogojno lahko imenovali intimističen. Zlasti slednjo je moč tolmačiti kot heterodoksno stališče v odnosu do literarnih predhodnikov, posebej avtorjev zbranih okoli *Nove revije*, pa tudi kot reaktualizacijo predmodernističnih, v najširšem smislu romantičnih tendenc, kar potrjuje tudi pogosta in hkratna raba simbolov, narativnega opisovanja in ne drznih metafor.

mlajše slovensko pesništvo, literarni tokovi, demetaforizacija, avtonomija

Decreased use of metaphors, denotative language, and autonomy of the author in relation to society seem to be the key features of a current of poetry in the post-independence years that may be described as intimistic. Their autonomous stance in particular may be interpreted as heterodoxy in regard to their predecessors, as well as a revitalisation of pre-modernist, broadly speaking Romantic tendencies.

recent Slovene poetry, literary currents, use of metaphor, authorial autonomy

1 Uvod

Čeprav slovensko pesniško ustvarjanje – tako kot že desetletje poprej – v zadnjih dvajsetih letih kaže izrazito heterogenost, se bom v pričujočem prispevku osredotočil na tistega izmed poosamosvojitvenih pesniških tokov, ki ga nemara najznačilneje zaznamuje vrnitev k intimni življenjski izkušnji (Jovanovski 2010: 4). Ključna figura v analizi bodo pesmi Uroša Zupana, saj se v njih združuje večina bistvenih lastnosti, ki jih zasledimo tudi pri drugih pesnikih oziroma pesnicah mlajše generacije. Poleg izpovednosti in demetaforizacije, povezane z denotativnostjo in narativizacijo pesmi, imam v mislih zlasti posebno razmerje med njihovo literarno in zunajliterarno dejavnostjo; še natančneje, razmerje med avtorjem pesnikom in avtorjem kot družbenim akterjem. Zadnji dve značilnosti, na kateri se bom posebej osredotočil, je mogoče razumeti kot odmik od modernizma, pa tudi kot odmik od specifične struje pesniških predhodnikov, ki so se bodisi družbeno ali politično angažirali ali pa so literaturo razumeli (tudi) kot splošni družbeni projekt.

Po mnenju Borisa Paternuja je že v Šalamunovi poeziji zaznaven obrat, ki naj bi bil značilen za večino prihodnjih pesniških generacij, od procesa metaforizacije k demetaforizaciji (Paternu 1989: 185–188). Ta proces je mogoče tolmačiti predvsem kot odmik od skrajnosti modernizma – v kolikor kot značilnost modernizma razumemo fragmentarizacijo na ravni jezika (Paternu 1989: 173–184), a tudi semantično inovacijo metafore, na kar opozarjata prav Paternu in kljub nekaterim zadržkom do njegovih izvajanj Darja Pavlič (prav tam, Pavlič 2003: 17–18, 32–34). Odmik od jezikovne semantične inovacije k pogosto narativnemu opisu bistveno zaznamuje zlasti generacije, ki so v pesniški prostor stopile po letu 1991, o čemer pričajo označbe njihove poezije, na primer kot pesništva denotacije (Kernev - Štrajn 2009: 17).

Tovrstni odmik bi bilo nemara mogoče razumeti kot postmodernistično značilnost – kar bi lahko nakazovala tudi Paternujeva razprava (1989: 206–207); v prid tej povezavi bi bile nenazadnje nekatere tuje opredelitve, npr. mnenje Alexandra von Bormanna, ki med premiki, značilnimi za postmodernizem, navaja prehod od figurativnosti k dobesednosti (Kos 1996: 111). Toda Matevž Kos upravičeno opozarja, da podobnih postopkov na Slovenskem že v predhodnih generacijah ni mogoče razumeti kot prehajanje v postmodernistično ontološko izgubo subjektivnosti (Kos 1996: 160). Kot bom pokazal v nadaljevanju, ga pri najmlajših pesniških generacijah še toliko lažje tolmačimo kot (re)aktualizacijo predmodernističnih smeri, ki je povezana prav s specifičnim pojmovanjem avtorjeve pozicije v odnosu do družbe.

2 Pesniški/pesnikov jaz in družbeno polje

Odnos do razmerja med pesniškim jazom in pesnikom kot družbenim akterjem najizraziteje pride do izraza pri Urošu Zupanu in še posebej v njegovih ironičnih pesmih, ki so obenem tudi tiste, kjer Zupan najizraziteje uporablja denotativnost in narativizacijo. Zupanova ironija je izrazito ambivalentna, na kar opozarja sam v enem izmed svojih člankov (Potocco 2009: 237–42), zato ne preseneča, da je del njegovih ironičnih pesmi pogojno mogoče brati kot družbeno kritične, na primer pesem *Nafta*, ki jo kot takšno omenja Matevž Kos (2007: 238, 240). Vendar Zupanova ost v resnici ni družbeno kritična, temveč je dosledno uperjena zoper dve glavni točki: zoper estetiko avtorjev in bralcev, ki literaturo bodisi dojemajo kot nekaj vzvišenega, metafizičnega, bodisi jo z zunajliterarnim delovanjem potiskajo v sprego z družbeno, zlasti nacional(istič)no usmerjeno akcijo ter tako ustvarjajo vtis o njeni visoki družbeni vrednosti. Ironični binarizem je zgrajen na opoziciji med (samo)reprezentacijami kulturnih ustvarjalcev ter tistim, kar nam lirski subjekt predstavlja kot realno, manj vzvišeno tolmačenje statusa literature. Pri tem pa sta konkretni tarči predvsem (visoko)šolska literarna zgodovina in vse bolj očitno tudi krog literatov in njihovih sopotnikov, ki so bili v različnih obdobjih zbrani okoli *Nove revije* (npr. v pesmih Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen, Pesem za Nika Grafenauerja, Pismo, Milo iz zbirk *Lokomotive* in *Jesensko listje*). Zupan je v poimenovanju ironičnih žrtev iz zbirke v zbirko konkretnejši, dokler v *Sanjski knjigi 1* v Copatih za hojo po Kitajski niso neposredno degradirane kulturnoreprezentacijske predstave eksplicitno poimenovanih Mance Košir in Janka Kosa (Potocco 2009: 243–44). Zupan – oziroma njegov lirski subjekt – v obojem vidi utilitarizacijo literature, še zlasti zato, ker šolsko literarno zgodovino razume kot enega izmed polj, kjer se mešata obe pojmovanji, torej pojmovanji umetnosti kot nečesa duhovno vzvišenega in kot nečesa, kar v sebi nosi družbeno pomembnost.

Glede na to, da omenjeni literarni in kulturni (samo)reprezentaciji v binarizmu predstavlja kot ironično žrtev, je očitno, da kot pravilno »tolmačenje sveta« razume pozicijo, ki se zavzema za avtonomizacijo literature oziroma avtorja tudi v zunajliterarnem delovanju, v paraliterarnem območju, ki zadeva konstrukcijo avtorja, njegove vloge in posredno vloge literature v družbenem polju.

S tega vidika je značilna in opazna linija pesnikov, ki se ogiba ali celo – kot Zupan – neposredno zavrača povezavo avtorja in njegovega morebitnega delovanja v družbenem polju. Časovno lahko na eni strani izpostavimo Petra Semoliča; ko Petra Vidali o njegovi poziciji na festivalu Pranger leta 2005 zapiše, da je vztrajal v vsaj navidez »naivni poziciji tistega, ki ne ve, kaj dela« (Vidali 2005: 12), ta odnos v kontekstu festivalske teme, ki se je dotikala politike in poezije, zadeva tudi njegov odnos do delovanja v družbenem polju. Zato ne preseneča, da Goran Dekleva na zavihku Semoličeve zbirke *Vožnja okrog sonca* zapiše, da Semolič »v glavnem stoji […] na obrobju, bolj v nezainteresirani kakor po vsej sili kritični distanci

do raznolikih – kapitalskih in […] kulturnopolitičnih – središč moči« (Semolič 2008). Deklevova opomba se ne nanaša le na Semoličevo poezijo, ampak tudi na pesnikovo notorično izogibanje družbenemu delovanju, kar je značilnost, ki jo je možno pripisati tudi precej mlajšemu Juretu Jakobu, ki ga je mogoče izpostaviti na drugi strani časovne premice. Posebej zanimivo je svoje stališče o avtorjevem delovanju v družbenem polju strnil Primož Čučnik, ki je prav tako na Prangerju leta 2005 izjavil, da v Sloveniji »ni politične poezije, kot jo lahko najdemo na Poljskem v osemdesetih, pač pa […] v devetdesetih nekateri avtorji politično nastopajo v sferi javnega.« Na isti okrogli mizi je izrazil željo po več politično angažirane literature, medtem ko bi angažirani avtorji po njegovem mnenju morali biti bolj previdni (Krečič 2005: 13).

Zlasti iz Zupanove poezije in Čučnikove izjave se zdi, da bi lahko zavračanje povezave avtorja in njegovega delovanja v družbenem polju razumeli tudi kot boj za simbolni kapital, na kakršnega opozarja Pierre Bourdieu, namreč kot boj med novimi heterodoksnimi subjekti, ki skušajo pridobiti pravico do vstopa in do spreminjanja strukture polja, ter že uveljavljenimi, ortodoksnimi, ki skušajo ohraniti svoj monopol (Bourdieu 1994). Matevž Kos Zupanovo kritičnost razume na podoben način: kot zaganjanje v domnevno literarnosmerno dominantni »modernizem«, kar je glede na tarče Zupanove ironije vsekakor točno. Ne gre pa toliko ali ne le za literarnosmerno opozicijo, kolikor za opozicijo na ravni razumevanja razmerja med avtorjem in družbo oziroma sfero javnega – in to nam potrjuje tudi Čučnikova izjava. Zupan, deloma Čučnik in tudi Semolič ter Jakob z deklarativnim upovedovanjem intimne realnosti vzpostavljajo novo heterodoksno stališče, ki avtonomizacijo literature v primerjavi z modernisti očitno prestavi na drugo točko – z avtonomnosti literature tudi na avtonomnost avtorja kot konkretnega akterja v družbenem polju. Kos sicer podvomi v smiselnost takšnega heterodoksnega »zaganjanja«, saj modernizem »ni več favorizirana literarnosmerna dominanta«, pa tudi literatura sama je, nasprotno, že postavljena na obrobje družbenega dogajanja (Kos 2007: 241). Toda iz pesemskih tekstov je očitno, da Zupan svoje stališče nedvoumno pojmuje kot heterodoksno in tudi nekatere spremembe v avtorskih opusih kažejo, da se je šele v zadnjih nekaj letih zgodil odločnejši premik, ki je odmaknjenost od družbenega polja potisnil proti drugemu polu, torej v kvadrant ortodoksnih stališč, ki so že pridobila simbolni kapital.

Tu imam v mislih dvoje: na eni strani dejstvo, da se celo v Semoličevi poeziji, kot spet upravičeno opozarja Dekleva (Semolič 2008), pojavi »nemajhna novost«: pritisk resničnosti, ki je v precizno artikulirani ironiji oblikovan kot boj z zunanjo stvarnostjo – in zato vsaj deloma predstavlja zametek družbene kritičnosti.[1] Kot nastavek v smer družbene kritičnosti – mišljene v najširšem smislu – lahko berem, zlasti v zbirki *Delo in dom*, tudi Čučnikovo udejanjenje poetike, o kateri govori v objavljeni samorefleksiji: »Svet na ravni jezika doživljam kot mnogoznačno zmes različnih (socialnih, medijskih 'jezikovnih' …) govoric o svetu, ki si jih predstavljam kot bistvene plasti njegove večpomenskosti.« (Čučnik 2007a: 107.)

Z zadnjimi zbirkami Taje Kramberger in Miklavža Komelja se je vzpostavil drugi tok, za katerega se sicer zavzema Čučnik v zgoraj citirani izjavi, a se dejansko oblikuje kot heterodoksno stališče nasproti tistemu, ki pesnika avtorja izvleče iz polja javnega. Pri tem imam v mislih združevanje znotraj- in zunajliterarnega delovanja, ki se posebej manifestativno

1 Resnici na ljubo že Dekleva svoje opozorilo relativizira in dejansko tudi v *Vožnji okrog sonca*, na katero se nanaša omenjeni zapis, pa tudi v kasnejših zbirkah, (še vedno) prevladuje predvsem Semoličev intimizem.

vidi pri Taji Kramberger. Najkasneje od *Mobilizacij* naprej je namreč opazno, da pri njej ne gre le za vnašanje znanstvenih in sociioloških konceptov v pesniški jezik, temveč se obe polji združujeta tudi v avtoričinem zunanjem delovanju. Najizrazitejši primer je zbirka *Opus quinque dierum*, katere jedro je afera Dreyfuss, ki jo je Taja Kramberger tako rekoč hkrati z nastajanjem zbirke obdelala znanstveno ter vnašala v javno delovanje, z izvedbo simpozija in postavitvijo razstave na matični univerzi. Gre torej za pozicijo, ki ne literarnih besedil ne avtorjev ne loči od javnega delovanja, s tem pa je diametralno nasprotna toku, ki avtonomnost literature večinoma razume radikalno, kot avtonomnost ne le besedila, marveč zlasti avtorja v relaciji do družbe in družbenohistoričnih procesov.

A prav pri tovrstni »avtonomizaciji« literature se tudi Zupanova ironija izteče v dvoumnost. Predvsem tam, kjer v pesmi na videz vpelje groteskno imaginacijo – tako kot v Zagrebu iz *Lokomotiv* –, se izkaže, da pravzaprav sklepa zavezništvo z bralcem le zato, da bo pesniški subjekt sebe povzdignil na pozicijo večvrednosti; da bo z uporabo »nizkega sloga« popoln v lastni ustvarjalni zmožnosti, in sicer v vseh možnih pesniških registrih (Potocco 2009: 247). Uporaba groteske kot sredstva, ki potrjuje pesniško vsemogočnost, avtonomnost literature premakne k avtonomnosti avtorja v družbenem polju, saj potrjuje avtonomnost pesniškega subjekta, ki ga je pri Zupanu možno enačiti z avtorjem, če že ne nujno s konkretnim avtorjem, pa vsaj z vlogo avtorja v pesemski naraciji. Na tej točki pa očitno pride do obuditve pesniške absolutnosti, zaradi česar tudi Zupanova ironija regresira v romantično ironijo (prav tam).

Čeprav je deklarativno avtonomizacijo avtorja v odnosu do družbenega delovanja brez dvoma treba razumeti kot protiizjavo v ideološkem polju, v katerem so nasprotno stališče zavzemali avtorji, zbrani okoli *Nove revije*, nam prav Zupanova regresija v romantično ironijo kaže, da je v njej mogoče razpoznati tudi reaktualizacijo predmodernističnih, v najširšem smislu romantičnih smeri. To vsaj pri Zupanu in Čučniku ni presenetljivo, saj je tako iz njune prevajalske dejavnosti kot iz pesmi – pri Zupanu pa še iz esejev – nezgrešljivo, da del njunih literarnih vzorov sega k tistemu toku ameriških pesnikov, za katere Matevž Kos ugotavlja, da ostajajo zvesti tradiciji Walta Whitmana (Kos 1996: 67). Kot pripominja Janko Kos v zvezi z Zupanom (Kos 2001: 390), to daje slutiti, da gre za poezijo, ki reaktualizira prvine nove romantike. Prav iz tega idejnega okvira je po mojem mnenju treba razumeti tudi avtonomizacijo pesnika ne le kot pesniškega subjekta, marveč zlasti kot avtorja v odnosu do družbenega polja. Nova romantika v Kosovi periodizacijski shemi med drugim radikalizira avtonomijo subjekta (Virk 1989: 84), ki v novi romantiki postane eksplicitno samozadosten, kar daje podlago tudi za razločevanje pesnika kot avtorske vloge od družbenega delovanja. Zlasti Zupanova literarna drža spominja na fin de siècle (Baudelaire, Rimbaud) in njegovo deklarirano upornost zoper družbo, ki je takrat nastajala v spoju nove romantike, simbolizma in dekadence.[2]

3 Raba podobja

Da bi v primeru Zupana, Semoliča, Čučnika, Jakoba in še nekaterih drugih lahko šlo za reaktualizacijo tendenc, ki so se udejanjale v novi romantiki, potrjuje dejstvo, na katerega je deloma opozoril že Janko Kos. Čeprav sem demetaforizacijo označil kot ključno lastnost avtorjev najsodobnejše pesniške produkcije, skrajne odpovedi odnosom podobnosti tudi pri njih ne zasledimo. Najznačilnejši primer je prav Semoličeva poezija.[3] Že v *Krogih na vodi* in *Vprašanjih o poti* lahko opazimo dve značilnosti, na kateri naletimo tudi v kasnejših zbirkah. Ena od njih

2 O zadregah, ki sicer spremljajo periodizacijo nove romantike, simbolizma in dekadence, gl. Kos 1982: 14–16.

je simboliziranje, ki je v *Krogih na vodi* pogosto podstavljeno z mitom (Medeja, Pred odhodom) – pri tem pa se včasih pojavljajo močneje izraženi in zato lažje določljivi simboli (npr. Atlantida, Brezvetrje, Sekira v grči, Zid, Štor iz *Vprašanj o poti)*, drugič pa je simboliziranje prikritejše (npr. v Mesečevem zalivu ali Ledenih rožah). Simbol postane glavni organizacijski princip predvsem v zbirkah *Barjanski ognji* in *Vožnja okrog sonca*. Morost, Barje in naslovni barjanski ognji dobivajo simbolni značaj iz strukture zbirke, ne pa na ravni posamičnih pesmi (to velja zlasti za Morost). Ponavljanje vseh treh, vpeto v prikrito, a vse jasneje razpoznavno narativno strukturo zbirke kot zgodbe o poskusu subjektove vrnitve v domači kraj, tudi vse tri osrednje simbole opredeljuje kot aluzijo na pretekli, mitični ciklični svet; kot izhodišče, na katerega se lirski subjekt ne zmore več vrniti. V *Vožnji okrog sonca* osrednji simbol izhaja iz igre med pomenom Vesolja kot lastnega imena ljubljanskega lokala in oznake za vesolje, v odnosu do katerega se opredeljuje lirski subjekt; tako pojmovano vesolje pa se povezuje tudi z drugimi, dodatnimi simboli (luna, jezero). Na podoben princip poigravanja med lastnim in občim imenom naletimo tudi v naslednji zbirki *Rimska cesta*.

Ob obravnavi Zupana je Janko Kos novoromantične tendence povezoval prav z močno prisotnostjo postsimbolizma (Kos 2001: 390); ta spoj je ostal prisoten tudi v Zupanovih zbirkah po letu 2001, še zlasti v *Nafti*, *Lokomotivah* in *Jesenskem listju*, kjer naslovni simboli pesmi prav tako preraščajo v naslovne simbole zbirk, le da ne tvorijo medtekstualnih povezav znotraj zbirke, tako kot pri Semoliču. Nemara je to še najbolj presenetljivo pri *Nafti*, saj se v isti pesmi spajajo denotativnost, ironija in simbol. Tudi pri Juretu Jakobu je izrazito pogosta uporaba simbola, ki se pogosto udejanji kot naslovni simbol; če jih naštejem le nekaj: Jabolko, Fazan, Vol s Pohorja, Hrast (vse iz *Treh postaj*) ali Nož, Olive, Oreh in Jadrnice iz *Budnosti*. Čeprav v *Budnosti* uporaba simbolov nekoliko upade in jih nadomesti uporaba semantičnih nizov, ki ustvarjajo odnose podobnosti, osredinjene v semantičnih poljih mraza in ostrine, v zadnji zbirki *Zapuščeni kraji* simboli ostajajo poglavitno tehnopoetsko sredstvo Jakobove poezije.

Druga značilnost Semoličeve poezije, na katero je smiselno biti pozoren – in ki jo lahko opazimo tudi pri Čučniku, bistveno manj pa pri Zupanu in Jakobu –, je prevladujoča raba metafor, ki jih ni mogoče opredeliti kot drzne, saj so kontekstualno dovolj močno determinirane in ne predstavljajo večje semantične inovacije (za definicijo prim. Pavlič 2003: 17, 19). Leksikalizirane metafore pri Semoliču postanejo tehnopoetično sredstvo zlasti v zbirki *Prostor zate*, kjer njihova remetaforizacija ob rabi štirivrstičnice postane eden glavnih organizacijskih principov, in sicer tako, da je leksikalizirana metafora (npr. greti si srca, odpirati stare rane) ali idiomatski izraz (cvetober, boljša polovica, drži kot pribito) kontrastiran z denotativnim opisom, ki izpostavlja prvotni izvor leksikalizirane figure. Na skoraj identičen postopek naletimo v Čučnikovi zbirki *Akordi* (Sekira v medu, Puška v koruzi, »kuj jeklo preden postane železo« v pesmi Akordi). Čučnikova poezija tudi sicer dovolj jasno sledi obema značilnostma: simboliziranje je – kot ugotavlja npr. Peter Kolšek (2007: 16) – prisotno vse do zbirke *Nova okna*, še posebej pa je zaznavno v *Dveh zimah* in *Ritmu v rokah*. Obenem pa prvotno drzne metafore, ki jih Matevž Kos upravičeno še povezuje z modernizmom (Kos 2007: 267), v *Akordih* in zlasti v *Novih oknih* nadomestijo vse bolj leksikalizirane figure, dokler v *Delu in domu* ne prevlada skoraj popolnoma denotativni opis empiričnih detajlov, predvsem pa različnih govoric, ki skušajo

3 Pričujoči pregled retoričnih sredstev bo lahko le hiter in površinski, saj bi želel opozoriti le na nekaj skupnih značilnosti v njihovi uporabi tako pri Semoliču kot pri Zupanu, Jakobu in Čučniku.

opisovati vsesplošno občost (Kolšek 2007: 16).

In če simbola ni mogoče šteti izključno za romantično dediščino, je uporaba ne drznih metafor, ki spremlja denotativne opise zlasti pri Semoliču in Čučniku, dovolj jasen znak, da je »preprostost«, o kateri govori Čučnik v spremni besedi k Semoličevim *Vprašanjem o poti*, treba razumeti kot protiizjavo, v opoziciji do hermetičnega modernizma, zoper katerega se zaganja tudi Zupan s svojimi degradacijskimi »hostijami jezika« in z na videz groteskno rabo nizkega jezikovnega registra (npr. v pesmi Zagreb iz *Lokomotiv*). Toda prav zato, ker v danem primeru ostaja povezana z rabo simbolov, v njej ni mogoče videti odmika v smer realizma – s katerim proces demetaforizacije povezuje Paternu (1989: 206–207) –, marveč reaktualizacijo predmodernističnih, v najširšem smislu romantičnih smeri.

Literatura

BOURDIEU, Pierre, 1994: *Language and Symbolic Power.* Cambridge: Polity Press.

ČUČNIK, Primož, 1999: *Dve zimi*. Ljubljana: Aleph.

ČUČNIK, Primož, 2002: *Ritem v rokah*. Ljubljana: CSK.

ČUČNIK, Primož, 2004: *Akordi in druge pesmi*. Ljubljana: LUD Šerpa.

ČUČNIK, Primož, 2005: *Nova okna*. Ljubljana: LUD Literatura.

ČUČNIK, Primož, 2007: *Delo in dom*. Ljubljana: LUD Literatura.

ČUČNIK, Primož, 2007a: Problemi tehnopoetike. *Literatura* 19/190. 99–108.

JAKOB, Jure, 2003: *Tri postaje*. Ljubljana: LUD Literatura.

JAKOB, Jure, 2006: *Budnost*. Ljubljana: LUD Literatura.

JAKOB, Jure, 2010: *Zapuščeni kraji.* Ljubljana: LUD Literatura.

JOVANOVSKI, Alenka, 2010: Poeti in bilico tra l'oblio e il recupero della dimensione etica del verso. *La voce del popolo. La voce in piú*, 30. 4. 2010. 4–5.

KERNEV - ŠTRAJN, Jelka, 2009: Svet je vse, kar se primeri. *Delo*, 9. 12. 2009. 17.

KOLŠEK, Peter, 2007: Delo na domu za svet. *Delo*, 4. 7. 2007. 16.

KOS, Janko, 1982: K vprašanju literarnih smeri in obdobij. *Primerjalna književnost* 5, 1. 1–20.

KOS, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: MK.

KOS, Matevž, 2007: *Fragmenti o celoti*. Ljubljana: LUD Literatura.

KRAMBERGER, Taja, 2009: *Opus quinque dierum*. Ljubljana: CSK.

KREČIČ, Jela, 2005: Politični pranger. *Delo*, 13. 7. 2005. 13.

PAVLIČ, Darja, 2003: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor.

POTOCCO, Marcello, 2009: Grenko je peti slavo umu ali Resni pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah. *Literatura* 21/211–212. 234–249.

SEMOLIČ, Peter, 2000: *Krogi na vodi*. Ljubljana: Študentska založba.

SEMOLIČ, Peter, 2001: *Vprašanja o poti*. Ljubljana: Študentska založba.

SEMOLIČ, Peter, 2004: *Barjanski ognji*. Ljubljana: LUD Literatura.

SEMOLIČ, Peter, 2006: *Prostor zate*. Ljubljana: LUD Literatura.

SEMOLIČ, Peter, 2008: *Vožnja okrog sonca*. Ljubljana: CSK.

SEMOLIČ, Peter, 2009: *Rimska cesta*. Ljubljana: CZ.

SEMOLIČ, Peter, 2009: *Pesmi in pisma*. Ljubljana: KUD France Prešeren Trnovo.

VIDALI, Petra, 2005: Pesnik ob sramotilnem stebru. *Večer*, 9. 7. 2005. 12.

VIRK, Tomo, 1989: *Duhovna zgodovina*. Ljubljana: ZRC SAZU, DZS.

ZUPAN, Uroš, 2002: *Nafta*. Ljubljana: CZ.

ZUPAN, Uroš, 2004: *Lokomotive*. Ljubljana: Študentska založba.

ZUPAN, Uroš, 2006: *Jesensko listje*. LUD Literatura.

RECEPCIJA SLOVENSKE LITERATURE MED ŠPANSKO GOVOREČIMI

Barbara Pregelj
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6.09=03=134.2

Prispevek je prvi sistematični poskus orisa recepcije slovenske literature v špansko govorečih deželah, predvsem v Španiji, Argentini in Mehiki. Slovenskih prevodov v španščino je še vedno relativno malo, pa vendarle dovolj za evidentiranje temeljnih značilnosti njihove recepcije. To bo skušalo ovrednotiti korpus prevedenih besedil, določiti temeljne posrednike, prevode slovenskih avtorjev umestiti v španski in latinskoameriški knjižni trg ter popisati in ovrednotiti najpomembnejše odzive medijev na prevedena besedila, uprizoritve, gostovanja in druge oblike promocije.

recepcija sodobne slovenske literature v špansko govorečih deželah, prevajanje v španščino, literarno posredovanje, španski knjižni trg, latinskoameriški knjižni trg

This paper is the first systematic attempt to outline the reception of Slovene literature in Spanish speaking countries, especially Spain, Argentina and Mexico. To this day, there are relatively few translations of literature by Slovene authors in Spanish, although it is still possible to monitor the basic characteristics of their reception. In this article I will attempt to evaluate the corpus of translated texts and identify the mediators; incorporate the translations of Slovene authors into the Latin-American book market; record and evaluate the reaction of the Spanish and Latin-American media to these translated texts.

reception of Slovene literature in Spanish speaking countries, translation into Spanish, literary mediation, Spanish book market, Latin-American book market

Ko je Olga García (2004) predstavila in analizirala seznam najpomembnejših prevodov iz slovenščine v španščino in v obratni smeri, je ugotovila, da imamo slovenski bralci v svojem jeziku najpomembnejše avtorje in/ali besedila španskega govornega področja, španski bralci pa v svojem jeziku lahko posežejo le po redkih prevodih iz slovenščine. Korpus besedil, ki jih je obravnavala, je danes (na obeh straneh) obsežnejši, tudi akterjev, ki predstavljajo in promovirajo slovensko literaturo (tudi) med špansko govorečimi je vse več, pa vendar njena oznaka ostaja veljavna. Nič nenavadnega, če upoštevamo, da gre za enega najbolj razširjenih svetovnih jezikov in za veliko (evropsko/latinskoameriške) literaturo/e na eni strani ter za eno manjših jezikovnih skupnosti in tako imenovano malo literaturo na drugi strani. Kljub temu se zdi, da se špansko govoreči prostor vse bolj odpira t. i. drugi Evropi tudi po zaslugi vse boljših prevodov (med drugim tudi) iz slovenščine (Vidal - Folch).

V prispevku bom predstavila kontekst, v katerem so izšli prevodi sodobnih slovenskih avtorjev v španščini, ter tako skušala podati izhodišča za refleksijo o njihovi recepciji. Članek je nastal s pomočjo gradiva, ki so ga na prošnjo avtorice odstopili nekateri prevajalci, avtorji, zavodi, lektorji in založniki,[1] izhaja iz prepoznavanja pomena prevoda za slovensko književnost in vloge, ki jo imajo prevajalci pri promociji slovenske književnosti v tujini.

1 Avtorica je za posredovanje podatkov o odmevih še posebej hvaležna Marjeti Drobnič, Juanu Pablu Fajdigi, Simoni Škrabec, Veroniki Rot, Evaldu Flisarju, Igorju Bratožu, Branetu Mozetiču, Vladimiri Rejc, Julii Sarachu in Mojci Jesenovec.

Razvrstitev prevedenega gradiva: preplet treh literarnih sistemov

Na najažurnejšem seznamu v španščino prevedenih slovenskih besedil, ki ga je za Center za slovensko književnost pripravila Mojca Jesenovec,[2] je 171 enot, od tega je 38 samostojnih knjižnih objav, 26 objav, ki so vključene v širše antologije (npr. jugoslovanske) ter 107 revialnih, priložnostnih in internetnih objav. Abecedni seznam prevedenih avtorjev razkriva, da so v španščini dostopni najsodobnejši že uveljavljeni avtorji in tisti, ki se šele dobro uveljavljajo (Bedrač, Blatnik, Bratož, Cestnik, Čander, Čar, Čučnik, Debeljak, Glavan, Gradišnik, Hudolin, Ihan, Kleč, M. Kumerdej, Mokrin - Pauer, Mozetič, Plut, Podlogar, Potočnjak, Potokar, Semolič, Stupica, Šteger, Virk, Zupan), priznani avtorji, rojeni na začetku stoletja, v medvojnem in povojnem času (Balantič, Bor, Bartol, Detela, Dekleva, Dolenc, Forstnerič, Fritz, Grafenauer, Hofman, Jančar, Jesih, Jovanovič, Kocbek, Miroslav Košuta, Kovačič, Kovič, Krakar, Kravos, Kuntner, Makarovič, Menart, Minatti, B. A. Novak, I. Osojnik, Pavček, Petan, Pregarc, Strniša, I. Svetina, Šalamun, Taufer, Udovič, D. Zajc, C. Zlobec), pa tudi nekateri slovenski klasiki (Aškerc, Cankar, Gregorčič, Kette, Kosovel, Levstik, Milčinski, Pregelj, Prešeren, Stritar, Župančič). Videti je, da je prevedena večina pomembnejših slovenskih avtorjev.

Tabela 1: Avtorji po številu prevodnih objav

Mozetič	20
Makarovič	17
Ihan	16
Šalamun	15
Šteger	14
Zajc	12
Kovič	11
Blatnik	10
Prešeren	9
Jančar	9
B. A. Novak	8
Gregorčič	8
Cankar	7
Zlobec	7
Debeljak	6
Petan	5

Tabela 2: Avtorji po številu prevedenih knjig

Avtorji po številu prevedenih knjig	
Blatnik	2
Debeljak	2
Mozetič	2
Šalamun	2
Ihan	2
Rejc	2
Prešeren	2
Petan	2
Šteger	1
Bartol	1
Jančar	1
Pahor	1
Kosovel	1
Makarovič	1
Virk	1
Kovačič	1
Gregorčič	1
Semolič	1
I. Svetina	1
Pintar	1
Mazzini	1

Pogled na število vseh prevodnih objav (Tabela 1) razkriva, da so pogosteje prevajani sodobnejši avtorji ter da število prevedenih književnih naslovov vedno ne zrcali mesta, ki ga posameznemu avtorju namenja nacionalni kanon (Tabela 2), enako je s številom ponatisov. Po številu teh je verjetno težko dosegljiv Bartolov *Alamut* z desetimi izdajami pri različnih španskih založbah (Muchnik

2 Seznam je prijazno posredovala za pripravo tega prispevka, čeprav še ni bil objavljen.

Editores, Edhasa, Salvat, Plaza&Janés, Planeta de Agostini, El Aleph, El País).

M. Jesenovec na svojem seznamu navaja 85 prevajalcev (od tega jih je večina prispevala le nekaj revialnih objav). Prevajalce, ki so podpisali vsaj tri prevode, je mogoče razvrstiti v dve večji prevajalski generaciji. Med starejše sodijo: Mª Francisca de Castro Gil, Vanda Čehovin, Darinka Čehovin, Juan Carlos Oven, Gregor Papež in Juan Octavio Prenz; med mlajše, aktivne (z vsaj eno knjižno objavo) pa: Marjeta Drobnič (8), Juan Pablo Fajdiga (7), Barbara Pregelj (4), Santiago Martín (2), Rea Novak (2), Julia Sarachu (2), Mojca Jesenovec, Xavi Farré, Alejandro Díaz del Leal in Simona Škrabec.[3]

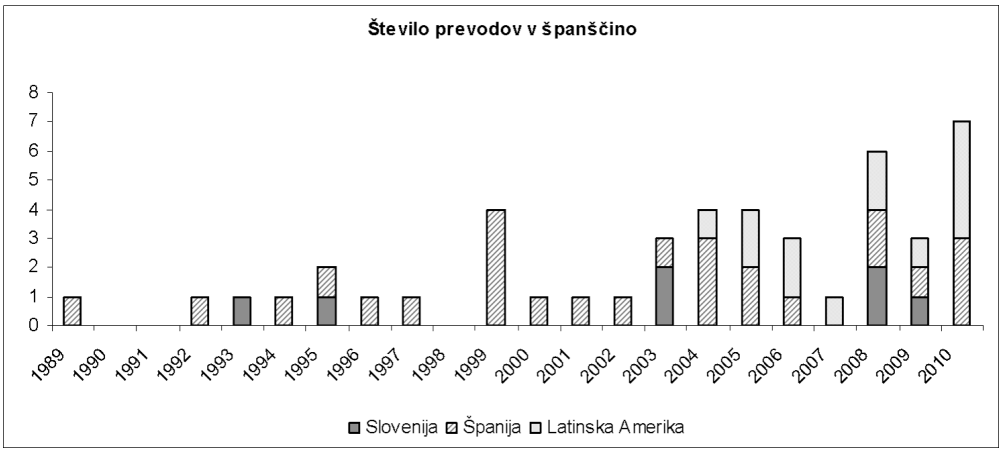
Med prevodi, ki jih M. Jesenovec ni evidentirala – sama pa sem jih v tabelaričnih prikazih že upoštevala –, je treba omeniti še naslednje: dvojezični izdaji poezije Vladimire Rejc *Potovanje nemih obrazov* / *El camino de los rostros silenciosos* ter Tatjane Kobe Pregl *Porcelanaste sanje* / *Los sueños de porcelana* (obe je izdal Zavod za kulturno in publicistično ustvarjalnost), ki ju je podpisala Rea Novak;[4] prevod *Šeherezade* Iva Svetine (*Scheherezade*), ki ga je leta 2009 v zbirki *Literae Slovenicae* izdalo Društvo slovenskih pisateljev, podpisala pa ga je Barbara Pregelj; antologijo osmih slovenskih kratkih zgodb, ki jih je pod naslovom *Zgodbe. Antología del nuevo cuento esloveno* v Madridu izdala založba Páginas de espuma (2009), izbrala, prevedla in spremno besedo pa je napisala Simona Škrabec. Iz angleščine (po izdaji *From the Heart of Europe – Anthology of Contemporary Slovenia Writing*) je Mónica Mansour za antologijo *La Antología de narradores eslovenos contempráneos* prevedla kratke zgodbe trinajstih slovenskih avtorjev (UNAM, 2009); prevode Svetlane Makarovič (*Poemas* – v prevodu Julie Sarachu), Aleša Debeljaka (*Las odas inacabadas* – v prevodu Barbare Pregelj in Ivána Reymondeza), Alojza Ihana (*La moneda de plata* – v prevodu Mojce Jesenovec) ter Primoža Čučnika (*Ventanas nuevas* – v prevodu Pabla Fajdige) je leta 2010 izdala argentinska založba Gog y Magog; prevod *Parábolas familiares* (Lámed, 2010) Borisa Pintarja je naredil Alejandro Díaz del Leal; prevod Blatnikovih zgodb z naslovom *La ley del deseo* (Baile del Sol, 2010) pa Marjeta Drobnič. Letos je izšel tudi prevod Pahorjeve *Nekropole* (*Necrópolis*) – prvi španski prevod tega tržaškega klasika po prevodu kratke zgodbe *Zibelka sveta* v zbirki *Zgodbe* –, ki ga je v sodelovanju z Gemmo Santiago Alonso pripravila Barbara Pregelj (Anagrama).

Španski prevodi slovenskih avtorjev se torej pojavljajo v treh literarnih sistemih: slovenskem, španskem ter latinskoameriškem,[5] naraščanje števila prevodov slovenskih avtorjev v španščino po letu 1989 (prvi objavi Bartolovega *Alamuta*) pa je opazno tudi na naslednjem grafu.

3 Simona Škrabec je najpomembnejša, izredno dejavna posrednica slovenske literature v katalonščino in tudi avtorica članka *Intercanvi literari entre Catalunya e Eslovènia*, v katerem so popisani in analizirani slovensko-katalonski in katalonsko-slovenski literarni stiki.

4 Knjiga Vladimire Rejc je v španščini izšla tudi pri madridski založbi Slovento.

5 Gre za države, v katerih delujejo različni knjižni trgi. Pojem latinskoameriškega literarnega sistema uporabljam po analogiji s pojmom latinskoameriška literatura, ki se, čeprav gre za književnosti različnih držav in okolij, dojema kot enovit pojem, pri ustvarjanju navidezne homogenosti pa so sodelovale tudi nekatere španske založbe.



Prevodi v španščino, ki so izšli v Sloveniji

V Sloveniji si za promocijo slovenskih avtorjev prizadeva Društvo slovenskih pisateljev, ki izdaja knjižno zbirko *Literae Slovenicae* (v zbirki je ob antologijah v španščini *Antología de poesía y prosa eslovenas contemporáneas*, 1982, *Cuentos eslovenos contemporáneos*, 1993, *Poesía eslovena contemporánea*, 1995, izšel le prevod Svetinove *Šeherezade*) in s Trubarjevo fundacijo skrbi tudi za finančno podporo tujim založnikom,[6] leta 1995 pa je soorganiziralo tudi gostovanje slovenskih avtorjev v Madridu (Blatnik 1996). Po letu 1999 si za promocijo slovenske literature (tudi med špansko govorečimi) prizadeva Center za slovensko književnost. Ta ima na svojih spletnih straneh poleg drugih informacij obsežen, a nepopoln pregled prevodov slovenskih avtorjev v tuje jezike (tudi španščino). Center organizira bralne turneje (tudi v špansko govoreče dežele): leta 1998 v Kolumbijo, Venezuelo, Mehiko (Jančar, Blatnik, Makarovič, Mozetič);[7] leta 2002 v Španijo[8] ter v Argentino, Čile in Urugvaj, kjer so se predstavili M. Novak, Škrjanec, Mozetič, Blatnik in Makarovič.

Slovensko literaturo med špansko govorečimi promovira tudi Študentska založba, ki je organizirala branja v Guadalajari v Mehiki (2005), Madridu in Barceloni (2007) ter v Buenos Airesu (2008), ob tem pa izdala promocijske knjižice s španskimi prevodi: *Literatura Joven Eslovena, Tus ficciones eslovenas: Literatura eslovena contemporánea, Autores Eslovenos en la 34.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.*

Odmevno gostovanje jeseni 2009 (o njem so poročali *Crónica UNAM*, *Radio UNAM*, *Milenio Diario*, *La Crónica*, *Nutimex* ter *Delo*) je v mehiški prestolnici in v Guadalajari v sodelovanju z UNAM organizirala tudi Sodobnost International, na predstavitvi *Antologije sodobnih slovenskih pripovednikov* pa so sodelovali Flisar, Jančar, Bratož in Blatnik.

6 Seznam španskih in latinskoameriških založb, ki so doslej prejele podporo Trubarjeve fundacije, je mogoče najti na spletni strani Društva slovenskih pisateljev (http://www.drustvo-dsp.si/si/drustvo_slovenskih_pisateljev/dejavnosti/567/detail.html), ki si po ustanovitvi Javne agencije za knjigo prizadeva za promocijo slovenske književnosti v tujini.

7 Branje je spremljala objava knjižice *Letras eslovenas* s španskimi prevodi gostujočih avtorjev, deležno pa je bilo tudi pozornosti tiskanih medijev (*El Universal*, *Economía Hoy*, *Delo*, *Lectura*, *Mexico City Times*, *El Impulso Literaria).*

8 Branje je spremljala objava knjige *Páginas de la literatura eslovena* s prevodi Šalamuna, Mozetiča, Jančarja, Ihana in Blatnika.

Nekaj prevodov slovenskih avtorjev v španščini je izdala ljubljanska založba Edina (Kovič, Medved, B. A. Novak, Pavček, Svetina, Zajc, Zlobec). Prva izdaja Prešernovih *Poezij* (Cantos) je izšla leta 2003 v Kranju; že omenjeni dvojezični izdaji Rejc in Kobe Pregl pa v Ljubljani. Morda lahko pričakujemo, da bodo temu sledile še druge dvojezične izdaje in novi prevodi v španščino. Prevode slovenskih avtorjev redno prinaša tudi revija *Verba hispanica*. Doslej so bili tako akademskemu svetu predstavljeni Zlobec,[9] Prešeren (*Sonetos de infelicidad*), Jančar (*El fresco de Castilla*), Jesih (*Sonetos*), Ihan, Šalamun, Blatnik (*Rai*), Makarovič, Kovič, Kosovel, Kovačič (*Los inmigrados*), Petan (*Aforismos*), Mazzini (*Una historia muy simple*). Leta 2004 je izšel tudi zbornik *Prevajanja slovenskih literarnih besedil*, kjer so v 18 jezikih, med drugim tudi v španščini, natisnjena besedila E. Vouk, I. Osojnika, Letnarja, Cestnika, Štromarja, Potočnjakove in V. Ošlaka. Prevode so izdelali študentje in učitelji slovenščine na tujih univerzah; prevajanje slovenskih avtorjev v španščino spodbuja tudi natečaj za najboljši študentski prevod v španščino na katedri za hispanistiko na ljubljanski Filozofski fakulteti leta 2009. Za promocijo slovenske literature v španščini si je prizadeval tudi festival *Con sabor latino* (2005), po novem pa prevajanje v tuje jezike spodbuja tudi velenjski Lirikonfest, ki že tradicionalno podeljuje priznanja ambasadorjem slovenske književnosti.

Med v Sloveniji delujočimi posredniki je treba omeniti tudi zelo odmevna gledališka gostovanja,[10] ki pa uprizorjenih predstav niso prevajala v španščino. Čeprav gre večinoma za promocijske prevode, torej za prevode, ki šele želijo opozoriti na slovensko ustvarjanje, so bili ti in bralne turneje deležni pozornosti in odmevov, saj so o njih poleg že navedenih poročali slovenski (*Delo*, *Večer*), španski (*La tribuna de Salamanca*, *Liceus*) in španskoameriški časniki (*El Magellanes*, *Milenio Diario*, *La Crónica*, *Nutimex*, *Diario Hoy*, *El Impulso*, *El Universal*).

Prevodi slovenskih avtorjev, ki so izšli v Španiji

V Španiji je po podatkih FGEE (cehovskega združenja španskih založb) 872 založb, isti vir navaja, da je založb, ki niso vključene v osrednje cehovsko združenje, najverjetneje še enkrat toliko. Leta 2009 je španski knjižni trg ustvaril 1,3 % španskega BDP-ja, število knjižnih naslovov stalno narašča – leta 2005 je izšlo okoli 70.000 knjig, od tega približno polovica ponatisov –, španske založbe pa izdajo kar 3,4 % svetovne knjižne produkcije. Večina španskih založb je malih ali srednje velikih. Po podatkih za leto 2000 je večjih založb (založb, ki presegajo 6.000.000 EUR letnega prometa) le 66, a te poskrbijo kar za 66 % vse knjižne produkcije in 80 % vse prodaje (Ganzabal 2009). To pomeni, da sta produkcija in prodaja močno skoncentrirani predvsem v Barceloni in Madridu (Alberto Vicente, Silvano Gozzer).

Šest velikih španskih založniških skupin tako obvladuje kar 70 % prodaje, povezane so tudi z drugimi kulturnimi sektorji in medij-

9 Kjer ni posebej navedeno, gre za prevod pesmi; *Verba hispanica* v zadnjem času skrbi tudi za objave prevodov slovenskih avtorjev v katalonščino ter portugalščino.

10 Slovensko mladinsko gledališče tako v Španiji kot v Latinski Ameriki s *Šeherezado* (Mehika, 1990, Bogota, Caracas, 1992, Buenos Aires, 1994), ki do leta 2009 ni bila prevedena v španščino, SNG Maribor s Pandurjevo postavitvijo *Fausta* (Mehika, 1992), *Carmen* (Mehika, 1992) ter ponovno SMG s predstavami: *Silence silence silence* (Mehika, 1999, Španija, 1989, Bogota, 1989), *Sen kresne noči* (Bogota, 2000), *Kdo se boji Tennesseeja Willamsa?* (Paragvaj, 2001), *Sen kresne noči* (Mehika, 2001, Madrid, 2002), *Hiša Bernarde Alba* (Španija, 2003), *Kdo se boji Tennesseeja Willamsa?* (Cuba, Dominikanska republika, 2003, Urugvaj, Argentina, 2005), *Preganjanje in umor Jeana-Paula Marata* (Bogota, 2004), *Kraljica Margot* (Bogota, 2006), *Kitov trebuh* (Bogota, 2006), *Sneguljčica in sedem palčkov* (več gostovanj na festivalih v Mehiki, 2007, Ekvador, 2009), *Somrak bogov* (Bogota, 2008), *Zločin in kazen* (Bogota, 2010).

skimi hišami, s čimer si močno olajšujejo tudi promocijo (Ganzabal 2009). Za španski knjižni trg je značilno, da letno izide veliko novih knjižnih naslovov, njihove naklade pa so relativno nizke.

Po podatkih, ki sem jih za ta prispevek dobila od prevajalcev, so knjižne (pa tudi revialne) objave slovenskih avtorjev v Španiji večinoma posledica prizadevanj in trženjskih sposobnosti prevajalcev, nekaj tudi smisla za promocijo samih avtorjev. Razširjeni seznam M. Jesenovec razkriva, da so založbe, ki so doslej v knjižni obliki izdale slovenske avtorje, večinoma manjše založbe, ki si tudi sicer prizadevajo za pluralizacijo knjižnega trga.

Prvi Slovenec na španskem knjižnem trgu je bil Karel Mauser s knjigo *El Cappellán*, ki je izšla leta 1961 pri barcelonski založbi Luis de Caralt.[11] Temu je sledil prodajno zelo uspešen *Alamut* Vladimirja Bartola v prevodu Mauricia Wacqueza in Slavice Membrado Bursač, ki je nastal po francoskem prevodu. *Alamut* je najprej izšel pri manjši založbi Muchnik Editores,[12] kasneje pa v ponatisih tudi pri večjih založbah. Založba Libertarias/Prodhufi, ki je leta 1997 izdala Blatnikove *Menjave kož*, je sicer prestižna, a manjša založba s tridesetletno tradicijo. Založba Gakoa (*Somrak idolov*, 1999) iz San Sebastiana/Donostie že od leta 1989 izdaja eseje in humanistiko. Ihanova poezija je najprej izšla pri založbi prevajalske hiše La casa del Traductor (1999), kasneje (2000) pa pri elitni založbi Hiperión, specializirani za izdajo poezije.[13] Tudi založba Visor (Šalamun, 1999) je eminentna založniška skupina, ki deluje v Barceloni, Buenos Airesu, Mehiki in Sao Paolu. Madridska založba Metáfora (Jančar, 2002) je manjša založba, usmerjena v objavljanje kvalitetnih prevodov srednjeevropskih avtorjev in članica združenja manjših madridskih založb Bibliodiversidad. Prevod Mozetičevih *Pesmi za umrlimi sanjami* (2004) je v Málagi izdala CEDMA v zbirki Maremoto, ki si prizadeva za objavljanje indonezijskih, indijskih, bengalskih, iranskih, kitajskih, kurdskih, romunskih pesnikov in literatur, ki so španskemu literarnemu trgu skoraj ali povsem neznane. Baskovska založba Bassarai (Petan, 2004; Kosovel, 2005; Petan, 2008) iz Vitorie je manjša založba, ki izdaja vse literarne zvrsti, pa tudi kvalitetne prevode. Baskovska založba Meettok (Prešeren, 2006) je mlajša, manjša in neodvisna založba. Precej večja je madridska založba Siruela, ki je leta 2007 izdala Kovačičeve *Prišleke*, a po pridobljenih podatkih niso bili deležni večjega odziva. V Madridu imata sedež tudi manjša založba Slovento (Rejc, 2008) in založba Páginas de espuma, ki je izdala antologijo slovenskih kratkih zgodb (Čar, Jančar, Kocbek, Kovačič, M. Novak, Pahor, Tratnik) ter velja za založbo, specializirano za izdajo kratkih zgodb. Manjša založba, specializirana za izdajanje gejevske literature, je založba Lamed (Pintar, 2010), tudi založba s Kanarskih otokov Baile de sol (Blatnik, 2010) je manjša založba, ki predstavlja vzhodnoevropske avtorje; založba Anagrama, ki je izdala Pahorjevo *Nekropolo*, sodi med prestižnejše in večje španske založbe.

Slovenske avtorje so večinoma objavljale manjše, specializirane založbe, med katerimi prednjačijo manjše madridske založbe (16 knjižnih naslovov). Pomenljivo je, da jim sledijo baskovske založbe (5 knjižnih naslovov) in založbi iz Barcelone. Manjše založbe težje promovirajo svoje avtorje, tudi poezija (Hiperión, Visor) je trženjsko očitno manj zanimiva. Doslej je bil najbolj odmeven prevod *Alamuta*, precej pa obeta tudi izid *Nekropole* pri Anagrami.[14] Čeprav je

11 Založba Luis de Caralt je v 50., 60. in 70. letih izdajala knjige, povezane z vojno tematiko in drugo svetovno vojno.

12 Založba Muchnik Editores se je kasneje pridružila skupini Anaya, leta 1998 jo je kupila skupina Edicions 62; ustanovitelj založbe Mario Muchnik je kasneje ustanovil založbo El Aleph – tudi ta je izdala *Alamuta*.

13 Založba Hiperión podeljuje eno najprestižnejših španskih pesniških nagrad.

Garcíeva v svojem članku obžalovala, da slovenske prevajalske vneme španska literarna in prevodna kritika skorajda ni opazila (2004: 110), je večina prevodov skromno, pa vendarle odmevala: o prevedenih besedilih se pojavljajo zapisi na različnih blogih, o njih pa so poročali tudi španski mediji.[15] Videti je, da sta v španščini Slovenijo na literarni zemljevid svetovne literature doslej zares umestila le Vladimir Bartol in Boris Pahor.

Prevodi slovenskih avtorjev, ki so izšli v Latinski Ameriki

Po podatkih *The Economista* knjižna produkcija v španščini velja za drugo največjo knjižno produkcijo na svetu in za največji trg prevodne literature, saj na prevode odpade kar petino od 120.000 knjižnih naslovov, kolikor jih letno izide v španščini. Po podatkih iz leta 2005 najhitreje rastejo knjižni trgi v Argentini, Mehiki in Kolumbiji. Tako se močno spreminja podoba latinskoameriškega knjižnega trga, ki je tradicionalno zelo odvisen od španskih založb. Dolga leta so imele založbe zaradi latinskoameriške politične represije in gospodarske krize vodilno vlogo pri objavljanju in promociji latinskoameriških avtorjev ter so tako narekovale literarno podobo latinskoameriške književnosti (Kiss 2010). Čeprav nekatere velike španske založniške družbe (Planeta, Santillana) z odpiranjem svojih podružnic v Latinski Ameriki sicer uspevajo ohranjati svoj založniški vpliv in zagotavljati cene, ki se prilagajajo lokalnemu okolju, se obenem močno krepijo tudi latinskoameriške založbe, ki so še zlasti aktivne v Argentini, kjer letno število izdanih naslovov osemkrat prekaša število knjižnih naslovov, ki jih izdajo v Mehiki.

Zaradi slovenskih izseljencev je za refleksijo o recepciji slovenskih avtorjev še zlasti zanimiva Argentina. Za prenašanje slovenskih literarnih klasikov v špansko govoreče okolje sta si sprva prizadevali predvsem reviji *Duhovno življenje: slovenska verska revija = La vida espiritual: revista mensual religiosa* (Levstik, Cankar, Finžgar, Gregorčič, Milčinski) in *Meddobje = Entresiglo* (Balantič, Župančič, Gregorčič, T. Debeljak, M. Jakopic, V. Kos, K. Mauser, V. Rode, V. K. Truhlar, Prešeren, B. Fatur, G. Januš, V. Kos, Kuntner, Makarovič, Minatti, Menart, D. Terseglav, R. Vodeb, D. Zajc), Slovencem po svetu pa je bila namenjena *Rodna gruda: revija za Slovence po svetu* (prevodi Prešerna), ki jo (tudi v španščini) izdaja Slovenska izseljenska matica.

Prva knjižna objava slovenskih avtorjev v Argentini datira v leto 1948. To je bila antologija *Recuerdos de Eslovenia: leyendas y poesías traducidas del esloveno y originales de Vanda Cehovin*, začetek novega, zelo živahnega zanimanja za objavljanje slovenske literature pa pomeni izid antologije sodobnejših slovenskih pesnikov z naslovom *Poesía eslovena contemporánea: antología*, ki jo je izdala založba iz Buenos Airesa Gog y Magog. Antologija sodobne slovenske poezije ni bila prelomna le kot znanilka novih založniških vetrov, pač pa tudi v prodajnem smislu: po podatkih založbe je bila deležna izjemnega zanimanja in je bila tudi razprodana, zato se pripravlja ponatis.

Založba Gog y Magog je majhna založba, ki je začela delovati leta 2004, »da bi objavljala poezijo mlajših avtorjev, ki bi sicer ostala neobjavljena. Začetna zamisel se je kasneje razširila še na ponatise, prevode in objave naslovov, ki v Argentini še niso doživeli knjižne objave.« (*Catálogo Ediciones Gog y Magog* 2009.) Založba, ki je doslej v samostojnih knjižnih zbirkah v dvojezičnih izdajah objavila Mozetiča (*Mariposas*), Gregorčiča (*El imán del poeta*), Semoliča (*El fin comenzará por los suburbios*), S. Makarovič

14 O knjigi, ki je izšla 13. maja, je pred tem že dvakrat v svoji literarni prilogi Babelia pisal osrednji španski časnik *El País*, enkrat pa barcelonska *La Vanguardia*, ki je tudi napovedala predstavitev knjige z udeležbo Borisa Pahorja.

15 Ob že omenjenih še ABC Cultural (Kosovel – 30. 7. 2005, Zgodbe – 26. 12. 2009).

(*Poemas*), Debeljaka (*Las odas inacabadas*), Ihana (*La moneda de plata*) ter Čučnika (*Ventanas nuevas*), dejavno predstavlja prevedene avtorje tudi na branjih, predstavitvah in pesniških srečanjih, ki jih organizira, njihove knjige (tudi knjige izdanih slovenskih avtorjev) pa so recenzirali pri časnikih in revijah *La Nación*, *Clarín*, *La Capital*, *Diario de Poesía*, *La mujer de mi vida*, *La Mano* in *Hablar de Poesía*.

Novejšega datuma so knjižne objave slovenskih avtorjev v Mehiki, kjer sta doslej pri založbi Arlequin iz Guadalajare izšli knjigi Aleša Štegra (*Protuberanacias: antología de poemas*, 2005) in Janija Virka (*Vista al Tycho Brahe*, 2005). Pri založbi Univerze v Veracruzu je leta 2004 izšel izbor Šalamunovih pesmi z naslovom *Las montañas, que están toda la vida: 97 poemas (1966–1995)* v prevodu Pabla Fajdige, letos pa pri UNAM že omenjena zbirka kratkih zgodb *La antología de los narradores eslovenos contemporáneos*.

Tudi knjižne objave v Argentini in Mehiki so plod dvostranskega sodelovanja (denimo z UNAM) in zanimanja za slovensko literaturo pri univerzitetnih in manjših založbah (Arlequin, Gog y Magog). Ali z besedami založbe Arlequin: »Nismo v središču, pač pa na obrobju, na margini, smo alternativa, tako po zvrsteh, ki jih objavljamo (poezija, kratka proza, esej, drama), kot po izbranih avtorjih in medkulturnem dialogu (objavljamo Slovence, Katalonce, Korejce itn.). Verjamemo v bralski užitek in se borimo za bibliorazno-likost. Naše bežišče je v Guadalajari, Mehika.« (*Ediciones Arlequin* 2010.)

Naj v tej točki sklenem: »bežišče« slovenske literature v španskih prevodih so bile doslej večinoma manjše španske in španskoameriške založbe, seznam prevedenih avtorjev pa je že kar spodoben in reprezentativen. Pri tem je reprezentativno in značilno, da se ob prehodu v drug literarni sistem to, čemur slovenska literarna veda morda namenja več pozornosti, pomika bolj na obrobje, to, kar pa se morda v slovenskem prostoru zdi obrobno, se na španskem in španskoameriškem knjižnem trgu prebija v os(p)red(n)je. Kdo, kaj, kam in kako bodo lahko podrobneje izrisale šele nadaljnje raziskave.

Literatura[16]

BLATNIK, Andrej, 1996: Predstavitev sodobne slovenske književnosti v Madridu. *Glasilo DSP.* 3.

Catálogo Ediciones Gog y Magog, 2009.

Ediciones Arlequin, 2010. http://edicionesarlequin.blogspot.com/2010/06/arlequin-en-el-hay-festival-de.html

GANZABAL, María, 2009: La industria editorial en España: una excesiva producción y corta tirada para bajos índices de lectura. *Sala de Prensa, Web para profesionales de prensa iberoamericanos* 10/4. http://www. saladeprensa.org/art803.htm

GARCÍA, Olga, 2004: Esloveno-español / español-esloveno. Una desigual relacion literaria. *Quaderns. Revista de traducción* 11. 105–116.

JESENOVEC, Mojca (v tisku): Traducciones al español / Prevodi v španščino.

KISS, Tamás Zoltán, 2010 (v tisku): Múltiples consagraciones. Algunas notas sobre interrelaciones literarias entre Hispanoamérica, España y Hungría después de 1962.

Lost in Translation no more. *The Economist* 17. http://www.economist.com/business-finance/displaystory.cfm?story_id=10534329

VICENTE, Alberto, GOZZER, Silvano, 2010: Mapa de concentración editorial en España. *Anatomía de la edición. Estudios sobre el sector editorial*. http://www.anatomiadeladicion.com/2010/02/mapa-concentracion-editorial/

VIDAL - FOLCH, Ignacio, 2010: Historias de la otra Europa. *ElPais.com / Babelia*. http://www.elpais.com/articulo/portada/Historias/Europa/elpepuculbab/20100508elpbabpor_5/Tes

16 Zaradi omejenega prostora v bibliografiji ne navajam v članku omenjenih časopisnih člankov, ki so dostopni na spletni strani Centra za slovensko književnost ali pa v avtoričinem arhivu.

VZPOREDNO ANALITIČNO BRANJE ROMANOV *SEVERNI SIJ* DRAGA JANČARJA IN *PASTORALA* VLADA ŽABOTA

Naume Radičeski
Filološki fakultet "Blaže Koneski", Skopje

UDK 821.163.6-311.2.09 Jančar D.
UDK 821.163.6-311.2.09 Žabot V.

Primerljiva romana *Severni sij* in *Pastorala* se navezujeta na slovensko nacionalno romaneskno izkušnjo 20. stol. Jančarjev in Žabotov roman prebiram skozi prilagojen analitični objektiv in tako odkrivam predvsem poustvarjanje nekega klavstrofobičnega prostora, izpolnjenega s pričakovanjem in strahom. Ob nedokončnosti analitičnega branja teh del opozarjam tudi na pomembnost kreativnih sposobnosti recipienta.

sodobni slovenski roman, Drago Jančar, Vlado Žabot, *Severni sij*, *Pastorala*

The comparable Romanesque works of *Northern Lights* and *Pastoral* are closely related to the 20th century Slovene national novelistic experience. These novels by Jančar and Žabot are read through an analytically adjusted lens, through which we primarily detect the recreation of a terror-laden claustrophobic space full of expectation. The creative abilities of the recipient are of great importance with regard to the analytical issues that arise when reading these works.

Modern Slovenian novel, Drago Jančar, Vlado Žabot, *Polar Light*, *Pastoral*

Romana *Severni sij* in *Pastorala* sta ovrednotena kot kvalitetni literarni deli dveh pomembnih slovenskih prozaistov. Lahko ju štejemo tudi za kvalitativna pokazatelja razvoja slovenske literature v zadnjih letih 20. stol. Prek njiju lahko odkrivamo nekatere ilustrativne pojavne in razvojne črte aktualnega slovenskega literarnega zemljevida, tako v povezavi z razvojem specifičnosti in vrednosti slovenske proze, kot, če ne še bolj, z razcvetom romana v slovenski literaturi ob koncu 20. stol., posebno v devetdesetih letih v t. i. »času romana« (Zupan Sosič 2003: 54). V prispevku bo pozornost usmerjena v individualno vzporedno in primerjalno analitično branje, ki ga ponujata ta dva, vsaj po mojem mnenju, medsebojno povezana in drug k drugemu večstransko usmerjena romana.

Tretji roman Draga Jančarja *Severni sij* (1984) se je na literarni sceni pojavil kot kvalitativna dopolnitev njegovega šest let poprej objavljenega in bržkone najbolj znanega romana *Galjot*. Roman Vlada Žabota *Pastorala*, ki je v tem kontekstu enako zanimiv, se je pojavil natančno eno desetletje kasneje (1994). Težko bi rekli, da sta romana nastala le na podlagi dotedanjih razvojnih procesov in izkušenj v sodobni slovenski literaturi. Intenzivna modernizacija slovenske literature v zadnjih dveh ali treh desetletjih 20. stol., posebno v prozi, je zagotovo povezana s subtilnejšim spremljanjem inovativnih vrednostnih modelov v evropskih literaturah, posebno v »bogati tradiciji srednjeevropskega romana«, kot se je glede Jančarjevega romana izrazil Claudio Magris (2006: 12). Vpliv evropskih inovativnih modelov na slovensko prozo se kaže že npr. v žanrsko sinkretičnih *Maskah* (1940) Juša Kozaka in malo kasneje še v romanu *Pomladni dan* (1953) Cirila Kosmača, pa tudi v Bartolovemu romanu *Alamut* (1938) in pripovedni prozi iz zbirke *Al Araf*

(1935). Od takrat in do izida romanov Jančarja in Žabota se je v literaturi rodilo še veliko novih kreativnih idej, vendar raziskovanje razvojnih tokov sodobnega slovenskega romana ne bo dovolj, če se želimo analitično približati Jančarjevemu *Severnemu siju* in v njem natančneje izluščiti subtilnejše ustvarjalne odtenke. Naj se ta roman še tako vključuje v tokove slovenske proze (Cesarec, Pogačnik 1991: 218), pa ob tem nič manj ne zaplove tudi v druge, bolj ali manj lastne tokove, ki so drugačni od nekoč modernih, vendar do konca stoletja skoraj že konvencionaliziranih, če ne celo banaliziranih in tradicionaliziranih vrednostnih norm.

Moje primarno in prostorsko nekoliko bolj odmaknjeno branje romana *Pastorala* Vlada Žabota lahko odkrije najprej in predvsem avtorjevo opredelitev za nespoštovanje kakršnih koli predhodnih norm in oblik. Hitro lahko ugotovimo, da ne odstopa le od prepoznavnih tradicionalnih vrednosti sodobne slovenske proze, temveč tudi od stilskih manir in strukturnih rešitev, značilnih za postmoderniste iz njegove generacije. To pomeni, da je treba brati drugače ali na novo oceniti ugotovitve, da je mogoče v *Pastorali* prepoznati tako personalne kot ambientalne povezave z romanom Florijana Lipuša *Zmote dijaka Tjaža* iz leta 1972 (Borovnik 2009: 444). Žabot in Lipuš sta se enostavno in brez vsakršnih ovir lotila »poustvarjanja« del nekaterih njunih predhodnikov. V tem smislu bi lahko rekel, da se oba samo izkustveno navezujeta na *Plebanusa Johannesa* (1929), delo njunega davnega, a izredno pomembnega predhodnika Ivana Preglja.

Jančarjev in Žabotov roman, ki ju zaznamujejo tudi sledi bolj ali manj znanih, bližnjih ali daljnih predhodnih romanesknih izkušenj, vsebujeta tudi veliko mero inovativnosti in usmerjenosti vase. *Severni sij* in *Pastorala* sta torej romana, ki sta podvržena individualnim branjem in individualnim razlagam. Recipient z analitičnimi predispozicijami, ki ju hoče pravilno »prebrati«, mora tudi sam vstopiti v dialog z njima in poskusiti na različne načine na novo pojasniti dorečene pozicije in rešitve avtorjev.

Ob pozornem branju lahko hitro sprejmem in potrdim že znane trditve, da je izredno gosto psihološko polnilo, ki je skoncentrirano v Jančarjevem *Severnem siju* in v Žabotovi *Pastorali* v znaku daljnosežne, v nekaterih stvareh nemara tudi prilagojene in dopolnjene, nadgrajene kafkovske izkušnje (Borovnik 2009: 448). Njen vpliv se je razširil precej dlje od kulturnega areala njenega nastanka in se v drugi polovici 20. stol. pokazal tudi v slovenski literaturi. Zdi se, da je *Severni sij* tesno povezan s prozo Franza Kafke, a ne zaradi tega, ker bi ta roman, katerega dogajanje je zgoščeno v Mariboru neposredno pred drugo svetovno vojno, vzbujal aluzije in primerjave s Prago v istem času. Niti ne samo zaradi družine inženirja Franja Samse (ki je bolj dekorativen kot aktivističen element literarnih oseb romana, a ravno kot tak nujen in povsem na mestu), čigar priimek in nacionalno poreklo sta enaka kot pri Gregorju Samsi v Kafkovi noveli *Preobrazba*. Veliko bolj kafkovski je namreč položaj Jančarjevega glavnega protagonista Josefa Erdmana, in sicer njegova izgubljenost v prostoru in kontekstu nejasnih stanj. V osnovi Žabotovega romana *Pastorala* pa ni samo kafkovska izgubljenost glavne protagonistke v še manj jasnem in popolnoma konfuznem prostorsko-časovnem ambientu, ki je tako zelo primerljiv s Kafkovim *Gradom*. Tu gre predvsem za »tipično tesnobno razpoloženje, [ki] druži vsa Žabotova literarna dela« (Zupan Sosič 2003: 73). Nina je (veliko bolj kot Erdman) tujec v svetu, v katerem se nikakor ne najde, zato se umakne v naravo in tišino, v močvirja in temen gozd (ki sta znana že iz Žabotovih prejšnjih del *Bukovska mati* (1986), *Stari pil* (1989) in drugih), a bolj kot za iskanje zatočišča gre tu za odpor do zanjo nesprejemljivih norm v svetu, v katerem se ne more najti. Vse to je prežeto še z njenimi erotičnimi fantazijami in željami, zato ni nepričakovano, da Nina »z naravo vzpostavi

pristnejši odnos kot z ljudmi in jo doživlja resnično animistično« (Bukšek 2006: 49).

Obravnavana romana, ki sta nastala ob koncu 20. stol., nam nudita možnosti za nova kreativna in psihoanalitična branja ali ponovna branja dela slovenske romaneskne produkcije iz tega stoletja. *Severni sij*, ki je zanimiv tudi za naratološke raziskave (Peršak 1985: 1102–1106, Maleš 1987: 89–129), nam omogoča predvsem realno odkrivanje prostorsko-časovnih določnic, tj. romanesknega kronotopa, videnega kot uverturo v vzplamtevanje evropske civilizacije, ki jo Jančar zaznava izza roba zavesti nekaterih posebnih tipov izbranih posameznikov. Vse se začenja s samo na prvi pogled tako enostavnim, specifičnim psihološkim raziskovanjem prostora. Njegov Maribor v začetku leta 1938 namreč »ni zapor in norišnica, mesto je za večino potnikov prehodna postaja na njihovi poti« (Jančar 1993: 20). K tistemu, kar bi za njega lahko bila »prehodna postaja«, pa lahko dodamo, da bi lahko bilo mesto – nek takšen prostor v takšnem času – za večino bralcev prava prehodna postaja v samo navidez običajnem, če ne celo banalnem, v bistvu pa precej nenavadnem itinerarju, prav tako samo navidez običajnih potnikov in sebeiskalcev, kakršne literatura resda tako išče kot odkriva že precej pred Jančarjem in Žabotom. Ob Žabotovi Nini, glavni protagonistki v romanu *Pastorala*, in Jančarjevem Erdmanu bi lahko naredili celo študijo o iskanju same(ga) sebe. Posebno analitično plodno bi bilo njuno vzporedno in primerjalno analitično branje z vidika izgubljenosti v prostoru in času. S svojo časovno nedoločenostjo in eksteritorialnostjo, v katerih se diametralno razhaja z Jančarjevim romanom, *Pastorala* vsaj na prvi pogled »dela« sebi v škodo, predvsem ko gre za njeno postavljanje na nacionalni ter tudi širši romaneskni zemljevid. Zaradi ugotovljenih specifičnosti se Žabotova *Pastorala* danes ne more natančneje opredeliti z relacijami umestitve modernega človeka v prostoru in času romana, v nasprotju s *Severnim sijem* pa se težje osmišlja in dopolnjuje tudi skozi procese recepcije.

Romana, s katerima se ukvarjam v prispevku, izzoveta posebno zanimanje že z naslovnimi pojmi. Jančarjev *Severni sij* takšno pozornost izzove kljub temu, da gre za roman, ki mu niso tuje prevladujoče značilnosti dobro uveljavljenega psihološkega realizma, ki je prišel na sceno »eksistencialistične idejne podlage« (Maleš 1987: 130) v predhodnih obdobjih slovenske literature. Sintagma »severni sij« je primarno povezana z istoimenskim naravnim pojavom, ki se je zgodil 25. januarja 1938, Jančar pa jo je v svoj roman uspel sugestivno vpeti tudi kot dejavnik za individualno in kolektivno norost. Lahko bi označevala tudi izredno gost, z eksplozivnostjo nabit kronotop. To je Evropa pred drugo svetovno vojno, je tista nizko spuščena svetloba, ki duši prostor in stiska človeka, je psihologija s strahom izpolnjene in ponorele predvojne atmosfere. *Severni sij* se bere tudi kot »svojevrstna patetična tomografija epohalne patologije, (kot) njena neizprosna radiografija« (Magris 2006: 12). Na tej liniji se z razširjenimi pomenskimi možnostmi na Jančarjev »severni sij« skoraj neposredno navezuje oziroma se z njim plodno primerja Žabotova »pastorala«. Ta je, v nasprotju s »severnim sijem«, zunaj objektivnih koordinat zgodovinskih dimenzij časa, vendar polna »bolne letargičnosti in počasnosti severa, pa tudi magije in skrivnostnosti mraka« (Radičeski 2009: 124). Zelo dobro je viden Žabotov proces povezovanja »motivov in učinkov grozljivega in erotičnega romana« (Zupan Sosič 2006: 88), ki se nadalje oblikuje v njegovem naslednjem romanu *Volčje noči* (1996). V tem smislu je zanimiva pomenska večplastnost, ki je le na prvi pogled lažje razvozljiva kot v *Severnem siju*.

V primerjavi z »Jančarjevo neskrito medbesedilnostjo« (Maleš 1987: 128) Žabot v svojem romanu kreativno uporablja postmodernistične tehnike, ki optimalno in progresivno korespondirajo z vrsto njegovih predhodnikov v okviru slovenskega, predvsem

romanesknega konteksta. Takšno raven kreativne korespondence opazimo že ob ugotovitvi, da se očitno največji del njegovih recipientov nikoli ne bo mogel opredeliti, ali je s pojmom »pastorala« mišljeno brati/odkrivati aluzijo na nekdanjo idilično pastirsko igro (kar je odkril Franc Zadravec kmalu po izidu romana), kot v delih starih primorskih pisateljev, ali pa gre samo za običajen poduk katoliških cerkvenih pastirjev. Slednje posebno zaradi tega, ker je največji del dogajanja umeščen v ženski katoliški samostan ali vzgojni zavod. V vsakem primeru pa mislim, da ne moremo biti povsem zadovoljni le s temi pojasnili, temveč moramo še naprej analitično stremeti k nekemu širšemu pomenu ali nadpomenu tega pojma.

V precizni romaneskni milje, Maribor v predvojnem času, Jančar vpelje zunanjega protagonista. To je avstrijski trgovski agent Josef Erdman, čigar družina je poprej živela v Mariboru. Z vsemi njegovimi psihološkimi predispozicijami je to »legitimni otrok evropskega novega veka« (Peršak 1985: 1108). V mestu njegovih najbolj zgodnjih otroških let naj bi se zdaj srečal s svojim poslovnim partnerjem, Čehom Jaroslavom Štastnim. Zavlačevano, vse bolj negotovo, če ne celo progresivno mistificirano srečanje junaka (kot tudi avtorja) privede do odkrivanja idejno in socialno različnih, a na nek način markiranih krogov mesta. To so zadovoljivi pogoji za razvoj tako modernega, v marsičem že dolgo znanega branja sveta, kot tudi bolj ali manj znanega tvorjenja in strukturiranja romaneskne snovi. Povsem drugače in – vsaj v moji sedanji recepcijsko-analitični seansi – veliko bolj nerazumljivo je ravnanje Nine, glavne protagonistke Žabotove *Pastorale*, ki je precej pasivnejša od Erdmana. Ponižujočega konca vseh njenih akcij in njihove neučinkovitosti (Bukšek 2006: 50) ni težko opaziti, bolj pa je zanimivo to, kar sem o Nini že ugotavljal na nekem drugem mestu, in sicer da »se nesrečno vrti v nenavadnih eksistencialnih prostorih in labirintih med sanjami in premaknjeno bolno zavestjo« (Radičeski 2009: 125). Zato se pravo in problematizirano analitično prebiranje *Pastorale* začenja, če ne celo izhaja iz dejstva, da v *Pastorali* ni niti približno določenega prostora niti približno določenega časa. Zato tudi Nina, za katero ne kot bralci ne kot tolmači ne vemo natančno (kot vemo za Erdmana), ne kdo je in ne od kod je, prav tako ne vemo (spet kot recipienti ali kot tolmači) niti od kod prihaja – vstopa, če ne celo vdira, v nekatere, posebno za »moderni« svet karakteristične prostore brezprostorja in brezčasja.

Če preiskujemo kakšno od analitičnih ravni, na kateri bi z enako pozornostjo vzporedno in primerjalno lahko prebirali Jančarjev in Žabotov roman, tedaj bi se morali nujno ustaviti ob ustvarjanju ali vsaj poustvarjanju nekega kafkovskega, kot tudi rankomarinkovičevskega, klavstrofobičnega prostora, izpolnjenega s pričakovanjem, najbolj pa s strahom. Odkrivanje prostora in časa v obeh romanih na poseben, njima večstransko prilagajan in nikoli do konca prilagojen način vodi k spoznanju, da se mističnega, bizarnega, sanjskega, če ne celo somnambulnega kronotopa Žabotovega romana ne da povezati s stopničasto stopnjevanim, a logičnim, realno osmišljenim, kreativno poustvarjenim in z umetniškim jezikom dorečenim, celo animiranim prostorsko-časovnim ambientom Jančarjevega romana. Vse to iz njega naredi »realistično in vizionarno« oziroma »baročno in metafizično knjigo« (Magris 2006: 12). Jančar, ki je v izostritvi karakteristik prostorsko-časovnih določnic navidez vzdržan, a zagotovo pozornejši, hkrati dopušča, da pridejo do izraza tudi kreativno-domišljijske zmožnosti bralca. V tem smislu veliko bolj, če ne najbolj izmed vseh avtorjev iz njegove generacije, izstopa Žabot. Ob dosedanjih, povsem solidnih analitičnih branjih, ki prepoznavajo nedejavnost, kafkovsko pasivnost in prestrašenost glavne protagonistke iz njegovega romana, moramo biti pozorni tudi na ambientalno in psihološko postavitev te njene prestrašenosti in pasivnosti tako v času kot v prostoru. *Pastorala* pač zahteva domiselnega recipienta, ki bo kos avtorjevi domiselnosti.

Pri vzporedni analizi Jančarjevega in Žabotovega romana ne moremo mimo spoznanja, da poleg njune »predelave« prostora ali v skladu z njunim skoraj do konca nečitljivim dialogom s časom ustvarita in poustvarita tudi neko gosto, zapleteno, nerazvozljivo in konfuzno atmosfero. Atmosfera v Jančarjevem dogajalnem prostoru je podobna atmosferi pri Kafki, pa tudi pri Camusu in Marquezu. S Kafkovimi in Marquezovimi deli (*Kronika najavljene smrti*) je primerljiva posebno zaradi ubojev, ki se dogajajo na koncu romana. Tudi pri Žabotu niso izključene iste možne primerjave. Posebno s Kafko, kar so ugotovili skoraj vsi, ki so pisali o *Pastorali*. Njegovo usmerjenost h Kafki je Žabot potrdil v intervjuju Alojza Ihana, kmalu po izidu romana.

V prispevku pa ne smem pozabiti na pričakovanje bralca, ki se giba tudi na relacijah neke premaknjene pravljičnosti. Posebno v okviru dogajalnega prostora. Jančar in Žabot ne moreta skriti posrednega vpliva najboljših mojstrskih delavnic in šol Dostojevskega in Kafke, zato je na teh ravneh tudi njuno primerjalno branje lahko res produktivno. Konec koncev tako »severni sij« kot »pastorala« predstavljata nenavaden svet in različice neke tako moderne kot univerzalne, a v duhu našega časa tudi univerzalno premaknjene antiarkadije. Za Jančarja bi to lahko bilo območje Srednje Evrope, če ne celo ves planet, za Žabota pa to ni le prostorsko-časovni ali nemara prostorsko-časovno premaknjen in nemogoč kos sveta. Njegova romaneskna antiarkadija se najbolj neposredno in vzorčno-posledično povezuje s svetom naše premaknjene, sanjske ali podzavestne, danes najbolj bolne, najpogosteje individualne, a pogosto tudi kolektivne percepcije sveta.

V Jančarjevem *Severnem siju*, v katerem je čutiti povezanost s konkretnim prostorom in konkretnim časom, se poraja tudi nekakšna socialno-psihološka študija primarnega in sekundarnega časa. Jančar namreč obe, pri njem le rahlo zapleteni osnovni časovni dimenziji, tj. linearni in ciklični čas, združuje in ju obenem dogajalno animira preko literarnih oseb. Te prihajajo iz povsem različnih okolij, a so kljub temu psihološko harmonične (tudi ko si nasprotujejo) ali vsaj kontaktibilne, zaradi tega pa tudi že harmonično disharmonične. Vsaj kar se tiče primarnega in konsekventno realiziranega dela romana, ki je povezan z Mariborom. Drugi del romana, povezan z Linzom, ki ostaja za glavno dogajalno sceno in se odkriva le nekaterim bolj inventivnim recipientom, ima epilogno funkcijo v razmerju z vsem predhodnim. Če pa bi hoteli v obravnavanem Jančarjevem romanu najti kakšno napoved kasneje nastale Žabotove *Pastorale*, bi morebitno nadaljnjo pozornost lahko obrnili tako k naslovnemu »severnemu siju« kot k Erdmanovi obsedenosti z veliko modro kroglo v božjih rokah (njegova najbolj živa slika iz otroštva, povezana s katedralo v Mariboru), pa tudi k pogovorom na okultistično-spiritualne teme v Erdmanovem novem krogu prijateljev.

V nasprotju z Jančarjevim romanom se zdi, da je v Žabotovi *Pastorali* vnaprej določeno in odločeno, da se v njej ne bo ustvaril, temveč samo odkrival nek popolnoma nov svet, svet iz neznanih globin zavesti, iz podzavesti preganjanega človeškega bitja. Specifika *Pastorale* je prav v tem, da je ta roman stopničasto, stopnjevalno dograjevan in niansiran, da ne rečemo doziran kot neke vrste »analitično-psihološka sonda« (Radičeski 2009: 124). Kljub tveganju, da bi zaradi tega roman postal analitično neberljiv, se ta fantazmagorična sonda spušča navzdol, vse do rizično zatemnjenih prostorov človeškega bitja, posameznika, šele potem pa, prek njega, tudi na raven kolektiva. Čas Žabotove »pastorale« bo morala (verjetno ne brez resnejših težav in dilem) določiti (ali si izbrati, kar bi bilo lahko še težje) bralčeva imaginacija. Tu je namreč na vrsti – prav on.

Viri in literatura

BOROVNIK, Silvija, 2009: Žabotova *Pastorala* v sobesedilu sodobne slovenske književnosti. Лидија Аризанковска (ур.): *Трета македонско-словенечка научна конференција*. Скопје: Филолошки факултет “Блаже Конески”. 443–451.

BUKŠEK, Nataša, 2006: *Pasivnost literarnih oseb v romanih Franca Kafke in Vlada Žabota.* Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko.

CESAR, Ivan, POGAČNIK, Jože, 1991: *Slovenska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

JANČAR, Drago, 1993: *Severni sij*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.

MAGRIS, Claudio, 2006: Magrisov pledoaje za Jančarjev Severni sij. (Prevedla Veronika Brecelj.) *Večer*, 29. 8. 2006. 12.

MALEŠ, Branko, 1987: Mučnina – permanentno otkrivanje slobode. Drago Jančar: *Polarna svjetlost. Pokladni roman*. Ljubljana, Zagreb: Cankarjeva založba, Nakladni zavod Matice hrvatske. 127–132.

МИТРОВИЋ, Марија, 1980: *Магија приче. Драго Јанчар: Галијот*. Београд: Народна књига. 351–360.

MOJCOVA - ЧЕПИШЕВСКА, Весна, 2009: Мистеријата на чистото во романот *Пасторала* од Владо Жабот. Лидија Аризанковска (ур.): *Трета македонско-словенечка научна конференција*. Скопје: Филолошки факултет "Блаже Конески". 453–468.

PERŠAK, Tone, 1985: Drago Jančar, Severni sij. *Sodobnost* 33/11. 1102–1109.

РАДИЧЕСКИ, Науме, 2009: Пасторалните медитации на Владо Жабот. *Современост* 58/1. 124–126.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja.* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Študentska založba Litera.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2009: Sodobni slovenski roman. Лидија Аризанковска (ур.): *Трета македонско-словенечка научна конференција*. Скопје: Филолошки факултет "Блаже Конески". 379–394.

ŽABOT, Vlado, 1994: *Pastorala*. Celovec: Založba Wieser.

TRANSCENDENCA IN IMANENCA: KNJIŽEVNOST BORISA PAHORJA, ALOJZA REBULE, MIROSLAVA KOŠUTE. PRETEKLOST, PRIHODNOST ALI UNIVERZALNOST?

Tatjana Rojc
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6(450.361)–312.1.09"19/20"

Individualna izkušnja treh tržaških avtorjev prerašča zgolj literarno naracijo in estetsko poanto ter prehaja iz imanence v presežnost preko iskanja, ki je metafizično dejanje. Svetovnonazorske, stilne in semantične različnosti prinašajo s seboj različne oblike umetnostnega izraza, ki preko intimnega dialoga z zavestjo in podzavestjo prerašča v univerzalno sporočilnost. Pahor kot panteist, Rebula kot kristjan, Košuta kot agnostik preko sedanjosti ali izkušnje, ki sta imanentni, vsak s svojim izrazom prehajajo v transcendenco. V bistvo, ki je nasprotje niča.

imanenca, presežnost, imaginacija, zavest, katarza, metafizika, univerzalizacija

The individual experience of three authors from Trieste goes beyond literary narration and aesthetic meaning by passing from immanence into transcendence through metaphysical investigation. Conceptional, stylistic and semantic differences bring different forms of artistic expression which, through an intimate dialogue with the conscience and subconscience, becomes a universal message. Pahor as a pantheist, Rebula as a Christian and Košuta as an agnostic, each with his unique expression, are moving towards transcendence, into the essence which is the opposite of nothingness.

immanence, transcendence, imagination, consciousness, catharsis, metaphysics, universalisation

Vprašanje presežnosti in imanence v literarnih delih treh najbolj reprezentativnih avtorjev slovenskega povojnega Trsta je izziv, ki ne izhaja iz teološkega dojemanja stvarnosti, ampak, nasprotno, postavlja pripoved in pesem v razmerje s preteklim, obenem pa teži k univerzalnosti. Kar tudi pomeni, da je pojem prihodnjega nekakšna neopredeljena poanta. To presežnost doumemo predvsem v Kantovem smislu »preseganja sebe«, torej preseganja individualnega v iskanju skupne resnice ali univerzalizacije literarne (pre)izkušnje. Kant si seveda postavlja vprašanje, če je mogoče metafizično bistvo obravnavati z znanstvenim pristopom in ker je beseda po svoji ontološki zasnovi neopredeljiv (ali nekonkreten) pojem, neločljivo povezan z imaginacijo, lahko trdim, da gre pri tej tržaški literaturi za konkretni primer upanja, ki se prelevi ali pretvarja v stvarnost.

Če sprejmem Pirjevčevo in pred njim Lukácsovo trditev, da evropski in moderni roman *uprizarjata svet* (in z njim problematičnega romanesknega junaka v njem), *ki so ga bogovi zapustili*, moram seveda pri Pahorju, Rebuli in Košuti to resnico demantirati v smislu, da gre tu za potrditev (ali iskanje potrditve) smisla, ki ga junak – človek udejanja s tem, da stremi za idejo. Dokazati bom poskušala, da je ta ideja v transcendenci in vpeta v *poiesis*, preko katere ti avtorji dolbejo v najbolj bistvene razsežnosti človeka, ki niha med ničem in smislom.

Pahor, Rebula in Košuta udejanjajo Blochov postulat, po katerem dana stvarnost ne more nikoli povsem potešiti subjekta tako, da se zamisli nad tem, kar mu umanjka, kar ni možno in je dejanska utopija, ki presega sedanjost v smeri prihodnosti. Tržaški avtorji

odklanjajo vsakršno obliko kontemplativne misli v smislu izključno pasivne odslikave preteklega, ki bi togo vztrajala na stališču večnega sedanjika. Kar pomeni, da je misel oziroma pozicija vedno pristranska in dejansko sprejema sedanjost. Utopična misel pa odkriva sledove prihodnosti v preteklem in presega danost s tem, da se osredotoča na prihodnost, ki postaja primarna pozicija. Vendar tu ne gre za neko poenostavljeno fantastičnost ali fantastično sfero imaginarnega ali fiktivnega literarnega sveta, ki naj zgolj posreduje to, kar želi (ali namerava) preseči – se pravi stvarnost, ki operira v sedanjiku, *hic et nunc*, torej v čisti imanenci. Zlasti v Pahorjevi prozi bi lahko zasledili tendenco po fokaliziranju uroka njegove osebne, individualne anamneze (ki je dejanska anamneza njegovih literarnih junakov), ki se udejanja v stalnem spominjanju ali ponavljanju preteklega ali doživetega in se izkristalizira v njegovem bistvu. Ta komponenta je prisotna v celotnem opusu Borisa Pahorja in izhaja iz njegove biografske izkušnje, ki je njegova središčna tema. Znotraj te teme, katere vzvod je bivanjsko vprašanje slovenske narodne biti v Trstu, je taborišče odraz antropološko točno določenega in istočasno, po Augéju, nedoločenega kraja, katerega geografska ubikacija se lahko spreminja (Dachau, Struthof, spet Dachau, Dora-Mittelbau, Harzungen, Bergen Belsen), ki pa ostaja za Pahorja do danes enak samemu sebi po svoji strahotni dimenziji *ne-* in *anti-* življenja in človečnosti, torej po svoji zasnovi imanenca in obenem transcendenca, kjer eksistenca posameznika izgubi vsakršno vrednost, preraste pa, *a posteriori*, celo v absolutni simbol življenja ponižanega telesa, njegovih *ossa humiliata*. Prav slednja definicija, s katero so označeni posmrtni ostanki taboriščnih žrtev v Pahorjevi *Nekropoli*, vzporeja simbolno tragičnost Pahorjevega človeka brez transcendence, ki ga krščansko ume s križanjem Božjega sina na veliki petek, s katerim človek zapiše obenem svojo pogubo in svojo možnost odrešenja: smrt (na križu ali konec telesa v krematorijski peči) predstavlja tudi dokaz o potrebi tragičnega za prehod v presežnost. Ta presežnost pa je dejansko stanje »Manov tistih, ki se niso vrnili«, ki jim je Pahor posvetil svojo *Nekropolo*. Gre za novo ali odprto dinamiko, ki stvarnost predstavlja kot odprto možnost neracionalnega (definicija Jean-Luca Douena, ki je Pahorjevo *Nekropolo* označil kot fabulo, kjer »nepredstavljivo postane nekaj predstavljivega«, je prav to) in koplje v podtalnem, da se dokoplje do svetlobe. Pahor zato odklanja primarnost človekove potrebe po upanju. Upanje odklanja s tem, da namesto upanja postavi vero, vendar vero v človeka in v rešitev:

> Človek se je rodil takrat, ko se je s svojo mislijo ločil od narave, čeprav ni nehal in ne bo nehal biti del nje. Zato mora biti solidaren z bitji, ki so se kakor on vzdignila ob naravi in začela zidati poseben svet na nji in poleg nje. To je zanj zakon. Prvi zakon. Zakon vseh zakonov. Nihče ni upravičen, da vzdigne roko nad človekom. Noben izgovor ne more opravičiti takšnega greha, ne zavest lastne moči in izjemnosti, ne blaginje veličine, ne priprava lepe prihodnosti. Ni moč ceniti celote in ubijati posameznika. Ni moč. Potrebno je spoštovati človeka. Po vsi sili. To. To je edini zakon. Alfa in omega vsega. (Pahor 2009: 205.)

Ker je nad človekom ali preko človeka še dodatno etično vprašanje narodnega obstoja, vodi v zmotno prepričanje, da gre pri Pahorju za izključno imanenco. Tako imenovano »začetno ravnovesje« ali »začetni položaj« pred »preizkušnjo« (Bahtin 1982) se tudi pri Pahorju ter delno pri Rebuli in Košuti udejanja podobno kakor v grškem romanu, torej pred preizkušnjo, ki jo junakom(a) ponuja Eros. Pri Pahorju in Košuti je erotična dimenzija dejansko védenje – episteme, erotična dimenzija je dimenzija védenja – torej epistemološke/gnoseološke narave. To dimenzijo pa Alojz Rebula potrjuje v svojem odnosu do Božjega, ki aktivno, samodejno ljubi in je vir spoznanja že samo po sebi, čeprav človeka od Boga dokončno loči zavest tragičnega, ki ga predstavlja sam izvor človeka, to je izvirni greh.

Rebulova pripoved se kot življenjska potreba umešča v transcendentno pomenskost, ki je vezana na Besedo – Verbum, preko katere Rebula udejanja svoje osebnostno in ustvarjalno bistvo: prevajalec antičnih tekstov in Svetega pisma prav v slednjem razbira esenco sakralnosti in doživlja besedo kot razodetje Božjega in v vlogi pisatelja postane v lastnem pričevanju Kristusa dejanski posrednik Božjega, ker je to pričevanje Kristusa zanj izpoved Resnice, je najdenje smisla, ki onemogoča človeku, da bi tonil v brezkončnost niča. Pascal je zelo uspešno sintetiziral antitezo med sočasnostjo veličine in skromnosti človeka, ki temelji na privilegiju misli in zavesti. Za tovrstno ubesedenje teze in antiteze Rebula večkrat seže po zgodovinskem romanu (primarni elementi letega so prisotni *in nuce* že v povesti *Devinski sholar* iz leta 1954), preko katerega tudi primerja in identificira slovenstvo s kulturo krščanstva. Smisel Rebulovega pentatevha, poslednji cilj, prihod v obljubljeno deželo, znamenje ali vzorni zakon človeštva je iskanje – tudi eksegeza literarnega teksta na vsak način stremi k Absolutnemu. Čeprav Rebula izhaja iz življenja in ga ubeseduje, je njegovo pisanje stalna repriza intimnega dvogovora zavesti in protizavesti. Dopušča si metaforo zgodovine, da pove sodobnost, metaforo pa nadgrajuje s svojo poetiko, zato se fabula razvija znotraj tega dvogovora. Beseda je katarzično dejanje jaza, saj niha med dobrim in zlim, med upanjem in praznino: nič in antiteza niča, smisel v poetiki kot poanta za negacijo poetike brez smisla, znotraj katere Rebula ubeseduje disharmonijo sveta in eksistence (svoje lastne ter človekove) v izjemno harmonični obliki, ki ji skuša vsebina nekako slediti: iskanje, širina, terminološke izbire odražajo ta poskus. Tovrstna skladnost in harmonija sta možni samo pri Bogu, pri tem pa je umetnik posrednik tega poskusa: v Rebulovi razpetosti med nebom in peklom je mogoče najti pravzaprav arhetipsko navezo s slovensko klasiko, predvsem s Prešernom, ki je za Rebulo s Kosovelom edini slovenski resnično svetovni duh. Gre za schleglovsko pojmovanje Kristusa, utelešenja človeškega in božjega obenem. Mediator tega odnosa med končnim in neskončnim, človeškim in božanskim pa je lahko umetnik, ki mu je dano, da razodene to neskončnost, to presežnost in resnico. Iz Rebulovih člankov in esejev, predvsem pa iz *Pogovorov* z njim (Rojc 2009) ter objavljene korespondence s tržaškim pisateljem Manliom Cecovinijem (Cecovini in Rebula 2001) izhaja prepričanje, da je človek v sodobnem svetu izgubil Boga, kakor ga razume antika, ki predstavlja sobivanje z Božjim. Kar tudi pomeni, da ta izguba izpodbija človekovo bistvo, kakršno je bilo prepoznavno od začetka naše zavestne kulturne biti. Če pa to še dodatno razširimo, odkrijemo pravzaprav izgubo človečanstva ali človečnosti, ki je odraz Božjega, kar človeka dviga ali ločuje od ostalega sveta. To zaznamuje človekov prepad v svet brez smisla, kar je za Rebulo svet brez Boga – brez vrednot in brez človeka. Svet niča, čemur se Rebula upira.

Pripoved Alojza Rebule se nekako umešča med veliko izkustvo in imaginarni svet, kar pomeni, da je njegov roman »zelo mnogovrstna, med epiko in lirsko psihologijo, esejistično prozo in dramskim dialogom nihajoča zvrst«, kakor o »modernizirani različici« romana piše Janko Kos (Kos 1983: 92–118). Če po Lukácsu prehod v novi čas zaznamuje tudi nastanek evropskega romana s Cervantesom, lahko po pravici trdimo, da so Rebulovi junaki nekakšni Don Kihoti, ki kontekstualizirajo kompleksnost moderne biti: »Junak je obsojen na iskanje, ki je brezuspešno, neskončno, zmeraj znova obsojeno na zlom in resignacijo.« (Prav tam: 94.) Vendar Rebula predpostavlja tudi antitezo tragičnosti z edino možno rešitvijo v prepoznavanju Višjega. Tako bi pravzaprav lahko trdili, da se Rebula s tem obrača nazaj v antiko: njegov junak je epskega tipa, ker ostaja ne toliko v nekem zavestnem zavetju bogov, temveč v vračanju v svet smiselnega, kjer ni (dokončne) razklanosti med zunanjim

in notranjim ali v iskanju tega sveta. Rebula bere svet in usodo v njuni tragičnosti, kar lahko po Vrečku pomeni tudi sledeče:

> Junak, ki svoje dejanje stori ali opusti iz svojih notranjih pobud, se pravi »namerno in zavestno« [...], je šele tragični junak [...], ki je povrh vsega še nadvse nam podoben ali celo enak. To je Aristotelovo razumevanje tragičnega, ki ga označi z besedo »tragikos«, in to kar [...] označuje položaj junaka, ki se je zavestno odločil za dejanje (ali ga zavestno opustil), pri tem sprejel odgovornost in zanj zastavil svoje življenje. S. Saidova [...] upravičeno ugotavlja, da se vse od Homerja naprej »pogled vse bolj obrača od zunanjega k notranjemu in od božanskega k človeškemu.« (Said, 262) P. Ricoeur bo ta povsem novi položaj človeka imenoval kot »tragično teologijo«, v kateri se bo razmerje med bogom in človekom vse bolj zapletalo, morda zato, ker bosta vse bolj oddaljena drug od drugega. (Vrečko 1997: 108.)

V romanu *Zeleno izgnanstvo* avtor uporabi zgodovinsko osebnost Eneja Silvija Piccolominija za to, da preko njegovega človeškega izkustva postavi in zastavi (tudi, ampak ne samo) vprašanje poslednjega cilja:

> Oznaka eshatološki roman je za *Zeleno izgnanstvo* prevelika beseda. Eshatološki vidik je pač eden med drugimi (recimo zgodovinskim in nacionalnim). Našli ste torej mesto, ob katerem se je zaustavil še kdo, ko je izrečena »kritika« do Frančiškovega pojmovanja smrti kot sestre: »Sora nostra morte corporale. Sestra naša telesna smrt.« Če hočem biti iskren, moram reči, da to »sestrstvo« do danes težko sprejemam. Pri tem se lahko sklicujem tudi na Genezo, kjer je smrt očitno naložena kot kazen. V Rimu sem vprašal papeškega teologa p. Cottiera, ali smrt ne spada v normativo vseh živih bitij. Odgovoril mi je, da bi bil človek umrljiv tudi brez greha, a smrt zanj ne bi bila tragična. Za nas pa je. Ni tragična za svetnike. In Frančišek je bil velik svetnik. (Kozmos 2004/2005: 21.)

Rebula ostaja prometejsko nepotešen v svojem doživetju ali doživljanju, ki je življenjsko, torej imanentno, in presežno obenem, ker postavi kot poslednji cilj vero. Pri njem se vprašanje bistva osredotoča na tisti *Nekaj*, ki ureja svet, ki pa ga Rebula ne more sprejemati apriorno, ker njegova vera temelji na racionalnost: *credo ergo sum* ni apriorni aksiom, temveč vseobsegajoča trditev, ki prežema Rebulov opus, kjer je *credo* sinonim za *cogito*, *scio*, *nescio*:

> Gotovo, da vera ni samo *ratio*, je pa tudi *ratio*. Drugače bi rekel, da ni vredna človeka, če ni vera utemeljena na nekih racionalnih dejstvih. Čeprav smo glede vere na območju skrivnostnega. (Rojc 2009: 162.)

Rebulova nepotešenost je odraz neizčrpnosti »božjega napoja«, ki zaradi tega ontičnega aspekta želje po Božjem ne more potešiti:

> Glede na to, da je *unio mystica* sama na sebi *unio sympathetica* (to pomeni vzajemnost so-čutenja (com-passion), ki povezuje Gospodovo bit in bit njegovega vazala ljubezni v nekakšno enovitost, ki jo prvobitna *strast* (passion) cepi na dva, drugega po drugem koprneča pola: na Stvarnika in ustvarjeno bitje v njuni bipolarnosti), kako se nam torej ljubezenska *zvestoba*, ki jamči za to »gospostvo« in ga napaja, ko medsebojno usklajuje oba zanjo temeljna pola, kaže kot *devotio sympathetica*? Kaj nam razkrije dialektika ljubezni, ki je osnova našega vpraševanja? In kakšen bo način biti, ki udejanja in ponazarja to »predanost«? (Corbin 2004: 213.)

V svetu, ki se otresa antropocentrizma s tem, da se paradoksno izpostavlja vedno večji (hedonistični) antropocentričnosti, postaja vprašanje smisla človekovega bivanja (na zemlji) skoraj izvor. Tudi če odmislimo vprašanje o obstoju Boga, se s smislom Božjega dejansko soočamo vsevprek, ko se ozaveščamo o sebi – subjektu, ki se znajde, *hic et nunc*, v imanentnem, ki mu je dano, stremi pa – to vsak izmed nas z vsakim svojim še tako banalnim dejanjem, ki sproži nova dejanja in nove stvarnosti – po večnosti. Tako Dušan Pirjevec:

> Človek, ki je postavljen le še sam nase in je sam svoj edini temelj, išče nekaj, kar bi bilo več od njega, išče transcendenco, vendar pa je že vnaprej jasno, da jo lahko najde le v samem sebi, saj je načeloma in v celoti odvisen le od

> svojih lastnih sredstev in le od samega sebe, ker je pač edino središče vseh razmerij in vsega znanja. (Pirjevec 1985: 321.)

Corbinu in Pirjevcu lahko odgovorimo z Rebulovim odlomkom:

> Mislim, da je absolutno novo v času že nastopilo na relaciji Betlehem – Kalvarija, celsitudo. Vse drugo je fata morgana, ki redno migota pred človekom na peščinah zgodovine. Odtlej so možne samo previdne novosti: resnične novosti ne. Vse so prastare človeške mumije, vsakič povite v novo okrasje. […]
>
> Ne – on, Enej Silvij tega Novega ni doživljal, kljub polnosti duhovništva, ki ga je imel od škofovskega posvečenja. Novo je doživljal drugje, pri pisalni mizi, v prijateljskih družbah, na potovanjih, v naravi, na lovu, kolikor je šel kdaj na lov. V religioznem pa zanj skoraj ni bilo novega. Njegovo verovanje je bilo v bistvu pusto, brez sladkosti, kaj šele ekstaz. V Novo je vsekakor verjel, sicer ne bi bil sprejel mašništva, kaj šele škofovstva, a ga ni doživljal. Morda je bila tudi v tem večja zasluga, morda je bil v tem drobec blagra, obljubljenega onim, ki niso videli, pa so verjeli. Sicer pa je bilo tudi ono Novo, kar mu ga je dajala čista tostranskost, brez nekdanje svežine. (Rebula 1981: 259.)

Tudi Miroslav Košuta dejansko ubeseduje disharmonijo sveta in eksistence (svoje lastne ter človekove sploh) v izjemno harmonični obliki, ki ji skuša vsebina nekako slediti: iskanje, širina, terminološke izbire odražajo ta poskus. V tem ni nikakršnega razkroja ali prisile, ker tudi Košuta ustvarja v spoštovanju besede, ki jo kakor Pahor in Rebula razume kot etično in obenem estetsko dejanje ali, točneje, potrebo. Tovrstna skladnost in harmonija pa sta možni samo, ker gre za posredovanje tega poskusa: na neki način je tudi pri Košuti disharmonična vsebina zaznamovana od iskanja oblikovne harmonije, ki jo Paternu označuje s poanto »reda sredi raztrganosti«, kar lahko tudi v literaturi Košute predstavlja nekakšen arhetipski odmev slovenskih klasičnih pesnikov. Košuta je skoraj nehote, zaradi svojega svetovnonazorskega prepričanja, ujet v Prometejevo usodo, ki jo v verzih razkraja na posamezne fragmente, s katerimi karakterizira svojo poetološko literaturo. Košuta je zaznamovan od zavezanosti »mestu z molom San Carlo«, ki ostaja »Trieste triste«, preko njega pa je tudi večni iskalec osvobajanja, ki se ne kaže več prek ukradenega ognja, ampak preko iskanja luči ali svetlobe.

Čeprav Košuta lahko udari tudi s pikro besedo, vendarle svojo hierarhično lestvico vrednot eksponira z izjemno lucidnostjo: v svoji poetični literaturi eksponira figure matere (*Mama, mlada ženska, lovi / ruto in láse – / kakor nekdanje čase, / kadar se je z njo oče igral.*) in očeta (*Hvaljen bodi oče, / moj stvarnik in rednik, / njegova nagla jeza, / težka roka in mizarski poklic.*), mrtvega sina (*Zaman oči zapiram, da bi slišal, / če fant spregovori.*) in matere mrtvih sinov ([…] *Preživela sva viharje in smeva / pričati o smrti:*) ter tako utemeljuje splošnoveljavni aksiom, da je literatura preko besede tista oblika umetnosti, ki ponuja največjo možno individualizacijo avtorjevega hotenja in avtorjeve izkušnje (realnosti ali njene interiorizacije), ki jo vsakdo izmed nas nato doživlja enkratno in neponovljivo znotraj sebe. Beseda se spremeni v sliko ali odslikavo, v imago. Vendar je katarza, ki jo avtor udejanja preko besede, unikatna in univerzalna obenem, torej absolutum.

Najbolj ekspliciten primer je seveda opus Borisa Pahorja. Pahor rešuje sebe (in posredno vse nas) prek trdne zavezanosti tuzemski izkušnji, ki osmišlja njegovo etično držo v odnosu do bistva ali eksistence. Paradoksalno gre pri Pahorju za pristno dojemanje neke povsem svojske teofanije, do katere avtor prehaja iz konkretnega doživetja najstrašnejšega niča, ki ni zavezan iskanju, temveč dani izkušnji. Zato ta izkušnja postane presežno v človeku najvišji možni obliki dojemanja presežnega samega, celo v že omenjenem posvetilu njegove *Nekropole*:

> Meni pa je bilo takrat prav, da se me ranjki ne dotika, in s težavo sem se prestopal in vzdigoval ročaja, da me ne bi udarjala po kolenih. Saj, vsakokrat, ko je bilo treba golo mumifi-

> cirano telo preložiti s slamnjače na grobo in pegasto platno nosilnice, sem to naredil preprosto in naravno; vendar nisem maral, da bi se me pokojnik, ko sva ga nosila navzdol po bregu, sam dotikal. To se pravi, da se žive celice ne branijo mrtvih celic, če je dotik zavesten, če izhaja iz njihove dejavnosti, iz sredobežnega življenjskega nagiba; ne prenesejo pa posegov od zunaj, samogibno vsiljevanje mrtvega tkiva v živo in prožno celično snov. (Pahor 2009: 14.)

> Res, premišljeval sem o vsem mogočem, da bi preslišal valujočo tožbo in da ne bi prešla vame, ker smrt je treba zmeraj znova odmišljati, če nočemo, da se nam ne vsrka v mozeg. (Prav tam: 71.)

Če to prenesemo na celotni opus Borisa Pahorja, bo takoj jasno, da v njem skoraj ni poglavja, ki bi bralca ne postavljal pred problem vesti in zavesti, kar predstavlja izhodišče njegove osrednje tematike, to je vprašanje identitete in spomina. Pahor izhaja iz potrebe po uveljavitvi zgodovinske resnice preko individualne izkušnje, ki je prisotna v njegovem celotnem delu in povzema pričevanje – in preteklost – kot eno izmed izhodišč fabule same. Pahor je od deklariranega agnosticizma, ki je karakteriziralo povrnjenca iz nemškega taborišča, prešel v tisti panteizem, ki po Schleiermacherju in predvsem po Heglu konceptualizira v sovpadanje končnega z neskončnim. Pahor nekako odgovarja na Camusov nihilistični vzorec, čeprav od njega povzema paradigmo »kuge«, ki obremenjuje usodo skupnosti, ne povzema pa občutka človekove nemoči, kar pa prežema Košutove verze: Pahor verjame v moč posameznika. Najprej v svojo lastno moč, ki je predvsem zaupana besedi. Zakaj beseda je pri njem vseskozi nepogrešljiva potreba: tu ne gre za neko poetično zapeljevanje, ampak za odraz konflikta, ki ga je avtor doživljal vseskozi. Konflikta med dobrim in zlim, med resnico in lažjo, med pravico in krivico.

Pahor, Rebula in Košuta ne iščejo ponovne spojitve z mitskim svetom, ampak, nasprotno zagotavljajo božanskost prek človeka. Čeprav so Pahorjev panteizem, Rebulovo krščanstvo (ali katolicizem), Košutova agnostika navidezne ključne ločnice pri vprašanju transcendence ali imanence, znotraj katerih se gibljejo, lahko trdimo, da se vsi trije navezujejo na pravilo o spoštovanju človeka – drugega »kakor samega sebe«, kjer se subjekt in objekt dejansko idealno pokrivata ali postaneta eno. Košuta s svojo antologijsko zbirko *Spomin odsotnega telesa* že z izbranim naslovom zgovorno najgloblje seže prek imanence, ko postavi ali ponudi prehod iz fizike v metafiziko, čeprav sam zavestno tega praga nikoli ne prekorači. Pusti, da se metafora izčisti iz zavesti konca v presežnost:

> Pri mizi sedimo trije, / četrti je naše gorje.
>
> Prihaja pa nikdar ne pride; / odhaja, nikdàr ne odide.
> (Košuta 1999: 152.)

V poeziji Košute se eksplicira navidezni odstop od fabulacijskega koncepta, ko pesnik svojo poezijo dejansko zasnuje kot nekakšen intimni dnevnik, dvogovor s sabo. Navidezni obstoj v imanentnem svetu pa se premakne v odstopu od konkretnega (preteklosti in sedanjosti) v nedoločen čas in prostor (»Moj dan je kratek, dolg en sam utrip.«), ki ga zamejujejo metafizični simbolni zaznamki: vrata, streha, okno, postelja ali miza so odtisi preteklega, ki sebe pripoveduje preko namigov:

> Angel smrti je obletel hišo, / strašni ogenj je ostal pred vrati. //
>
> Nam za njimi ni več spati. / Zbegani vso noč strmimo v mizo.//
>
> Miza za preveč oseb. / Skoz okno bleda luč za mesečno ozadje. // Polnoprazna steklenica vina. / V košarici za kruh še nedotaknjen hleb. / Na pladnju sadje / z granatnim jabolkom spomina. (Košuta 1999: 90.)

Sedanjik predstavlja prehodni sestop iz konkretnega v imaginacijo, čeprav je tudi sama preteklost s svojim namigom univerzalizacija ali fiktivna zasnova, predelana v umetnostni izraz, ki se hrani s temeljno metaforo morja in erosa:

> Marti pišem svoje prvo pismo.
> Nič ne vem, kaj jo ob meni čaka.

Všeč mi je pač. Kar tako. Kar taka.
Obla, slokih nog in jedra v smehu
kot ožarjen sončni rez v sinjino.
Rez v globino morja. Rez na nebu.
(Košuta 2001: 40.)

Zaradi teh predpostavk tudi Košutovega pisanja ni mogoče reducirati ali stlačiti v okvir nekega literarnega sistema. Njegov opus lahko interpretiramo le tako, da ga umemo kot *locus* (nikoli ne kot *vacuum*), kjer se udejanja osebek – človek, ne glede na to, ali gre za avtorja ali bralca. Ali celo za oba.

Tržaška književna trojica ponuja fabulo, ki nastaja iz koncepta, iz zavesti videnega in vidnega, torej preteklosti in sedanjosti, ki ju Pahor, Rebula in Košuta strukturirajo preko konkretnega v absolutno izkušnjo, kar pomeni v čisto in neizpodbitno idejo, ki temelji na védenju, slednje pa je refleksija čistega koncepta. Različnost stilnega prijema omogoča svojsko obdelavo zamisli, preko katere avtorji vzpostavijo dialog s svetom vidnega in, obenem, z bralcem. Njihov pogled je uzrt v neskončne možnosti duhovnega, ki se sestavlja in nastopi kot podzavestna eksplikacija bistva.

Pretresljiva čistost spomina je samo dokaz, da beseda v tem primeru lahko spomin ujame v trajanje (kar zaznamo precej eksplicitno v umetninah Evgena Bavčarja, ki so odraz umetnikovega videnega pred temo in so vidne ali konkretne samo za nas kot elaboracija umetnikovega koncepta). Pri posameznem avtorju pa gre še dodatno za (samo) njemu lastno elaboracijo, za simbolno vrednost besede kot ontične in ontološke pripovedi same na sebi, vendar v skupno zasnovani umetnostni tvorbi, ki odraža hrepenenje in stremljenje po tem, kar je Goethe upesnil v verz: »Ustavi se, trenutek, tako si lep ...« Pahor, Rebula in Košuta izhajajo iz (lastne) preteklosti zato, da napišejo zgodbo o smislu, ki nikakor ni samo banalni odsev njihovih realnih izkušenj, čeprav slednje v individualni interpretaciji posameznega bralca postanejo seveda čista fikcija, ki jo zaradi tega bralec lahko ponotranji, če se z njo identificira, ker namreč vsaka po svoje ali vsaka zase črpajo iz zavesti in podzavesti, obenem pa odmišljajo tisti jaz, ki naj bi bil središčna os dogajanja. Po Wittgensteinu postavljajo v dvom zmožnost literarnega izraza kot izključne iluzije bivanja in njene retorične zmožnosti dvogovora.

Pahor, Rebula in Košuta izhajajo iz metaliterarne zavesti in razumejo literaturo kot prostor univerzalnega dogajanja (v katerem prepoznavajo svoje strahove in svoj sedanjik ter – obenem – možnosti, ki so ali bi lahko bile dane). Vsi trije so hote opustili ustaljene semantične prioritete ali resnice ter vsak zase skušali utemeljiti poetiko, ki je odmislila časovni red ter integriteto junakov kot odraz lastnega – avtorjevega ega. Dekonstrukcija preteklosti, ki (samo) na videz temelji izključno na resnici, predstavlja transcendenco v imanenci, kjer je transcendenca posebno močna ali močnejša od imanence, ker se zaveda krhkosti (slovenske – narodove) eksistence. Slednja pa predstavlja skupni imenovalec literarnega ubesedovanja Borisa Pahorja, Alojza Rebule in Miroslava Košute. Lahko nakažemo, da so avtorji vpeti tudi v kompleksen miselni sistem, ki nikakor ni enoten (ker enak tudi zaradi svetovnonazorskih ter realnih izkušenjskih razlik med posameznimi avtorji nikakor ne bi mogel biti), predstavlja pa izhodiščni kompleks, mimo katerega se literatura ne more udejanjiti.

Literatura

BAHTIN, Mihail, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

CECOVINI, Manlio, REBULA, Alojz, 2001: *Carteggio scazonte*. Trst: Provincia.

CORBIN, Henry, 2003: Dialektika ljubezni. *Poligrafi* 9/33–34. 211–225.

KOS, Janko, 1983: *Literarni leksikon – Roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KOŠUTA, Miroslav, 1999: *Memoria del corpo assente – Spomin odsotnega telesa*. Trst: S. Canzian d'Isonzo.

KOŠUTA, Miroslav, 2001: *Pomol v severno morje*. Trst: Mladika.

KOŠUTA, Miroslav, 2002: *Mesto z molom San Carlo.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOZMOS, Rafael, 2004: Pogovor z A. Rebulo. *Duh Assisija* 2. 21.

PAHOR, Boris, 2009: *Nekropola*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

PAHOR, Boris, 2009: *Spopad s pomladjo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

POGAČNIK, Jože (ur.), 1985: *Slovenska misel.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

REBULA, Alojz, 1981: *Zeleno izgnanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.

REBULA, Alojz, 2009: *Pod vrhom tisočletja*. Trst: Mladika.

ROJC, Tatjana, 2005: *Pogledi na nove razsežnosti slovenskega pesništva od Prešerna do Kosovela.* Gorica: Mohorjeva družba.

ROJC, Tatjana, 2009: *Pogovori z Alojzom Rebulo.* Gorica, Celje, Celovec: Mohorjeva družba.

VREČKO, Janez, 1997: *Atiška tragedija.* Maribor: Obzorja.

POLOŽAJ SLOVAŠKE KNJIŽEVNOSTI PO LETU 1989 V KONTEKSTU RAZVOJNIH PRELOMNIC V DRUGI POLOVICI 20. STOLETJA

Andrej Rozman
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.162.4.09"1989/20"

Po drugi svetovni vojni so na razvoj osrednjih razvojnih usmeritev vplivali zunajliterarni impulzi. Radikalne spremembe so nastale po komunističnem prevratu leta 1948, po katerem je nastopilo obdobje socrealizma oz. shematizma. Razmere v slovaški književnosti so se začele postopoma spreminjati po letu 1956. V šestdesetih letih so socrealizem postopoma izrinili na obrobje. Če ne bi bilo okupacije ČSSR leta 1968, bi postal socrealizem zaključena zgodovinska etapa. Po letu 1970 je komunistična oblast uveljavila mehkejšo varianto socrealizma, iz slovaške književnosti pa je »izgnala« vodilne pisatelje iz šestdesetih let. V drugi polovici sedemdesetih let se je v književnost vrnila večina prepovedanih pisateljev, vzporedno z uradno priznano književnostjo pa se je začel razvijati samizdat. Šele žametna revolucija novembra 1989 je prinesla družbene spremembe, odpravila cenzuro in omogočila nov razvojni zalet književnosti ter slovaške pisatelje ponovno svetovnonazorsko razdelila na »nacionaliste« in »kozmopolite«. V zadnjih dveh desetletjih se je razvnel tudi spopad med demokratično mislečimi pisatelji in nekdanjimi pisatelji-komunisti.

družbene spremembe, vloga pisatelja, žametna revolucija, cenzura, postmodernizem

After the Second World War, the development of the central literary orientations in Slovak literature was greatly influenced by extra-literary factors. Some sweeping changes took place after the communist coup in the year 1948, which was followed by a period of socialist realism. Nevertheless, Slovak literature slowly began to change after 1956, with socialist realism gradually moving to the margins. If the Soviet occupation of Czechoslovakia in 1968 had not taken place, socialist realism would already have been over. A gentler variety of socialist realism was introduced by the communist authorities after 1970, leading to the »exile« of the leading Slovak writers of the 1960s. In the second half of the 1970s, however, the majority of the forbidden writers returned to literature with samizdat publishing arising alongside the officially recognized literature. As late as in November 1989 the Velvet Revolution effected major cultural changes, lifting censorship, thus providing a new impetus to literature, while re-dividing Slovak writers between »nationalists« and »cosmopolitans« with respect to their world view. Over the past two decades, a dispute has arisen anew between democratically-minded writers and former communist writers.

social change, writer's role, Velvet Revolution, censorship, postmodernism

Dvajseto stoletje je z vsemi spremembami, vojnami, prevrati in raznobarvnimi revolucijami slovaške književnike močno preizkušalo. Skoraj vsakih dvajset let so se morali odločati o svetovnonazorskih in političnih spremembah, ki so jih pogosto zavračali, vendar so jih v duhu zunajliterarnih interesov in pod različnimi pritiski morali sprejeti. Tak položaj je vplival tudi na tokove v slovaški književnosti po letu 1989 in določal nekatere specifične poteze, značilne za pluralizem v sodobni slovaški kulturi. Morda je njegova posebnost v tem, da se je zaradi trdoživosti elementov shematizma, ki se v obdobju tranzicije pojavljajo pod novimi etiketami, v novem kontekstu nadaljevala

polemika med privrženci in oporečniki ideološko zaznamovanega literarnega ustvarjanja.

V prvih povojnih letih je bilo kljub komunističnim težnjam po usmerjanju kulture in politike dovolj prostora za postopno uvajanje »vseh temeljnih institucionalnih in tudi nazorskih znakov demokratičnega pluralizma« (Marčok 2004: 18). Društvo slovaških pisateljev, ki ga je od leta 1945 vodil pesnik L. Novomeský, je sprejelo nov statut in se deklariralo kot stanovska, nepolitična organizacija, ki se je na pritisk komunistov začela spreminjati v orodje komunistične kulturne politike. Ko je bila leta 1949 ustanovljena ideološko enotna Zveza češkoslovaških pisateljev s Sekcijo slovaških pisateljev, je bilo Društvo slovaških pisateljev ukinjeno. Da bi zmanjšali vpliv vedno bolj zideologiziranega pisateljskega društva, so avantgardni umetniki in pisatelji leta 1946 obnovili med vojno ukinjeni Umetniški slovaški krožek, ki je v letih 1947–1948 izdajal vplivni kulturni dvomesečnik *Umetnost*. Po komunističnem prevratu februarja leta 1948 je Krožek izgubljal pomen, njegov zadnji poskus za vsaj delno ohranitev pluralističnega razvoja kulture je bil *Manifest socialističnega humanizma*.

Idejo ustvarjalne angažiranosti so zagovorniki trde linije zavrgli kot premalo partijsko in preveč liberalno ter buržoaznonacionalistično. Zadnji poskus za ohranitev demokratičnega pluralizma v kulturi in umetnosti je očitno propadel na Kongresu narodne kulture v Pragi aprila 1948. Vse predloge nekomunističnih kulturnikov so zavrnili in pod pritiskom prvega komunista K. Gottwalda sprejeli enotno kulturno fronto in ustvarjalnost nove kulture, ki živi s sedanjostjo in tvorno sodeluje pri graditvi prihodnosti. Po popolni prevladi komunistov v književnosti so bili na udaru najvidnejši predstavniki slovaške književnosti, njihova dela so bila izločena iz knjigarn, knjižnic in učbenikov. Začel se je drugi val kulturne emigracije (L. Lahola[1] idr.), književniki, ki so zbežali iz strahu pred komunističnim terorjem, so začeli izdajati svoja dela v tujini (J. C. Hronský, K. K. Geraldini idr.). Odtlej si je tudi slovaška književnost v emigraciji, tako kot češka in poljska, prizadevala ohranjati kontinuiteto literarnozgodovinskega procesa in zgodovinski spomin in vse, kar »je komunistična diktatura poskušala izbrisati: narodno in krščansko idejo ter umetniško izkušnjo ‘naturizma’ in krščanskoduhovno ustvarjalnost.« (Marčok 2004: 25.)

Po kongresu KPČS maja leta 1949, na katerem so sprejeli izhodišča za komunistično kulturno politiko in »enotno kulturno fronto«, so bile s podržavljanjem pomembnih založb in revij postopoma ukinjene vse oblike demokratičnega literarnega življenja. Propagandno in politično literaturo je že od leta 1945 izdajala založba Pravda, Slovenské vydavatelstvo politickej literatúry (1953), ki je bila podrejena CK KPS, in založba ZSMČS Smena (1950). Državo je zajel politični teror, iskanje notranjih sovražnikov, montirani politični procesi, obsodbe na smrtne in dolgoletne zaporne kazni. Po obračunu s pristaši prejšnjega režima so prišli na vrsto predvojni komunisti intelektualci (Slovak, zunanji minister in ugledni kulturnik V. Clementis je bil obsojen na smrt in usmrčen leta 1952) in buržoazni nacionalisti (politik, zadnji predsednik ČSSR G. Husák, pesnik L. Novomeský, kritik in komunistični kulturni ideolog D. Okáli, pisatelj I. Horváth idr.). Z njihovo obsodbo je povezana tudi ukinitev kulturnopolitičnega tednika *Nové slovo* (1952).

Oblikovanje »enotne ideološke fronte« je privedlo do ukinitve stanovskih društev (Društvo slovaških pisateljev in Slovaški umetniški krožek). Vlogo stanovskega pisateljskega društva je leta 1949 pod skrbništvom KPČS prevzela ideološko selektivna Zveza češko-

1 L. Lahola (1918–1968), slovaški književnik in režiser, je po odhodu iz ČSR v drugi polovici petdesetih let živel v Ljubljani. Režiser J. Babič je po scenariju Leopolda Lahole posnel film *Tri četrtine sonca* (1959).

slovaških pisateljev s t. i. Sekcijo slovaških pisateljev. Pri svojem delovanju je bila Zveza popolnoma podrejena programu komunistične partije in sklepom njenih kongresov. Nove naloge pisateljev in prevzgojno vlogo takratne pisateljske organizacije je predsednik M. Chorváth predstavil z besedami: »[…] slovaško umetnost moramo vrniti delavskim masam […], planirati socialistično literarno delo […], sprejeti socrealizem kot metodo in cilj dela slovaških pisateljev […], ideološko in umetniško šolanje pisateljev z vsemi dostopnimi sredstvi […], vzdrževati stik z delavskimi masami, kmeti in delavno inteligenco […], vzgoja kadrov mladih socialističnih pisateljev […]« (Marčok 2004: 28).

V evforičnih udarniških graditeljskih razmerah so bili izbrani pisatelji deležni materinske partijske nege in vzgoje. Partija je poskrbela za stanovanja, ideološko in literarnoteoretično izobraževanje. Nagrajevala jih je z raznimi odlikovanji in naslovi, kot npr. narodni umetnik in zaslužni umetnik. Od proletarskih izbrancev pa je za privilegije zahtevala zvestobo in nesebično angažiranost za ideje komunizma. Med literarnim gradivom, ki so ga socrealistični pisatelji lahko prelivali v pesmi, prozo, dramatiko in mladinsko književnost, so bile teme: boj proti fašizmu, osvoboditev, zvestoba veliki učiteljici in vzornici Sovjetski zvezi, industrializacija in kolektivizacija kmetijstva. Predpisanim in zahtevanim temam je odgovarjal tudi standardiziran literarni junak, ki je bil zaveden proletarec, pogosto komunist in predstavnik socialistične državne oblasti, nekompromisni bojevnik proti sovražnikom – kapitalistom, kulakom, zahodnim agentom, domačim izdajalcem ipd. Socrealistični literarni junak je bil vedno pripravljen s pravimi argumenti prepričati dvomljivce iz vrst »dezorientirane« inteligence ali odpreti oči nejevernemu bajtarju. Novemu literarnemu junaku je vedno stal ob strani modri starec, redko pa je bila vsevedna svetovalka in pomočnica ljubeča žena. »V poeziji so se te teme predstavljale v obliki agitacijskih poučnih podob iz življenja, v katerih je moral biti prikazan jasen kontrast v življenju med staro in novo ureditvijo, ali pa v feljtonskih površnih odah in pesnitvah, v katerih je pojoče srce pesnikov izpovedovalo hvaležnost sovjetskim osvoboditeljem, in odah na Stalina in partijo, na prvi maj, v katerih zvenijo pesmi ingotov in pomladanska pesem zadružnika, ponos na svojo plebejsko srajco ali pionirsko čast itn., v prepričanju, da bodo to novo tovarišico zemljo in svet brez gospodarjev ljubili in branili z oboroženo ljubeznijo.« (Marčok 2004: 30.)

Za neupogljive in neubogljive pisatelje je režim izoblikoval zelo premišljen sistem represalij, ki so posegale na vsa področja življenja: prepoved objavljanja, izločitev njihovih del iz knjižnic in učbenikov, opravljanje samo fizičnega dela, prepoved vpisa otrok »sovražnikov socializma« na gimnazije in visoke šole. V skrajnem primeru so jih kot »buržoazne nacionaliste« zaprli in obsodili na prisilno delo v rudnikih urana. V času pretirane in nasilne propagande, ki jo je komunistični stroj propagiral in širil med množice ter od ljudi zahteval, da *»odkrijejo v svojih vrstah sovražnike«*, sta uspevali »dobronamerna neusmiljena tovariška kritika« in »samouničujoča samokritika«.

V obdobju optimističnega patosa, opevanja »delovnih zmag proletariata«, »zgodovinske resnice proletariata in komunistične prihodnosti« so kulturniki v času političnih procesov, kadrovskih preverjanj, nasilnega preseljevanja, preganjanja duhovščine in vernikov, poniževanja otrok zaradi razrednega porekla staršev, zlorabljanja oblasti, zastrašev anja itn. iz strahu pred represalijami zamolčali »temno« stran resnice. Temno stran meseca človekovega trpljenja so odstrli A. Bednár v romanu *Stekleni vrh* (1954) in novelah *Ure in minute* (1956, slovenski prevod 1972), M. Rúfus v zavrnjenem rokopisu pesniške zbirke *Deček riše mavrico* (1955), J. Smrek in J. Silan v pesmih, ki so izšle šele po nežni revoluciji.

Literarni razvoj se je po letu 1956 usmeril v obnovitev pluralizma. V šestdesetih letih so

socrealistična dela predstavljala manjši del literarne produkcije. Dela, ki so razgaljala krutost kulta osebnosti, so le s težavo prešla skozi uredniško sito. Veliko prahu so dvignili zbirka reportaž L. Mňačka *Zakasnele reportaže* in romana *Oblast se prilega* (slovenski prevod 1968) ter *Smrt se imenuje Engelchen* (slovenski prevod 1965). Zagovornik socrealizma in poznejši oporečnik D. Tatarka je že v drugi polovici petdesetih let ostro nastopil proti shematizmu in nevzdržnim ideološkim razmeram v slovaški književnosti s satiričnima novelama *Demon strinjanja* (1956) in *O vladarju Figuri* (1964). Da čas še ni dozorel za korenite spremembe v »enotni kulturni fronti«, pričajo ostre kritike Bednárjevega romana *Stekleni vrh* (1955) in pesniške zbirke M. Rúfusa *Ko bomo dozoreli* (1956). Razprave o obnovi socrealizma in nujnosti alternativnih literarnih programov so potekale znotraj ZČSP. V. Mináč je na kongresu ZČSP leta 1956 sicer ostro nastopil proti shematizmu, vendar je že v isti sapi poudaril zavezanost svoje generacije zgodovinskemu razvoju, protifašističnemu boju in izgradnji socializma. Novo smer so utirali uveljavljeni pisatelji srednje generacije, ki so vendarle ostali zvesti svojemu ideološkemu dozorevanju v »herojskih« časih Slovaške ljudske vstaje in atmosferi prelomnega leta 1948, kar pomeni, da so predvsem branili svoj privilegirani položaj v literarnem življenju (Marčok 2004: 36). Usmeritev »prenove socrealizma« je imela svoje zagovornike tudi med uveljavljenimi literarnimi kritiki (A. Matuška, K. Rosenbaum, J. Števček, P. Števček idr.), ki so modifikacijo socrealizma izdatno podpirali.

Šele mlada generacija pisateljev je začela zavračati zamisli »očetov« o prenovi in »izboljšavi« socrealizma. Svoje nazore o literarnem ustvarjanju je predstavljala v revijah *Mladá tvorba* in *Slovenské pohľady*. Zato je razvoj slovaške književnosti med leti 1956 in 1970 potekal med prevlado socrealizma (1950–1955 in 1971–1976) in iskanji novih razvojnih možnosti književnosti (1956–1970 in 1977–1990). Mlada generacija (J. Blažková, A. Hykisch, J. Lenčo idr.) je v svojih prvencih nastopila z ostro kritiko družbenih razmer in poudarjenim zanimanjem za intimno življenje človeka. Generaciji 1956 je sledila skupina pogumnih eksperimentatorjev in ostrih kritikov družbenih razmer. To so pisci, rojeni med leti 1935–1939 (J. Johanides, V. Šikula,[2] J. Kot, R. Sloboda[3] idr.), ki so korenito jezikovno in idejno preoblikovali podobo slovaške književnosti zadnjih desetletij 20. stol. Kontinuiteta tega procesa pa postane še posebej opazna pri avtorjih, rojenih po letu 1940 (P. Jaroš, D. Kužel,[4] V. Bednár, P. Vilikovský,[5] P. Hrúz, L. Ballek, D. Mitana,[6] D. Dušek[7] idr.),[8] ki jih literarna zgodovina v duhu sodobne literarne vede uvršča že med postmoderniste, kar kaže na specifične poteze in svojevrstno dinamiko oblikovanja literarnih formacij v slovaški književnosti ob koncu 20. stol.

Kako zavita in dolga je bila pot v osvobajanju umetniške besede do zadnjih desetletij minulega stoletja, pa se vidi v procesu, ki se začenja v šestdesetih letih, ko so slovaški

2 V. Šikula (1936–2001) – v slovenskem prevodu imamo roman *Mojstri* (1979), prevod A. Smolej.

3 R. Sloboda (1938–1995) – v slovenskem prevodu imamo roman *Razum* (2007), prevod A. Šalej.

4 D. Kužel (1940–1985) – v slovenskem prevodu imamo prevod romana v zbirki 100 slovanskih romanov *Luč* (2009), prevod Z. Govednik.

5 P. Vikikovský (1941) je prejel leta 1997 nagrado vilenica, naslednje leto je izšel izbor njegove kratke proze *Kruti strojevodja*, prevod A. Rozman.

6 D. Mitana (1946) – v slovenskem prevodu imamo roman *Moje domače pokopališče* (2008), prevod Š. Sevšek Šramel.

7 D. Dušek (1946) – v slovenskem prevodu imamo prevod mladinskega dela *Vrata v ključavnico* (1995), prevod A. Rozman.

8 Prevodi del drugih slovaških pisateljev so bili objavljeni v slovenskih revijah, zborniku Vilenica in predvajani na radiu.

ustvarjalci zavrnili natakarski sindrom in se odločili za tvorno sodelovanje pri oblikovanju nove demokratične podobe češkoslovaške družbe. Njihova prizadevanja je 21. avgusta 1968 surovo prekinila »bratska pomoč« armad VP. Po nekajmesečnem zatišju in zakulisnih pripravah politične elite za očiščenje socialistične družbe od »revizionistov, kapitalističnih hlapcev, desničarskih oportunistov in drugih nezanesljivih elementov« so zbledela še zadnja upanja za ohranitev »socializma po meri človeka«. Sledilo je obdobje »konsolidacije kriznih razmer v družbi«. V duhu novih smernic, ki so jih diktirali iz Moskve in Prage, so tudi ZSP po že utečenem scenariju prizadele politične čistke. Najprej so s podržavljanjem Slovaškega literarnega sklada založbe Slovenský spisovatel stanovskemu društvu odvzeli finančno podlago za financiranje društvenih projektov, sledila je ukinitev tednika *Kultúrny život* (1968) in revije *Mladá tvorba* (1970), nato so prišli na vrsto pisatelji. Vodenje Zveze slovaških pisateljev je prevzelo »zdravo jedro«, ki je pripravilo sezname »desničarskih oportunistov« za »odstrel«. Iz pisateljske stanovske organizacije je bilo izključenih petdeset najvidnejših slovaških književnikov, kritikov in znanstvenikov.

Med leti 1971 in 1975 je bila književnost izpostavljena brezkompromisnemu ideološkemu pritisku in okrepljeni cenzuri periodičnega tiska ter uredniških programov založb. Dogajanje na literarnem področju je budno spremljala pri CK KSS ustanovljena služba Slovaški urad za knjižno kulturo. Od pisateljev, ki jih je KSS preverila in jim zaupala, so konsolidatorji zahtevali, da s svojimi deli povrnejo zaupanje ljudi v partijo, Sovjetsko zvezo, leninizem, delovne zmage proletariata ipd. Posebno pozornost so komunisti posvečali pisateljem začetnikom, zanje so organizirali seminarje, pošiljali so jih na različna gradbišča in v tovarne, kjer so se med delavskimi množicami brusili izbrani talenti. Izobčeni književniki so se umaknili v zasebnost in ustvarjali za predal. Nekateri vidni pisatelji so se odločili za emigracijo (J. Blažková, L. Mňačko, J. Rozner idr.). Konsolidatorji so s preverjenimi kritiki in novinarji v periodičnem tisku ostro napadali »desničarske oportuniste«, zniževali umetniško vrednost njihovih del in jih razglašali za največje sovražnike partije in delovnega ljudstva. Kljub temu, da si je partijska elita prizadevala popolnoma zatreti vsakršno demokratično pobudo, so se njena prizadevanja postopoma krhala. Demokratizacijo družbe so lahko zavrli, niso pa je mogli popolnoma zatreti. Izključeni pisatelji so se umaknili v notranji eksil, pisali svoja dela za boljše čase in jih občasno objavljali v češkem in slovaškem periodičnem tisku v tujini, njihov glas se je slišal z radia Svobodna Evropa idr. V takih razmerah se je izoblikoval položaj, ki je imel daljnosežne posledice še v osemdesetih in začetku devetdesetih let. Po sklepu XV. kongresa KPČ (1976) je partija od pisateljev zahtevala »višjo kakovost književnosti«, kar je pomenilo predvsem izboljšavo umetniške ravni socrealizma, na drugi strani pa je morala tudi popuščati in omogočiti (sicer strogo nadzorovano) vrnitev prepovedanih in izključenih vodilnih pisateljev iz šestdesetih let. Tako so se v književnost postopoma vrnili A. Hykisch, L. Ťažký, J. Lenčo, P. Števček, M. Kováč idr. Počasi so se začele spreminjati tudi razmere v literarnem periodičnem tisku, tednik *Nové slovo* je dobil prilogo *Nové slovo mladých* (1978–1983), pisateljskemu društvu so dovolili izdajati *Literárny týždenník* (Literarni tednik), leto pred padcem komunističnega režima je začela izhajati revija za mlade pisatelje *Dotyky* (Dotiki).

Za nadaljnji razvoj slovaške književnosti je imel poseben pomen nastanek Listine 1977, ki je omogočila razvoj in izdajanje uradno nepriznanih, vendar za poznejši razvoj pomembnih literarnih del. Ker je večina slovaških oporečnikov živela razpršeno v izolaciji zunaj Bratislave, je svojo ustvarjalnost povezala s praškim centrom Listine 1977, ki je imel odlične odnose z zahodnoevropskimi in severnoameriškimi kulturnimi središči. Slovaški oporečniki so v sodelovanju

s češkimi izdajali svoja dela v samozaložniških zbirkah *Češka edice*, *Petlice* idr., v tujini pa so tiskali v emigracijskem periodičnem tisku (npr. *Horizont* v Münchnu, *Sixty Eight Publishers* v Torontu). Prva slovaška disidentska revija *Kontakt* je izhajala v letih 1981–1983. O. Pastier in J. Olič sta v Košicah izdajala revijo *Fragment*, na začetku leta 1988 sta se obe reviji združili in začeli občasno izhajati pod naslovom *Fragment-K*.

Na korenite družbenopolitične spremembe, ki jih je prinesla žametna revolucija novembra 1989, slovaška kulturna elita ni bila pripravljena, o spremembah, ki jih je prinesel proces demokratizacije, je imela zelo nejasne predstave. Prvo znamenje komunističnega popuščanja je bila obnova Slovaškega PEN kluba aprila 1989, prvi korak k demokratizaciji pisateljske organizacije pa je bila ukinitev ZSP (januarja 1990) kot ubogljivega instrumenta komunistične oblasti. Že prve razprave o vlogi pisateljev v novih družbenih razmerah so pokazale velika in nepremostljiva nasprotja. Disidenti in drugi demokratično usmerjeni pisatelji so že decembra 1989 zavrnili nacionalistično usmeritev nove pisateljske organizacije in sodelovanje s skorumpiranimi sodelavci prejšnjega režima ter ustanovili nadnarodni liberalno usmerjeni Klub slovaških pisateljev. Kmalu se je izkazalo, da ne bo mogoče ohraniti svetovnonazorske enotnosti novega pisateljskega društva. Na pisateljskem kongresu januarja 1990 sta se spopadli dve svetovnonazorsko in umetniško nekompatibilni skupini. Aktivni člani komunistične ZSP so hoteli ohraniti stare privilegije, leninizem so sicer obsodili, namesto njega pa so začeli poudarjati svojo slovaško narodno pripadnost, govoričili so o tisočletnih ranah slovaškega naroda, o slovaških sovražnikih itn. Skratka, enobarvne delavske kombinezone so odvrgli na smetišče zgodovine in se oblekli v pisane narodne noše. Kongres je razkril številne probleme, za katere niso mogli najti skupnih rešitev. Na ruševinah Zveze slovaških pisateljev je nastalo nekaj pisateljskih društev: Društvo slovaških pisateljev, Klub neodvisnih pisateljev; nacionalni sekciji madžarskih in ukrajinskih pisateljev sta se spremenili v Društvo madžarskih pisateljev na Slovaškem in Društvo ukrajinskih pisateljev na Slovaškem. Velikim in usodnim spremembam se ni mogla izogniti niti založniška dejavnost. Obnovljene so bile po letu 1948 ukinjene založbe Društva sv. Vojtecha, Tranoscius in Matice slovaške.

Liberalizacija založništva je imela tudi negativne posledice. Založbe so se pri oblikovanju svojih programov usmerile v izdajanje prevodne literature in dajale prednost komercialno uspešnim izdajam. Na začetku procesa demokratizacije družbe se je izvirna slovaška književnost znašla na periferiji zanimanja založb, ki so s prodajo knjig hotele doseči finančni dobiček. Postopoma so se vendarle začele urejati razmere tudi v založništvu. Leta 1993 so za podporo izdajanja slovaške književnosti ustanovili Fond pro Slovakia. Od leta 1995 so nastajale zasebne založbe, okrog katerih so se zbirali nazorsko sorodni avtorji. Za izdajanje knjig slovaških avtorjev so najpomembnejše založbe HEVI, ARCHA, Kalligram, Drewo a srd, Modrý Peter, Studňa idr. Leta 1996 so za podporo uveljavljanja slovaške književnosti v tujini ustanovili Národné literárne centrum.

Po letu 1990 se literarno življenje ni vrnilo niti k pluralizmu iz druge polovice štiridesetih let, niti ni nadaljevalo s pluralistično tradicijo, ki se je na koncu šestdesetih let oblikovala v dobi socialistične književnosti. V obeh omenjenih poskusih so bile še prisotne avantgardne težnje in težnje po skupinskem nastopu. Trenutne razmere v slovaški književnosti lahko označimo kot tolerantno sožitje ustvarjalnosti, ki je razkropljena v komaj zaobsegljivi individualni enkratnosti. Uveljavljanje slovaškega postmodernizma je zato potekalo v specifičnih pogojih, saj se njegovi najznačilnejši predstavniki niso uveljavljali kot opozicija tradicionalnim tokovom modernizma, temveč so v procesu uvajanja tematskih, idejnih in kompozicijskih

inovacij še naprej vodili polemiko in dialog s trdoživimi elementi spreobrnjenih zagovornikov ideološkega vrednotenja literarne ustvarjalnosti. V njihovih delih se pogosto pojavljajo liki in junaki, ki se ukvarjajo s svojo zaznamovanostjo in obremenjenostjo kot posledico družbenih razmer, v katerih se je oblikovala njihova zavest. Med vodilnimi avtorji, pri katerih se je postmodernistična manira nekoherentnega subjekta dobro ujela z avtorskim uzaveščanjem in travmatičnim iskanjem zgubljene identitete, so gotovo P. Vilikovský, R. Sloboda, P. Hruz, J. Johanides, D. Mitana, D. Dušek idr.

Skupina uveljavljenih režimskih pisateljev iz prejšnje dobe je v obdobju tranzicije strnila svoje vrste in z vso ostrino napadla postmodernistične težnje v literaturi srednje in mlade generacije. Ker proti njihovemu razgaljanju travmatičnih posledic totalitarnega sistema in družbenega enoumja v dobi komunizma ni mogla več nastopati s pozicij socialističnega ustvarjanja srečne prihodnosti za ljudi, je svojo kritiko zavila v narodne simbole, tradicionalne vrednote, kot so dom, družina, jezik, narod, narodna kultura ipd.

Literatura

BAKOŠ, Mikuláš, 1952: *O socialistickom realizme*. Bratislava: Štátne nakladateľstvo.

BAKOŠ, Mikuláš, 1953: *Stalin a umenie.* Bratislava: Pravda.

BAKOŠ, Mikuláš, 1960: *Literatúra a nadstavba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

BAKOŠ, Mikuláš, 1965: Umenie v novej spoločnosti. *Slovenské pohľady* LXXXI/5. 19–31.

BÁTOROVÁ, Mária, 1992: *Roky úzkosti a vzopätia*. Bratislava: Causa editio.

BÍLIK, René, 1994: *Industrializovaná literatúra.* Bratislava: Proxy.

KRAUSOVÁ, Nora, 1999: Problemy literárnej historiografije. *Poetika v časoch za a proti*. Bratislava: LIC. 71–98.

MARČOK, Viliam idr., 2004: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informáčne centrum.

MIKULA, Valér (ur.), 2005: *Slovník slovenských spisovateľov.* Bratislava: Kalligram.

ŠMATLÁK, Stanislav, 1999: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: Literárne informáčne centrum.

ŠMATLÁK, Stanislav, 1988: Literatúra v epoche budovania socializmu. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Tatran. 532–582.

ŠÚTOVEC, Milan, 1999: Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém. *Zo šedej zóny.* Bratislava: Slovenský spisovateľ. 141–153.

TATARKA, Dominik, 1968: *Proti démonom*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

VÁLEK, Miroslav, 1979: *O literatúre a kultúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

ZAJAC, Peter, 1993: Pulzovanie literatúry. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

ŽIAK, Milan, 2003: Mrzáci studenej vojny. Bratislava: Kalligram.

MED DRUŽBENIM IN INDIVIDUALNIM – SLOVENSKA IN SLOVAŠKA KRATKA PROZA PO LETU 1989

Špela Sevšek Šramel
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-32.09:821.162.4-32.09"1989/20"

V sodobni slovenski in slovaški kratki prozi se vloga zgodovine kaže na več načinov: kot tematizacija zgodovinskega spomina, torej dojemanje in upodobitev preteklosti, in kot vprašanje, v kolikšni meri posameznika zaznamujeta prostor in čas. Pavel Vilikovský v kratkih zgodbah *Romeo iz epohe socializma* (Rómeo z epochy socialistického realizmu, 1989) in *Vse, kar vem o srednjeevropejstvu* (Všetko, čo viem o stredoeuropanstve, 1989) prikazuje nekatere ustaljene in prenovljene upodobitve preteklosti, kjer majhne, intimne zgodbe beremo z empatijo, ironična dimenzija pa je prisotna pri temah nacionalne oz. kulturne identitete. Jančarjevi noveli *Augsburg* (1994) in *Joyceov učenec* (1998) govorita o nemoči posameznika v vrtincu zgodovine, nedojemljivosti sveta izključno z razumom in odsotnosti enega smisla ali celovitega pogleda na svet.

kratka pripovedna proza, zgodovina, pripovedna distanca, Drago Jančar, Pavel Vilikovský

In contemporary Slovene and Slovak short prose, the role played by history is reflected in different ways: through the realisation of historical memory – that is, as the perception and representation of the past – and also by asking to what extent an individual is determined by time and space. In his short stories *Rómeo z epochy socialistického realizmu* (A Socialist-Realist Romeo, 1989) and *Všetko, čo viem o stredoeurópanstve* (Everything I Know about Central Europeanism, 1989) Pavel Vilikovský depicts certain received and renewed representations of the past in small, intimate stories which can be read with empathy, whereas an ironic dimension dwells in some themes addressing national or cultural identities. Jančar's novellas *Augsburg* (1994) and *Joyceov učenec* (Joyce's Pupil, 1998) portray the powerlessness of the individual in the maelstrom of history; that is, our inability to comprehend the world solely through rational thought, and the absence of only one signification, one all-encompassing world view.

short narrative prose, history, narrative distance, Drago Jančar, Pavel Vilikovský

»Moj bog, kako sovražim zgodovino, ta življenjepis človeštva!«
P. Vilikovský

Uvodna misel izpostavlja dve ključni vprašanji: prvo je dojemanje in upodobitev preteklosti, torej zgodovinski spomin kot tema. Drugo se dotika zgodovine kot temeljne zaznamovanosti posameznika s časom in prostorom. Posebnost družbenega dogajanja skozi 20. stol. v srednjeevropskem prostoru je podobnost zgodovinskih, kulturnih in družbenih izkušenj, tako lahko za Slovence in Slovake rečemo, da so se kot narod vzpostavili izključno s kulturno (natančneje literarno) identiteto, skupna jim je izkušnja bivanja znotraj večnacionalnih državnih tvorb, podoben družbeni sistem po letu 1945 in hitra sprememba političnega, državnega, ekonomskega in kulturnega okvira ali drugače rečeno prehod v demokratično in kapitalistično družbo po letu 1989. Debeljakova misel o »nenehni refleksiji potopljenih monarhij in razkrajajočih se totalitarnih režimov v vzhodni Evropi, ki nam je v resnici [...] ponujala več zgodovine, kakor

smo jo bili spodobni učinkovito prebaviti« (2002: 55), napeljuje naše razmišljanje v smeri, koliko in na kakšen način k tej refleksiji prispeva literatura v devetdesetih letih. Zanimala nas bo obrobna oz. središčna vloga zgodovine v kratki pripovedni prozi. Iz pestre kratkoprozne produkcije je razvidno, da se preteklost na Slovenskem in Slovaškem v devetdesetih letih odraža posredno, fragmentarno, zadržano, vsekakor neprogramsko. Lahko govorimo o odmiku od velikih družbenih tem v svet vsakdanjosti, intime, individualizma – s tem je povezan tudi velik delež kratke proze v literarni produkciji, obenem pa je zelo očitno soočanje z realnim svetom družbenih sprememb. Tako se pojavljajo npr. teme: opažanje razlik med preteklostjo in sedanjostjo, kritična ali ironična rekonstrukcija zgodovine, vprašanja identitete, vdiranje zgodovine v svet posameznika.

Te teme se izkažejo kot prevladujoče v kratki prozi Draga Jančarja (v zbirkah *Pogled angela*, 1992, *Augsburg in druge resnične zgodbe*, 1994, *Prikazen z Rovenske*, 1998) in Pavla Vilikovskega (v zbirkah *Kruti strojevodja*, 1996, *Čarobni papagaj in drug kič*, 2005).[1] V nadaljevanju nas bodo zanimale nekatere ustaljene in prenovljene upodobitve preteklosti, kjer lahko opazimo na eni strani sočuten odnos do usode posameznika, še bolj izrazita pa je ironična distanca do nacionalne ideje oz. identitete in dvom v veliko zgodovino.

Literarni svet **Pavla Vilikovskega** (1941) je razmrežen, gost in posledično kompleksen, tako da se ob branju in interpretiranju njegovih literarnih besedil zatika tako »navadnemu« kot bolj zahtevnemu bralcu. Zato je še toliko bolj pomembna intenzivna literarnovedna obravnava njegovega dela, ki je v zadnjih dvajsetih letih (nenazadnje je v tem času izšla njegova literatura »iz predala« in sočasno ustvarjanje) postavila tega slovaškega srednjeevropskega postmodernista na najvidnejše mesto znotraj nacionalne sodobne književnosti. P. Zajac v avtorjevih izbranih delih analizira njegova besedila z vidika medbesedilnih povezav ter v njih najde interpretacijski ključ vsake zgodbe zase, obenem pa celotnega miselnega sveta, ki ga podaja avtor. Drug vidik je iskanje smisla oz. pomena pripovedi s pomočjo ponavljajočih se motivov in narativnih perspektiv. Naša, recimo temu nedomača, perspektiva je v neki meri prikrajšana za nekatere lokalne, generacijske povezave in namige, zato bo zavestno zožena: zanimala nas bo predvsem vloga družbene, zgodovinske determinacije posameznika in prestopi iz lokalne, regionalne, nacionalne zgodbe v bolj univerzalno podobo sveta. Zdi se namreč, da Vilikovský prav z literarno igro, s poljubnim prepletanjem fiktivnega, možnega in faktografskega sveta (Zajac 2005: 834) govori o neuspehu pri iskanju ene resničnosti ali enega smisla ter o negotovosti kot temeljnem bivanjskem občutju.

Za interpretacijo smo izbrali dve diametralno različni kratki zgodbi iz zbirke *Kruti strojevodja* (1996),[2] ki je prevedena tudi v

1 D. Jančar in P. Vilikovský sta pripadnika iste generacije, oba sta tudi romanopisca in esejista, podobna je tudi njuna vloga znotraj nacionalne književnosti, kjer se danes pojavljata kot najbolj mednarodno uveljavljena pisatelja, ki sta v veliki meri vplivala na mlajše sodobnike. Nenazadnje ju druži tudi problematizacija srednjeevropskega fenomena.

2 Datiranje nastanka proznih del je zapleteno, prav pri Vilikovskem je namreč očiten razkorak med nastankom in izidom ter posledično refleksijo literarnih besedil, ki ga še bolj poudarja dejstvo, da se razlikuje tudi zgodovinski čas ali družbeni kontekst. Leta 1989 so izšla dela, nastala po letu 1968: *Kôň na poschodí, slepec vo Vrabľoch*, *Večne je zelený*, *Eskalácia citu*, *Slovenský Casanova*. Tako tudi zbirka *Kruti strojevodja* poleg kratkih zgodb, napisanih v devetdesetih letih, vsebuje še dve, napisani dve desetletji prej, vendar se kljub temu obe homogeno vključujeta v zbirko. Iz tega dejstva izhaja teza, ki jo povzemamo po Darovcu (2007: 126), da se avtorjevo pisanje (pogled na svet, teme, besedilni postopki) skozi čas dejansko ne spreminja, zato pri interpretaciji njegovega celotnega opusa ni produktivno iskanje neke razvojne paradigme.

slovenščino.[3] Prva izostruje temo zgodovinskega spomina in načina razumevanja prostora in časa tukaj in zdaj (Vse, kar vem o srednjeevropejstvu), druga, Romeo iz socialistične epohe, upoveduje povprečnega človeka, ki je ujet v svojo dobo (ljubezenska zgodba kot privid, spomini na otroštvo, staranje).

Najbolj izpostavljena zgodba zbirke *Vse, kar vem o srednjeevropejstvu* vstopa v medbesedilno povezavo s popularno razpravo o srednjeevropskem vprašanju iz sredine osemdesetih let, ki jo poosebljajo češki, madžarski, poljski, avstrijski in slovenski intelektualci. Vilikovský, kot smo že vajeni, z veliko mero distance polaga svoje misli na jezik francoskemu eksistencialistu Albertu Camusu. Zgodba je zgrajena kot dialog med tujcem, naključnim popotnikom in prvoosebnim pripovedovalcem ter izhaja iz resničnega dogodka, prihoda Camusa na brnsko železniško postajo leta 1937, kar izvemo iz njegovih zapiskov.[4] Avtor to dejstvo uporabi kot motiv, dogajalni čas pa prestavi za dobrih štirideset let, torej v čas normalizacije na Češkoslovaškem. Camus ima vlogo sogovornika, ki omogoča junakovo samorefleksijo (ne)pomembnosti in specifike svojega širšega družbenega in kulturnega okolja, ki ga imenuje Srednja Evropa. Tu so ljudje vajeni na nenehno spreminjanje mej, oblasti, valut, družbenih redov, »kjer zaradi samih zaves ne morete videti niti čez svoje dvorišče« (Vilikovský 1998: 11). S tem sovpada dogajalni prostor: železniška postaja in recepcija hotela poosebljata nenehno prihajanje in odhajanje, prehodnost, začasnost, to so prostori slovesa in snidenja, čakanje na postaji pa lahko povezujemo z vzdušjem nelagodja, nemoči, obstankom na mestu. Neopazen je tudi Camus, ki nikakor ne vzbuja pozornosti:

> Ne, na Camusu ni bilo nič vpadljivega. Opazil sem ga verjetno zato, ker se je tako urbano zlil s halo brnske postaje. Četudi bi zavestno iskal boljše ozadje, si ne bi mogel izbrati boljšega. Nekakšna otožna, globoko vtisnjena žalost, ki so ji že zdavnaj odpeljali vsi razlogi, nekakšne saje na tirih elektrificirane proge. Niti pomislil nisem, da na tej klopi čaka vlak. (Vilikovský 1998: 8.)

Camus je torej siva scenografija, v dialogu pa ima vlogo tujca, ki želi spoznati, začutiti atmosfero tukajšnjega življenja, specifične lastnosti tega prostora in tako tudi domačinu odpreti oči. Te lastnosti lahko prepoznamo iz junakovega samospraševanja: izvemo, da je to dežela, kjer je »tujec sorazmerno redka žival« (Vilikovský 1998: 9), kjer je posameznik skromno ponosen na svojo identiteto, kjer se ni vredno posvečati osebnim, ampak kolektivnim zadevam in kjer izložbe v trgovinah nimajo povednega, temveč pogojni naklon. Camusa pa zanimajo malenkosti iz vsakdanjika:

> Bil je, če lahko tako rečemo, zgodovinar tega, kar nima zgodovine, drobtinic, ki neopazno padajo pod mizo zgodovine. Da bi samo te, neopazne, neevidentirane trenutke znal občutiti kot življenje? Dandanes, ko imamo opraviti s pravo poplavo pomenov, da imamo zanje premalo resničnosti, danes ga, mislim, razumem. Mojbog, kako sovražim zgodovino, ta življenjepis človeštva! (Vilikovský 1998: 12.)

Kaj torej pomeni ta preusmeritev zanimanja od celostne podobe k fragmentu? Skozi celotno pripoved postopoma razbiramo interpretacijski ključ zgodbe, ki je v varnem, distanciranem pogledu na svet: Vilikovský podaja sliko konkretnega prostora in časa skozi oči dvomljivca. V alegorični zgodbi se soočata domači pogled pripovedovalca, subjekta in zunanji pogled »tujca«, kar v zaključku izpostavi problem identitete.

3 Navedki v nadaljevanju izhajajo iz slovenskega prevoda *Kruti strojevodja*, 1998.

4 Motiv velikega pisatelja, ki se ponoči po naključju znajde na železniški postaji obrobnega, neznanega mesta, ima presenetljivo vzporednico v slovenski književnosti (glej antologijo *Noč v Ljubljani*, 1994). Joyce v Ljubljani in Camus v Brnu sta očitno dovolj privlačen prizor za rekonstrukcijo časa, navidezni dialog ali samorefleksijo ob srečanju tujca z domačinom oz. »majhnega« pisatelja z »velikim« (Blatnikova zgodba *Norin obraz*).

Nezaupanje v zgodovino kot zaporedje prelomnih dogodkov ali veliko kolektivno zgodbo z junaki preusmeri na individualno, subjektivno dojemanje resničnosti ter na iskanje majhnih resnic, razpoloženja ali drobtinic, iz katerih lahko zaznamo duh časa. Drug odmik je trpko-posmehljiv, samoironičen pogled na svoj narod, ki ga določa vztrajnost, trpljenje in zgodovinska smola. Camusevo sporočilo je naslednje: človeški spomin bledi, zgodovina ni stalna, čas odteka in kar ostaja ali je »golo telo življenja« (Vilikovský 1998: 14). Ali kot lahko razberemo iz naslova: srednjeevropskosti ne jemljem resno, vse, kar vem o tem pojmu, je to, da sem izkusil življenje na tem prostoru.

Zgodba Romeo iz socialistične epohe že v naslovu napoveduje konfrontacijo dveh kulturnih realij oziroma nezdružljivih motivov. Neizpolnjena ljubezenska zgodba shakespearovskega Romea je situirana v čas normalizacije 70. in 80. let na Češkoslovaškem. Dogajalni prostori so pri Vilikovskem skoraj brez izjeme resnični, obstajajo na zemljevidu, v nasprotju z zgodbo, katere fiktivnost je poudarjena znotrajtekstualno, o njej dvomi celo junak. Tako je tudi tukaj: Bratislava, vas na Zahorju, Budimpešta in romunsko turistično mesto Brašov so kraji, skozi katera potuje inženir Kasanovský. Njegova življenjska zgodba je na videz preprosta: družinski oče v srednjih letih se odpravi na kratko pot v Romunijo, kjer naj bi se srečal z ljubeznijo iz mladosti. Tam se ljubimca ne najdeta in Kasanovský se vrne domov. Vendar junak ni samo nesrečni ljubimec in Romunija ni samo počitniška destinacija. Osrednji literarni lik je povprečen neuspešnež, v življenju ga spremlja smola (naključja), predvsem pa izhaja iz ideološko neustrezne družine, kar zaznamuje njegovo izobraževanje in poklicno kariero. Posledično je nesamozavesten, dvomljivec, sanjač, ki postane z leti ravnodušen in otopel:

> Še vedno ga spremlja občutek nezaželenega otroka, ki ga spodbuja dejstvo, da njegova prošnja za zagovor doktorske disertacije že dve leti leži v predalu nekega okrožnega partijskega komiteja. Potrpljenje je božja mast [...] Samo zakaj se mora vse to zgoditi šele takrat, ko človek postane do vsega ravnodušen? (Vilikovský 1998: 64.)

Edino svetlo točko predstavlja spomin na njegovo študijsko bivanje v Veliki Britaniji, kjer je spoznal sodelavko, s katero si potem dopisuje in načrtuje srečanje v edinem možnem kraju, v Romuniji, ki ima z domovino njegove prijateljice kot edina izmed socialističnih držav še najboljše odnose, torej tudi diplomatske. Njuno srečanje pa se izkaže za neresnično, kot je izmišljen tudi njun odnos in dopisovanje. Fiktivno postane znotraj besedila tudi junakovo potovanje, umik iz sveta, v katerem živi (Darovec 2007: 132).

Motiv vlaka, povezan s potovanjem, odhodom in umikom, najsi bo mentalnim ali fizičnim, je v tej zgodbi eksplicitno izpostavljen in opravičuje tudi naslov zbirke *Kruti strojevodja*. Ko se namreč Kasanovský z vlakom vrača domov in zagleda »motno, leno Donavo« (Vilikovský 1998: 78), uzre kot na dlani svoje celo življenje. Strojevodja, recimo mu kar Doba ali Usoda, seveda ne more slišati njegovega neizrečenega vzklika »počasneje!« Zavest iztekajočega časa nam torej nalaga doživljanje preteklosti kot starih dobrih časov in nenehen strah pred smrtjo.

Človek je tako zunaj zgodovine še vedno samo bitje, torej Kasanovský, ki kljub slabosti, razočaranju ob vrnitvi ugotavlja: »Vse mine. To je najslabše in najboljše, kar je mogoče povedati o življenju.« (Vilikovský 1998: 81.) To lahko razumemo kot sprijaznjenost z usodo ali »čustveni harakiri« (prav tam).

Zgodbam je skupen poskus ujeti vzdušje, atmosfero nekega prostora in časa, seveda preko detajlov, navideznih nepomembnosti, kot da bi samo to še imelo smisel. Svet in položaj subjekta v njem ostaja absurden, z razumom nedojemljiv. Ta majhnost in nebogljenost človeka pa se kaže tako na lokalni kot univerzalni ravni. Avtorjevo tematizacijo zgodovine smo torej brali v ironičnem kodu, srednjeevropski prostor na primer kot našo

zemljepisno širino, ki je ni mogoče opisati drugače kot z razpoloženjem. Subjekt je v obeh primerih zaznamovan z družbenimi okoliščinami, ki so posamezniku izbrisale zgodovinsko identiteto in ga ujele v mrežo vsakdanje stvarnosti.

Tudi kratka pripovedna proza **Draga Jančarja** (1948), ki je tesno prepletena z njegovo romaneskno in dramsko ustvarjalnostjo, ponuja izhodišče za interpretacijo osrednje avtorjeve teme, to je problem zgodovine in usode v povezavi s človekovo eksistenco, kjer izstopa človeška usoda, ki »presega zgodovinske, torej izjemne in krizne situacije« (Virk 1998: 328). Na osnovi zgodovinskih novel iz devetdesetih let želimo prikazati avtorjevo inovativno in obenem empatično obravnavo preteklosti našega dela Evrope. Zdi se namreč, da je Jančar prav z zavestnim prepletanjem fiktivnih in realnih svetov blizu Vilikovskemu.

O Jančarjevih pripovedih z zgodovinsko snovjo M. Štuhec (2005: 120) ugotavlja sofisticirano rabo narativnih struktur. S sopostavljenjem različnih ravni so »zabrisane meje med referenčnim, kvazizgodovinskim, fiktivnim in metafiktivnim svetom. Ravno z izenačevanjem preverljive resničnosti in književne izmišljije namreč obema pripisuje naravo konstruiranega sveta« (prav tam). Izhodiščna struktura tega pripovedovanja je distanca, ki privede do ontološke negotovosti. K temu pripomore tudi najpogostejši avktorialni pripovedovalec, ki na nekaterih mestih izgublja avtoritativnost (prav tam), navidezno se zmanjša njegova vednost. Določeno stopnjo nezanesljivosti lahko opazimo tudi pri prvoosebnem pripovedovalcu. Zunanja panoramična perspektiva, kjer vidimo sliko velike zgodovine, omogoča posredovanje vednosti, ki sežejo dlje kot pogled posameznika. Tako je dosežen vtis univerzalne ujetosti in nesvobode.

Augsburg (1994) je novela, v kateri je distanca do zgodovinskih dogodkov vzpostavljena z zavestnim kršenjem časovno-prostorske logike. Augsburg in njegova paralela konec osemdesetih let 20. stol. predstavljata stično točko zgodovinskega spomina. Sredi 16. stol. sklenjen augsburški verski mir o svobodi veroizpovedi oz. o pripadnosti vernikov različnim veroizpovedim posameznih vladarjev pomeni sporazum, kompromis ter tudi začetek nesamostojnega odločanja o svoji usodi. V tem prostoru, recimo mu srednjeevropski, so znotraj novele brez reda sopostavljeni spomini kot zgodovinsko osmišljeni motivi, ki v sebi nosijo paradoks: spremljanje jugoslovanske vojne po televiziji, klanje kure v gledališki predstavi kot obred žrtvovanja, kamni iz berlinskega zidu kot spominek, prodaja bodeče žice z avstrijsko-madžarske meje, brušenje nožev, anatomsko gledališče v Bosni in množice beguncev s hropečimi živalmi. Vse te bizarne podobe sestavljajo sliko tega prostora, ki je zaznamovan z versko, etnično, kulturno in jezikovno pestrostjo, pa tudi nestrpnostjo in nacionalizmi. Vse to tvori zgodovinski spomin posameznika, ki je izkusil ta čas, imenovan »rahla blaznost« (Jančar 1994: 12).

Prepletanje fiktivnih in realnih svetov, ki je ključno za razumevanje te novele, pojasnjuje A. Zupan Sosič z vpeljavo pojma kronotopskih vrzeli (2006: 172–173). To so »pripovedni načini vzpostavljanja skrivnosti, konkretneje sopostavljanje povsem običajnih realnih dogodkov 20. stol. z nenavadnimi kronotopskimi zvezami in ponovitvami le-teh« (prav tam). Avtor z vpeljavo tujega okolja in kronotopskih vrzeli omogoča refleksijo preteklosti in sedanjosti ter sublimacijo zgodovinskih resnic v univerzalne skrivnosti (prav tam).[5] Pripovedna distanca pa je stopnjevana s pripovedovalcem v prvi osebi množine, s kaotičnim vzporejanjem ključnih

5 Vzpostavljanje distance ali možnosti samorefleksije prostora, z vpeljavo lika tujca, smo opazili že pri P. Vilikovskem. Podnaslov prve zgodbe se glasi »z malo prijateljske pomoči od Olomouca in Camusa«. Drug primer potujitve je potovanje junaka v tujino (Augsburg, Brešov).

trenutkov polpretekle zgodovine srednje in južne Evrope ter dvomom v eno samo resničnost. Takšna »blaznost« seveda ne more biti »rahla«. Naj je naša preteklost še tako pretresljiva, zgodovinski spomin ni celovit, sestavljen je iz drobcev, vtisov, predvsem pa ni en sam in večen.

Novela Joyceov učenec (1998) je pravzaprav vpogled v ključnih točkah slovenske zgodovine 20. stol. skozi perspektivo intelektualca. Zgodba s prepoznavnim realnim ozadjem plastično dokumentira družbenopolitično ozadje: v Trstu je v času fašizma čutiti slutnjo vojne in nevarnosti totaliratizma, Ljubljana med okupacijo, medvojni London, publicistična poročila o montiranih političnih procesih v petdesetih letih. V tako razburkanem času je človek postavljen v mejne, skrajne situacije. Svetovljanski doktor prava, Joyceov učenec, žrtev spreminjajočih družbenih sprememb postane tragičen lik v trenutku, ko v zagovoru na sodišču spozna nemoč individuuma: »V glavi imam nekakšno praznino« (Jančar 1998: 68). Lokalizirana, slovenska ali pa srednjeevropska zgodba dobi še bolj univerzalno dimenzijo ob soočenju s smrtjo in samim seboj. Posamezniku v skrajni situaciji ostaja samo še spomin in neizrekljivo, torej tisto, kar presega človeški razum. Ta univerzalna bivanjska izkušnja je poglobljena z družbeno, zgodovinsko zaznamovanostjo ter nesvobodo posameznika.

V obravnavani kratki pripovedni prozi D. Jančarja in P. Vilikovskega se je potrdila izrazita vloga zgodovine, ki se kaže tako preko ironičnega kot sočutnega doživljanja sveta. »Znanstveni materializem« inženirja Kasanovskega, ki se boji Freuda, (Romeo iz socialistične epohe) ali »analitično poželenje« doktorja prava tik pred smrtjo (Joyceov učenec) govorita o nedojemljivosti sveta izključno z razumom, nemoči posameznika v vrtincu zgodovine in odsotnosti enega smisla ali celovitega pogleda na svet. Razlika med njima na nivoju subjekta je očitna. Pri Vilikovskem je problem subjekta izguba identitete kot rezultat izbrisa zgodovinskega spomina, Jančar pa prav z vzpostavljanjem identitete zavestno sega v globlje sloje zgodovinskega spomina.

Viri in literatura

DAROVEC, Peter, 2006: *Pavel Vilikovský*. Bratislava: Kalligram. 124–133.

DEBELJAK, Aleš, 2002 *Lanski sneg, eseji o kulturi in tradiciji*. Ljubljana: Aristej. 55–65.

JANČAR, Drago, 1994: *Augsburg in druge resnične pripovedi*. Ljubljana: Mihelač.

JANČAR, Drago, 1998: *Prikazen z Rovenske*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MIKULA, Valer, 1997: *Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A. 121–125.

RÉDEY, Zoltán, 2007: *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrných premien.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 81–95.

ŠTUHEC, Miran, 2005: Pripovedovalec, fokalizacija in avtorjev glas v krajših pripovedih Draga Jančarja. *Slavistična revija* 53/2. 119–134.

VILIKOVSKÝ Pavel, 2005: *Prózy.* Bratislava: Kalligram.

VILIKOVSKÝ, Pavel, 1998: *Kruti strojevodja*. (Prevedel Andrej Rozman.) Ljubljana: Cankarjeva založba.

VIRK, Tomo, 1995: Temni angel usode (prozni opus Draga Jančarja). Drago Jančar: *Ultima creatura*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 203–230.

VIRK, Tomo, 1998: Čas kratke zgodbe. Tomo Virk (ur.): *Čas kratke zgodbe, antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: ŠOU Študentska založba. 290–341.

ZAJAC, Peter, 2005: Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti. Pavel Vilikovský: *Prózy.* Bratislava: Kalligram. 814–873.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: Skrivnost v kratki prozi Draga Jančarja. Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja* 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 169–177.

PRVINE GOVORJENEGA JEZIKA KOT TEMELJNI STILEMI V SODOBNI SLOVENSKI PROZI

Mojca Smolej
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 811.163.6'276.12:821.163.6-3.09"19/20"

Prisotnost prvin spontano govorjenega jezika v literaturi ni nič novega. To potrjuje tudi sama literarna zgodovina. Pri preslikavi govorjenega jezika v literaturo so opazne različne stopnje. Različne stopnje oz. delno preslikavanje spontano govorjenega v literaturo se največkrat kaže/jo kot nekakšen hibrid, ki ni ne verodostojen posnetek spontano govorjenega ne pričakovan v knjižnem jeziku.

govorjeni jezik, stilem, sodobna slovenska proza

The presence of elements of spontaneous spoken language in literature is nothing new. This is also confirmed by literary history. In research on the use of spoken language in literature/s different levels are noticed. This partial depiction of spontaneous talk in literature is mostly represented as a kind of hybrid that is neither a credible recording of spontaneous spoken language nor what is expected in the literary language.

spoken language, styleme, modern Slovene prose

1 Stilem

Za uvod v opazovanje prvin govorjenega jezika v novejši slovenski prozi je treba odgovoriti na vprašanje, kako sploh razumeti pojem stil oz. stilem v pričujočem prispevku.

Stilem razumemo kot jezikovno sredstvo, ki zaradi pogoste, prevladujoče rabe v literarnem ali drugem delu postane opazno (na tem mestu se vsekakor vsiljuje misel, da pogostnost ne more in ne sme biti nujni kriterij, lahko je povsem nerelevanten). Kako besedi opazno in pogosto razumeti, bomo tokrat pustili ob strani. Tokrat naj zadošča, da stilem oz. stil ne razumemo kot posebnost ali odmik v primerjavi z drugo zvrstjo/ravnjo jezika (npr. neumetnostnim jezikom, govorjenim jezikom), pač pa je v določeni meri pomen izraza delno prekriven tudi s pojmom idiolekt. Idiolekt, ki je v določenih primerih delno prekriven tudi z družbeno pogojeno (konvencionalno) rabo jezika, razumemo kot množico najrazličnejših možnih izbir/rab jezikovnih (leksikalnih, slovničnih itn.) sredstev, ki so med seboj delno prekrivna, saj izhajajo iz istega temelja oz. sistema, in lastne ali tipične za posameznega govorca. Vsaka izmed danih (zavednih ali nezavednih) izbir je pogojena z okoliščinami in družbeno-družabnimi dejavniki, ki pa jih govorec lahko namenoma ali nenamenoma ne upošteva. Jezik (in s tem stil) vsakega umetnostnega besedila razumemo kot del avtorjevega idiolekta, in sicer kot del, ki je lahko ali pa ne prekriven z avtorjevimi zavednimi ali nezavednimi jezikovnimi izbirami v drugih okoliščinah in pod vplivom drugačnih družbeno-družabnih dejavnikov. V okviru posameznika, v našem primeru posameznika – avtorja, lahko torej trdimo, da je idiolekt prekrivajoča množica najrazličnejših jezikovnih izbir, ki so za posameznika tipične v določenih okoliščinah, med katerimi je zagotovo tudi avtorjevo prozno delo.

Za popolno sliko stila določenega avtorja ali posameznega dela bi bilo treba analizirati vse slovnične, leksikalne in druge prvine, ki soustvarjajo besedilo. Tokrat bomo v analizi-

ranih delih skušali izluščiti le tiste, ki so značilne za govorjeni jezik oz. so tipična slovnična ali leksikalna sredstva (spontano) govorjenega jezika. Zanimalo nas bo, katera slovnična ali leksikalna sredstva se pojavljajo, v kolikšni meri in kakšna je njihova vloga.

2 Raba prvin govorjenega jezika skozi čas

Zgodovinski pregled rabe prvin govorjenega jezika v umetnostnih besedilih kmalu pokaže že znana dejstva, da vpetost različnih prvin govorjenega jezika v literarnega danes pravzaprav ni nič novega, nič presenetljivega.

Literarna zgodovina nam ponuja različne primere »osvobajanja« umetnostnega jezika že v 18. stol. Iz evropske zgodovine so zagotovo med najbolj znanimi anakreontiki. Tu je treba omeniti še Lessinga, Wielanda, Herderja itn., ki jim je normirajoča slovnica predstavljala aparat uničevanja, zakrivanja čutne polnosti jezika, zato so zahtevali svobodnejši besedni red, rabo narečne leksike itn.

Zgledi posnemanja naravne dikcije se kažejo tudi v slovenski literarni zgodovini, o čemer je podrobno pisala že Breda Pogorelec.

> V Linhartovi dramatiki, zlasti v Matičku kaže omeniti še eno nasprotje, ki napoveduje novo dobo: poleg […] historičnih prvin smo nakazali tudi mestoma dikcijo ljudske umetnosti v dialogu Matička in Nežke. S tem je že v tem, nemara najbolj izrazitem in še vse premalo ocenjenem delu Prešernovega predhodništva, nakazan slogovni spopad, ki ga bomo spremljali v razvoju slovenskega umetnostnega sloga vse devetnajsto stoletje. Označili bi ga lahko kot spopad med historično in neretorično ljudsko poetiko, spopad, ki se je navidez umiril v obdobju slovenskega realizma ter šele z moderno razrešil v sodobni poetiki. (Pogorelec 1982: 600.)

Prisotnost prvin govorjenega jezika v slovenski literaturi je zaznati tudi v samih začetkih slovenskega proznega ustvarjanja, npr. pri Jurčiču. Z njimi načrtno orisuje in zaznamuje protagonistove socialne, mentalne in druge značilnosti. O vsem tem je razpravljal že Andrej E. Skubic.

> Če človek prebere le par klasičnih avtorjev, je težko pokazati na kakšno konkretno razliko. Že Jurčič je pisal dokaj prepričljivo po kmečko, Kersnik je zapisal prve prepričljive živahne dialoge meščanskega salona, pri Govekarju najdemo kar prepričljiv sleng z vsemi tistimi zafrkljivimi neologizmi, ki sodijo zraven. Zdi se morda sicer, da je slovenščina v primerjavi s kakšnim večjim jezikom v literaturi potrebovala nekoliko dlje za prebitje dveh domnevnih tabujev, ki sta nekoč omejevala avtorja – po eni strani vseh tistih reči, ki pri meščanstvu veljajo za nespodobne, vulgarne, po drugi strani pa tistih, ki so povezane s solidno ustaljeno formalno platjo jezika, torej s črkovno nazornejšim zapisom narečnih posebnosti ali živega jezika nasploh. (Skubic 2004: 1.)

Prisotnost skladenjskih struktur, značilnih za spontani govor, narečne leksike, prvin govorjenega jezika se v slovenski prozi tako praktično pojavlja od samih začetkov pa vse do danes.

2.1 Razlike v rabi prvin govorjenega jezika nekoč in danes

Če se natančneje osredotočimo na rabo prvin govorjenega jezika v različnih časovnih obdobjih, se izkaže, da je bil govorjeni jezik res prisoten ves čas, vendar je bila ta prisotnost bolj ali manj zakrita oz. je bila spretno izrabljena za dosego večjega učinka, npr. pri orisu protagonistovih značajskih, socialnih ali drugih značilnosti.

> [D]anes neknjižni jezik ni več znak za zaznamovanje nenormalnih, posebnežev, »drugačnih«, provokatorjev, preprostih; ta jezik je samoumeven, je edini možni izraz tistega, ki govori, ker govori zares. […] (Skubic 2004: 1.)

Pri Cankarju lahko npr. vidimo prefinjen spoj umetelne in naravne dikcije, ki je bil vsekakor premišljen in načrten; posnetki naravne dikcije so tako delno prikriti.

Primer:

> In župan, – župan živi dalje, kakor žive drugi ljudje. Na večer se napije močnega vina, oči se mu zalijejo in s pestjo bije po mizi: »A jaz mu ne dam niti trohice! Ne zdaj in nikoli ne!« Okna je omrežil in zagrnil s trdnimi ruleti; ne spi pa nikdar sam v svoji sobi in ponoči se

časih dvigne v postelji in strmi z velikimi očmi v temo. (Cankar 1969: 120–121.)

Citirani odlomek iz Cankarjeve vinjete O čebelnjaku se začenja z eliptično oz. nominalno strukturo, ki opravlja metabesedilno vlogo napovedovanja vsebine dela besedila, ki sledi, in deloma tudi stopnje besedilne zgradbe. Obravnavane eliptične oz. nominalne strukture so tipične in zelo pogoste prav v spontano govorjenih besedilih. Z njimi govorci največkrat napovedujejo ali povzemajo vsebino novega dela besedila in nakazujejo prehod na naslednjo stopnjo besedilne zgradbe. Cankar je eliptične in nominalne strukture vešče izrabljal in učinkovito prepletal z drugimi naravnimi in umetelnimi strukturami.

Danes lahko bralec v primerjavi s klasičnimi avtorji opazi, da velikokrat ne gre za spoj naravnega (spontanega) in umetelnega, pač pa zgolj za rabo ali uporabo jezika, ki je osvobojen vsakršnih umetelnih zakonitosti. Zdi se, da marsikateri avtor »zgolj« svobodno, neobremenjeno prenaša, preliva jezik iz ene sfere (največkrat spontano govorjene) v drugo, zapisano. Marsikatero sodobno prozno delo tako predstavlja skoraj verodostojen posnetek naravne dikcije z vsemi leksikalnimi, skladenjskimi in drugimi primesmi, ki živijo predvsem v spontano govorjenih (zasebnih) diskurzih.

3 Pregled štirih sodobnih proznih besedil

Kot kratek sprehod skozi pregled možnih različnih prelivov posnetkov naravne dikcije v prozni besedilni svet nam bodo služila dela: *Fužinski bluz* Andreja Skubica, *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića, *Rizling polka* Štefana Kardoša in *Zlati dež ali Kaj hoče moški* Luke Novaka.

Pri pregledu navedenih del se takoj izkaže, da je prisotnost slovničnih, leksikalnih in drugih sredstev (spontanega) govorjenega jezika v njih zelo različna. Pri nekaterih je pogosta, kar pomeni, da se avtor z jezikom močno približuje govorjenemu jeziku tako na ravni zapisa, na ravni oblike in vrste leksemov (npr. izguba nenaglašene končnice -o pri samostalnikih srednjega spola; raba leksike, ki je po SSKJ označena s kvalifikatorji (nižje) pogovorno, vulgarno, žargonsko, nizko itn.; raba metabesedilnih signalov oz., ožje gledano, govornih signalov itn.) kot tudi na skladenjski ravni, npr. pretrganje linearne osi, stava klitik oz. besedni red, izpostavitev stavčnih členov itn. Pri drugih je delež jezikovnih sredstev (spontano) govorjenega diskurza skromen in se odraža predvsem na občasni rabi leksemov, ki jih SSKJ označuje bodisi za pogovorne ali vulgarne. Zapis in oblika besed ostajata zvesta knjižni normi.

V nadaljevanju si bomo tako skušali ogledati različne stopnje in oblike rabe leksikalnih, slovničnih in drugih sredstev spontano govorjenega jezika v preučevanih sodobnih proznih delih.

3.1 Zapis

Pri analizi zapisa je opazno predvsem dvoje. Avtorji se kljub približevanju spontano govorjenemu jeziku odločajo za ortografski oz. knjižni zapis, kar je pričakovano, saj je tako delo razumljivo najširšemu krogu bralcev. Posamezni avtorji (npr. Andrej Skubic, Goran Vojnović) se v večji ali manjši meri pri ortografskem zapisu odločajo tudi za izjeme, ki niso skladne s standardnim slovarjem. Večinoma gre za besede, ki so rabljene pogosteje in njihov nestandardni zapis ne povzroča težav pri razumljivosti oz. berljivosti.

Primera:[1]

1. Je blo vroče ko satan. Zdej bo pa spet. Glih ko je blo neki cajta mogoče živet. Kakšno urico. Šele **zdejle**[2] zjutri. Je blo mal teme pa mira. **Mislim**, šta. Da bi se **pretegnu**. […] Naenkrat sem sam **slišal** en tih smeh tam iz teme, pol se je pa **začel** ob beli steni pri tleh neki temnega premikat, pa sem **vidu**, da tam v spalkah ležijo

1 Pri vseh treh primerih gre za notranji monolog.

2 Mastni tisk predstavlja nekatere reducirane oblike, podčrtano pa nereducirane, ki so glede na reducirane oblike nepričakovane.

[…]. Veliki frajer, ko je mulce **prefuku**, je **prišel** gor po svojo nagrado. (*FB*: 9–13.)[3]

2. Šole je končno **konc**, sem **misnla**, da bom **popizdla**. **Mislm**, jaz mačkasta, tastara za kemo pa za katedrom sedi pa tam filozofira neki o moki. […] Mi pa vsi **sam en v druzga** zijamo. **Mislm**, **kolk** je to bolano. **Še dobr, da mamo** ob torkih krajši urnik. **Tko** da ob petih že zviz, pa sem ob pol šestih doma. (*FB*: 130–131.)

Pri pregledu prvih dveh naključno izbranih primerov se kaže, da avtor pri zapisu ne zapušča varnih meja razumljivosti in berljivosti. Upošteva le tiste redukcije, ki kljub nestandardnim oblikam bralcu ne otežujejo branja in s tem razumevanja (npr. deležnik na -l za moško obliko je (nedosledno) zapisan z u → *pretegnu*, *vidu*, *prefuku*, *privošču*, vendar *slišal*, *prišel*; izguba nenaglašenega e, a oz. i → *clo*, *zlo*, *blo*; izguba glasu o pri deležnikih srednjega spola → *začel* namesto *začelo*; redukcija oz. premena nenaglašenega kratkega a → *keri* namesto *kateri*, *lohk* namesto *lahko* itn.). Oba primera pa lahko kažeta na to, da avtorju zapis služi tudi za karakterizacijo likov, čeprav ne povsem pričakovano (npr. v prvem primeru, ki ga govori bivši hevimetalec, je mnogo manj redukcij, čeprav bi bile glede na druge redukcije in premene v romanu pričakovane, kot v drugem primeru, ki ga govori srednješolka → npr. beseda *mislim* je pri prvem zapisana standardno, brez redukcije, pri drugem pa je drugi, nenaglašeni i opuščen (*mislm*). Nedosledno zapisovanje že zapisanih redukcij priča tudi o tem, da je avtor morda pri pisanju (v smislu načrtnega, premišljenega sistemskega zapisovanja) posvečal manj pozornosti samemu zapisu oz. da je zapis delno osvobojen načrtnih sistemskih spon in je tako rabljen/izrabljen neposredno in delno nenačrtovano.

Primera:

3. »Nepridipravi so včeraj ponoči poškodovali kočo na Dolgem mostu … A vidiš, Dolgi most.« »Pa **sej** to je **tm, k**[4] so Črnuče. Sej šestka pelje na Dolgi most.« »Mamica ti je tm, k so Črnuče. » […] »**Dej, k** nimaš blage veze. Se **spomnš, k ni vedu**, kje je Tromostovje.« »To sem **vedu, sam nism vedu**, da je to Prešernov trg.« […] In potem gremo ponavadi za Adijem, njo pa pustimo, da stoji tam ko kup nesreče. Mirsad pa medtem trpa Avstrijke. Mirsad je itak tak sumljivec, da mene sploh ne bi **čudilo**, če bi on **delal** v Kranju in bi samo Samiri **nalagal** o Klagenfurtu. (*ČR*: 30–31.)[5]

4. Potem pa naenkrat Damjanović skrene in gre skozi grmovje do Ljubljanice, do brega. […] In Damjanović začne **scat**. Ta je pa res čefur. Sredi belega dneva, **direkt** ob potki, **po kateri** hodi folk, on lepo stane in ga privleče ven. Pripišalo mu se i gotovo. […]. (*ČR*: 133.)

Tudi v romanu *Čefurji raus* je opaziti dvoje. Pri zapisu ostaja avtor skoraj popolnoma na ravni standardnega zapisa (z občasnimi izjemami → npr. raba kratkega nedoločnika), kar je samo delno pričakovano, saj je lahko mestoma standardni zapis glede na izbor leksike, skladenjskih in drugih izpeljav celo rahlo izstopajoč v smislu nenaravne vpetosti v besedilno celoto (npr. *vsi čefurji imajo lepo đ pa ć*; *direkt ob potki, po kateri hodi folk* → raba oziralne vezniške besede *po kateri* tu priča, da avtor res ostaja znotraj standardnega polja. Zapušča ga le pri uprizarjanju dialogov, vendar se tudi tu ne oddalji preveč od knjižnega zapisa (npr. *To sem vedu, sam nism vedu, da je to Prešernov trg*).

Primera:

5. »Ko pa kličeš z neke neznane cifre! Saj veš, da ne dvigujem neznancem. Kaj pa imaš to za en telefon? A tvoj ne dela?« »Pa dobro, mislim, za božjo voljo, če veš, da me ni! Pa da se morava ja dobiti, saj ne moreš kar tako izginiti …«

3 *FB*: *Fužinski bluz*.

4 Na tem mestu je treba poudariti, da je seveda bistvena razlika, ali gre v romanu za pripoved, kjer se jezik skoraj na vseh ravneh močno približuje knjižnemu, ali za dvogovor oz. pogovor, kjer je zaznati večji približek spontanemu govoru.

5 *ČR*: *Čefurji raus*.

»Pa dobro, nehaj že težit, prav fajn se imam, saj ni nič takega!« (*ZD*: 188.)[6]

6. Druga kvasi: »Ja res ste tole lepo **pripravli, tko lušten ste tole naštimal, a boste film snemal al reklamo ali kaj, ni kaj, sam za čestitat** vam je!« in hlastno zagrizne v štruco. Potem ji izleti: »A kakšne **klubase** pa ni za zraven? Hahaha.« (*ZD*: 152.)

Če je v prvem romanu (*FB*) zapis najdlje presegel mejo standardnega, v drugem (*ČR*) le delno, lahko v zadnjih dveh primerih (*ZD*) opazimo, da je avtor pri zapisu ostal povsem zvest knjižnemu zapisu, kar je zanimivo, saj si skozi celotno delo prizadeva za čim večji približek spontanemu, govorjenemu jeziku (vsaj pregled leksike in skladenjskih izpeljav priča temu v prid). Izjemoma se avtor za bežen prehod meje med standardnim in nestandardnim slovarjem odloči pri karakterizaciji stranskih (nepomembnih) likov (npr. *A kakšne klubase pa ni za zraven*?).

Kot kratek sklep k pregledu zapisa v obravnavanih romanih lahko rečemo, da je opaziti tri različne stopnje rabe zapisa: prva ostaja povsem zvesta standardnemu slovarju, druga se od standardnega odmakne le pri karakterizaciji likov (največkrat stranskih), tretja pa skozi celotni besedilni svet z vsemi liki preko zapisa skuša zajeti spontani, neposredni in osvobojeni jezik, ki je vsekakor del besedilne resničnosti. Pri vseh treh je tako opaziti nekakšen boj med knjižnim, normativnim na eni strani in spontanim, neposrednim, prostim jezikom na drugi. V prid standardnemu govori predvsem želja po razumljivosti in berljivosti.

3.2 Besedišče

Pri pregledu besedišča se bomo osredotočili zgolj na tri ravni. Na besedišče bomo pogledali s stilnoplastnega zornega kota, pregledali bomo stopnjo prisotnosti splošnih besedilnih aktualizatorjev in za konec še rabo diskurznih označevalcev oz. metabesedilnih elementov.

3.2.1 Stilno-plastna oznaka besedišča

V vseh štirih romanih je bolj ali manj prisotna raba besedišča, ki ga s stališča knjižnega jezika označujemo za (nižje) pogovorno, ekspresivno, nizko, slabšalno ali vulgarno.

Primera:

7. Ne gre mi iz glave, kako sva se odločila za tole potovanje. Larisa naj bi danes še končala snemanje ene reklame, pa ji je producent tako presedel, ker ji je težil že od vsega začetka, da ga je **poslala v božjo mater** in mu rekla, naj **se goni** s svojim **advertajzerskim kešem**. Ti tipi res mislijo, da **so boga za jajca prijeli**. (*ZD*: 15.)

8. Zaklel se je, da ne **bo zajebaval** nikogar več, sploh pa ne žensk v turističnih agencijah […]. (*RP*: 118.)[7]

Tudi izbor besedišča govori v prid temu, da je jezik v sodobni slovenski prozi osvobojen knjižnonormativnih spon, avtor tako ni več obremenjen s težo primernega in idealnega. Jezik lahko uporablja neposredno, svobodno, v besedilni svet ga lahko prenaša/preslikuje iz katere koli socialnozvrstne plasti. V kolikšni meri in kdaj bo avtor uporabil »nestandardno« besedišče, je odvisno le še od njega samega in njegovih stilističnih smernic.[8]

3.2.2 Splošni besedilni aktualizatorji

Splošni besedilni aktualizatorji so tista leksikalna sredstva, ki pretvarjajo/spreminjajo slovarsko vrednost leksema, pred katerim stojijo, v konkretno referenco. Vlogo splošnih aktualizatorjev opravljajo določni in nedoločni členi, ki so sami po sebi asemantični. Ker je njihova raba v knjižnem jeziku nepričakovana, pričakovana pa v spontano tvorjenih govorjenih besedilih, raba v

6 *ZD*: *Zlati dež ali Kaj hoče moški*.

7 *RP*: *Rizling polka*.

8 Za popolno analizo bi morali obravnavano besedišče natančno pregledati kvantitativno, vrstno (socialnozvrstno) in funkcijsko (v smislu pregleda mesta pojavitve).

pregledanih romanih zopet kaže na to, da je sodobni avtor pri rabi jezika neposreden.

Primera:

9. Matej mi je s Hvara javil, da je štirideset stopinj in da Hrvati colajo po 10 evrov za eno margarito. S **ta** novo sta zagonila že ves denar in zdaj namiguje, če bi mu lahko kaj nakazal. […] Jim dam jaz morje pa jahte! Poslal mu bom sto evrov in to je to. Pa naj ne hodi na najdražje koktajle na Mediteranu. Ta moj sin je tudi postal **en** svojevrsten snob. (*ZD*: 44.)

10. Irena zdej že zgleda bolj nezainteresirana. **Un ta**prvi gol jo je mal zbudu, pol se je pa spet začela dolgočasit. (*FB*: 227.)[9]

Tako kot že pri predhodnih kategorijah bi tudi tu morali za popoln prikaz rabe splošnih aktualizatorjev le-te natančno pregledati tako kvantitativno in funkcijsko (tudi v smislu mesta pojavitve). Tokrat naj ostane le pri tem, da tudi raba določnih in nedoločnih členov[10] podpira tezo zapuščanja knjižnonormativnih okvirov jezikovne rabe v slovenski prozi.

3.2.3 Metabesedilni elementi

Metabesedilni elementi so tista sredstva, ki v besedilu ne izražajo propozicijske vsebine in ne prispevajo k vsebini besedila, pač pa sprejemniku pomagajo vsebino organizirati in razumeti. Opravljajo vlogo vzdrževanja stika s sogovorcem (medosebna funkcija), obenem pa skrbijo tudi za organizacijo besedila oz. njegovo smiselno povezanost v celoto (besedilna funkcija).

Primera:

11. Dohtar je bil fraj in ni ga bilo problem zarolat. **Ja**, samo potem ni bilo nikoli nič iz tega […]. (*ZD*: 14.)

12. **Jebemti**, **ja**, tist so bli cajti. Pa tud če se nismo mel kam za dat. Smo moral študentom kuhinje razfukavat. **No**, zdej, **jebemti**, ko mam pa čist svoj plac, zdej pa ni več Bertla. […] **Jebat ga. Ja**, sej kerga druzga tud ni. (*FB*: 11.)

Raba metabesedilnih elementov oz. govornih signalov prav tako nakazuje približevanje naravni dikciji oz. približevanje spontano govorjenemu jeziku, ki se v pregledanih proznih delih bralcu ponuja v zapisani obliki, kar pa predvsem zaradi lažje berljivosti in razumljivosti občasno povzroča nastanek neke vrste jezikovnega hibrida (med knjižnopisnim in spontano govorjenim jezikom), ki zahteva povsem samosvoj jezikoslovni (slovnični, slovarski itn.) analitični pristop.

3.3 Skladnja

Ker skladnja predstavlja zelo široko jezikoslovno področje, se bomo osredotočili zgolj na nekaj najočitnejših skladenjskih posebnosti, ki so tipične in zato pričakovane v spontano govorjenem jeziku.

Primeri:

13. Mulca sta oba na morju, kdo bi mi lahko zdaj pomagal? Panika. Naj pokličem tisto čudno bosansko sosedo, ki ima gor nad nami masažni salon, da mi ga pošlje? **Si bo mislila**, da sem kak manijak. Šit. Kako naj pišem, če nima niti začetka? Pa ravno mi je steklo, kakšno sranje, pa tako sem se veselil […] (*ZD*: 16.)

14. Dan je bil vroč, julij je bil tik pred vrati. Zgodaj popoldne, točno ob dveh, sva se z Betko po dolgem času znova dobila na velikem parkirišču pred BTC-jem (**vedno sva se dobivala na parkiriščih, je najmanj opazno, parkirala sva eden zraven drugega** […], **skoraj z vsemi svojimi ženskami sem se dobival tako, živimo v majhnem mestu, prikriti kar koli**

9 V romanu *Fužinski bluz* je pri rabi splošnih aktualizatorjev opaziti močno razhajanje med samimi literarnimi liki. Bivši hevimetalec je npr. pri rabi določnih in nedoločnih členov dosleden. Njegov jezik skorajda v popolnosti zaobjema (možne in mogoče) slovnične in leksikalne uresničitve, kakršne pozna spontano govorjeni jezik zasebne, neformalne rabe. Pri bivši profesorici slovenskega jezika pa nasprotno skorajda ni zaznati rabe splošnih aktualizatorjev (niti v zasebni neformalni rabi), kar deluje nekoliko izumetničeno (nepristno?).

10 Poleg določnih in nedoločnih členov so v pregledanih romanih uporabljene tudi druge vrste besedilnih aktualizatorjev, ki opravljajo različne besedilne in medosebne vloge. Vsi ti aktualizatorji so s svojo rabo »pričakovani« in tako neopazni v spontano govorjenih besedilih.

je težko, treba se je truditi) in se odpeljala na sever. (*RP*: 8.)

15. Zjutraj bova šla najprej dol v mesto na kavo, pa na croissante – **ne morem razumeti, kako da v Ljubljani niso sposobni speči enega brezveznega rogljička, vsi so kot kaki flajštri** – potem mogoče v vodo in potem bom pisal. (*ZD*: 12–13.)

Ena izmed pogostih in tipičnih skladenjskih lastnosti spontano govorjenega jezika je pretrganje oz. prekinitev linearne osi, ki jo govorec po določenem komentarju ali pojasnitvi nato izpelje do konca. Pretrganje linearne osi lahko vidimo v 14. in 15. primeru. Da gre v navedenih primerih pravzaprav za spoj spontano govorjenega in knjižnonormativnega, se kaže v tem, da v nobenem primeru govorec oz. avtor pred ponovno vrnitvijo na linearno os le-tega ni nakazal s kakršnim koli jezikovnim (slovničnim, leksikalnim) sredstvom, kar je tipično in pričakovano v spontano govorjenem jeziku (govorci največkrat vrnitev na linearno os nakažejo s ponovitvijo zadnjih členov neizpeljane strukture).

Med drugačnimi skladenjskimi uresničitvami, v primerjavi s knjižnim jezikom, je zagotovo najti tudi stavo naslonk oz., širše gledano, besedni red. V 13. primeru vidimo, da lahko naslonka zavzame pravzaprav prvo mesto v stavku (*se je totalno skregala*, *si bo mislila*), kar je tipično za spontano govorjeni jezik.

Kot zadnjo skladenjsko posebnost, ki je značilna za (spontano) govorjeni jezik, bomo omenili brezvezje oz. sopostavljanje stavčnih enot brez vmesnih eksplicitnih izraznikov skladenjskih razmerij (konektorskih sredstev). Tudi te strukture pogosto nastopajo v obravnavanih romanih (npr. primer 15), kar zopet potrjuje dejstvo, da sodobni avtor res lahko popolnoma svobodno preliva jezik enega socialnega okolja (ali več okolij) v literarni svet. Stopnja avtorjeve svobode je odvisna le še od njega samega.

4 Sklep

Kot sklep naj omenimo tri ugotovitve, ki so se nam kazale skozi bežen in površen pregled obravnavanih štirih romanov. (1) Prisotnost prvin spontano govorjenega jezika (katere koli socialne ali druge ravni) v literaturi ni nič novega. Novo je morda le to, da je občasno opaziti skoraj popoln umik umetelnega. (2) Pri preslikavi ali izrabi (spontano) govorjenega jezika v literaturo/i so opazne različne stopnje, nekateri se govorjenemu približajo bolj (tako z zapisom kot skladenjskimi uresničitvami), drugi manj (ostajajo zgolj na ravni občasne rabe leksike, ki je v knjižnem jeziku zaznamovana, ali minimalnega posnemanja skladnje spontano govorjenega jezika). Različne stopnje oz. delno preslikavanje (spontano) govorjenega v literaturo se največkrat kaže/jo kot nekakšen hibrid, ki ni ne verodostojen posnetek spontano govorjenega ne pričakovan v knjižnem jeziku. Različne oblike in stopnje spontano govorjenega jezika znotraj istega proznega dela največkrat opravljajo vlogo karakterizacije različnih literarnih likov, kar vsekakor pomeni premišljeno rabo jezika. (3) Večji ko je približek spontanemu, govorjenemu, manj je avtorskih prenovitev, tako na strukturni kot leksikalni ravni; skromnost je opaziti tudi v metaforiki in drugih figurah, kar je po vsej verjetnosti pričakovano.

Viri

KARDOŠ, Štefan, 2007: *Rizling polka*. Maribor: Študentska založba Litera.

NOVAK, Luka, 2008: *Zlati dež ali Kaj hoče moški*. Ljubljana: Vale-Novak.

SKUBIC, Andrej, 2001: *Fužinski bluz*. Ljubljana: Študentska založba.

VOJNOVIĆ, Goran, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.

Literatura

KRŽIŠNIK, Erika, 2004: Pojmovanje metafore v kognitivnem jezikoslovju. Marko Jesenšek (ur.): *Slovenski jezik in literatura v evropskih globalizacijskih procesih*. (*Zbornik Slavističnega društva Slovenije* 15.) Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 56–74.

PEYROUTET, Claude, 1998: *Style et rhétorique*. Paris: Nathan.

POGORELEC, Breda, 1971: Jezik novejše slovenske proze. *7. seminar slovenskega jezika, literature in kulture.* Ljubljana: Filozofska fakulteta.

POGORELEC, Breda, 1982: Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom. *Makedonski jazik* 32–33. 591–601.

SANDERS, Willy, 1973: *Linguistische Stiltheorie. Probleme, Prinzipen und moderne Perspektiven des Sprachstils*. Gottingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

SKUBIC, Andrej, 2004: Potegniti bralca noter, potem pa mu delati svašta. *Air Beletrina* 42. 1.

SMOLEJ, Mojca, 2006: *Vpliv besedilne vrste na uresničitev skladenjskih struktur. Primer narativnih besedil v vsakdanjem spontanem govoru*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

STABEJ, Marko, 2004: Vrt brez vrtnarja, pastirji brez ovc, jezik brez krmarja. *Air Beletrina* 41. 1.

STIČNOST SODOBNEGA SLOVENSKEGA SLIKARSTVA IN POEZIJE

Sarival Sosič
Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana

UDK 75(497.4):821.163.6-1.09"19/20"

Slikarji Andrej Trobentar, Silvester Plotajs Sicoe in Samo ustvarjajo slike in pesmi ter v tem združujočem procesu razvijajo kompleksnejšo umetnost, v kateri podobe in besede istočasno razširjajo pomene in »vidni jezik«. Likovna dela, tako kot pesmi, združujejo vizualne prostore in besedišče, napolnjene z dramatičnostjo in stopnjevanjem čustvenih odnosov.

sodobno slovensko slikarstvo, sodobna slovenska poezija, stičnost

The painters Andrej Trobentar, Silvester Plotajs Sicoe and Samo create paintings and poems and in this combined process they develop a complex art in which images and words extend meaning and »visual language«. Works of visual art, like poems, unite visual space and vocabulary, filled with the dramatic and heightened emotional relationships.

contemporary Slovene painting, contemporary Slovene poetry, connections

Umetnost kot kompleksen ustvarjalni sistem lahko označimo kot »umetnost jezika« z različnimi izraznostnimi sredstvi, različnimi predmeti sporočanja in različnimi možnostmi transformacije, a sorodnimi sporočilnimi in konotativnimi ravninami, ki nas popeljejo v svet ustvarjalčeve intimnosti.[1] Umetniki, ki jih predstavljam v študiji, so predvsem slikarji, toda vzporedno z likovno umetnostjo ustvarjajo tudi poezijo, ki se pogostokrat povezuje z njihovimi slikami. Ustvarjalci Andrej Trobentar, Silvester Plotajs Sicoe in Samo dopolnjujejo koncepcijo likovnega polja s pesniškim razvijanjem podobja, kar omogoča zmanjševanje razlik med slikanjem in pisanjem. Vzporedna ustvarjalna sistema vizualnih in besednih znakov razvijata mnogoterost razmerij oziroma polifonijo estetskih elementov. Uporabljene pesniške besede dodeljujejo pomen določenim simbolnim ravnem ali predmetom, upodobljenim na slikah. Izbrani avtorji prisegajo na intimnost vizualne in besedne pripovedi, zato je njihova umetnost občutljiva na položaj subjekta, sodobne globalizacijske pritiske in različne čustvene nivoje. Umetniška dela (slike in poezijo) razumejo kot sistem dejavnosti, ki naj bi si prizadeval spremeniti svet kot družbeno celoto in človeka kot čutečega posameznika. Slike Andreja Trobentarja, Silvestra Plotajsa Sicoea in Sama so napolnjene s podobami življenja, so izrazito barvita likovna polja, izpolnjena z osebnimi zgodbami, doživetji in spoznanji.

»Za slikovni znak je značilno, da je prežet s semantično funkcijo in zdi se, da je pretežno mimetičen« (Schapiro 1996: 101), a se skozi pestrost likovnih nivojev spreminja v različne nemimetično razporejene elemente. To se odraža prav v obravnavi likovnega polja kot izjemno velikega prostora (čeprav je likovna podoba dejansko omejena le na del prostora, ki ga zremo), saj predstavljeni slikarji slikajo tako, da likovni prostor razumejo kot neskončno raztezajočo in pomensko večplastno

1 Umetnost nam lahko nudi zlasti to, česar ne moremo doseči v realnem življenju: spokojno kontemplacijo metafizičnih kvalitet (Ingarden 1990: 343).

strukturo. Tudi pesmi, ki jih pišejo, dopuščajo vtis nenehnega nadaljevanja ponavljajočega se ritma besed. So kot posebne ilustracije, ki se pojavijo iz impulzov izrazito zasebnih trenutkov in posebnih nivojev ustvarjalne misli. Skozi družitev slike in pesmi se intenzivnost ustvarjanja spreminja v mnogo bolj gibljiv in problemsko zanimiv umetniški proces, kar bo potrjevalo nadaljnje razmišljanje o izbrani sliki vsakega slikarja posebej in pesmi, ki je vsebinsko in simbolno povezana s sliko. V slovenskem kulturnem prostoru je zelo malo študij, ki bi analizo likovnih del posameznih umetnikov povezovale z njihovo poezijo. Ta študija je samo poskus združitve interpretacij slik in pesmi oziroma povezovanja umetnostnozgodovinske in literarnozgodovinske analize.

Andrej Trobentar (1951) je vsestranski umetnik; slikar, glasbenik in pesnik.[2] Sliko razume kot proces kopičenja znakovnosti in urejevanja geometrično »gibljivih« barvnih relacij, kjer je skoraj vsaka gesta nosilec informacije. V njegovih delih se likovno geometrizirana shema pogostokrat postopno rahlja proti osvoboditvi linijskega gibanja. Slikar raziskuje ravnotežje barvnih in črtnih paralelizmov, kjer se ohranja medsebojna likovna konfrontacija, kar se odraža v ponavljajočih se likovnih elementih, postopno sestavljenih v strukturiran kolažni sistem. Ta omogoča, da posamezni simboli, znaki ali barvni elementi sestavijo preplet oziroma zgostitev izraznosti, barvnih in črtnih linijskih napetosti ter konotativne večpomenskosti. Pri Trobentarju mnogokrat prav osebno doživljanje (likovno in čustveno) postane vrednostna oblika, smisel pa se podreja vrednosti individualne eksistence, telesnosti doživljanja (Bahtin 1999: 132).

Njegova poezija nastaja sočasno, med in po slikanju. Slikar jo razume kot ustvarjalni izdelek, blizu glasbenemu akordu, sozvočju,[3] ki utrjuje linijo melodije. Tako kot slika je tudi pesem prostor prevpraševanja združevanja in ločevanja, ljubezni in napetosti. Lahko je sugestivna kot glasbena melodija, ki se razliva po prostoru, ali konkretna z nazorno prikazano vsebino. Za ponazoritev Trobentarjevega slikarskega in pesniškega dela sem izbral sliko *Piščal*, 2008,[4] in nenaslovljeno pesem, ki se na to sliko nanaša. Koncept slike je meditativno usmerjen, poln sfumata, ki je napolnil likovni prostor brez izrazitega ali poudarjenega svetlobnega vira. Na sliki je uprizorjen skoraj zadimljen barvni prostor z močno reliefno strukturo in za Trobentarja značilnim kolažnim (nosilec na nosilcu) gostenjem barvnih nanosov. Likovni poudarki so se orientirali na geometrične odnose in postopno barvno niansiranje, saj slikar s svobodno kretnjo, s polivanjem in spiranjem, hote poudarja viden postopek ustvarjanja likovnega dela. Sliko *Piščal* zaznamuje vertikalni format, v katerem lahko zaslutimo linijo figure,[5] slikarja samega kot »nevidnega« nosilca čustvenega dela vizualne pripovedi. Slutnja figure je umeščena tudi v razlitje barvne materije, ko polzi po likovnem nosilcu in gradi mehak, skoraj skrivnosten prostor osebne slikarjeve zgodbe, kjer se čutenje ljubezni umesti v arhetipski rdeči znak, nekakšen poudarek prostorske razvitosti in likovne zračnosti. Likovni razvoj forme tako podkrepi barva, ki omogoča odprtost v prostor izven slike ter prinaša intenzivnost pripovedi predvsem v odnosu med intenzivno

2 Izbrana pesem posameznega avtorja je prvič objavljena v tej študiji. Med obravnavanimi slikarji je samo Andrej Trobentar že izdal pesniško zbirko z naslovom *Rdeča labodka* (Ljubljana: Aleph, 2000). Silvester Plotajs Sicoe in Samo pa svojih pesmi še nista objavila nikjer. Slikarji so mi pesmi prijazno posredovali.

3 Glasba je Trobentarjeva velika ljubezen, upodobil jo je v seriji slik *Morfološki capriccio*. S hitro, enotno potezo je prikazal glasbeno linearnost, z zgoščevanjem barvnih nanosov pa njeno harmonično skladnost.

4 *Piščal*, 2008, akril, platno, 30 x 70 cm.

5 Trobentar pogostokrat obravnava figuro kot vertikalno podobo, ki se s pomočjo likovnih elementov postopno raztelesi v slutnjo ali privid.

rdečo, oranžno in zeleno z rumenimi prehodi ter temeljno belo spodaj kot nevtralno barvo, barvo začetka oz. čiste praznine. Barvna zgoščenost in pomenska stopnjevanost sta tako kot v sliki prisotni tudi v izrazito osebni pripovedi nenaslovljene pesmi:

> vidim te, kako prihajaš iz onstran, zaskrbljena / z obrazom na katerega je …, / kar mi želiš predati, / ali sem sam tako močno želel, / oboje, / hkrati, / s širokim čopičem, / z rdečo barvo zemlje, / krvi, / tvoj genij / potegnil vertikalo / z vrha čela do dna brade / povezujoč / čez čelo vodoravnico / čez oči vodoravnico / čez usta vodoravnico / vse enako dolge / po obrazu valujoče, / božajoče … / ne smeješ se / ne jočeš, / hočeš / in hočem / tako si mi predala to, česar ni v nobeni knjigi, / knjižnici, / ne filmu, / da bom, / sem segel v prostor novuma … / potem se nisva več videla / nisem te več klical ... / in ti ne mene … / tudi ti si zvezda in si šla svojo pot / Maa / ljubim te!

V pesmi se podobno kot na sliki stopnjujejo in zgostijo čustvene ravnine. Slikar se posveča znamenjem ljubezni, približevanju in sprehajanju skozi prostor in čas (oboje je pogost motivni svet njegovih del), predvsem pa se giblje po telesu (obrazu) ljubljene. Trobentar v svojem neobjavljenem zapisu pravi takole: »Nič me ni sram, nič ni zavisti v moji zavesti … ljubezen je, saj me je le-ta obarvala, rešila pred olesenelimi stenami brezčutja, pred tatinskimi hotenji izkoriščevalcev, pred otroško krutostjo neizkušenih.«[6] Pesem je podoba približevanja, čutenja ljubezni, je barvni in gestualni trenutek spoznavanja ljubljene osebe, ki pa se oddalji zaradi nenehnega minevanja v spomin. Je mnogoglasnost in brezpogojnost čiste subjektivitete, ki je ni več mogoče razstavljati na posamezne čustvene vrednote (Friderich 1872: 15). Pesnik prizna ljubezen, začutil jo je tudi s pomočjo barve, linije, taktilnosti in prepoznavanjem ne samo ljubljenega obraza, temveč tudi njene (ženske) duhovne moči. Tako kot v sliki je tudi v pesmi upodobljena ljubezen kot čustveno voljan ton, fragmentarni trenutek samozavedanja, podvržen kolažnemu polariziranju, kjer se prepletajo zavedno in nezavedno, resničnost in spomin. Umetnikova ustvarjalna gesta se je izrazila na način globokega doživetja, razvijajoča se tudi iz arhetipskih delcev še otroške naivnosti, vedno znova prisotne v umetniškem opusu Andreja Trobentarja.

Andrej Trobentar: *Piščal*

Slikar **Silvester Plotajs Sicoe** (1965) je izrazit kolorist. Barvno gostenje se pojavlja na vseh njegovih slikah, ustvarjajoč podobe, ki so včasih tako močne, da skoraj »kričijo« različne pripovedi. Slikar postaja likovni pripovedovalec zgodb,[7] odkritih v blodnjaku

6 Citat je vzet iz slikarjevih zapiskov, ki mi jih je posredoval ob pogovoru o njegovem delu, 10. 4. 2010.

sveta, pri čemer je zanj umetnost vedno znova samopostavljanje resnice v delo, kjer resnica kot taka biva v sprtosti razsvetljave in skritosti (Heidegger 1967: 264, 287). Pogost je dualizem narativnosti, ki se skozi mobilnost spomina razvija in postaja osnovni način izgrajevanja, nenehno vključujoč podobe iz sveta filma, reklam, dizajna, fotografije, skratka dogodkov preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ter kulture nasploh in seveda podobe osebnih doživetij. Likovne podobe tako postanejo sestavljene iz posameznih drobcev in delčkov, vključenih v vizualno celoto ali izrezanih iz nje, kjer se izpostavi likovna metonimija v primerjavah posameznih likovno pripovednih delov glede na enovitost vsebine slike. Takšna dela so mozaiki, sestavi barvnih sledi, bleskov pogleda, zaznav dogodkov in harmonij vtisov. Sicoeve slike postajajo mreže (vsakdanjih) interakcij ter izbranih medčloveških povezav, kjer se odkrivata različnost približevanj in oddaljevanj človeka v širšem smislu in položaj samega umetnika v ožjem smislu, znotraj menjajočih se družbenih in osebnostnih svetov.[8] Likovni fragmenti se vrivajo v razporeditve vnaprej pripravljenih shem, pogostokrat mobilnih ali fragmentarno prenosljivih na številne slike – Sicoe gradi svoj likovni svet na intervencijski moči spomina grajeni na vizualno-pomenski gibljivosti, premostljivosti in brez-krajevnosti. Na takšen način se umetnik, kot meni Belting (2004: 77), s podobami brani pred bežanjem časa in izgubo prostora, ki nas doleti v naših telesih. Opisano dokazuje tudi izbrana slika z naslovom *Na fosforni glavi*, 2009.[9] Slikar je narisal glavo kot osrednji motiv, ohranjajoč enigmatičnost, hkrati pa premikajoč likovno delo na nivo neobičajnega predmeta, takšnega, ki je del hiperrealnosti ali izbrane realnosti. Posebnost upodobljenega je izražena predvsem v močnem barvnem plastenju, kjer so podobe umeščene v zamejen prostor, gotsko škatlasto oblikovan in obravnavan kot ploskovit element, osvetljen z enakomerno razporejeno svetlobo. Ploskovitost pogostokrat konfrontira z globino, nekakšnim izpraznjenim pogledom v ozadje. To vzpostavlja nakazani strah pred izpraznjenim jedrom (t. i. Zzen, kot ga poimenuje avtor)[10] in hkrati dvojnost v smislu uresničevanja, a sočasno izničevanja sleherne ideje prave perspektive, poti v prostor ali globinskih poudarkov. Slikar ustvarja celo antiperspektivo, vizualni občutek, da je neka podoba lahko blizu in hkrati daleč. Kljub navidezno preprostim motivnim akcentom deluje to slikarstvo tudi angažirano in zato še toliko bolj iskreno, neposredno izrazno in nepotvorjeno, ne oziraje se na obstoječe prakse in trende. Iskreno deluje še toliko bolj, ker upošteva ustvarjalnost prvotnih kultur različnih narodov sveta, ki še vedno ohranjajo delček primarnosti in ekspresivnosti, kar omogoča silovitost izraza in razvijanje tekstualnosti. Na izbrano sliko se nanaša pesem z naslovom Glava:

> gledam te / skozi lase / ti rastejo drevesa / in v gozdu / ob tretjem očesu / se zbirajo / živali / gledajo se / v kalnem odsevu / očesa / kdo ve njihove / misli / lasje zlepljeni / z zemljo / prekrivajo / goreči fosfor / v notranjosti.

Pesem je ponazoritev slike, je homogena združitev podobe in besed, saj je to, kar je naslikano, tudi ubesedeno. Posamezni verzi so čutno nazorni (prostorski) izsek podob, ki se navezujejo na slikarsko razmišljanje v danem trenutku. So nekakšne vezenine črk,

7 Zgodba je včasih izmuzljiva skozi reže težje prepoznavnih vsebin in se poigrava z večpomenskimi nivoji, ki privedejo do prepoznavanja le, če vemo na kaj oz. na kateri dogodek se nanaša naslikano.

8 Na višku svoje zgoščenosti si umetnost 20. stol. – pa tudi vsi ostali postopki resnice, glede na njim lastna sredstva – prizadeva združiti sedanjost, realnost intenzivnosti življenja in ime te sedanjosti, dano v formuli, ki pa je vselej invencija neke oblike. Tedaj se bolečina sveta spremeni v radost (Badiou 2005: 179).

9 *Na fosforni glavi*, 2009, olje na platnu, 120 x 100 cm.

10 Izmišljeno besedo Zzen uporablja slikar, kadar hoče izpostaviti posebno likovno energijo slike.

ubesedenih podob, ki tvorijo enovitost vsebine, misli, idej in čustev ustvarjalca. Na sliki in pesmi so »upodobljena« drevesa, gozd, tretje oko, kjer so lasje spremenjeni v razpokano in hkrati zlepljeno zemljo, nekakšno reliefno pokrajino na glavi, kjer v notranjosti tli goreči fosfor. Podobe tako rekoč ločijo pogled od telesa in odvedejo zavest na imaginarni kraj, kamor ji telo ne more slediti (Belting 2004: 97). Obe deli sta enost, razdeljena na besedno čutenje in likovno upodobitev tega čutenja. Skupaj predstavljata nekakšno »podobobesedilo«, ki neposredno spoji verbalno in vizualno, razloži sliko in pesem, opisuje in označi skoraj vse bistvene elemente Sicoeovega ustvarjanja, ki izhajajo iz združevanja običajnih predmetov, elementov, podob, narave in okolja ter fantastičnih, več-simbolnih, metaforičnih nivojev prikaza. Tako Sicoeva dela (slike in pesmi) kipijo od energije, kar se vedno znova odraža v slikarskem žarčenju barvnega energetskega naboja s prevlado rumenih, rdečih, oranžnih, modrih in zelenih odtenkov. Gozdovi gest (barve in besede) so značilno tavanje Sicoea po svetu umetnosti, kjer se sam (kot slikar in pesnik) razvija celoviteje,

Silvester Plotajs Sicoe: *Na fosforni glavi*

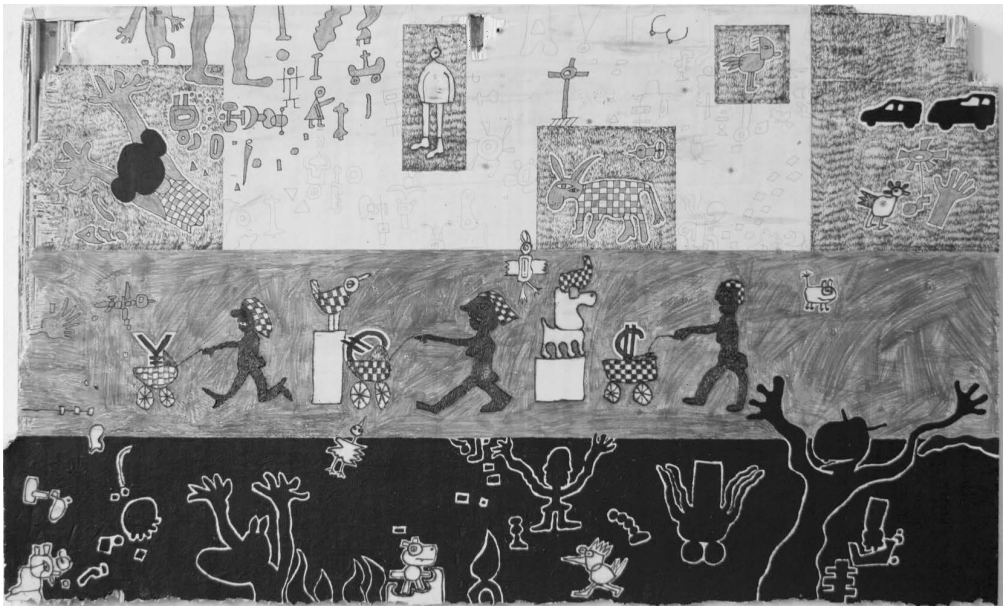
sprejemajoč umetnost, kot pronicljiv, subtilen ustvarjalec, močno dojemljiv za dogajanja znotraj in zunaj sebe.

Besede odpirajo pomene, tako kot barve odpirajo podobe. Vsestranski umetnik, ki se podpisuje le z imenom **Samo** (1962), pove svoja občutenja z besedami preprosto ter s podobami jasno in nazorno. V njegovem ustvarjanju ni kompromisov, ni odstopanj ali popuščanj v kritičnosti do globaliziranega sveta sodobnega turbokapitalizma, kjer je neizbežni rezultat izpraznjenost medsebojnih odnosov. Samo je slikar, scenograf, pesnik, neobičajni ustvarjalec in razmišljajoč likovni samohodec. Njegovo umetnost lahko poimenujemo ortodoksni infantilizem, zmes iskrive otroškosti in subtilne odprtosti za tragikomičnost vsakdanjosti, toda s prisotnostjo tesnobe, neugodja, pospremljenega z agresivnejšimi ustvarjalnimi impulzi na določenih življenjskih poteh. Ti ustvarjalni pojavi zmanjšujejo »povečano razdraženost«, ki je podlaga tesnobe (Bloom 1999: 53–54). Omogočajo preživeti bivanjsko različnost življenjskih položajev, njihovo izmenjavo in raznovrstnost. Njegova likovna govorica je navidezno naivna, preprosta in humorno sproščena; barvno in strukturno upodobljena v številnih podobah, naslikanih brez trdne opore tal lebdečih drobcev vsakdanjosti. Poglobljen pogled postopno razkrije vsebinsko resnost in zaskrbljenost nad življenjskimi spoznanji, ki jih umetnik ponuja na ogled. Skozi slikanje simbolov, kot so ptič, srce, solza, steklenica, puščica, sonce, bel kvadrat, krščanski križ, evro in vprašaj, likovni proces postaja vrednostno opredeljen, napolnjen z vsebino; ustvarjanju podrejen življenjski boj pa nenehna prilagoditev umetnika pogojem lastne eksistence. Prav ustvarjalna dispozicija je tisti preobrat negativnih impulzov okolja, kjer se osebna bolečina spreminja v podajanje potreb po izživetju možnosti, ki jih ponuja umetnost.[11] Na nekaterih slikah Samo dopusti katarzo, sprostitev v obliki bolj veselih, nenavadnih, zabavnih, hudomušnih, igrivih in spontanih prizorov. Tudi v sliki (in

seriji) z naslovom *Yes sir, I can boogie*, 2009,[12] je prisoten neposreden, čist in izrazito živahen izpovedni način, ki ga gradi slikar na črti, kot najbolj pomembnem izraznem elementu. Črta je likovni »bog«, ugotavlja umetnik[13] in črta mu najbolj omogoča spontano sproščanje na likovnem nosilcu, kjer se prelivata tok zavesti in nezavednega kot v vsakdanjem življenju. Tako nastajajo slike, polne kritičnega odziva na naše običajno življenje, na svet, ki se zdi vedno bolj tesnoben za subtilne ljudi. V tem svetu Samo odkriva pasti izpraznjene, po denarju in nakupovanju hlepeče družbe, kjer se sam le težko znajde. Vsebina te slike je nevrotično nakupovanje številnih dobrin sodobne liberalne družbe, kjer je sicer v ospredju t. i. svobodni posameznik in njegova svoboda odločanja, toda prava realnost, ki jo sluti slikar, je podoba abstraktnega posameznika, tekajočega v ritmu neskončne moči denarja. Njegovo iskreno priznanje nezmožnosti takšnega dojemanja sodobne družbe se odraža tudi v pesmi Poslovna žilica:

> Moral bi misliti / na denar. Mislim / pa na Tomasa Transtromerja, / Czeslawa Milosza, / Charlesa Simica. / Moral / bi misliti / na denar. Mislim / pa na njene dotike, / na njene poljube na / usta / in še kam drugam. Moral / bi misliti na denar. / Draga žena / in otroci. / Dragi starši / in prijatelji: / priznam, / priznam, / kriv sem. / Ne zmorem, / ne znam / misliti na denar. / Izpraskajte mi oči, / odrežite mi / jajca, / zažgite me / na grmadi; / ne znam, / ne zmorem, / nočem / misliti na keš / na biznis, / na kapital.

Umetnik v pesmi priznava, da v njegovih mislih in vsakdanjem življenju ni prostora za razmišljanje o denarju. Sodoben pragmatično-kapitalistični svet mu je tuj, v njem je nespreten, nebogljen, zato se počuti celo kri-



Samo: *Yes sir, I can boogie*

11 V umetniškem ustvarjanju Sama ni nikoli prisotna resignacija kot enostavno sprejetje neizogibne in neprekoračljive narave bolečine, kot jo pojmuje Badiou (2005: 175), pač pa se umetnik nenehno spopada s svetom, kot neizbežnim negativnim elementom, ki ga premaguje skozi umetniško ustvarjanje.

12 *Yes sir, I can boogie*, 2009, les, akril, 100 x 70 cm.

13 Iz pogovora z avtorjem, 15. 3. 2006.

vega, saj ga okolica (žena, otroci, starši, prijatelji) ravno takšnega ne sprejemajo. Raje se posveča umetnosti in ljubezni, a hkrati nemočno priznava, da umetnost ne sproži ničesar v vzročnem redu sveta. Umetnost razume podobno kot Danto (2006: 33), ko razlaga njeno pomembnost bolj v njeni moči, da nas izvleče iz sistema in nas spravi v stanje kontemplacije večnih stvari (kot so npr. ljubezen, hrepenenje in čutnost). Prizadeva si za osebno neodvisnost, za življenje s pomočjo ljubezni in človeških stikov, predvsem pa za čutenje, opazovanje in spreminjanje, kar je po Friedrichu (1972: 15) značilno za moderno pesništvo, pri čemer prevladuje potreba po spreminjanju. V umetniškem delu (sliki in poeziji) se Samo vedno znova odmika od tistih delov človekove osebnosti, ki hlepi po denarju in tako zapade v pohlep in brezčutnost. Ta odmik mu vedno znova omogočata slikarstvo in poezija, kot izpovedna načina, razvijajoča intuitivnost, iskrenost narativnosti in intelektualno čutno zadovoljitev ter poglobitev osebne pozicije umetnika na robu družbe, odmaknjenega, a srečnega v ustvarjalnem zanosu.

Če je podoba medij prisotnosti in narave, ki nas včasih zapelje z iluzijami, včasih s slikovitimi spomini in čutno neposrednostjo, je pisava ujeta med dvema drugostima, med glasom in vidom, med govorečim in gledajočim subjektom (Mitchell 2009: 137). Slikarji – pesniki Andrej Trobentar, Silvester Plotajs Sicoe in Samo ustvarjajo kompleksnejšo umetnost, saj podobe in besede istočasno omogočajo večjo širino pomenov in razširjajo »vidni jezik«. Vzporedno ustvarjanje slik in pesmi razvija oblike čutenja, ki se pri izbranih ustvarjalcih odraža skozi prenose asociacij, intuitivnosti in čutno razumskih ravnin v umetniška dela. Ta postajajo nekakšen vizualni in besedni oder, napolnjen z dramatičnostjo motivnih nizanj, kjer se vedno znova preverja položaj umetnika znotraj družbe in medsebojnih odnosov ter prevetri pozicija umetnosti kot ene najvišjih ustvarjalnih nivojev človeka.

Literatura in viri

BAHTIN, M. Mihail, 1999: *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: SH, Zavod za založniško dejavnost (Studia humanitatis).

BELTING, Hans, 2004: *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

BLOOM, Harold, 1999: *Tesnoba vplivanja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

BUTINA, Milan, 1995: *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

COLEMAN DANTO, Arthur, 2006: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.

FRIEDRICH, Hugo, 1972: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

HEIDEGGER, Martin, 1967: *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

INGARDEN, Roman 1990: *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.

MITCHELL, J. W. Thomas, 2009*: Slikovna teorija*. Ljubljana: Študentska založba.

SCHAPIRO, Meyer, 1996: O nekaterih problemih iz semiotike likovne umetnosti: polje in medij pri podobovnih znakih. *Likovne besede* 38. 92–103.

WELLEK, Rene, WORREN, Austin, 1970: *Teorija književnosti*. Beograd: Utopija.

SLOVENSKI LITERARNI PREDOR V SVOBODNO DRUŽBO (PRIDOBITVE IN IZGUBE)

Julija A. Sozina
RAN, Institut slavjanovedenija, Moskva

UDK 821.163.6.09"20":008(4)

Sodobna slovenska literatura je zapleten idejno-estetski pojav, ki se pojavlja kot pomemben dejavnik za oblikovanje nacionalne identitete. Je nosilec in varuh nacionalne identitete, čeprav je le-ta neodvisna od tradicije in dogme. Temelji na nujnosti komuniciranja in skuša najti svoje poti v labirintu vprašanj, zato se obrača k notranjemu svetu človeških čustev in misli, raziskuje »areno življenja« in preko človeka prehaja k razumevanju bistva družbenih konfliktov.

slovenska literatura, sodobnost, sprememba duhovnih temeljev, estetska svoboda, evropska kultura

Contemporary Slovene literature is a complex ideological and aesthetic phenomenon, which has survived as a significant factor in forming the national identity. It is a bearer and a protector of this identity, which is free of tradition and dogma. It is based on the needs of communication, tries to find its own way in the maze of questions that reality offers, and so it appeals to the inner world of human feelings and thoughts; it explores the "arena of life" and through man comes to an understanding an essence of social conflicts.

Slovene literature, contemporaneity, change of spiritual foundations, aesthetic freedom, European culture

Sodobno slovensko literaturo si težko predstavljamo kot samostojen pojav, izločen iz družbeno-civilizacijskih procesov, saj je rezultat duhovne ustvarjalnosti različnih posameznikov. Pisateljeva beseda je vezana na ljudi – namenjena je družbi, zato pričakuje ali celo zahteva družben odziv, dvogovor. Pri tem ima pomembno vlogo razvoj esejistike, saj omogoča neposredno komuniciranje s širšo javnostjo, ki je med sodobnimi, že uveljavljenimi pisatelji (D. Jovanović, D. Jančar idr.) precej popularna. Večje nagibanje v smeri komunikacije lahko štejemo za enega od razlogov, zakaj še danes obstaja takšna mešanica literarnih smeri, oblik in načinov. Vsaka novejša formalno-estetska usmerjenost se uredi v neko metodo in se skoraj takoj asimilira med drugimi, svobodnejšimi literarnimi tokovi. Tudi na področju idejno-moralnega jedra sodobne literature se v zadnjem času dogajajo nepredvidljivi in neobvladljivi procesi, ki so v zadnjih desetletjih močno spremenili duhovne temelje sodobne evropske civilizacije, tako da so zastavili vprašanja postulatov tradicije, kontinuitete in časovne zaporednosti.

Tri desetletja, s katerimi je časovno omejen predmet raziskav letošnjega simpozija, lahko le pogojno določamo kot razvojno dobo. Prejšnje desetletje (1970–1980) pogosto imenujemo t. i. »svinčeni časi« v družbenem življenju tedanje Jugoslavije. Pojem označuje poraz idej partijskega sistema v federaciji, podobno dogajanje pa je bilo prisotno tudi v drugih socialističnih državah, na primer dogodki »praške spomladi« na Češkoslovaškem in čas »odjuge« v Sovjetski zvezi. Po omenjenih dogodkih je politična kontrola postala trdnejša in agresivnejša, vendar ni več mogla preprečiti prevladujočih načel svobode umetnosti ter na njihovi osnovi razvijajočega

se pluralizma izven politike: v literaturi in v kulturi na sploh. Tedanja literatura trajno in postopoma vzpostavi pred občinstvom moralno-etična vprašanja, čeprav ni kazalo, da je v obstajajoči družbeni realnosti nanje možno najti odgovore. Če je bilo v 70. letih kritično izhodišče skrito, čeprav se je bralo med vrsticami, se je to v 80. letih razkrilo ter postopoma pripravilo družbo k bistvenim spremembam.

V tem času se je pojavil v slovanskih državah (tudi v Sloveniji) postmodernizem in kritično teoretsko opredeljevanje tega pojava. Prej je vsa zgodovina in kultura epohe novega časa temeljila na pojmu »resnica«. Najpomembnejše, kar je prinesel s seboj postmodernizem, je zavrnitev tako imenovanih »velikih zgodb« (Lyotard 1979), osnovnih idej človeštva: Heglove dialektike duha, emancipacije človeške osebnosti, idej progresa, razumevanje znanja kot načina pridobitve vsesplošne sreče ter, če nadaljujemo ta seznam, komunistične ideje, ideje »samoupravne socialistične družbe«, ideje bratstva in enakosti narodov – torej tiste ideje, ki so sestavljale doktrino Socialistične federativne republike Jugoslavije, del katere je bila Slovenija. V postmodernističnem svetovnem modelu namreč ni nobene odločujoče kategorije, kot so »resnica«, »ideal«, »avtoriteta«. Tako se je sodobna slovenska literatura znašla v situaciji postmodernistične brezmejnosti in svobode, obenem pa breizhodnosti in totalne (samo)ironije. Zanimivo je, da je bila slovenska postmoderna, ki se je otresla jarma mitov predhodne dobe, podobna grenkemu, vendar močnemu in učinkovitemu zdravilu. V času pred osamosvojitvijo je služila polni ideološki in duhovni osvoboditvi, razvoju notranje neodvisnih osebnosti, ki bodo zmogle kasneje postati jedro naroda. Celo provokativen roman Dimitrija Rupla *Levji delež*, 1989, ki ruši obstoječe predstave o narodni tradiciji, bi lahko razumeli kot eno izmed najbolj nacionalnih del sodobne slovenske literature (Sozina 2007b).

Samozavesten in dosleden razvoj slovenske družbe se spaja z najpomembnejšimi, usodnimi odločitvami, kar je prineslo pisateljem možnost, da premišljujejo in iščejo smisel dejanske resničnosti. Največja zasluga samih pisateljev, ki so postopoma rušili prepovedi in stereotipe, je bila najbolj očitna v prelomnih letih 1990 in 1991. Takrat so se pisatelji izogibali različnim političnim in ideološkim tabujem, vzpostavljali so zgodovinsko pravičnost ter nosili na sebi breme ohranitve nacionalne identitete in samozavesti. Slovenska literatura je opravljala nacionalno funkcijo in se bližala k realizaciji svojega najpomembnejšega cilja – k pridobitvi samostojne države, kar se je leta 1991 tudi zgodilo.

Čas družbenih preobratov ob koncu l. 1980 do začetka l. 1990 v večini držav, ki so pripadale tako imenovanemu »socialističnemu taboru«, je za Slovenijo postal čas pridobitve neodvisnosti, državne samostojnosti in demokratičnih svobod. Usodni prelom v zgodovini države je vplival na značaj literature ter na kulturno-družbeno situacijo v deželi. Slovenska inteligenca je doživela močnejši emocionalni vzpon, kar pa je spremenilo vzdušje same umetnosti. Pred slovenskimi literati so se pojavile drugačne zgodovinske razmere, ki prinašajo določene spremembe v splošno stanje literature.

Dela mnogih slovenskih in tujih literarnih zgodovinarjev (v Rusiji o tem veliko piše N. N. Starikova v posameznih poglavjih dela *Zgodovina književnosti Vzhodne Evrope po drugi svetovni vojni* (Horev 2001)) ter tudi moji[1] prispevki o raziskavi procesov v sodobni slovenski literaturi kažejo, da se je zadnja tri desetletja dogajal aktiven in ploden literarni razvoj. Na tem mestu bi še enkrat

1 Tematiki izgube (ozko)nacionalnega na primeru slovenske kratke pripovedne proze je bil deloma posvečen prispevek na enem predhodnih simpozijev *Obdobja* (Sozina 2006: 597–605), predvsem »literaturi eksistencialne izčrpanosti,« zato se temu na tem mestu ne bi na dolgo posvečala.

poudarili, da si lahko za razliko od drugih literatur držav centralne in jugovzhodne Evrope Slovenci privoščijo ta prehod na občečloveško raven, od družbene k intimni temi in jih pri tem ni strah, da ne bodo več Slovenci. Medtem ko se večina v dobi globalizacije krčevito oprijema svoje nacionalne identitete kot rešilnega jopiča, Slovenci ostajajo »nezlomljiv narod« tudi v kulturnem smislu, kar je velik dosežek sodobne slovenske literature. Ne glede na slovo od tradicije in nacionalnega je Slovenec vseeno prepričan v trdnost svojih korenin in čuti, da pripada kulturno močnemu narodu (Sozina 2006: 272, Javornik 2006).

Slovenska literatura skuša najti svoje poti v labirintu vprašanj, ki jih predlaga sodobna realnost, zato se obrača k notranjemu svetu človeških čustev in misli ter raziskuje »areno življenja« preko človeka k razumevanju bistva družbenih konfliktov. Zelo pogosto se dogaja, da pisateljsko delo ni samo umetniški ali estetski pojav, ampak tudi družbena ter psihološka raziskava, ki odkriva posebne poti in metode (V. Zupan, M. Rožanc idr.).

Bogatost v raznolikosti sodobne slovenske literature, pomembna vloga človeške osebnosti protagonista in avtorja, zahtevna idejno-estetska naloga, ki jo morajo opravljati liki živih in plastičnih protagonistov, v katerih je očiten zelo specifičen opazovalec, sodobni Slovenec s svojevrstno zgodovinsko, socialno in kulturno izkušnjo, ustvarjanje literarnih svetov, ki so bogatejši, večstranski in bolj protislovni od poenostavljenih shem, ki nam jih vsiljujejo politično angažirana medijska sredstva ... – vse navedeno in še več omogoča znanstvenikom, da raziskujejo ne samo procese razvoja leposlovja v Sloveniji, ampak tudi procese, ki so povezani z razvojem slovenske družbe v celoti.

Osrednjo sodobno slovensko literaturo sestavljajo dela z osebnostno strukturo, kjer je pozornost namenjena le eni glavni osebi in njeni zgodbi. Do zdaj se še povečuje težnja zoževanja perspektive do zasebne, privatne zgodbe, do edinstvenega človeškega »jaza«, ki je pravzaprav cel svet. Očitna nesorazmerja med mislimi in čustvi človeka z ene strani ter njegovo dejanskostjo z druge strani sodobna slovenska literatura razkriva preko osebnosti protagonista in njegove usode. Ni redko, da se v umetniško obdelani obliki ponavlja življenjska izkušnja pisatelja (podrobneje o tem Sozina 2002).

Sodobna literatura ima najrazličnejša orodja za raziskovanje pojava človeka kot takega. Obstaja čedalje več novih načinov pisanja, razvijajo pa se precej izpopolnjene strategije pripovedovanja. Najbolj polifoničen med literarnimi vrstami je vsekakor romaneskni žanr. O tem v svojih delih zelo izrazito piše slovenska znanstvenica Alojzija Zupan Sosič, predvsem v monografiji *Zavetje zgodbe* (Zupan Sosič 2003, 2006; gl. tudi Sozina 2007a). Nedvoumno zanimanje za ta žanr ne bo usahnilo niti v bližnji prihodnosti (seveda ne samo v Sloveniji, ampak tudi v drugih evropskih literaturah). Najbrž zato, ker temelji na pripovedovani zgodbi, ki spremlja človeštvo od začetka duhovnega življenja. Jasno je, da je prav človeška sposobnost pripovedovati in poslušati zgodbe eden temeljnih kamnov civilizacije, preko katerega se prenašajo izkušnje, tradicija in modrost. Prav to predlaga literatura (ki je temelj tudi drugim verbalnim umetnostim in medijem, in sicer: gledališču, televiziji, radiu, internetu itn.). Med Dnevi slovanskega pismenstva in kulture v Moskvi je znanstveno javnost na to še enkrat spomnil ruski slavist, polonist dr. prof. Viktor A. Horev, vodja sekcije Slovanske književnosti: zgodovina in sodobnost na mednarodni znanstveni konferenci Slovanski svet: skupnost in raznovrstnost (25.–26. 5. 2010). Druga (za nas nedvoumna) misel, ki je večkrat zvenela na tem srečanju, je bila, da lahko literarno delo zelo pogosto štejemo za zgodovinsko sporočilo, saj lahko, tudi če v njem ni dokazanih dejstev, prenaša duh upodobljenega časa, miselno in idejno vzdušje sodobnosti. To je predvsem pomembno za dela, ki vsebujejo avtobiografske prvine.

Kot kaže slovenska literarna praksa, lahko spajanje leposlovja in avtobiografije, ki ga marsikdo šteje za paraliterarni žanr, daje izvrstne rezultate. Takšni so npr. izredni soneti Milana Jesiha, ki temeljijo na fragmentih osebnih spominov in doživljajev (to opazi Boris A. Novak v svoji spremni besedi k novi dvojezični slovensko-ruski knjigi pesmi Milana Jesiha s prevodi, ki jih je pripravila ena najboljših sodobnih prevajalk iz slovenščine v ruščino Žanna V. Perkovska (Novak 2009: 109)). V prozi ne smemo pozabiti na večino del klasika literarne avtobiografije Lojzeta Kovačiča. Znano je, da je snov za svoje romane črpal skoraj izključno iz življenja, saj se mu je zdelo življenje večpomensko in bolj zanimivo od vsake izmišljotine. To ne drži samo za Kovačičeve romane, kjer je uprizarjanje podrejeno načelu zveste življenjske resnice (trilogija *Prišleki*, 1984–1985, *Otroške stvari*, 2003), ampak tudi za dela, ki so pravi oblikovni modernistični eksperimenti (npr. prva dva od *Petih fragmentov*, 1981). S svojim ustvarjanjem je Kovačič dokazal, da se čista avtobiografija, na prvi pogled prosti opis svojega vsakdanjega življenja lahko spreobrne iz paraliterarnega v pravo umetniško delo na najvišji ravni in istočasno ohrani vrednost zgodovinskega sporočila.

Povečano zanimanje za avtobiografsko ter avtopsihološko snov, pri čemer ni pomembno, ali je literarna uprizoritev dejansko istovetna realnemu življenju avtorja ali ni, izpričuje, da literatura našega časa doživlja »dobo odprtih mej« (Ginzburg 1979: 6).

Specifična rahločutnost do okolja, beg od vsakdanjosti, iskanje in zavedanje sebe v svetu dejanskosti ter svoje vnaprej določene poti, ki so značilni za sodobno slovensko literaturo, kažejo na posebno psihološko vsebino, nagnjenost k notranji napetosti. Psihologizem je za slovensko literaturo tradicionalen, hkrati pa se zaradi razvoja sodobne znanosti (posebej psihoanalize) in okrepljenega vpliva vzhodnih filozofij in naukov na Evropejce spreminja psihološka sestava slovenske literature.

Primerno je zapisati nekaj besed o novih razmerah, v katerih so se znašle slovanske literature po prehodu držav k tržnemu gospodarstvu. V celoti bi lahko v zvezi z njim ugotavljali realne izgube, obenem pa je literarna situacija v Sloveniji večplastna. Čeprav so knjige v slovenščini zelo drage in uporabnikov slovenskih literarnih proizvodov zaradi maloštevilnosti naroda ni veliko, Slovenci še vedno kupujejo in berejo knjige. To je prvo, kar vzbuja upanje za boljšo prihodnost slovenske literature. Drugo pa je to, da delujejo posebni državni programi, ki neposredno podpirajo pisatelje, financirajo knjižnice, omogočajo širjenje internetnih zalog, da napreduje delo literarnih fondov, ter ustanavljajo različne nagrade, ki ne samo ocenjujejo, ampak tudi promovirajo domačo literaturo. Pisanje ima v Sloveniji poseben status, družba ga sprejema in razume kot posebno misijo kazalnika družbenega stanja, raziskovalca razvoja posameznika in sveta, celo psihoanalitika (v primerjavi s prejšnjimi obdobji se je zelo zmanjšala vloga pisatelja kot učitelja), čeprav se je njegov ugled v primerjavi s preteklostjo zmanjšal.

V tem smislu sprememba gospodarskih razmer, ki vpliva na literarno situacijo v Sloveniji, še ni usodna. Bolj usodni se zdijo postopki, ki so povezani z integracijo slovenske nacionalne kulture v obnovljeni splošnoevropski vrednostni sistem. Slovenska literatura je bila od svojih začetkov vpisana v splošnoevropske kulturne, idejne ter miselne kontekste in tako nikdar ni bila izoliran sistem. Zato skoraj brez zamude sprejema vase novejše dosežke splošnoliterarnega procesa, istočasno pa sama išče nove estetske načine, kar kaže na njeno posebno moč. Zdi se, da se je iz »mrtvega kota« vsakdanjosti in eksistencialne izčrpanosti spet začela vračati k moralno-etičnim vprašanjem, k iskanju novih ali obnovljenih duhovnih usmeritev.

Literatura

GINZBURG, Lidija J./ГИНЗБУРГ, Лидия Я. *О литературном герое*. Ленинград: Советский писатель.

HOREV, Viktor A./ХОРЕВ, Виктор А. (ur.), 2001: *История литератур Восточной Европы после второй мировой войны*: В 2-х тт.: Том второй. 1970–1980-е гг. Москва: Индрик, ИСл РАН.

JAVORNIK, Miha (ur.), 2006: *Literatura in globalizacija (k vprašanju identitete v kulturah centralne in jugovzhodne Evrope v času globalizacije)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

LYOTARD, Jean-François, 1979: *La Condition Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir.* Paris: Editions de Minuit.

NOVAK, Boris A./НОВАК, Борис А., 2009: Портрет Милана Есиха, или Если бы Пьер Безухов писал сонеты … Milan Jesih/Милан Есин: *Стихи/Pesmi*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev.

SOZINA, Julija A., 2002: Avtor in glavna literarna oseba v slovenskem avtobiografskem romanu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja. *Slavistična revija* 50/2. 199–217.

SOZINA, Julija A., 2006: Zakon želje ali sindrom manjvrednosti (k vprašanju o glavni osebi v sodobni slovenski kratki prozi). Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja* 23. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 597–605.

SOZINA, Julija A./СОЗИНА, Юлия А., 2007a: Alojzija Zupan Sosič: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*/А. ЗУПАН СОСИЧ: *Прибежище историй: современный словенский роман конца века*. Славяноведение. 6. 115–120.

SOZINA, Julija A./СОЗИНА, Юлия А., 2007b: Творческая личность: созидатель или разрушитель культурных стереотипов? (на примере творчества словенского писателя Димитрия Рупела). *Науки о культуре в новом тысячелетии: материалы I Международного коллоквиума молодых ученых.* Москва, Ярославль: Изд-во ЯГПУ. 69–73.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

www.inslav.ru

PRIŠLEKI IN ČEFURJI

Marko Stabej
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-312.6.09 Kovačič L.
UDK 821.163.6-311.2.09 Vojnović G.

Prišleki Lojzeta Kovačiča in *Čefurji raus* Gorana Vojnovića sta odmevni literarni besedili, ki ju zaznamuje jezikovna drugačnost tako v tematiki kot tudi v oblikovni podobi. Odzivi publike na njuno jezikovno drugačnost so simptomatični za slovensko jezikovno skupnost, ki kvalitetno literaturo še vedno pretežno povezuje z uporabo slovenskega knjižnega jezika.

jezik literature, stališča o jeziku, Lojze Kovačič, *Prišleki*, Goran Vojnović, *Čefurji raus*

Prišleki by Lojze Kovačič and *Čefurji raus* by Goran Vojnović are both renowned and somehow notorious Slovene literary works. They are marked by linguistic difference in both their theme and their literary form. The public's responses to that linguistic difference are symptomatic of the Slovene language community, where top literature is still conceptually linked with the use of the standard Slovene.

language of literature, language attitudes, Lojze Kovačič, *Prišleki*, Goran Vojnović, *Čefurji raus*

Uvod

Ne bomo zares primerjali ali sopostavljali dveh precej razvpitih slovenskih literarnih besedil – skušali bomo samo prikazati nekatere skupne točke njunih usod. Tarča prikaza bo jezik. Od celotne palete jezikovnih razsežnosti, ki bi bile vredne raziskovalne pozornosti, bomo izpostavili le eno – odzive na jezikovno podobo obeh del. Končni cilj tovrstnega premišljevanja je izoblikovanje nadaljnjih domnev v mozaični podobi vprašanja, kakšno je mesto jezika v sodobnem slovenskem ne le literarnem, temveč tudi siceršnjem življenju. Seveda pa je možno na ta način mozaično dopolnjevati npr. t. i. sistemsko teorijo književnosti, pa tudi poglabljati vedenje o jezikovnih stališčih, vedênju in sporazumevalnih praksah v slovenskem jezikovnem prostoru.

Sopostavitev

Kovačičevo delo *Prišleki* (1984, 1985; 2007, 2009) in Vojnovićev roman *Čefurji raus* (2008) sta si tematsko in motivno blizu, čeprav ju obenem zelo veliko tudi loči – recimo obseg in čas izida ter romaneskni dogajalni čas in še marsikaj. V obeh je literarni osebni profil prvoosebnega pripovedovalca neposredno povezljiv z avtorjevima osebnima profiloma. Pri Kovačiču to velja nekoliko bolj, saj je že njegov obsežni opus pred *Prišleki* v glavnem avtobiografskega oz. avtotematskega značaja, pa tudi tisti po njem, kar je slovenska literarna stroka že obsežno raziskovala in ugotavljala (npr. Komel Snoj 2008, Troha idr. 2009). Tudi Vojnović močno odseva v svojem literarnem liku, čeprav je avtor sam v intervjujih in izjavah opozarjal, da ima sam sicer od daleč podobno, v podrobnostih pa zelo drugačno osebno ozadje.

Besedili že na prvi pogled druži obrobna družbena pozicija lika pripovedovalca v istem mestnem okolju, pravzaprav v okolju istega mesta – saj je Ljubljana *Prišlekov* nekaj zelo drugačnega od Ljubljane *Čefurjev*. Obrobna družbena pozicija pripovedovalcev izhaja iz

socialnega statusa njunih družin, ki sta v obeh romanesknih svetovih priseljeni, in sicer iz okolij, ki bodisi že v času priselitve bodisi kasneje veljajo v ciljni skupnosti za manjvredna.[1] S priseljenstvom je v obeh svetovih povezana močna izkušnja jezikovne drugačnosti. Ta postane vsaj opazna motivna, če že ne kar tematska sestavina obeh romanov. Na tej točki se možnost ali smiselnost neposredne primerjave obeh romanov neha – saj se njuni zgradbi preveč razlikujeta, da bi lahko zadeve iz obeh metali kar v en koš.

Socialna obrobnost je v obeh besedilnih svetovih močno povezana z jezikom – pa ne le v besedilnih svetovih, temveč tudi v obeh avtorskih življenjskih izkušnjah, kot lahko sklepamo po biografskih podatkih o obeh avtorjih in tudi iz samih romanov, ne glede na potrebno in dolžno skepso glede stvarne referenčnosti avtobiografskega pisanja. Se pa življenjski jezikovni izkušnji avtorjev precej razlikujeta: Kovačičev vstop v slovenščino je bil travmatičen, dramatičen in je izdatno avtorsko literariziran, strokovno dokumentiran in interpretiran (npr. Poniž 1991, Paternu 2005: 65, 69–74, Komel Snoj 2008: 23 ipd.), za Vojnovića pa česa takega ne moremo reči, res pa je jezikovna razsežnost njegovega romana vzbudila pozornost že pred izidom, kaj šele po njem (Vovk 2008, Zorko 2008).

Ni težko postaviti teze, da sta tako Kovačič kot Vojnović zaradi družinskega dvo- ali celo večjezičnega ozadja in s tem povezanih izkušenj kot avtorja veliko bolj pozorna do jezika v več razsežnostih – tako do jezika kot izraznega oz. konstrukcijskega sredstva kot do jezika in jezikovne različnosti kot literarne motivike in tematike (Paternu 2005) – čeprav postavljeno tezo zelo težko objektivno dokažemo. Postavljamo pa še drugo tezo: zaradi omenjene pozornosti (ki se zrcali tudi v lastnostih njunih literarnih del) avtorja s svojima deloma tudi v posebnem položaju glede vrednotenja publike – z drugimi besedami, publika je na njun jezik tako v oblikovni kot v motivno-tematski razsežnosti bolj pozorna kot v svojem sicerščnjem odzivanju na literaturo. To se dogaja na kompleksen način: poklicna, strokovna publika, torej kritika, literarna publicistika, tudi literarna znanost, vidi v tem primeru jezik pretežno kot nekaj inovativnega, ustvarjalnega, vrednega posebne analitične in interpretativne pozornosti, medtem ko je laična publika pozorna na jezikovno drugačnost v dveh smereh – bodisi z odobravanjem drugačnosti, netipičnosti, bodisi z nejevoljo, zaskrbljenostjo ali kar z odporom, oboje pa se dogaja z različnimi argumenti, miselnimi ozadji ipd. Tezo bi bilo mogoče trdneje postaviti s sistematično analizo recepcije obeh del, pri Kovačiču tudi recepcije celotnega opusa – in sicer recepcije v vseh razsežnostih, od strokovne do laične javnosti.[2] V prispevku bomo tematiko samo načeli.

Kakšen jezik se pričakuje od slovenske literature (ekscelentnost in ekscesnost)

Literatura je sicer v sebi žanrsko zelo členjena, tako s stališča literarne vede (in drugih ved, npr. bibliotekarstva) kot najbrž tudi glede mnenj in stališč bralske publike (laična, potrošniška taksonomija je delno prekrivna s strokovno, nikakor pa ne popolnoma). Literatura nima enotnih norm, temveč so norme odvisne od žanrskih, časovnih in drugih okvirov. To načeloma velja tudi za jezikovno

1 Ne moremo se ubraniti asociaciji neke vrste zgodovinskega paradoksa – Kovačičevo priseljenstvo iz Švice in nemško govoreče družine je bilo vir manjvrednosti v povojni Jugoslaviji, priseljenost Đorđićev iz Bosne pa vir manjvrednosti v samostojni Sloveniji – obe družini sta bili, rečeno na hitro, iz nepravega kraja v nekem času oziroma iz nekega kraja v nepravem času.

2 Pristop kar kliče tudi po empiričnem merjenju stališč publike, ki se ga v tem prispevku ne bomo lotili (uporabne modele ponuja Pezdirc Bartol 2010, kjer je v vprašalnike o dojemanju dramskih tekstov in uprizoritev neposredno vključenih tudi nekaj jezikovnih vsebin). Merjenje sodobne javne recepcije je seveda nujno potrebno opraviti tudi v spletni dimenziji, kar je težko opraviti sistematično, izčrpno in zanesljivo.

plat literarnih norm, čeprav je res tudi, da je od dobrih 230 let obstoja avtorskega leposlovja v slovenščini večino časa veljalo, da mora biti visoka, priznana, kanonična literatura pisana ne le v standardnem knjižnem jeziku, temveč še v posebej lepem, dobrem, kakovostnem knjižnem jeziku. Nenazadnje že od razsvetljenstva naprej tudi v naših prostorih velja, da je leposlovje najzanesljivejše in najučinkovitejše sredstvo za razvijanje in kultiviranje jezika, in sicer tako narodnega jezika v celoti kot tudi posameznikove jezikovne zmožnosti.[3] Predstava, da je leposlovje gojišče in repozitorij dobrega jezika, je npr. še trdno zasidrana v zasnovi *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*.[4] Umetniška svoboda uporabe jezika je sicer znana kategorija od vznika slovenske posvetne literature, vendar se je uresničevala in pojmovala na zelo različne načine, ne le v diahronem, temveč tudi v sinhronem prerezu posamezne dobe. Deloma na uresničevanje vplivajo širši literarni, jezikovni in kulturni tokovi, deloma pa je pojmovanje odvisno od razmer v slovenski jezikovni skupnosti (Juvan 2003). Nihanje med ljudskostjo in – pogojno rečeno – umetelnostjo jezika kot idealoma (Pogorelec 1991, 133 in naprej) se je sicer v slovenskem literarnem življenju uresničevalo v poljubnih razmerjih, toda to ne zamegli dejstva, da je literatura dolgo veljala za šolo samega jezika. Zapletenemu razmerju do jezika slovenske prozne literature smo priča npr. v Breznikovi razpravi Jezik naših pripovednikov (*Dom in svet* 1934–1936, Breznik 1982: 163–196). Breznikovi analitični postopki in merila vrednotenja so izrazito neenotni, segajo od zelo funkcionalističnega pojmovanja jezika kot sredstva literarne karakterizacije (znotraj česar določene jezikovne prakse priznava za funkcionalne, druge ne) do načelnega odklanjanja nekaterih jezikovnih praks kot nepotrebnih, izumetničenih ali kar napačnih (posebej gorak je npr. pri Tavčarju, kar lahko malce pripišemo političnemu ozadju, še bolj pa dejstvu, da je Tavčar jezikovnostilistično gledano predhodnik kasnejše moderne (Pogorelec 1983). Tudi v sodobnem poklicnem pisanju o literaturi lahko najdemo izrazito polarizacijo stališč o jeziku v literaturi. Kot ponazoritev pola, ki poskuša obravnavati vlogo in podobo jezika v literaturi celostno in hkrati razčlenjeno, lahko vzamemo npr. teoretsko pisanje Andreja Skubica (2006), kot primer pola izrazitega favoriziranja knjižnojezikovne literature pa stališča v besedilu Tine Vrščaj (2010). Pri tem sta oba pristopa (čeprav je Skubičevo besedilo strokovni članek, besedilo Tine Vrščaj pa revijalna recenzija petih finalistov kresnika 2010 in je zato neposredna primerjava morda krivična) precej vrednotenjsko obarvana. Za Skubičev model pisav, oprt na Rolanda Barthesa,[5] se zdi, da vsaj posredno favorizira *pisavo kot govor*, torej tista dela, »ki so v celoti izpisana v sociolektu literarnih oseb in pripovedovalcev« (Skubic 2006: 43). Po drugi strani Tina Vrščaj z izrazito skepso gleda na vse neknjižnojezikovne prvine literarnih del, njihovo funkcionalnost zelo omejuje,[6] o njih govori kot o osiromašenosti jezika, kot kvaliteto prave literature pa izpostavlja literarni slog. Jezik dveh romanov iz peterice kresnikovih finalistov, ki sta ji všeč, je po njenem »metaforično bogat, izbrušen in tekoč; tak, da ustreza standardom sodobnega knjižnega

3 To je seveda stara antična modrost, veljavna za grščino in latinščino, prilagojena novemu času in prostoru.

4 Prim § 2 v Uvodu: »Najbolj izčrpno je predstavljen leposlovni jezik izvirne in prevodne literature, ker se v njem najbolj kaže kontinuiranost slovenskega jezika in ker zelo vpliva na vse druge zvrsti knjižnega jezika. Posebnosti pogovornega jezika in žargonov ter narečno besedišče so v slovar vključene, če so močneje zastopane v pisanem knjižnem jeziku.«

5 Skubic jih »deli« na predklasično, klasično (buržoazno), normativno, realistično pisavo, pisavo kot govor in postmoderno pisavo.

6 »Kadar pogovorni jezik prispeva dodatne dimenzije kakemu junaku ali okolju in gre za literarno spretno preigravanje različnih jezikovnih registrov, je to dobrodošla poteza, a včasih se zdi, da se pojavlja zgolj zato, da bi izstopal.«

jezika, a jih obenem tudi inovativno presega«. Oba pola kar kličeta po teoretičnem in polemičnem razpravljanju,[7] toda to ni namen našega prispevka.

Vrnimo se k našima deloma: *Čefurji raus* in *Prišleki* tako s svojo oblikovanostjo kot s svojim referenčnim svetom razkrivata izjemno kompleksnost jezikovne razsežnosti literature, ki se izrazito izmika tako polarizaciji kot poenostavljenim opisnim modelom razmerja med literaturo in jezikom.

Vrednotenje jezika *Čefurjev raus* in *Prišlekov*

Začnimo z nekim blogovskim zapisom,[8] ki jasno pokaže dvojno naravo stališč do Vojnovićevega romana, posredno pa tudi do literature same.

> *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića so tista knjiga, za katero je strokovna komisija Prešernovega sklada ocenila, da najbolje predstavlja esenco slovenstva, slovenske kulture in Slovencem tako ljubega slovenskega knjižnega jezika, povrh pa da je to tisto najboljše, kar je bilo pri nas v književnosti ustvarjenega v preteklem letu.

Seveda je taka interpretacija temeljnega namena podeljevanja Prešernove nagrad izrazito neuradna, vsaj sodeč po veljavni različici Zakona o Prešernovi nagradi in Statuta o Prešernovem skladu.[9] Najbrž blogovsko stališče niti ni oprto na uradno formulacijo, če pa bi bilo, bi najbrž povezavo s slovenskim knjižnim jezikom vzbujala besedna zveza »slovenska kulturna zakladnica« iz zakona. Avtor bloga ponuja spletno povezavo na dve svoji besedili, ki da ju je oblikoval po jezikovni podobi *Čefurjev*,[10] kar naj bi z odzivi vred dokazovalo, da knjiga ni primerna za nagrado:

> Toliko torej o tem, zakaj kljub vsemu menim, da to ni literatura, ki bi jo morala nagrajevati država. V resnici bi ji prisodil katerokoli drugo literarno nagrado, ali pa vse skupaj, razen pač te.[11]

Napovedana dvojnost se razkrije takoj za tem:

> Ker, pazi zdaj to: knjiga je super!
>
> Ko se človek prebije skozi prvo stran, kjer se mora takoj, poleg neprestanega neznosnega preklinjanja, soočiti tudi z odsotnostjo rodilnika, kmalu ugotovi, da do konca ne bo nič bolje. Knjiga je napisana v specifičnem jeziku in to je njen »feature«, ne »bug«. Še več – ta jezik, prvič tako koherentno ubeseden in natisnjen, pelje scat vse nazarensko študiozne poskuse tistega Nečefurja (navaditi se bo treba, ja) Skubica, ki je spisal Fužinski blues. Skubičevi dialogi so leseni – slovenščini je imanentno, da slengov ne pusti –v-knjižiti–.

7 Stališča Tine Vrščaj so brez kakršnih koli teoretskih ali empiričnih argumentov, kar glede na naravo besedila niti ni tako zelo presenetljivo. Problematičnost Skubičeve teze pa je morda najočitnejša ravno v našem kratkem dobesednem navedku – zdi se, kot da sociolekt v literaturo prihaja neposredno od zunaj, kot da je sociolekt neka objektna resničnost v realni jezikovni situaciji in ne teoretični konstrukt v opazovanju jezikovne resničnosti; v literarnem, skonstruiranem besedilnem svetu pa gre celo za dvojni konstrukt. Skoraj opravljivo lahko tudi dodamo, da sta oba, tako Skubic kot Vrščaj, tudi dejavna prozna ustvarjalca in da njuna stališča odsevajo tudi v njuni literarni produkciji ali obratno, da njuna eksplicitna stališča o jeziku literature izrazito izhajajo iz lastne literarne prakse.

8 http://oslikarstvuinsecem.blogspot.com/2009_03_01_archive.html

9 Uradni list, št. 29/1991, str. 1242. Zakonska formulacija je takale: »Nagrado Prešernovega sklada prejmejo ustvarjalci za pomembne umetniške dosežke, ki so bili javnosti predstavljeni v zadnjih dveh letih pred podelitvijo in pomenijo obogatitev slovenske kulturne zakladnice.« (3. člen.)

10 Že to kaže na precej običajno prakso laičnega jezikovnega, pa tudi siceršnjega vrednotenja literature, ki posploši nekaj posebnih lastnosti dela na celoto, tudi če je celota zelo raznolika. Tako je npr. običajno govorjenje o *biblijskem slogu*.

11 Tudi Tina Vrščaj (2010) se postavlja na stališče, da bi morala zlasti nagrajena literatura izpolnjevati visoke jezikovne standarde: »Dober slog bi moral biti pri kresnikovih finalistih najbrž nekaj samoumevnega, vendar začuda ni. V zadnjem času pri novejši slovenski prozi pač opažamo nagnjenje k ‘bogatenju’ literature s slengi, dialekti in drugimi vrstami pogovornega jezika ter k namernemu kršenju jezikovnih pravil.«

> Dokler se končno ni pojavil, uganila sta – pismen native speaker. Vem, paradoks. Ampak obstaja. Pismen čefur, nagrajenec Prešernovega sklada za literaturo. Toliko o jeziku.

Posplošeno torej po piščevem mnenju velja, da bi morala biti z najvišjo državno nagrado nagrajena literatura tudi jezikovno neoporečna – čeprav sam avtor dobro povzame jezikovne poteze Vojnovićevega romana in ga tudi sicer občudujoče ocenjuje. Kaj naj bi ta jezikovna neoporečnost – ali vsaj nezaznamovanost – bila, ostane v glavnem odprto, čeprav po formulaciji lahko presodimo, da v neoporečnost sodi odsotnost vulgarnega (*neznosno preklinjanje*) in odsotnost knjižno nenormativnega (odsotnost rodilnika). Jezikovna neoporečnost je neulovljiv in neopredeljiv koncept, čeprav bi se neko povprečno stališče bralstva o tem najbrž dalo izluščiti s sistematičnim raziskovanjem recepcijske izkušnje. Potrjevanje temeljne stereotipne predstave, da mora biti književnost v vsaj korektnem, če že ne posebno lepem jeziku, lahko najdemo v številnih spletnih forumskih reakcijah na Vojnovićev roman, npr.:

> Daj Vojnoviću, če si pisatelj napiši knjigo v slovenskem jeziku (saj imaš državljanstvo a ne) ne pa v srbskem slengu, ki ga govoriš doma.[12]

> Ta knjiga je kar nekaj. Če nisi žabar ali čefur je sploh ne moreš prebrat. Zame je jezik v katerem je napisana neberljiv.[13]

Najdemo pa tudi natisnjene odzive, ki knjigo zavračajo predvsem zaradi jezikovne podobe, se pa nato pridružijo tudi drugi zadržki, globlji in dominantnejši. Jože Bartolj (2009) tako v *Družini* zapiše:

> […] Slovenci se večkrat radi pohvalimo, kako častimo kulturo, kako nas je naš jezik ohranil, kako se lahko kulturnikom zahvalimo za naš današnji obstoj. […] Z vdorom sodobnih tehnologij, ki so iz sveta naredile globalno vas, si tudi sodobna umetnost in kultura želita delovati »nadnacionalno«, globalno. Zato teženje k jezikovnemu unitarizmu, preseganju meja, nagovarjanju ne več samo svojih rojakov, ampak širše. V tem kontekstu vidim letošnjo nagrado Prešernovega sklada in nagrado Kresnik omenjenemu delu *Čefurji raus*, ki se v več vidikih približuje trendu podiranja nacionalnih mej in mitov. Pisatelj tu ne more več nastopati kot ohranjevalec neke narodne identitete (saj je njegova identiteta drugačna, tuja, le rodil se je tukaj). Njegov jezik je parodija na materinščino. Ne uporablja niti našega jezika niti jezika svojih staršev, ampak mešanico, spakedranščino, ki diši po preseganju meja, globalizmu. Važna je iskriva zgodba in problem, ki se čim bolj približa bolj ali manj uspešnemu zlivanju kultur in bi nanj lahko naleteli tudi kje drugje. Ob tem pa se mi, kot pripadniku tega naroda, seveda zastavlja nekaj vprašanj:

> Kaj bi bilo, če bi jaz kot Jože Bartolj napisal knjigo s tem naslovom? Zakaj v šolah še ne poučujejo »žlahtne čefurščine« (kot se je nekomu zapisalo v kritiki omenjene knjige), saj bi mladi potem lažje prišli do kakšne slovenske literarne nagrade? Kako je moč kot kulturni presežek nagraditi besednjak iz zadnjega dela avtobusa? (Mimogrede, že na prvih treh straneh smo našteli trideset besed, ki se jim v kolikor toliko spodobnem pogovoru Slovenci izogibamo. »Sočnost« najnizkotnejšega besedišča pa je zgoščena na prav vseh od 178 strani knjige …) Ali je upravni odbor za podelitev Prešernovih nagrad zaradi tega skrival nominirance? Ali so bili policisti in kazenska ovadba pravzaprav del plana, kako to izpeljati? Kako bi ta zgodba zvenela, če bi bila napisana v slovenščini? Na ta vprašanja niti ne želim odgovarjati in vam jih le ponujam v razmislek ali razpravo.

> Sam pa vidim v tem še korak dlje v odtujevanju kulture in umetnosti človeku. Ker če je to delo, ki je izpostavljeno in nagrajeno kot presežek, potem res ne vem več, kje je meja? Če danes država nagrajuje estetsko tako pomanjkljiva dela, kako naj se ljudje s tem sploh še identificiramo?

12 http://www.siol.net/kultura/novice/2010/03/nocojsnji_pogovor_o_malce_drugacnem_pogledu_na_slovenscino.aspx

13 http://www.siol.net/kultura/novice/2010/03/nocojsnji_pogovor_o_malce_drugacnem_pogledu_na_slovenscino.aspx

> Zanima me, kaj na zapisano pravi jezikovni gurman Saša Vuga, ki v zadnji knjigi lektorici ni dovolil popraviti ene vejice, ker bi sicer stavek ne zvenel tako, kot si ga je zamislil. Kako je z lekturo Vojnovićeve knjige, ste lahko slišali. Ne policisti, tisti, ki imajo radi slovenski jezik, bi ga morali ovaditi. Ampak komu? Uradu za jezik?

Zgornje besedilo je del daljšega zapisa istega avtorja (Bartolj 2009a), kjer razpravlja o splošnejših vprašanjih kulture nekoč in danes – toda Vojnovićevo besedilo in Prešernova nagrada zanj sta glavni eksempel za tezo, da je del slovenske sodobne kulture neustrezen, pokvarjen. Jezikovni očitki so navidezno podobni kot pri navedenem blogovskem zapisu, le nekoliko ostreje formulirani. Za oznako mešanosti, spakedranosti jezika pa lahko slutimo globlje ideološke razsežnosti. Zanimivo je to, da jezikovno podobo romana Bartolj povezuje z globalnostjo, ne z lokalnostjo, hkrati pa z jezikovnim unitarizmom. Unitarizem in globalizacija sta v tem kontekstu najverjetneje nasprotna, če že ne sovražna dejavnika slovenske narodne identitete in kulture, ki je lahko le urejena, prava, spoštljiva, estetska, lepa in podobno, predvsem pa ostro in jasno zamejena od vseh drugih, neslovenskih identitet in kultur. Kakršna koli *vmesnost* (ki je v življenju fenomenološko gledano edina zares resnična pojavnost) je v takem okviru označena kot nezaželena in se potiska v kategorije bastardnosti, pankrtstva.[14]

Če lahko za *Prišleke* (in za Lojzeta Kovačiča) v nasprotju s *Čefurji raus* (in z Vojnovićem) najdemo sorazmerno veliko sekundarne literature, ki se, kot smo že omenili, tako ali drugače redno ustavlja tudi pri problematiki in tematiki jezika, pa za Kovačičevo delo nekoliko teže najdemo dokumentirane neposredne odzive na jezik in sodbe o njem. Taka je recimo oznaka iz intervjuja z Bredo Smolnikar (Grafenauer 2006: 31):

> Sem ljubiteljica Lojzeta Kovačiča. Vsega. Na začetku ga sploh nisem marala, imel je slab jezik, jaz zelo dosti dam na jezikovno briljanco. Ne vem, kako se je zgodilo in kdaj, da me je tako očaral. Izreden pisec je.

Kovačič se je v širši recepcijski prostor spet vpisal mdr. s ponovno izdajo in z izborom *Prišlekov* kot dela za maturitetni esej v letu 2010 (Zupan Sosič 2009). Z več vidikov zanimiva in značilna je naslednja blogovska izjava letošnje maturantke:[15]

> Česar bi se dotaknila v tem prispevku je to kar smo letos morali prebrati za maturo. [...] Kar me je pa močno zmotilo pri romanu Prišleki je dejstvo, da smo brali besedilo, ki iz strani lektorjev zanalašč ni popravljeno. Zakaj? Ker je Kovačičev materni jezik nemščina in se je slovenščine začel učiti kasneje in z njo imel večno probleme. In tako mi za maturo beremo besedilo polno slovničnih napak. Je že prav, da iz spoštovanja do njegovega dela in mnenja, da je ravno v tem čar njegovega pisanja, ne popravljajo njegovih napak. Ampak potem dijaki, ki delamo maturo, na kateri pričakujejo jezikovno pravilnost, beremo besedila polna napak. Dobesedno polna! In ko nas profesorica opozarja na to, da ne bi slučajno v eseju sklanjali samostalnikov mati in hči kot jih je sklanjal Kovačič se sprašujem kakšen smisel ima potem brati take stvari. Pričakujejo da bomo roman seveda večkrat prebrali. In ko bereš večkrat 300 strani kjer se konstantno taki samostalniki pojavljajo sem prepričana da se

14 Tako polarnost lahko zasledimo tudi v delu sodobnega slovenskega jezikoslovja. Znotraj slovenske jezikovne pojavnosti npr. Vera Smole (2003: 323) ponuja delitev med *sistemskimi* in *nesistemskimi jezikovnimi zvrstmi*, pri čemer naj bi bili sistemski zvrsti le *naravni narečni* jezik (torej krajevni govor) in *normirani knjižni.* Vse drugo se uvršča na daljico med tema dvema točkama in tako ali drugače odstopa od enega ali drugega. Tak predlog kar kliče po polemiki in psihološko-sociološki interpretaciji, za kar tu ni prostora – toda razglašanje realnih pojavnih oblik jezika med obema »sistemskima«, pravzaprav pa idealiziranima različicama jezika, za odstopanje ali ekscesnost je gotovo povezano tudi z oblikovanjem mnenj in vrednostnih sodb o jeziku literarnih del v slovenskem prostoru.

15 http://www.vecer.com/blog/maja?id=44438; znak [...] pomeni našo krajšavo, besedilo je navedeno brez kakršnih koli popravkov.

tega nekako utegneš nalesti, čisto nezavedno. Sploh če si vidni tip za učenje. In oblikovanje stavkov in ne vem kaj vse... Zakaj nam potem ne dajo za brat jezikovno vzornega in ustreznega besedila iz katerega bi se lahko zares naučili vsega tega? Ne vem, moja logika pravi, da dela ki jih beremo, sploh za maturo, morajo biti zgledna in primerna. Ne pa da nam rečejo: Berite roman, ki ima sicer veliko slovničnih napak, a pazite, na maturi se zahteva slovnična pravilnost. Ok sej eno delo ne vpliva kaj dosti, ampak zares se mi ne zdi najbolj primerna izbira. Ne za maturo, za kako domače branje še, za maturo pa vsekakor ne.

Težko bi našli jasneje izraženo stereotipno mnenje, da naj bi bila literatura šola jezika in da je knjižnojezikovno pomanjkljivo delo za šolsko rabo neprimerno. Tako stališče (ki se zdi, mimogrede rečeno, precej bolje argumentirano od stališč v navedenem odlomku iz Vrščaj 2010) je v dopolnjujočem razmerju s stališčem, da jezikovno nestandardna dela niso primerna za pomembne nacionalne nagrade. Nagrajenost nekega dela pomeni predstopnjo kanonizacije, kanonizacija pa tako ali drugače, prej ali slej pomeni tudi vključenost v šolski program in krog se sklene.

Ob vsem tem se poraja več vprašanj, prvo se zdi tákole: kje potem sploh ostaja prostor za jezikovno drugačno, nenormativno literaturo? Pa to niti ni pravo vprašanje – saj prostor ta literatura ima, jasno, nenazadnje je Goran Vojnović za svoj roman dobil nagrado Prešernovega sklada pa kresnika, tudi Lojze Kovačič je dobil najpomembnejše nagrade in je vključen v šolsko branje ne le pri maturi. Prostor ima taka literatura tudi v publiki – za obe deli lahko po različnih podatkih sklepamo,[16] da sta dosegli širok bralski krog, čeprav se tudi tukaj recepcijski usodi obeh besedil precej razlikujeta. Kaj je torej sklepno vprašanje našega razmišljanja?

Sklep

Polarizacija stališč o jeziku literature je v demokratičnih okoljih najbrž nekaj normalnega – kot polarizacija vseh stališč nasploh. Toda stereotipna predstava, da je edini možni nosilec kvalitetne slovenske literature le neoporečen slovenski knjižni jezik, kar smo lahko ob Kovačičevem in Vojnovićevem besedilu opazili tako pri strokovnih kot pri laičnih odzivih, zelo verjetno ovira pripravljenost splošne publike za razumevanje in sprejemanje literarnih besedilnih svetov, posredovanih z drugačnimi oblikami jezika. Pa ne le to – ne moremo se znebiti suma, da se tako stereotipno mnenje ne ustavi le pri zavračanju literarnih besedilnih svetov, temveč je povezano tudi z nenaklonjenim sprejemanjem drugih in drugačnih govorcev, jezikovnih skupnosti in govorov v slovenskem prostoru nasploh. O tem obotavljivem sprejemanju drugačnosti (če že ne zavračanju) navsezadnje govorita tudi *Prišleki* in *Čefurji raus*. Zato se je smiselno vprašati naslednje: kako posvojiti in razumeti jezikovno drugačnost v literaturi in v življenju nasploh? Kako se torej znebiti prišlekov in čefurjev kot izključevalnih in zapostavljajočih poimenovalno-pojmovnih kategorij? To nikakor ni le jezikovno- in knjižnoteoretski ali pedagoško-didaktični problem, ampak zajema vse plati javnega življenja. Toda jezik in literatura sta vendarle (bila) nekaj posebnega, zaradi svoje nacionalnokristalizacijske vloge. So lahko novi jeziki literature kristalizator nečesa drugega? Najbrž lahko, če jim pustimo blizu.

Literatura

BARTOLJ, Jože, 2009: Kultura nas je nekoč držala pokonci. Kaj pa danes? *Tretji dan* 28/5–6. 127–133.

BARTOLJ, Jože, 2009a: »Žlahtna čefurščina« – kulturni presežek? *Družina*, 5. 7. 2009. 12.

16 Vojnovićev roman ima npr. 5969 knjižničnih izposoj v letu 2009 in 3298 v prvi polovici leta 2010. Po razpoložljivih podatkih v sistemu cobiss je tudi naklada nekaterih izdaj Kovačičevih *Prišlekov* zelo visoka.

BREZNIK, Anton, 1982: *Jezikoslovne razprave*. (Izbral in uredil Jože Toporišič.) Ljubljana: Slovenska matica.

JUVAN, Marko, 2003: Stil in identiteta. *Jezik in slovstvo* 48/5. 3–18.

KOMEL SNOJ, Mateja (ur.), 2008: *Fragmenti o prišleku: spominska knjiga Lojzeta Kovačiča*. Ljubljana: Študentska založba.

PATERNU, Boris, 2005: Po sledeh jezikovnih travm v sodobni slovenski književnosti. *Jezik in slovstvo* 50/2. 63–77.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Slavistična knjižnica.

POGORELEC, Breda, 1983: Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih. *Jezik in slovstvo* 28/7–8. 285–292.

POGORELEC, Breda, 1991: Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi. *Jezik in slovstvo* 36/5–6. 133–147.

PONIŽ, Denis, 1991: Kristalna podoba jezika: esej o jeziku in jezikih v literaturi Lojzeta Kovačiča. *Sodobnost* 39/6–7. 680–687.

SKUBIC, Andrej E., 2006: Načini umeščanja sociolektov v diskurz slovenske literature. Irena Novak Popov (ur.): *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik.

SMOLE, Vera, 2004: Nekaj resnic in zmot o narečjih v Sloveniji danes. Erika Kržišnik (ur.): *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem. Obdobja* 22. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 321–330.

TROHA, Gašper, BLAŽIČ, Milena Mileva, LEBEN, Andrej (ur.), 2009: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba.

VOVK, Urban, 2008: Zakaj so Vojnovičevi Čefurji postali letošnji literarni najdogodek? Airbeletrina, http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=view&id=1283&Itemid=86.

VRŠČAJ, Tina, 2010: Za vsak okus nekaj, za sladokusce pa le grižljaj ali dva. *Pogledi*, 16. 6. 2010. 23.

ZORKO, Urban, 2008: Vodič po vesti neke večine. *Čefurji raus*. Ljubljana: Študentska založba. 184–199.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2009: Prišleki kot maturitetni roman. *Jezik in slovstvo* 54/6. 73–88.

SODOBNI SLOVENSKI ZGODOVINSKI ROMAN: VISOKO (ELITNO) IN (MNOŽIČNO) TRIVIALNO

Nadežda Starikova
RAN, Institut slavjanovedenija, Moskva

UDK 821.163.6–311.6.09"19/20"

Sodobni slovenski zgodovinski roman vsebuje značilnosti tako množične (trivialne) kot visoke (elitne) literature. Po eni strani izraža želje večine bralcev ter zadovoljuje kulturno-psihološke interese široke publike, po drugi pa od bralca zahteva določene intelektualne in duševne sposobnosti ter stik z besedilom.

zgodovinski roman, slovenska literatura, množična kultura

The contemporary Slovene historical novel displays features of both trivial and classic literature. It expresses the wishes of the majority of the reading public, satisfying the cultural and psychological requirements of the mass audience, but also demands from readers some intellectual and emotional effort and interaction with the text.

historical novel, Slovene literature, mass culture

Razkol literature na visoko (elitno) in množično (trivialno) je fenomen sodobnih let in neposredna posledica razširjanja množične kulture, ki se »v sodobni družbi vse bolj javno sprejema kot edini način osebnega človekovega čustvovanja in izražanja« (Samohvalova 2007: 470). To je signal prehoda večjih zahodnoevropskih držav k industrijskemu in potem postindustrijskemu stanju (masovni družbi), izraz družbene dinamike držav Zahoda in socialnega ter kulturnega razslojevanja. Ta proces postane dejavnik ter izvor poznejše razdelitve literarnega toka in kulture v celoti. Če razpravljamo o množični literaturi kot o sodobnem pojavu, moramo upoštevati dva pogoja: dvojno naravo množične literature ter sam princip izmenjave estetskih vrednot. Lotman je menil, da množična literatura »v določenih primerih nosi v sebi rušilni moment, hkrati pa se lahko umesti v celotni literarni sistem ter sodeluje v ustvarjanju novih strukturnih form« (Lotman 1993: 388). To pomeni, da je množična literatura sposobna oblikovati in utrjevati obstoj literarnih pojavov, ki so našli svoj razvoj v delih klasikov. Na drugi pogoj je v svojem delu *Estetska funkcija, norma in danost kot socialni dejavniki* pokazal J. Mukarovsky: »Umetnost ni zaprt sistem, ni ostrih meja, ni strogih kriterijev, ki bi razlikovali umetnost od tega, kar se nahaja izven nje.« To pomeni, da

> umetnostno delo ni stalnica: aktualna umetnostna tradicija, preko katere se sprejema umetnostno delo, se spreminja kot posledica vsake premestitve v času, prostoru ali od enega tipa socialnega sveta k drugemu. S tem je estetska vrednost izmenljiva na vseh svojih ravneh, pasivnost je tukaj onemogočena: stalne vrednote se menjajo in menjajo druga drugo bolj počasi in manj vidno kot vrednote, ki se nahajajo na nižjih ravneh estetske hierarhije (Mukaržovsky 1994: 52).

Tako visoka kot množična literatura sta izmenljivi sestavini literarnega sistema in ju ni mogoče oblikovati v eno ter neizmenljivo celoto (če ju pojmujemo kot literarni »vrh« in literarno »dno«). Ti dve sestavini se včasih

radikalno menjata v svoji sestavi, privrženci raznih nasprotujočih si literarnih šol in smeri pa ju različno interpretirajo. Naslanjam se na mnenje Melnikova, ki je v svojem članku *Množična literatura* (Массовая литература) pisal o dejstvih iz zgodovine svetovne literature, ko klasična umetnostna dela niso bila takoj splošno priznana, saj jih sodobniki niso ocenili kot estetsko, tako takrat niso bila vključena v literaturo, njihova smiselna in umetnostna vrednost je bila adekvatno ocenjena šele z bralci kasnejših generacij (Melnikov 1998: 7).

Kam uvrstiti romane A. Dumasa in A. Christie z dolgoletnim bralskim uspehom, ki so v umetnostnem smislu med visoko in množično literaturo? Ti primeri so vsesplošno znani, menim, da ima vsaka evropska literatura svoje avtorje, knjige, ki jih je težko, brez dvoma, postaviti samo ali na »vrh« ali na »dno« ocenjevalne lestvice. Tako tudi sodobni slovenski zgodovinski roman ni izjema.

Prva leta po osamosvojitvi je slovenska literatura čutila potrebo po ponovnem osnovanju svojega nacionalnega statusa, za kar se je kot eden od ustreznih žanrov pokazal zgodovinski roman. Izraženo je bilo zanimanje za biografsko gradivo, ki daje predstavo o Slovencih – nosilcih visoke narodne in včasih tudi evropske misije. Avtorji zgodovinskih biografij – *Slovenski oratar dr. Janez Bleiweis* (1990) o slovenskem preroditelju prve polovice 19. stol. in *Jutro ob kresu. Povest o Adamu Ravbarju, slovenskem vitezu* (1993) o vojvodi, pod poveljstvom katerega so bili Turki poraženi v bitki pri Sisku leta 1595 – so uspeli usmeriti pozornost javnosti na pozabljene strani narodne zgodovine, ki je tudi del zgodovine Evrope. Tudi kasneje so usode realnih oseb iz narodne zgodovine privlačile mnoge avtorje. Predvsem so bili v središču pozornosti pesniki in pisatelji ter umetniki v biografskozgodovinskih romanih, ki so jih napisali I. Sivec, S. Gregorčič (*Biseri bolečine*, 1996), A. Aškerc (*Brodnikova oporoka*, 2006), J. Plečnik (*Mojster nebeške lepote*, 2001), J. Kopitar (*Kamen nad gladino*, 2007); usoda pesnika D. Ketteja je privlačila S. Faturja (*Oče in sin*, 2005), dramatika S. Gruma in M. Deklevo (*Zmagoslavje podgan*, 2005), pisateljici M. Bartol Nadlišek in E. Umrek (*Po sledeh fate morgane*, 2008). Mnogi avtorji kažejo, kako preteklost (tako ključni kot manj pomembni dogodki) menja posamezno človekovo usodo ali pa usodo cele rodbine, družine. Elemente družinske kronike srečamo v romanu M. Mikelna *Veliki voz* (1992), o dveh vejah ene slovenske rodbine, razdeljene z dvema svetovnima vojnama, v knjigi K. Koviča *Pot v Trento* (1994), ki predstavlja življenje Franca M., avtorjevega strica, očividca in udeleženca prve svetovne vojne. Posebno mesto v tej vrsti ima slovenska saga B. A. Novaka *Lipa zelenela je* (1990–2000), serija dvanajstih knjig, posvečenih zgodovini dveh genealoških vej ene slovenske družine, v devetih knjigah tega cikla je opisana narodna preteklost. Ljubljanski potres (14. aprila 1895) je postal osnova za zgodovinski roman J. Virka *1895, potres: Kronika nenadejane ljubezni* (1995), ki ima v svoji osnovi ljubezenski konflikt. V zgodovinskem žanru delujejo starešina ceha A. Rebula (*Maranatha ali Leto 999*, 1996), V. Kavčič (*Somrak*, 1996), D. Merc (*Galilejev lestenec*, 1996), I. Škamperle (*Kraljeva hči*, 1997), S. Vuga (*Na rožnatem hrbtu faronike*, 1999), D. Jančar (*Zvenenje v glavi*, 1998; *Katarina, pav in jezuit*, 2000), L. Detela (*Tri zvezde*, 2008) itn.

S stališča literature, osredotočene na bralca – erudita, je zanimiva izkušnja Jančarja, ki je v svoj roman *Zvenenje v glavi* o vstaji zapornikov na Livadi sredi 70. let 20. stol. vključil epizode rimskega obleganja judovske trdnjave Masada v 1. stol. n. št. Ta umetniški prijem – združitev časovnih plasti preteklega in sedanjega v besedilu – daje možnost osvetlitve glavnih eksistencialnih vprašanj z univerzalne perspektive. Roman *Zvenenje v glavi* je kompozicijsko narejen po principu obratne kronologije: leta 1995, dvajset let po odsluženem zaporniškem roku, avtor po spominu piše zgodbo svojega bivšega soza-

pornika Kebra, o zaporniški vstaji, v kateri je sodeloval tudi Keber (avtobiografski podatek: Jančar je dejansko sredi 70. let nekaj mesecev sedel v zaporu). V to zgodbo je vpletena pripoved o tragediji starojudovske trdnjave Masada ob Mrtvem morju, o najbolj tragični epizodi prve judovske vojne ali Velikega upora, ki je potekal v letih 66–73 v Judeji.

V letih 6–66 n. št. je bil v trdnjavi Masada, ki jo je zgradil car Irod na severozahodu države blizu Mrtvega morja, verjetno nameščen rimski garnizon. V letu 66 od začetka Judovske vojne je Menahem, sin Jehudi Galilejana, ki je bil vodja reda Zelotov, zavojeval trdnjavo. Potem je upor vodil Menahemov nečak Eleazar ben Jair. Po padcu Jeruzalema so njegovi zaščitniki zbežali v trdnjavo, kjer so prebili še tri leta. Tako je bila trdnjava šest let pribežališče za vse, ki jim je grozila nevarnost Rimljanov. Leta 72 je trdnjava Masada bila edino mesto, kjer je še potekal upor. Ko je postalo očitno, da bo orožje desetega rimskega legiona hitro prebilo zidove, se je vodja branilcev Eleazar ben Jair odločil, da morajo vsi v trdnjavi narediti samomor. Vsem moškim je ukazal, naj ubijejo svoje žene in otroke, potem pa naj pokončajo še sebe, da ne bi padli v roke Rimljanov. Ko so moški ubili vse ženske in otroke, so z žrebom izbrali deset ljudi, ki naj bi ubili vse ostale. Kot je napisano v Judovski vojni Jozefa Flavija, je teh deset ljudi tudi žrebalo, da bi eden med njimi vzel življenje ostalim devetim, potem pa ubil še samega sebe. Tako je devetim ljudem prerezal grla, se prepričal, da so mrtvi, požgal palačo in z mečem ubil samega sebe. Devetsto šestdeset ljudi je prostovoljno izbralo smrt, da ne bi postali sužnji. Ta epizoda pomeni v svetovni zgodovini primer narodnega herojstva. V romanu je ta epizoda predstavljena v svobodni interpretaciji glavnega junaka, Kebra, močnega po duhu, nagnjenega k avanturizmu (bil je mornar na trgovski ladji, zaprt zaradi ropa). V ječi je zapornikom predstavljal avtoriteto, hkrati pa je bil neformalni vodja zaporniškega upora, vzrok katerega je bila prepoved televizijskega ogleda prijateljske košarkarske tekme med Jugoslavijo in ZDA. Čeprav je to, kar je Keber prebral pri Jozefu Flaviju, naredilo nanj tako globok vtis, da je po preteku zaporniške kazni kot turist obiskal Masado, je zgodovinska zgodba v njegovi zavesti postala bolj sodobna. V knjigi ni zgodovinskih opomb, bralec naj bi vedel, kdo sta Menahem in Eleazar ter kako se je končala zasedba trdnjave: »judovska« zgodba se konča z notranjim monologom Eleazarja, čakajočega na smrt.

Avtor romana *Zvenenje v glavi* s pomočjo primerjave dogodkov stare judovske zgodovine in nedavne jugoslovanske preteklosti znova, tako kot v svojih prejšnjih romanih *Galjot* in *Severni sij*, išče presečiščne točke v emocionalnem sprejemanju sveta človeka v preteklosti in sodobnosti ter v duhovnem svetu naših prednikov izloča značilnosti, ki se nanašajo na svetovnonazorske probleme.

Sodobni slovenski zgodovinski roman se kot tudi drugi literarni žanri bori za »preživetje« na knjižnem trgu, hkrati pa se srečuje s problemom poenostavljenja (»olajšanja«) literarne produkcije. Izhajati začne veliko literarnih besedil, več kot je potrebno, za vsak okus, žep in način branja. Že Boris Pasternak je pisal, da bralec »brez izbire sprejema vse, kar se tiska v zadnjem času, ali pa ravnodušno odvrže vse tržne novosti iz slepega nezaupanja« (Pasternak 1990: 122). Tako zabavnost literarnega dela, ki jo narekuje komercialnost trga, postane sestavni del umetniških besedil. Dokaz tega sta na primer romana *Kraljeva hči* (1997) I. Škamperleta ter *Skarabej in vestalka* (1997) F. Lainščka, ki v sebi združujeta črte mnogih klasičnih in množičnih romanesknih tipov: psihološkega, ljubezenskega, pustolovskega, zgodovinskega, fantastičnega in melodrame. Med njimi ima posebno mesto *Kraljeva hči*, ki vsebuje elemente danes modnega žanra »kriptozgodovine«.[1] Kriptozgodovinska dela predstavljajo pogojni kompromis med zgodovinsko dokumentaristiko, klasičnim zgodovinskim romanom ter fantastičnim romanom. Kriptozgodovinarji vsebino svojih

knjig osnujejo na realnih zgodovinskih dogodkih ter vnašajo v njih fantastično-mistične motive. Osnovna zgodba romana *Kraljeva hči* govori o iskanju kamna modrosti, ki poteka paralelno v dveh časovnih plasteh: konec 16. stol. in konec 20. stol. Dvorni alkimist Rudolfa II. Habsburškega (1522–1612) Mihael Maier in profesor zgodovine srednjega veka na tržaški univerzi Ernest Fabian se vsak v svojem času pripeljeta v Prago, kjer doživita razne dogodivščine, ljubezen ter zarote. V čeških gorah Maier išče živo srebro kot osnovni element eliksirja nesmrtnosti za bolnega cesarja, ki želi izboljšati svet s pomočjo čudežnega zdravila, ne samo človeško telo, ampak tudi dušo. Profesor je s skrivnostnim pismom vabljen v češko prestolnico, kjer ga poskušajo zvabiti v skrivnostno organizacijo, naloga katere je lobiranje slovanskih interesov v novi Evropi. Paralelno se razvijata tudi ljubezenski zgodbi obeh junakov. Maier je očaran nad češko vdovo Erino, ki so jo okrivili za čarovništvo in kaznovali. Fabian je strastno zaljubljen v Katjo, ženo enega izmed članov zarote Breitala, hči v Afganistanu padlega sovjetskega vojaka, ki so jo politične spremembe konca 20. stol. zanesle na Češko. Oba junaka stojita pred izbiro: osebna sreča ali sreča vsega človeštva. Profesor se ne želi vmešati v usodo sveta – malodušno zapusti skrivnostno spiritualno seanso, kjer naj bi se rešila usoda njegove države, ter se odpravi k ljubici. Alkimist izgublja svojega pokrovitelja, s tem tudi sredstva za preživetje, velika ideja Rudolfa II. ostane nerealizirana. Njegov naslednik Matjaž Habsburški ne verjame v moč kamna modrosti, ki zdravi duše, svetovno ravnovesje je nemogoče – Evropo čaka bitka na Beli gori in tridesetletna vojna.

Takšna interpretacija osebnosti cesarja Svetega rimskega cesarstva Rudolfa II. je kriptozgodovinska mistifikacija, saj do današnjih dni ostaja kot eden najbolj nerazumljenih in izključujočih se osebnosti evropske zgodovine. Bil je goreč katolik, vendar odvisen od denarja češke gospode, zato je bil prva leta vladanja dolžan upoštevati češko konfesijo, dokument, ki govori o verski svobodi protestantov. Obenem pa je bil sumničav, nagnjen k melanholiji, tolažbo je iskal v razvratu in mecenstvu, zbral je čudovito umetniško kolekcijo, ki se je kasneje izgubila. Sodobni junak Škamperletovega romana, univerzitetni profesor in strasten ljubimec Ernest Fabian, je svojevrstna reinkarnacija Indianne Jonesa, glavnega eksperta za izkopanine v svetovni kinematografiji, očitna različica znanega lika. Ta tip junaka je principialno podvojen in se pojavlja v sodobni kriptozgodovinski prozi, na primer v popularnem romanu – uspešnici D. Browna *Da Vincijeva šifra* (2003) kot profesor Langdon. Naslednja značilnost množičnega v Škamperletovem romanu je njegova »androginost« (termin A. Baloda[2]), kar v literarni vedi ne pomeni oznako za združitev moškega in ženskega načela, ampak združenje oznak različnih kulturnih smeri. Takšna dela lahko označimo z besedo »transformerji«. *Kraljeva hči* vsebuje elemente literarnega dela, filmskega scenarija ter praškega turističnega vodnika.

Lahko zaključimo, da ima zgodovinski roman v sodobni slovenski prozi dvojno usmeritev: po eni strani izraža želje večine bralcev ter zadovoljuje kulturno-psihološke interese široke publike, po drugi pa od bralca zahteva določene intelektualne in duševne sposobnosti oziroma stik z besedilom. Zgodovinski roman izmenjuje tradicionalne prijeme in oblike, izposoja si nove v trivialni literaturi in jih specifično predeluje, kar se odraža na umetnostni ravni: klasični pristop k zgodovinskemu kontekstu se v knjigah sodobnih slovenskih romanopiscev uporablja

1 Kriptozgodovina – zvrst fantastike, ki dopušča, da je splošno znana zgodovina preoblikovana. Opisuje stvarnost, v kateri sodelujejo magične sile, pogosto se opira na teorijo zarote.

2 Glej: http://zhurnal.lib.ru/b/balod_a/statxja.shtml.

skupaj z alternativno metodo rekonstrukcije zgodovinskih dogodkov, z žanrskim sinkretizmom ter s širokim umetniškim eksperimentiranjem. Za sodobni literarni proces je očitno postopno odpravljanje meje med množičnim in elitnim. V prvi tretjini 20. stol. je bil odmik med romani, npr. Joycovim *Uliksesom*, in klasičnimi kriminalkami ogromen. Leta 2000 se ta odmik očitno zmanjšuje. Resna in množična literatura se še bolj pogosto prepletata z motivi in postopki, ki jih prilagajata svojim ciljem, hkrati pa tekmujeta v učinkovitosti njihove uporabe. Vzajemna prežetost visoke in množične literature se v današnjem času sprejema kot normalna in nesporna karakteristika postmodernistične situacije (Asmusin 2009: 8). In kdo ve, morda se bo iz konflikta elitne in množične literature pojavila nova kvaliteta – besedila, ki bodo hkrati zabavna in globoka.

Viri in literatura

ASMUSIN, Mark/Асмусин Марк, 2009: Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков. *Вопросы литературы* 3. 5–45.

BOGATAJ, Matej, 2004: *Prebrano, precenjeno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Novi pristopi).

ČERNJAK, Mihail/Черняк Михаил, 2005: Феномен массовой литературы XX века. СПб.

HLADNIK, Miran, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

LOTMAN, Jurij/Лотман Юрий, 1993: Массовая литература как историко-культурная проблема. Лотман Ю.М.: Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, Т.3.

MELNIKOV, Nikolaj/Мельников Николай, 1998: Массовая литература. *Русская словесность* 5. 6–12.

MUKARZOVSKY Jan/Мукаржовский Ян, 1994: Эстетическая функция, норма и данность как социальные факты. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва.

PASTERNAK, Boris/Пастернак Борис, 1990: Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. Москва.

SAMOHVALOVA Vera/Самохвалова Вера, 2007: Творчество: божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека. М. Российский университет дружбы народов.

KAKO SE GOVORI V SODOBNI SLOVENSKI PROZI

Đurđa Strsoglavec
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-3.09"19/20":811.163.6'276.12

Prispevek predstavlja nekaj sodobnih slovenskih romanov (*Nekdo drug*, *Namesto koga roža cveti*, *Porkasvet*, *Šolen z Brega*, *Noč v Evropi*, *Grenki med*, *Fužinski bluz*, *Čefurji raus!*, *Nedotakljivi*), za katere je značilna jezikovna mimetičnost. Po navadi gre za neknjižni jezik, bodisi v jeziku pripovedi bodisi v jeziku dialogov, ali za neslovenščino.

jezikovna mimetičnost, jezik pripovedi, jezik dialogov, sociolekt

The paper introduces some contemporary Slovene novels (*Nekdo drug*, *Namesto koga roža cveti*, *Porkasvet*, *Šolen z Brega*, *Noč v Evropi*, *Grenki med*, *Fužinski bluz*, *Čefurji raus!*, *Nedotakljivi*) whose characteristic is linguistic mimesis. They are usually written in colloquial language (used either for narration or dialogue) or in non-Slovene.

linguistic mimesis, the language of narration, the language of dialogues, sociolect

Zadnje čase se v zvezi z govorjenjem v/o sodobni slovenski prozi največkrat omenja roman, ki je leta 2009 dobil dve prestižni literarni nagradi, nagrado Prešernovega sklada in nagrado kresnik, in sicer roman *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića. Pri tem se kar malo pozabi, da je tudi pred tem izhajala proza, v kateri se ne govori ali pripoveduje samo v knjižnem jeziku. Izbrala sem nekaj primerov, ki izpričujejo učinkovitost jezikovne mimetičnosti, tudi sama pa začenjam pri *Čefurjih*.

Čefurji raus! so zgodba o življenju v ljubljanskem naselju Fužine, stereotipno označenem kot *južnjaško* oz. *čefursko* zaradi velikega števila priseljencev iz južnih republik nekdanje skupne domovine, ki so se tam naselili in si ustvarili družine, vendar se niso asimilirali (predvsem v jezikovnem smislu), pripoveduje jo prvoosebni pripovedovalec, najstnik Marko. Fužine in tamkajšnji neslovenski prebivalci so v romanu predstavljeni s svojim idiomom oz. sociolektom, z govorico, za katero sta se uveljavila izraza *fužinščina* (po naselju Fužine) in *čefurščina* (po označevalcu *čefur*, ki se uporablja za priseljenca ali njegovega potomca z juga). Označujeta govorico, ki je svojevrstna zmes različnih jezikovnih ravnin južnoslovanskih jezikov in ima dve plati, za prvo je značilen večji delež slovenskega besedišča in skadnje, za drugo pa sporadično slovensko besedišče in skladnja.

Čefurji raus! je roman o *čefurjih*, napisan v *čefurščini*. V njem je tako jezik pripovedi kot jezik dialogov sociolekt – živa, veristična govorica ni samo sredstvo za karakterizacijo literarnih oseb. Celotna jezikovna kompozicija je del sporočila, pisavo romana lahko označimo kot *pisavo kot govor*, ki najzvesteje temelji na sociolektu, kajti, kot pravi Andrej Skubic (2006: 43), »pisava lahko postane *pisava kot govor* (ali bolje: *pisava kot sociolekt*) šele, ko pripovedovalec z vso svojo avtoriteto stopi na stran sociolekta/sociolektov, ki sestavljajo delo«. Vojnović uporablja sociolekt z vsemi značilnostmi (npr. ortografija, skladnja, besedišče, stalne besedne zveze, mašila) in pri tem ločuje govorico prve generacije priseljencev (Markovi starši in njihovi prijatelji) ter govorico druge generacije priseljencev (Marko in njegovi prijatelji; jezik

pripovedi). Razlika med jezikom pripovedi in jezikom dialogov je zelo opazna; jezik pripovedi vsebuje v primerjavi z jezikom dialogov manj neslovenskih jezikovnih prvin, sploh v primerjavi z jezikom dialogov, ki potekajo med Markovimi starši in njihovimi prijatelji.

Čefurji raus! ni prvi roman, ki tematizira življenje na Fužinah in je izpeljan v sociolektu literarnih oseb in pripovedovalcev. Andrej Skubic je leta 2001 objavil *Fužinski bluz*, roman o življenju predstavnikov različnih socialnih, družbenih in etničnih skupin, omnibus štirih zgodb s skupnim časom in krajem dogajanja – Fužine na dan zgodovinske nogometne tekme med Slovenijo in Jugoslavijo na evropskem prvenstvu leta 2000. Zgodbe so zapisane v različnih sociolektih; zgodba mlade Črnogorke prepleta ljubljanščino in črnogorščino, jezik zgodbe upokojene profesorice slovenščine je knjižna in žargonska slovenščina, v zgodbi predstavnika »ljubljanskega hardcore-metal power folka« pa prevladuje izrazito subkulturno besedišče. Razlika med romanoma je med drugim to, da se Vojnović ukvarja predvsem s priseljenci, kar je vplivalo tudi na njegovo izbiro sociolektov oz. govoric.

O priseljenskih sociolektih Skubic (2005: 38–39) pravi, da je njihova ključna značilnost predvsem pomanjkljivo znanje slovenskega diasistema nasploh ali pa njegova raba na način, ki hitro izda tuj izvor, ter da so govorci takšnih sociolektov zaznamovani kot le pogojni pripadniki jezikovne skupnosti, še posebej, če gre za narode, ki so povezani z ekonomsko migracijo (kar je značilno za priseljence iz nekdanjih jugoslovanskih republik). Stigmatizacija je posebej značilna za govorico prve generacije priseljencev, govorci druge generacije pa se jeziku svojih staršev bodisi odrekajo bodisi negujejo posebne jezikovne repertoarje (kakršen je npr. fužinščina). Vojnovićev pripovedovalec Marko, tudi sam govorec fužinščine oz. čefurščine, je do svojih sočefurjev glede neznanja slovenščine precej kritičen, pravi npr.: »Čefurji se na Fužinama niso preveč asimilirali. Ne jebejo oni to asimilacijo sploh. Toliko je enih čefurjev tukaj, ki sploh ne znajo slovensko. Znajo reč 'nasvidanje' pa 'živijo' pa 'malo točeno' pa 'ene cigarete' pa 'prosam' pa 'hvala' pa 'trgovina' pa še tri besede pa nič drugega.« (Vojnović 2008: 136), kar je dober primer za Skubičevo (2005: 213) trditev, da so priseljenski sociolekti v javni komunikaciji pogosto vir komike, ki je po navadi poniževalna, hkrati pa so tudi svojevrsten avtoreferenčni element.

V nasprotju s Skubičevim *Fužinskim bluzom* je roman Polone Glavan *Noč v Evropi* (2001) omnibus, ki združuje pet zgodb, postavljenih v pet kupejev nočnega vlaka Pariz–Amsterdam. Zgodbe so naslovljene s prislovi: Prvič je zgodba o norveškem paru Christianu in Andrinne, ki prisede k Italijanu Giordanu, Drugič o Slovenki Nini, h kateri prisede mala Francozinja, Tretjič je dialog Američanov Raya, Mikea in Davea, Četrtič je pripoved o belgijskem žeparju Michelu, h kateremu prisede Avstralka Rebecca, Petič pa pariška ljubezenska zgodba Irca Aidna in Nizozemke Marijke. Roman končuje Epilog, epizoda med Nino in Pietrom, njeno nizozemsko avanturo, je predstavljena epistoralno. Protagoniste *Noči v Evropi*, popotnike z vseh koncev sveta, povezuje poletno nočno potovanje iz Pariza v Amsterdam.

Glavanova speljuje pogovore med protagonisti, predstavniki različnih narodov, kultur, svetovnih nazorov, tradicij, in njihove notranje monologe, premišljevanja o drugih in skoznje o sebi, na polje razlik(ovanj) in prekrivnih točk različnih tradicij, zgodovin, usod, načina življenja ipd., ki je v romanu skrčeno na devet do deset ur, kolikor traja potovanje. Zgodba o treh Američanih je npr. gost dialog, v katerem se fantje dotikajo »vsega evropskega«, od pregovornega zamujanja španskih vlakov, lepih Poljakinj, pedofilskih Belgijcev, vraževernih Ircev, seksi Španк, nizozemskih domovanj brez zaves, različnih denarnih enot …, kar v strereotipni površni maniri kritizirajo.

Popotniki z različnih koncev sveta seveda govorijo v različnih jezikih (norveško, francosko, italijansko, angleško, Nina v monologih slovensko), ker pa je roman napisan v slovenščini, je jezikovna pristnost govorcev lahko dosežena le z variiranjem med različnimi »stopnjami« pogovornega jezika in posebnimi besednimi zvezami ali frazami, značilnimi za posamezne protagoniste.

Tovrsten »prevodni problem« je npr. v romanu *Grenki med* (1999) Andreja Skubica rešen z večjim deležem angleščine, mimetičnostjo pogovorne slovenščine in očitnejšimi razlikami v idiolektih posameznih literarnih oseb. *Grenki med* je roman o tujcih (v Sloveniji, v Angliji, na Škotskem). Skeletna zgodba tematizira življenje prevajalcev in lektorjev angleščine v Ljubljani, zaposlenih pri prevajalski agenciji in na anglistiki Filozofske fakultete. Poleg jezikovne polifoničnosti romana (Angleži, Američani, Škotje, Hrvatje, Slovenci …) imamo opraviti tudi z narativno polifoničnostjo, in sicer s tretjeosebno pripovedjo, dvema glavnima prvoosebnima pripovedma in elektronskimi sporočili. Prepleta se več zgodb, več tiskov, več notranjih monologov, nizajo se ljubljanski dogodki, spomini na potovanja po Škotski, na predljubljansko življenje, sanje, anekdote, skupne prigode …, vse skupaj pa uokvirja enigmatično iskanje prave identitete Jenny oz. Claire. Založba je roman označila kot »jezikovno in stilsko bohotno brbotanje različnih govoric«.

Tako kot je v *Grenkem medu* različna jezikovna in kulturna pripadnost literarne osebe razdelila v več skupin (domačini, tujci; Angleži, Škoti, Američani), je jezikovna mimetičnost v romanu *Fužinski bluz* ustvarila različne, vendar prepoznavne pripovedne sklope (zgodbe se prepletajo, različne literarne osebe spremljamo »simultano«, njihove zgodbe niso zaokrožene v štirih poglavjih). Če je Skubic govorico svojih angleško govorečih protagonistov v *Grenkem medu* »prevedel« v slovenski idiom (le tu in tam je ohranjena angleščina), je npr. Črnogorko Janino v *Fužinskem bluzu* »pustil v izvirniku«. Poleg govorice zapitega metalca je jezikovna mimetičnost v primeru Janine najizrazitejša. Epizodo, ki zaključuje roman, pa lahko razumemo tudi kot svojevrstno pojasnilo, zakaj je v romanu tolikšen delež neslovenskega jezika.

> Nijesam ni dobro u početku primijetila kako Daša postaje nešto opaka. Vjerovatno zbog one gandže, i Daša je prvo *gut*, pa onda postane nešto sasvim drugo. Franc Kafka, Metamorfoza. Pretvori se u gamad. [...] On se je sam naslanju na zid z unim svojim pirom, blazno kul – a, zdej se spomnim, vmes smo se ustavl v trgovini na Puharjevi pa kupl pir – a ona je iznenada odlučila da se sakrije neđe u žbunje. (Skubic 2004: 36.)

> Malo se podignem i kažem:
> »Lezi na krevet, Daša, ne boj se. Smiri se. Šššš.«
> Glas mam hripav, sploh nisem vedla, da je tak, se moram odkašlat.
> Ona pa men:
> »Ne, Janina, zakva mi po srbsk govoriš?«
> Zato što sam Janina, stara, a ne neka jebena Angelca. (Prav tam: 226.)

Skoraj noben literarnokritiški zapis o Skubičevi prozi, še posebej o romanu *Fužinski bluz*, ne pozabi omeniti, da je sodobna Ljubljana s Skubicem dobila svojega prvovrstnega portretista, saj je dogajalni in duhovni prostor vseh njegovih romanov, ter da je prepričljiva izrazna moč precizno ustvarjenega literarnega jezika tisti vzgon njegovega navdiha, ki junakom podeljuje človeško dostojanstvo, živa ljubljanska pogovorna slovenščina pa je v njegovih pripovednih svetovih povzdignjena na raven visokega literarnega jezika, s katerim umetnik občutljivo izrazi vsa kompleksna eksistencialna stanja svojih junakov in jih s tem duhovno osvobaja.[1]

Skubic je večkrat poudaril, da je knjižni jezik naravno najvišje izrazilo vsenarodne kulture, vendar pa se z njim lahko identifici-

1 http://www.ljubljana.si/si/ljubljana/priznanja-mol/zupanciceva-nagrada/zupancicevi-nagrajenci-2007

ramo le na podlagi njegove povezanosti z vsemi tistimi socialnimi in funkcijskimi zvrstmi, ki jih govorimo v svoji intimi, ter da se moramo zavedati moči pripadnosti tem jezikom, s tem pa tudi moči njih samih. In da želi z jezikom svojih proz pokazati, da je vsak tak jezik celovit svet, ki obsega celotno življenje junaka zgodbe, da jezik(i) z družbenega roba ni(so) ne pokvarjen(i), ne osiromašen(i), ne nebogljen(i), temveč jezik(i) ljudi s kompleksnim, protislovno globokim človeškim bistvom, kakršnega imajo vsi ljudje.[2]

Zapitega in v vseh pogledih brezperspektivnega fužinskega metalca je Skubic profiliral z nizkim pogovornim besediščem, odsekano govorico in posebnim besednim redom.

> Ma, pizda, pa te kaplce. Kaplce kaplce. Vroče noči. Lučke – teh bo konc. Kaplce – spod pajske. Leze dol – se ti strga. To je od pira. Pir dela kaplce. Najprej na flaši – mrzli. Pol pa na koži. […]
>
> Če to ni en šit. A smo se za to boril? Ma, smo se mi en kurac boril. S čim smo se. Boril. Kurcem, vojniče, riječima druga starijeg vodnika. Pizda, mislim, se bo res kar dan delu. Brez zajebancije. (Skubic 2004: 5.)

V drugo smer gre govorica upokojene profesorice slovenščine, v katerem je hiperknjižno pogosto nadgrajeno tudi z diskurzivnimi zdrsi.

> Za koga od davkoplačevalcev financirane nacionalne akademije po svetu in založbe z dobro plačanimi uredniki pišejo slovarje, če ljudje sploh ne vejo, iz katerega jezika je kakšna sofisticirana beseda, da bi lahko pogledali, kako se napiše. Mimogrede, od Zlate ladjice do Makalonce je 41 grafitov, od teh jih je 51 % v slovenščini, 2 % v nemščini, 20 % v angleščini in 27 % v različnih semiotičnih kodih. Nekaterih povsem neugotovljivih, domnevno so čisti indeksi, brez kanca simbolnega. Torej jezikovna situacija tudi v naši ulični kulturi še ni tako grozna. (Prav tam: 57–58.)

Umestitev dogajanja na Fužine daje Skubicu veliko možnosti za tematiziranje (ne)sprejemanja drugega jezika in druge kulture, hkrati pa tudi odnosa naravnih govorcev slovenščine do svojega jezika.

> »Ampak jugovičev pa ni veliko v tem hodniku, ne?« pravi potem še, da se z Zokitom kar spogledava. Zokitu se čisto malo zarežim, tako da me odbitek ne vidi. Konec koncev je on tudi jugovič, čeprav je že čisto naš. Saj ponavadi sploh na to ne pomislim – samo takrat, kadar kdo zraven njega blekne kakšno tako. Jaz nimam nič proti čefurjem, če so kulturni, tako ko Zoki, da govorijo lepo slovensko pa da mi ne nažigajo une svoje cigu-migu pjevaljke sto na uro iz avtomobilov pod oknom.
>
> »Saj, veste, to sploh ni res, kar se tako govori o Fužinah, da naj se tukaj sploh ne bi slovenščine slišalo,« pravim. (Prav tam: 29–31.)
>
> Ni se problem zmenit, če stvari štimajo. Če so ljudje fer. Z ljudmi, kakor je Galušić, je užitek delat, udari ti v roko pa stvar drži, sploh ni treba nosit papirjev. S tema dvema tukaj, z Erjavcema, je pa sama zgaga. Živčakarja. Že tako sta gledala okoli, ko da ju bo tukaj vsak cajt kdo napadel. Pol pa, ko sta dobila pogodbo za proučit, sta jo nesla domov pa sta jo prinesla nazaj čisto rdeče popackano. Ti boga, sploh nista nič spremenila nobenih določb, ampak sta *slovnico* popravljala! [...] Je rekla, notar gor ali dol, tale stavek, kakor je napisan, nima ne repa ne glave. Sem rekel, gospa, saj to *mora* tako bit, to je pravniški jezik, tega je nam nepravnikom težko razumet. Samo skimavala je pa me je prepričevala: poglejte, gospod, če pa tole besedo damo sem, pa damo v drug sklon, pol je pa stavek iznenada čisto smiseln: *izročil v last in posest na dan podpisa kupoprodajne pogodbe in plačila celotne kupnine*. Pa dobro, klinc jih gleda, zaradi mene. Res ne vem, kaj je narobe z *in plačilo celotne kupnine*. Kateri bebec pa ne razume, za kaj tukaj gre. (Prav tam: 85.)

»Živa ljubljanska pogovorna slovenščina« pa je bila že pred Skubičevo prozo »povzdignjena na raven visokega literarnega jezika«, in sicer v romanu *Nekdo drug* (1990) Braneta Gradišnika, posvečenem »Lublani pa Lublančankam«, kjer je poleg tega v dodani študiji Velemirja Gjurina dobila še znanstveno obravnavo (ravno tako napisano v ljubljanščini).

2 Prav tam.

Jezik dialogov v romanu *Nekdo drug* je ljubljanščina (delno tudi prekmurščina pripovedovalčevega očeta).

Gjurinova razprava *Beseda avtorju* je razdeljena na poglavja Samuglasniki, Zvočniki, Drugi soglasniki pa sintagmatka funemov, Lučila pa delenje in Pisanje sk'p pa narazen, v katerih Gradišniku z jezikoslovnim znanstvenim aparatom predlaga, »kuko b se učinkovit pisal lublanščino« (Gjurin 1990: 163), npr.: »Zvenečnostno premeno zapisuj sam tolk kolker tud v zbornem jezik, npr. farovški, movst (čeprov farovža, movzem). Drgač pa: *fuglovž*, *tud*, *zlezte*, *spezdte se* 'spezdite se', *lepšga*, *viš ga* … (ne *fuglovš*, *tut*, *zleste*, *speste se*, *lebžga*, *viž ga*). […] Vsako besedo piš zase ket v zborni slovenščini, brez uzera na to, kolk je ublikoglasn drgačna, magar če j shujšana na en sam glas, eno samo črko, al pa tud če nima niti enga zloga: *a t je*; *ji jh bo*; *vva šle* [wva/uva] …« (Prav tam: 168, 170.)

Tako v romanu »miroljubno sobivajo« knjižni jezik pripovedi ter ljubljanščina in prekmurščina dialogov (ki se včasih medsebojno prevajajo).

»Keko pa to veš?«
»Od sosede mož dela na sodišu.«
»Skor še nkol ni zajca ujev.«
[...]
»A se ni zgodil točn to v tistem filmu, k smo ga vrtel prejšen mesec?«
To jo je ustavilo. Tudi sam sem molčal, opazil sem namreč, da se mi kljub mojemu posmehu njena zgodba zdi že povsem verjetna, in tega ji nisem hotel priznati. (Gradišnik 1990, 16–17.)

»Ste poročen?«
»San, ja.«
»Žena še živa?«
»Ešče.«
»Mata kej otrok?«
»Dva. Pojba pa deklo. Gospoud doktor, ge bi šou domou.«
»Zakaj? A vam tukej ni dobr?«
»Nej je tak slabo, samo ka je žena bètežna, deca pa tüj nemrejo se samí.«
[...]
»A tegale kej poznate?«
[...]
»Če ga póznan? Kak ga ne bi.«
»Kdo pa je?«
»Ja – tou pa ne ven.«
»Ja kako ne veste, če ga pa poznate?«
»Načiši je.«
»Kaj je?«
»Načiši je.«
Zdravnik me je vprašal s pogledom.
»Da sem se spremenu.« (Prav tam: 57–58.)

Nekdo drug je postmodernistična kriminalka, ki ruši oz. širi tipične vzorce oz. sheme žanra, saj vanje vnaša literarne postopke, ki preraščajo njihov okvir. Klasični kriminalki ni mar za nič, kar ni v funkciji zapleta, npr. za jezikovno karakteriziranje literarnih oseb, kar je ena očitnejših značilnosti Gradišnikovega romana (kar je poleg tega še nadgrajeno z znanstvenim člankom). Gjurin (1990: 171) je študijo o lublanščini sklenil: »Zdej se ti lpo mal dol zicn, pa probi, kuko tola deluje. Pa še kej najd pa zram prtakn. Po vva pa magar vse razčefedrajsala pa na nov nrdila, če v treba. Ka če novva midva, bo pa 'k'šen drug'.«

»K'šni drugi« so se stvari lotili drugače, npr. Zoran Hočevar. Preden je leta 1997 izšel njegov roman *Šolen z Brega*, se je zgodba o Janezu Kolencu z Brega v Ljubljani »dobrih pet let pomikala po uredništvih – najbrž zato, ker je veljala za ljudsko branje, za nekaj rigidnega in celo slabo pismenega. Zaradi 'preproste' Kolenčeve naracije so bržda imeli avtorja za cepca in niso opazili ne humorja ne zgradbe ne zveze z dobro literaturo« (Hočevar 1997: 217), kot Hočevar pojasnjuje v intervjuju, dodanem romanu (v odgovor na vprašanje glede njegovega prvega romana, *Porkasvet* iz leta 1995; roman *Šolen z Brega* je dejansko Hočevarjeva prva knjiga).

Hočevar si je za prvoosebnega pripovedovalca izbral upokojenca Janeza Kolenca, ki ga vsi kličejo Šolen, in ga profiliral predvsem z govorico, ves čas enako filistrsko, prepleteno s polintelektualnimi tujkami in nedolžnimi kletvicami ter z nagnjenostjo k natančnosti (kakšna daljša pojasnjevanja po navadi sklene z besedami »Se oproščam, če koga utrujam s temi detajli, ampak …«, čemur sledi še natančnejše pojasnjevanje, zakaj se mu

to zdi potrebno). Šolen je povprečnež, ki vztraja pri drobnih kapricah samo zato, ker se boji dejanj. Pred bralca stopi sredi januarja 1991, v času intenzivnih priprav na slovensko osamosvojitev. Po materini smrti živi sam, eno sobo oddaja študentom, z znanci in neljubimi sorodniki razpravlja o političnih spremembah, o razpadu skupne države, o spopadih na Hrvaškem, o Slobodanu Miloševiću, Sadamu Huseinu … in benti zaradi javnih ur, predvsem tiste na cerkvi sv. Jakoba, na katero vidi s kuhinjskega okna na Bregu, ki ali stojijo ali kažejo narobe. Šolen se s časom zelo veliko ukvarja, to je zanj zelo občutljiva tema, kajti, kot zapiše v *Pismih bralcev* v časopisu *Delo*, »Morda ure in tisti, ki naj bi skrbeli zanje, res ravnajo v skladu s časom v naši deželi, ki nekako stoji in noče in noče brzeti v svetlo post-rdečo prihodnost, vendar nas navadne državljane, sploh pa upokojence, na ta stoječi čas spominjajo poleg ur še druge, bolj boleče stvari in nadloge.« (Prav tam: 99.)

Šolen je skozi ves roman ujet v premišljevanja o globljem in širšem ozadju časa, v katerem so javne ure obstale. Zdi se mu, da bi ure, če bi ponovno stekle z zavestjo o svojem pomenu, utegnile potegniti za sabo sam veliki čas, mogočni Kronos. Roman se sklene konec junija 1991, po slovenski razglasitvi samostojnosti Slovenije, vendar Šolen nima časa razglabljati in premišljevati o tem, kajti preveč opravkov ima s sorodnikom Jožefom, ki se hoče nasilno polastiti njegovega stanovanja. V na trenutke komičnih zadnjih dveh poglavjih privre na dan Šolnov samoohranitveni nagon. Jožefa, oboroženega z nožem in pištolo, ki je pravzaprav Šolnova, se hoče najprej lotiti z lesenim batom za meso, nato pa še s pištolo, ki mu jo uspe izmakniti Jožefu. Vendar Šolen, ki je kapriciozen in natančen samo zato, ker se boji dejanj, niti takrat ne stori ničesar sam, kajti Jožef se po nerodnosti sam rani v nogo. Ne glede na to pa se je ura na cerkvi sv. Jakoba v tej noči premaknila za tri minute.

Šolen z Brega, roman, o katerem je neimenovana urednica avtorju svetovala, »naj ga da[m] komu popraviti, ker je sicer zabaven in bi ga veljalo ohraniti« (Prav tam: 218), je leta 1998 dobil literarno nagrado kresnik.

Roman *Porkasvet* je založba na platnicah opremila z naslednjo informacijo: »Ironija in humor sta tisto, kar požene znano zgodbo še enkrat na pot in še enkrat, tokrat zabavno in komunikativno, razkrijeta nemoč trdnih predstav o svetu. Ob tem je izrazita Hočevarjeva imenitna, včasih tudi drastično znižana govorica, ki posnema pogovorni jezik, zato je v njej cel kup mašil, ki so jih včasih uporabljali za psovke. Vendar Hočevarju ne gre za jezikovni verizem, z umirjeno in natančno rabo znižanega besednjaka uspe ustvariti ustrezno jezikovno rastišče, iz katerega poganja junakova aktivnost.« Jezikovna plat romana je resnično tisto, s čimer Hočevar doseže, da njegov Vojc Pujšek, zakrknjeni junak, zaprt in omejen v svojem lastnem sfiženem svetu, *porkasvetu*, pove »svojo zgodbo simpatično naravnost« (Prav tam: 220).

> Pujči je imela novo trajno.
>
> »Ohoho,« sem rekel, »nova frizurca!«
>
> Bila je slabe volje. Niti pogledala me ni. Listala je po hrvaški reviji. Nina ali Mila. Tuf! Tuf! Tuf! Hrvaška revija, pizda, kakor da ni naših dovolj! Ampak zdaj ne bom delal zgage, sem si rekel.
>
> [...]
>
> »Zajebala me je, prasica. Ne grem več k Marjeti.«
>
> Potem je spet listala revijo. Tuf! Tuf! Tuf!
>
> »Vseeno dobro zgledaš,« sem rekel. Nalašč. Zadnje mesce med nama ni bilo pravega soglasja. V zadnjem času se je nekam pogosto družila z raznimi prijateljicami. In zdaj je sedela tukaj seksi zrihtana in me ni jebala. Ko je rekla tisto o Marjeti, se je sklonila naprej in pod robom kikle sem zagledal golo kožo njene noge in štrompantel. Jebemumater. Kako pa to! Jaz sem generacija, ki je navajena na žabe in zajebancijo z njimi. Zdaj pa nogavice, pizda, kot v porniču. (Hočevar 1995: 8–9.)

Hočevar na vprašanje, kaj najraje piše, odgovarja: »Dialoge. Lepo se je vživeti v posamično osebo in govoriti iz njene omejenosti. So pa zato dialogi po drugi strani tudi

naporno delo. Kompleksnejšega pogovora se ne da napisati več kot pol strani na dan. Pa še ta drugi dan in v mnogih naslednjih dneh doživlja strogo revizijo.« (Hočevar 1997: 223.)

Učinkovitega jezikovnega profiliranja literarnih oseb ni preprosto doseči; o tem npr. Hočevar pravi: »Najbolj me je izcuzal jezik. Nikakor nisem mogel pogruntati govorjenja in izražanja glavnega junaka. [...] Zdaj sem ga našel. Brezbarvnega in skopega, toda polnega iztrošene patetike in absolutno brez humorja. Moj namen pa je, da bralec crkne od smeha. E, zdaj pa ti bodi pameten.« (Prav tam: 220.)

Zanimiv je primer romana Ferija Lainščka *Namesto koga roža cveti* (1990). Gre za zgodbo o prekmurskih Romih, predvsem o dveh prijateljih, ki jima ne uspe izstopiti iz začaranega risa sanjarij in glasbe, skozi katerega Lainšček niza premišljevanja o vsesplošni človeški izgubi stika z lepim v svetu in z lepim v sebi, o nenehnem iskanju česa boljšega – zase in za svoje bližnje. Iz romana veje tiha žalost zaradi nepremostljivega brezna med večinskim prebivalstvom in Romi – ki pa ni izražena s sociolektom. Lainščkovo zgodbo o Romih, ki so do svoje od boga dane usode bolj ali manj ravnodušni (»Kajti cigan je kar dobra roba. Nikjer ga ni na spisku, nihče po njem ne vpraša, lahko ga jašeš, lahko mu jermenje s hrbta režeš, lahko iz njega žajfo kuhaš – le kaj je to koga briga! Cigan je bil, Cigana ni, Cigan je figa!«, Lainšček 1991: 158–59), so leta 1994 prenesli na filmski trak (*Halgato*), kjer so – v nasprotju z romanom – dialogi med Romi v romščini. Če bi Lainšček v romanu za jezik dialogov uporabil romščino, bi bila recepcija romana brez prevoda (npr. v opombah) otežena, saj jih bralci ne bi razumeli.

Za drugačno strategijo pa se je odločil v romanu *Nedotakljivi. Mit o Ciganih* (2008), v katerem pripovedovalec Lutvija Belmoldo pripoveduje zgodbo o usodi štirih romskih generacij. V tem romanu je precej romskih izrazov, ki so na koncu pojasnjeni v slovarčku (npr. *bakst*, *čhavouro*, *dej*, *devla*, *kher*, *phuro*). Tako je dosežena tudi jezikovna pristnost »mita o Ciganih«.

Eden od odgovorov na vprašanje, kako se govori/pripoveduje v sodobni slovenski prozi, je lahko: *slovensko*. To pomeni, da avtorji vse bolj upoštevajo, »kuko ldje zares guvurijo […] aha, tale človk je pa tak, ud t'm pa ud t'm, v takem pa takem pulužaju« (Gjurin 1990: 163), in da jezik proze vendarle ni »arhaičen, težak, prenasičen, poln podredij, gostobeseden, da zaduši še maratonca in mora ubog slovenski igralec, ki ga prebira na proslavah, pred vsakim stavkom globoko vdihniti«,[3] kot mu je leta 1997 očital Miha Mazzini.

Viri in literatura

GJURIN, Velemir, 1990: Beseda avtorju. Brane Gradišnik: *Nekdo drug*. Ljubljana: samozaložba.

GLAVAN, Polona, 2001: *Noč v Evropi*. Ljubljana: Študentska založba.

GRADIŠNIK, Brane, 1990: *Nekdo drug*. Ljubljana: samozaložba.

HOČEVAR, Zoran, 1995: *Porkasvet*. Ljubljana: DZS.

HOČEVAR, Zoran, 1997: *Šolen z Brega*. Ljubljana: **cf.*

LAINŠČEK, Feri, 1991: *Namesto koga roža cveti*. Ljubljana: Prešernova družba.

LAINŠČEK, Feri, 2008: *Nedotakljivi. Mit o Ciganih*. Ljubljana: MK.

SKUBIC, Andrej, 1999: *Grenki med*. Ljubljana: DZS.

SKUBIC, Andrej, 2004: *Fužinski bluz*. Ljubljana: DZS.

SKUBIC E., Andrej, 2005: *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba.

SKUBIC E., Andrej, 2006: Načini umeščanja sociolektov v diskurz slovenske literature. Irena Novak Popov (ur.): *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 35–45.

3 http://www.mihamazzini.com/slonadom/dom25.htm

STRSOGLAVEC, Đurđa, 2010. Še sreča, da je slovenščina (južno)slovanski jezik. Vera Smole (ur.): *Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 83–94.

VOJNOVIĆ, Goran, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.

ODSEV SLOVENSKE LITERARNE PRODUKCIJE (1980–2010) V MAKEDONIJI

Namita Subiotto
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6.09=03=163.3"1980/2010"

V prispevku ugotavljam, na kakšen način se slovenska literarna produkcija, ki je nastajala v letih 1980–2010, zrcali v Makedoniji. Zanimajo me predvsem knjižni prevodi slovenskih literarnih del iz tega obdobja v makedonščino, deloma tudi njihov odsev v makedonski literarni kritiki, zgodovini in teoriji. Obstaja v tovrstnem medkulturnem posredovanju kakšen sistem ali gre (le) za vnemo posameznikov/skupin?

sodobna slovenska književnost, literarni prevod, medkulturno posredovanje, kulturna politika

In this paper I show how the Slovene literature between 1980 and 2010 has been reflected in Macedonia. The research focuses on Macedonian translations of Slovene literary works of from this period and to some extent on their reception by Macedonian literary criticism and literary theory.

contemporary Slovene literature, translation of literature, intercultural mediation, cultural politics

Kako ugotoviti, v kakšni meri se neka nacionalna literarna produkcija reflektira v nekem tujem govornem okolju? Tudi če imamo podatke o objavljenih prevodih in njihovih odsevih v literarnokritiških ter literarnovednih prispevkih, člankih, študijah, o prodanih izvodih, morda celo frekvenci knjižnične izposoje, je pravzaprav težko ugotoviti, kakšna je njihova dejanska recepcija. Pa vendar si s pregledom takšnih podatkov lahko ustvarimo neko sliko in vzpodbudimo razmišljanja o različnih možnostih promoviranja naše literature v tujini.

Makedonija in Slovenija sta skoraj pol stoletja soobstajali v skupni državi, v kateri se je vsaj v prvih desetletjih vodila kulturna politika sistematičnega medsebojnega prevajanja leposlovja/medkulturnega posredovanja, tako imenovanega medrepubliškega sodelovanja.[1] Kar nekaj slovenskih leposlovnih del je bilo vključenih tudi v makedonski izobraževalni sistem (v osnovnošolska in srednješolska berila, kot študijska literatura v okviru programa Književnosti jugoslovanskih narodov in drugje), zato so bili nekateri prevodi ponatisnjeni.

Podatke o makedonskih prevodih slovenskega leposlovja od leta 1948[2] do leta 1990 najdemo v monografiji Slaveta Banarja z naslovom *Slovenska književnost v makedonščini*.[3]

1 »Medrepubliško sodelovanje« je v nekaterih objavah tudi eksplicitno omenjeno, na primer v pesniškem izboru Toneta Pavčka *Svetlina na senkata*, v prevodu Aleksandra Spasova, Skopje, Makedonska knjiga (megjurepublička sorabotka), 1982.

2 Banar ugotavlja (2005: 216) nekajletno zamudo pri objavi prvih makedonskih prevodov slovenskih literarnih besedil, ki jo opravičuje pozno konstituiranje makedonskega knjižnega jezika.

3 Ob tem pa omenimo še dva raziskovalca, ki sta zbrala podatke o medsebojnem prevajanju slovenske in makedonske literarne produkcije, in sicer Aleksandar Spasov v monografiji *Makedonsko-slovenečki književno-kulturni relacii*, Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite, 1998 ter Jasmina Mojsieva Guševa v prispevku Prilog kon bibliografijata za makedonsko-slovenečkite književni vrski vo periodot od 1945 do 1998 godina, v reviji *Spektar* 15/29, 1997, 171–199.

Njegova raziskava je pokazala, da je bilo v tem času objavljenih okrog štiristo naslovov publikacij stodvaindvajsetih slovenskih avtorjev, ki jih je prevajalo triinšestdeset prevajalcev. Toda teh štiristo enot predstavlja celotni fond prevedenih enot, med katerimi je »le« sto enainšestdeset monografskih enot (med njimi kar nekaj ponatisov), ostalo pa so revijalne objave ter literarna kritika in literarnovedni prispevki, ki obravnavajo slovensko književnost. Med knjižnimi izdajami je največ otroške in mladinske literature, ostale enote pa so: sedemindvajset pesniških zbirk (od tega osem Prešernovih, trije izbori Župančičeve poezije ter po dve zbirki poezije Alojza Gradnika in Ivana Minattija), devetindvajset zbirk novel (od tega po osemkrat objavljen *Martin Krpan* Frana Levstika in *Hlapec Jernej in njegova pravica* ter trikrat *Črtice in povesti* Ivana Cankarja), štirinajst romanov, šest dram (pet Ivana Cankarja in ena Mateja Bora), dve knjigi slovenskih ljudskih pravljic, osem knjig izborov in antologij poezije. Večina prevodov je bilo objavljenih do leta 1985, po tem letu pa je čutiti znaten upad, ki traja vse do leta 2000.

Banar je v svoji raziskavi med drugim ugotovil, da v vsem tem času ni bila v Makedoniji objavljena niti ena antologija ali izbor slovenske kratke proze (2005: 221). Ta podatek me je presenetil, zato sem leta 2005 iskala podatke o morebitni takšni antologiji ali izboru po letu 1991, a nisem našla nobene knjižne izdaje, temveč le nekaj proznih besedil sodobnih slovenskih pisateljev v literarnih revijah, ki jih bom omenila kasneje. Zato sem informacijo posredovala nekaterim urednikom in založnikom ter tako je leta 2008 izšla antologija slovenske poosamosvojitvene kratke proze v makedonščini. A tudi o tem kasneje. Najprej naj na kratko opišem knjižne izdaje makedonskih prevodov slovenske književnosti v obdobju med 1980 in 2010.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je bilo v makedonščini izdanih sedem knjig slovenske proze in štirinajst knjig poezije. Med proznimi deli so bila objavljena: *Na valovih Mure* Miška Kranjca (1983, prevedel Aleksandar Popovski), *Na klancu* Ivana Cankarja (1983, prevedla Bistrica Mirkulovska) in že omenjena, v tem obdobju trikrat objavljena povest *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1980 in 1984, prevedel Dimitar Goguševski ter 1985 prevedel Aleksandar Popovski), *Martin Krpan* Frana Levstika (1984, prevedla Mira Stibilj), *Galjot* Draga Jančarja (1984, prevedel Tome Arsovski), *Ukradena mladost* Franca Šetinca (1985, prevedel Panče Mihajlov) ter *Pomladni dan* Cirila Kosmača (1986, prevedel Boris Markov). Nobena od teh knjig, razen Šetinčeve, pa ne odseva aktualne slovenske literarne produkcije osemdesetih let, saj so vsi izvirniki nastali prej. Podobno velja za dramska besedila, saj se v tem obdobju pojavijo le *Drame* Ivana Cankarja v prevodu T. Arsovskega (1986). Z nekaj izjemami pa to velja tudi za pesniške zbirke slovenskih avtorjev: Prešernove *Poezije* (1980, prevedli Slavko Janevski, Blaže Koneski, Mateja Matevski in Vlada Urošević) in *Soneti nesreče* (1983, prevedla Mateja Matevski); *Pesmi* Alojza Gradnika (1980, prevedel Aleksandar Popovski, 1983, prevedla Mateja Matevski), *Kras* Cirila Zlobca (1984, prevedla Mateja Matevski). Ob tem sta izšla še izbora poezije Toneta Pavčka (*Svetlina na senkata*, 1982, prevedel Aleksandar Spasov) in Nika Grafenauerja (*Vreme i pad*, 1983, prevedel Ljube Cvetanovski). Grafenauerjeva poezija je izšla v posebni zbirki *Mostovi*, in sicer v okviru mednarodnega pesniškega festivala Struški večeri poezije, ki ima skoraj petdesetletno tradicijo. Za ta festival je leta 1980 Ciril Zlobec pripravil izbor slovenske poezije *Moment na slovenečkata lirika*. V prevodu Aleksandra Spasova so bili v tem izboru objavljeni naslednji pesniki: France Forstnerič, Ervin Fritz, Niko Grafenauer, Branko Hofman, Milan Jesih, Edvard Kocbek, Matjaž Kocbek, Miroslav Košuta, Kajetan Kovič, Lojze Krakar, Marko Kravos, Tone Kuntner, Svetlana Makarovič, Janez Menart, Tone Pavček, Jože Snoj, Gregor Strniša, Ivo Svetina, Tomaž Šalamun,

Veno Taufer, Herman Vogel in Dane Zajc. Leta 1986 pa je prav tako v okviru festivala SVP (zbirka *Mlada Struga*) izšel izbor Marjana Pungartnika *Mlada slovenečka poezija*, poezijo je prevedel Kiro Gerasimov, vanj pa so vključeni naslednji slovenski pesniki: Majda Kne, Damjan Jensterle, Jure Potokar, Maja Vidmar, Milan Kleč, Milan Vincetič, Vinko Möderndorfer, Srečo Zajc, Marko Pavček, Borut Hlupič, Lidija Gačnik, Iztok Osojnik, Marko Klasinc in Vladimir Memon. To pa je tudi zadnji knjižni izbor slovenske poezije v makedonščini na tem festivalu,[4] saj lani, ko je na njem prestižno nagrado zlati venec poezije prejel Tomaž Šalamun, ni nastal kakšen nov izbor, ki bi predstavil vsaj slovensko pesniško produkcijo zadnjih tridesetih let.[5] Leta 1986 so še enkrat izšle Prešernove *Poezije*, *Temni bori* Srečka Kosovela (prevedla Bistrica Mirkulovska) ter *Bolečina nedoživetega* Ivana Minattija (prevedla Mateja Matevski), leto kasneje pa izbor poezije Edvarda Kocbeka (*Odbrani pesni*, prevedel Gane Todorovski). Istega leta je v zbirki *Mlada Struga* festivala Struški večeri poezije izšla še sveža zbirka *Igralci pokra* Alojza Ihana (prevedla Bistrica Mirkulovska).

Slovenska literarna produkcija osemdesetih let prejšnjega stoletja pa je v Makedoniji zelo skromno odsevala tudi v devetdesetih letih, ko ni bil objavljen noben knjižni prevod slovenskega leposlovja. V tem obdobju, ko Makedonija in Slovenija postaneta samostojni državi, so za ohranjanje stikov med makedonskimi in slovenskimi literarnimi umetniki pomembni predvsem literarni festivali, kot so Vilenica, Dnevi poezije in vina (od leta 1996) in Struški večeri poezije ter objave prevodov v literarnih revijah in zbornikih. Po letu 2000, ko se razmere po razpadu Jugoslavije nekoliko umirijo in ko se pokažejo možnosti sodelovanja preko raznih projektov, ki vključujejo sofinanciranje prevodov in tiska ter založniških mrež in sestankov,[6] pa je spet opaziti večjo produkcijo medsebojnega prevajanja, razvije se tudi nekaj tesnejših sodelovanj med literarnimi revijami.

Tako med leti 2001 in 2010 v Makedoniji izide dvajset knjig poezije slovenskih pesnikov, od tega jih kar petnajst objavi založba Kulturna ustanova Blesok iz Skopja, katere glavni in odgovorni urednik je makedonski pesnik in pisatelj ter književni prevajalec Igor Isakovski. Blesok je objavil pesniške zbirke in izbore poezije naslednjih avtorjev: Aleš Debeljak (izbor 2004, prevedla Lidija Dimkovska; *Pod gladino*, 2004 in izbor *Kozmopolis*, 2010, prevedel Igor Isakovski, makedonsko-slovensko-angleška izdaja), Brane Mozetič (*Banalije*, 2004, prevedla Lidija Dimkovska), Alenka Zorman (večjezična haiku zbirka *Notranja svoboda*, 2006, iz angleščine prevedel Nikola Madžirov), Primož Repar (večjezična haiku zbirka *Gozdovi, ikone*, 2007, prevedla Lidija Dimkovska), Aleš Mustar (*(U)sodno tolmačenje*, 2007, prevedla Lidija Dimkovska), Josip Osti (kar šest zbirk, med njimi tudi haikuji, vse prevedel Igor Isakovski), Tomaž Šalamun (izbor

4 Leta 2007 je v okviru še enega kulturnega sodelovanja, in sicer med pobratenima mestoma Jesenice in Kočani (Kočani: JOU Biblioteka »Iskra«, Jesenice: MKD »Ilinden«), izšel izbor z naslovom *Sovremena slovenečka poezija – Sodobna slovenska poezija*, kjer so v prevodu Kira Gerasimova natisnjene pesmi vseh avtorjev iz Pungartnikovega izbora (1986) ter naslednjih pesnikov: Tone Ftičar, Metka Tušar, Igor Grošelj, Andrej Rifel-Felan in Darinka Slanovec.

5 Podobno je tudi s predstavljanjem makedonske poezije v Sloveniji. Zadnja antologija makedonske poezije je namreč izšla leta 1976 (*Pesmi*, ur. Georgi Stalev, prevajalci Ivan Minatti, Veno Taufer, Fran Albreht, Jože Šmit, Severin Šali, Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka *Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev*).

6 Na primer mednarodno srečanje založnikov in avtorjev srednje in jugovzhodne Evrope, Revija v reviji (od 2004), v okviru katerega se je med drugim vzpostavilo plodno sodelovanje med Društvom Apokalipsa in makedonsko Kulturno ustanovo Blesok. Pomembna je tudi ustanovitev Trubarjevega sklada, ki sofinancira tisk prevodov slovenske literarne produkcije, in razpisi za sofinanciranje prevodov slovenske literarne produkcije Ministrstva za kulturo in nato Javne agencije za knjigo.

Glagoli sonca, 2008, prevedla Lidija Dimkovska) in Lucija Stupica (*Otok, mesto in drugi*, 2010, prevedel Igor Isakovski). Pri drugih založbah v tem obdobju izidejo izbori ali zbirke, v katere so vključeni: Ivo Frbežar (izbor, 2001, prevedli Bistrica Mirkulovska, Aleksandar Popovski, Risto Jačev), Aleš Šteger[7] (2006), Jurij Hudolin (2002, zbirka *Govori ženska*, prevedla Lidija Dimkovska), Svetlana Makarovič (2006, izbor in prevod Lidija Dimkovska), Boris A. Novak (izbor, 2007, prevedel Evtim Kletnikov). Dvajset knjig poezije v slabih desetih letih ni malo, med njimi so zagotovo uveljavljeni avtorji in kvalitetna poezija, vendar o kakšni sistematični promociji slovenske poezije v Makedoniji v tem obdobju ne moremo govoriti. Prej bi lahko rekli, da gre za vnemo in trud manjših skupin, ki so v odsotnosti organiziranega medkulturnega posredovanja po svojih močeh in v okviru danih možnosti (predvsem sofinanciranja) pripomogli k tem objavam.

Makedonski publiki so v tem obdobju v branje ponujene tudi tri knjige slovenskih dramskih besedil. V knjigi *Sovremena slovenečka drama* (2006) se v izboru in prevodu Darka Jana Spasova s po enim besedilom predstavijo: Saša Pavček (*Kladenec od ljubov*), Tina Kosi (*Metamorfozi*), Dragica Potočnjak (*Kon Zapad*), Matjaž Zupančič (*Hodnik*). V knjigi *Osloboduvanje na Skopje*, ki je opremljena z avtobiografskimi zapisi, eseji, študijami ter bibliografijo dram Dušana Jovanovića, uprizorjenih v Makedoniji, pa je v izboru teatrologinje Liljane Mazove natisnjenih sedem dramskih besedil tega avtorja: *Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*, *Vojaška skrivnost*, *Antigona*, *Zid, jezero*, *Ekshibicionist* in *Karajan C* (2007, prevedla Lidija Dimkovska in drugi). Tretja knjiga je prevod (Jasne Koteske in Dijane Nikolovske) Linhartove drame *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (2008), ki je izšel na Filološki fakulteti »Blaže Koneski« v Skopju, ob spremni besedi Jasne Koteske, profesorice slovenske književnosti. Odsev slovenskih dramskih besedil, ki so nastajala v zadnjih treh desetletjih, je torej skromen, vsaj kar zadeva knjižne objave makedonskih prevodov.

Poglejmo si še, kako je s prevodi slovenske proze in (literarnih) esejev. Dela, ki so v makedonščini izšla v zadnjem desetletju, odsevajo predvsem sodobno slovensko prozno produkcijo 1990–2005. Založba Magor je leta 2005 izdala prevod (Lidije Dimkovske) prozne zbirke *Zakon želje* Andreja Blatnika, KU Blesok pa izbor esejev Aleša Debeljaka (*Izbrani esei*, 2004, iz angleščine prevedel Igor Isakovski in drugi) in izbor esejev Mitje Čandra (*Kovertiran poteg*, 2009, izbor in prevod Namita Subiotto), prozni zbirki *Harms danes* Gorana Gluvića (2006, prevedel Igor Isakovski) in *Učitelj ljubezni* Josipa Ostija (2008, prevedel Igor Isakovski). V septembru 2008 pa je pri tej založbi izšel tudi prevod (Namita Subiotto, Igor Isakovski ter Lidija Dimkovska) obsežne antologije Mitje Čandra *O čem govorimo: slovenska kratka proza 1990–2004* (Za što zboruvame: slovenečka kusa proza 1990–2004), ki predstavlja slovensko poosamosvojitveno kratko prozo, opremljeno z izčrpno spremno študijo urednika, v kateri je makedonskemu bralcu predstavljen razvoj sodobne slovenske književnosti, predvsem proze. To je pravzaprav prva antologija slovenske proze v makedonščini. V tem obdobju sta izšla še prevoda dveh romanov, in sicer *Pastorala* Vlada Žabota (2006, za založbo Zojder, prevedla Bistrica Mirkulovska) ter *Ki jo je megla prinesla* Ferija Lainščka (*Donesena od maglata*, 2008, za založbo Makavej, prevedla Bistrica Mirkulovska). Lainščkov roman je izšel v okviru projekta Sto slovanskih romanov pod pokroviteljstvom Foruma slovanskih kultur. Strokovne žirije držav, ki so vključene v projekt,

7 Poezija A. Štegra je v makedonskem prevodu Bistrice Mirkulovske izšla pri založbi Društva makedonskih pisateljev, v ediciji *Književno žezlo*, leta 2006 je namreč Šteger skupaj z Jovanom Strezovskim prejel makedonsko literarno nagrado knjižno žezlo.

so pripravile sezname desetih reprezentativnih nacionalnih romanov, ki so nastali po padcu Berlinskega zidu, in ki naj bi se prevedli v druge slovanske jezike. *Ki jo je megla prinesla* je prvi slovenski roman s tega seznama, ki je preveden v makedonščino. Zdi se, da je slovenska proza zadnjih tridesetih let v Makedoniji sicer morda količinsko skromneje, a kljub temu bolj sistematično predstavljena kot poezija in dramatika, vsaj kar se tiče knjižnih izdaj prevodov.

Precej živahno je bilo v zadnjem desetletju medsebojno predstavljanje slovenskih in makedonskih književnikov v literarnih revijah. Slovenske literarne revije in zborniki so namreč v tem obdobju objavili vsaj po eno delo več kot sedemdesetih makedonskih pesnikov, prozaistov, dramatikov, esejistov, in sicer predvsem v zbornikih s festivalov Vilenica in Dnevi poezije in vina ter v revijah *Apokalipsa* (2000, 37–38; 2005, 94–95; 2006, 106) in *Sodobnost* (2003, 67/5–6; 2004, 68/12). V makedonskih literarnih revijah pa je bilo v tem obdobju predstavljenih okrog štirideset slovenskih književnikov, in sicer v revijah *Razgledi* (2000, 43/3–4), *Stremež* (2001, 47/3–4; 2003, 49/1–2), *Kulturen Život* (2001, 46/3–4; 2002, 47/1; 2003, XLVIII/1), *Sovremenost* (2001, 50/1–3; 2004, 52/3), *SUM* (2003, 10/38), *Naše pismo* (2004, X/53; XII/61; XII/62; XIII/63; XIII/64 in druge št.), *Sintezi: makedonski kniževen glasnik* (2006, 5), *Blesok* (več številk).[8] Naj omenim še objavo makedonskih prevodov slovenskega leposlovja v zborniku *Prevajanja slovenskih literarnih besedil: slovenščina na tujih univerzah*, ki jo je realiziral Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik Ljubljana (2004), prevode pa so pod mentorstvom profesorice slovenskega jezika Lidije Arizankovske naredili študenti Filološke fakultete »Blaže Koneski« iz Skopja. Zelo uspešen je bil tudi projekt Svetovni dnevi slovenske poezije (2006), v okviru katerega so makedonski slovenisti spoznali literarno delo Alojza Ihana in Suzane Tratnik ter se z avtorjema tudi srečali.

Odseva slovenske literarne produkcije od 1980 do 2010 v makedonski literarni kritiki, zgodovini in teoriji nisem natančno raziskala, ugotavljam le, da sodobno slovensko literarno produkcijo spremlja kar nekaj makedonskih znanstvenikov: Naume Radičeski, Nada Petkovska, Jasna Koteska, Vesna Mojsova Čepiševska, Elizabeta Šeleva, Aleksandar Prokopiev, Kristina Nikolovska, Angelina Banović Markovska in drugi. Literarnokritiške in literarnovedne prispevke o slovenski literarni produkciji zadnjih treh desetletij najdemo v nekaterih (v prispevku omenjenih) makedonskih literarnih in jezikoslovnih revijah in seveda v zbornikih s 1. in 3. makedonsko-slovenske konference (1999, 2010). Na 3. makedonsko-slovenski konferenci, ki se je odvijala septembra 2007 na Ohridu, je bila organizirana posebna sekcija z naslovom Žabotova *Pastorala* kot jezikovni, literarni in kulturni most med Makedonijo in Slovenijo, ki se je zaključila s pogovorom z avtorjem (ki ga je vodila Alojzija Zupan Sosič) in na kateri so bili predstavljeni prispevki, ki so obravnavali roman *Pastorala*, takrat še sveže preveden v makedonščino. Pomemben pa je tudi prispevek Jasne Koteske, ki je v svoji monografiji *Postmodernistički literaturni studii* (2002)[9] analizirala dvanajst proznih besedil štirih slovenskih prozaistov, in sicer: Smrt pri Mariji Snežni (iz zbirke *Smrt pri Mariji*

8 Zaradi nedostopnosti vseh makedonskih revij in zbornikov (npr. zbornikov festivala Struški večeri poezije) ti podatki niso popolni. Nekaj teh objav je plod eksplicitne izmenjave, npr. med revijami *Kulturen život* in *Sodobnost* leta 2003, *Sovremenost* in *Sodobnost* leta 2004 ter *Blesok*, *Naše pismo* in *Apokalipsa* leta 2006 v okviru projekta Revija v reviji (Subiotto 2010: 359–360).

9 Avtorica je za svojo študijo izbrala dvanajst slovenskih in prav toliko makedonskih kratkih proznih besedil, objavljenih v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Analizirala je prehodnost, aplikativnost in smisel treh postmodernističnih karakteristik (intertekstualnost, metatekstualnost in hipertekstualnost), nekaj postmodernističnih tem in pet postmodernističnih tehnik.

Snežni, 1985), Podgana (iz zbirke *Pogled angela*, 1992) in Krila nad Panevropo (iz zbirke *Augsburg in druge resnične pripovedi*, 1994) Draga Jančarja, Imitatio mundi, Cafe do Brasil in Knjiga (scherzo) (vsa tri iz zbirke *Pozlata pozabe*, 1988) Igorja Bratoža, Avtor išče avtorja, Eksplozija in Popotnica predhodnikov (vsa tri iz zbirke *Preskok*, 1987) Janija Virka in Stvarnik, Vasco de Gama (iz zbirke *Šopki za Adama venijo*, 1983) ter Večerni koncert (iz zbirke *Biografije brezimenih*, 1989) Andreja Blatnika. Postmodernizem v slovenski literaturi pa je posebej predstavila v poglavju Postmodernizem v Vzhodni Evropi: Makedonija in Slovenija ter na ta način reflektirala vsaj del slovenske proze osemdesetih let.

Naj na koncu omenim še projekt Literarno gostovanje v Makedoniji, ki ga je v prejšnjem letu organizirala Študentska založba Ljubljana v sodelovanju z nekaterimi drugimi institucijami, katerega glavni namen je bila promocija makedonskega prevoda antologije Mitje Čandra *O čem govorimo*. Tako smo se s tremi pisatelji, katerih kratka proza je uvrščena v antologijo, in sicer Dušanom Čatrom, Mojco Kumerdej in Andrejem E. Skubicem, ter esejistoma, urednikoma in literarnima kritikoma Mitjo Čandrom in Urbanom Vovkom odpravili na krajše literarno gostovanje v Makedonijo, da bi antologijo ustrezno promovirali. Naš namen je bil tudi predstaviti sodobno slovensko prozno produkcijo širši makedonski javnosti, novinarjem, predvsem pa publiki, ki se profesionalno ukvarja s književnostjo: literarnim znanstvenikom, kritikom, profesorjem in študentom književnosti, sedanjim in bodočim prevajalcem ter urednikom. Osrednji dogodek gostovanja je bil zelo dobro obiskan literarni večer v skopskem kulturnem klubu Mala stanica, ki sta ga 11. novembra 2009 soorganizirala Veleposlaništvo Republike Slovenije v Skopju in založnik antologije KU Blesok. Prisotne je nagovoril veleposlanik Republike Slovenije v Makedoniji Alain Brian Bergant, antologijo sta predstavila Jasna Koteska in Mitja Čander, branje avtorjev pa je povezoval Igor Isakovski. Naslednji dan se je v prostorih Inštituta za makedonsko literaturo v Skopju odvijala okrogla miza o medsebojni recepciji sodobne slovenske in makedonske književnosti v obdobju 2000–2009: pogled avtorjev, kritikov, urednikov, literarnih znanstvenikov in profesorjev, ki sta jo organizirala Inštitut za makedonsko literaturo in Filološka fakulteta Univerze v Skopju. Pomembno je, da je bila okrogla miza zelo dobro obiskana, saj je na njej sodelovala večina zaposlenih na Inštitutu za makedonsko literaturo in na Katedri za makedonsko in južnoslovanske književnosti s Filološke fakultete, prisotni pa so bili tudi uredniki in pisatelji, ki so posredovali svoje izkušnje in izpostavili nekaj primerov dobre promocije, npr. predstavitev sodobne makedonske kratke proze v fokusu festivala Fabula v Ljubljani leta 2008. Opozorili smo na bogato in vse bolj dinamično, a še vedno ne dovolj dobro organizirano prevodno posredovanje med slovensko in makedonsko literaturo v zadnjih petih letih ter na potrebo po živahnejšem dialogu med institucijami, založbami, pisci, prevajalci in mediji.

Glede na to, da se na Filološki fakulteti »Blaže Koneski« v Skopju od leta 2007/2008 izvaja samostojni prvostopenjski bolonjski študijski program Slovenski jezik in književnost (ki predvideva tudi poznavanje sodobne slovenske literarne produkcije in ki bi lahko v bližnji prihodnosti izoblikoval kompetentne prevajalce in medkulturne posrednike), glede na dobre izkušnje sodelovanja iz preteklosti ter zanimanje za slovensko literaturo pri nekaterih makedonskih založbah, bi kazalo možnosti za promocijo sodobne slovenske literature v Makedoniji (še) bolje izkoristiti. Zdi se, da v tej smeri obetavno razmišlja tudi Javna agencija za knjigo, ki je letos organizirala prvi mednarodni prevajalski seminar slovenske književnosti, razpisala pa je že tudi nekaj natečajev in pozivov za projekte, povezane s promocijo slovenske književnosti v tujini.

Zbrani podatki kažejo, da slovenska literarna produkcija 1980–2010 v Makedoniji, razen izjem, ni sistematično reflektirana, prej bi lahko rekli, da se naslanja na obstoječe možnosti financiranja in na pleča entuziastov ali kako drugače motiviranih posameznikov. Obstoječe, v prispevku osvetljene dobre prakse promocije slovenske književnosti v makedonski kulturni sredini bi kazalo dopolniti vsaj z objavo antologij slovenske poezije in drame iz obdobja 1980–2010 in nadaljevati s prevodi romanov za zbirko 100 slovanskih romanov, dobrodošla pa bi bila tudi kakšna pregledna literarnozgodovinska študija. Le dobro načrtovano posredovanje slovenske literature v drugo, v tem primeru makedonsko okolje, ki bi vključevalo večjo povezanost pristojnih institucij, založb, avtorjev in prevajalcev, bi pripomoglo k temu, da bi dobra literarna dela dosegla, kar si zaslužijo: oči čim več bralcev.

Literatura

BANAR, Slave, 2005: *Slovenska književnost v makedonščini*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

KOTESKA, Jasna, 2002: *Postmodernistički literaturni studii*. Skopje: Makedonska kniga.

SUBIOTTO, Namita, 2007: Makedonsko leposlovje v slovenskih prevodih. *Hieronymus* 1/1–2. 23–39.

SUBIOTTO, Namita, 2010: Slovenski prevodi makedonskega leposlovja in makedonski prevodi slovenskega leposlovja v obdobju 2000–2007. Lidija Arizankovska (ur.): *Treta makedonsko-slovenečka naučna konferencija: makedonsko-slovenečki jazični, književnini i kulturni vrski*. Skopje: Univerzitet »Sv. Kiril i Metodij«, Filološki fakultet »Blaže Koneski«.

CIGANSKA USODA V DVEH DELIH FERIJA LAINŠČKA

Jasmina Šuler Galos
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-311.2.09 Lainšček F.
UDK 316.347(497.4-18)

V romanu *Namesto koga roža cveti* (1991) je romska skupnost razumljena modernistično, kot zaprta in razmeroma stabilna monada, ki je varna samo, dokler ne poskuša prestopiti lastnih meja. V romanu *Nedotakljivi* (2007) meje etničnih skupnosti niso tako ostre kot v zgodnejšem romanu, romska skupnost je utemeljena mitično, zgodbo dramatiziranega pripovedovalca pa na nemitični ravnini relativizira ironija implicitnega avtorja, ki je v romanu *Namesto koga roža cveti* ni.

etnična skupnost, tujec, perspektiva, mit, pripovedovalec

In the novel *Namesto koga roza cveti* (1991), the Roma community is understood modernistically, as a closed and relatively stable entity, which is safe only as long as it does not attempt to transcend its own borders. In the novel *Nedotakljivi* (2007), the borders of ethnic communities are not as solid as in the earlier novel, and the story of the dramatised narrator is relativised, on a non-mythical level, by the irony of the implicit author, which is absent in *Namesto koga roža cveti*.

ethnic community, perspective, stranger, myth, narrator

V članku bom opazovala dva romana Ferija Lainščka, *Namesto koga roža cveti* (1991) in *Nedotakljivi* (2007), s perspektive kulturološke literarne teorije, za katero so literarna dela samo ena od praks, ki oblikujejo t. i. kulturno polje. Zanima me, ali se je perspektiva, s katere pripovedovalec v teh romanih opazuje romsko skupnost, v šestnajstih letih, ki so pretekla med izidom romanov, spremenila in v katero smer gredo morebitne spremembe. Merilo za opazovanje sprememb je razumevanje kategorij tujstva in etnične skupnosti v obravnavanih romanih.

Meje etnične skupnosti

Modernost[1] velja za obdobje, ki je načrtno gradilo pregleden, čist, racionalen družbeni sistem. Etnična skupnost je zanjo »naravna« in razmeroma stabilna struktura. Prepoznamo

1 Modernost in postmodernost razumem kot dve množici kulturnih praks, ki ponujata dve različni, čeprav med seboj tesno povezani reprezentaciji resničnosti. Za članek je pomembno razlikovanje med identiteto posameznika ter skupnosti v modernosti, za katero so značilne: urejenost, (etična) čistost, trdnost, in postmodernosti, kjer je identiteta posameznika bolj lokalna kot nacionalna, spremenljiva in nepredvidljiva (prim. Morawski 1999: 23–59 in Bauman 2000: 11–67). Veliko manj pregledna je razlika med modernizmom in postmodernizmom kot dvema literarnima smerema. Najbolj splošno lahko rečemo, da ju povezujejo: nihilistična drža, izgubljanje metafizičnega obzorja smisla, nezaupanje do mimezis razumljene kot *adequatio* ter rušenje predmodernističnih žanrskih določil. O dveh različnih literarnih smereh, ne pa o nadaljevanju modernističnega projekta, govorijo tisti raziskovalci, ki posebej poudarjajo spremembe v razumevanju odnosa med fikcijo in resničnostjo. V postmodernizmu pride do degradacije ne samo umetnosti, temveč tudi stvarne izkušnje – umetnost zdaj ni nad resničnostjo kot njena nadgradnja, temveč namesto ali poleg nje. Šele tako lahko pokaže na resnico sodobne eksistence, za katero je svet mreža ideologij zraščenih z resničnostjo tako, da resničnosti in njenih ideoloških interpretacij ni več mogoče opazovati izolirano.

jo po kategorijah, kot so jezik, vera, način oblačenja ali zunanjost. Odnos do posameznih etničnih skupnosti in tujcev zato v modernosti nosi v sebi klico konflikta med temi razmeroma avtonomnimi in natančno definiranimi svetovi. Terminološko ločevanje med manjšinskimi in dominantnimi skupnostmi in ekskluzivni zorni kot, ki dominantno skupnost izloča iz dialoga in jo postavi kot vzorec za analizo, samo krepi polje nasilja. Vsak poskus upora proti taki dominaciji znotraj dominantne skupnosti ogroža identiteto samega upornika. Če hoče kultura v modernosti ohraniti red (ki je del njene identitete), mora izločiti vse tujke, za katere v sistemu ni predvidenih prostih vezi. Romi, katerih kulturni obrazec se močno razlikuje od slovenskega, so z zornega kota modernosti taki tujki. Dominantna kultura jih zato bodisi pogoltne, torej asimilira (antropofagična strategija), ali pa izbljuva ali izžene ali celo uniči (antropoemična strategija). Komunistična jugoslovanska država se je odločila za postopek asimilacije in ta proces je opisan v obeh obravnavanih Lainščkovih delih.

Postmodernost je morda res brezciljna, nesistemska, antiesencialistična, vendar jo (vsaj v našem delu Evrope) hkrati močno določa globoka travma, povezana z nasiljem, ki so ga v modernosti vzpostavljale sanje o popolnem, čistem, racionalnem sistemu. Pojme, kot so konflikt, nasilje, sistem, dominacija, ekskluzivnost, postmodernost z mehanizmom politične korektnosti izbriše iz svojega slovarja, kar seveda ne pomeni, da tudi iz sveta. Kultura tako postane skupek kulturnih praks, ki se bolj kot česar koli drugega bojijo sistema in sistematizacije, zato je tudi etnična pripadnost zdaj razumljena kot diskurzivni in družbeni konstrukt, ki ga ne morejo več določati niti biološke niti katere koli druge esencialistične kategorije. Najpomembnejša ni več potreba po poenotenju, temveč potreba po razlikovanju in ustvarjanju novih smislov. Ti smisli nimajo nekega apriornega modela, temveč se oblikujejo hkrati s kulturno prakso. Takih delnih sistemov ni več mogoče opazovati z nekega zunanjega zornega kota, zato tudi meje etničnih skupnosti niso več ostre, etnična identiteta pa je razumljena kot t. i. spremljajoča identiteta,[2] ki je čedalje slabotneje povezana s specifičnimi kulturnimi praksami. Pojem etničnost je zdaj obravnavan inkluzivno: obe kulturi se srečujeta v dialogu, ki je v idealnem laboratorijskem modelu tvoren, ustvarjalen in enakopraven. Najpomembnejša novost nove interpretacije je kontekstualistično razumevanje jezika. Jezik ni več razumljen kot orodje, ki samo izkrivlja »pravo« podobo sveta, temveč kot del procesa simbolne menjave. Tako razumljeni jezik ima seveda ideološko vlogo, zato se zdi tabuiziranje nekaterih vsebin z mehanizmom politične korektnosti smiselno, čeprav mu ne smemo do konca zaupati.

S problematiko etničnih skupnosti je tesno povezano razumevanje kategorij tujca in drugega. Podoba tujca v literarnem delu je za kulturološko literarno teorijo zanimiva zato, ker kaže na mehanizme, ki jih je v odnosu do tujca izdelala kultura, v kateri je literarno delo nastalo, na njene časovne, prostorske in miselne koordinate. Ko pripoveduje o tujcu, pravzaprav pripoveduje o sebi.

Človek se v družbenem okolju lahko orientira samo, če predpostavi, da so njegove zaznave in odzivi tipični. Na najbolj prvinski ravni vsi ljudje razumejo svojo podobo sveta kot »naravno« in samoumevno, kot normo. Vsakemu družbenemu položaju so pripisani recepti za ravnanje;[3] kdor takih receptov ne pozna ali jih noče spoštovati, je tujec. Tako pojavitev tujca spodkopava skalo, na kateri je zgrajena osebnost posameznika in utemeljena njegova kultura. Tujci so torej nevarni, strah pred njimi je prvinski in utemeljen globoko v

2 Spremljajoča identiteta (associational identity) je kot sestavni del zapletenega identitetnega vzorca posameznika nestabilna in zgodovinsko spremenljiva. Kljub temu ostaja izjemno pomembno orodje socialne stratifikacije. (Prim. Prokop - Janiec 2002: 410.)

človekovi osebnosti. Bolj ko je ogrožena neka manjšinska skupnost, bolj se definira izključno kot skupnost, torej poudarja tradicijo in vrednote skupnosti. Tako se čedalje bolj razlikuje od dominantnega okolja in ga čedalje močneje »ogroža«. Zgodba novodobnega subjekta je pravzaprav zgodba o izgubljanju iluzij, da so njegove zaznave objektivno utemeljene, obsijane z Descartesovo »naravno svetlobo«, in zato tipične. Bauman (2000: 152) je opozoril na hipokrizijo postmodernega subjekta, ki izolacijo tujca imenuje strpnost. Frazo »Spoštujem tvojo drugačnost« namreč z lahkoto pretvorimo v frazo »Pomagaj si sam«.

V postmodernosti identiteta posameznika ni več enotna in nedeljiva (zvestoba sebi, doslednost, lojalnost, zvestoba idealom niso več absolutne vrednote), zato tujec ne more več ogrožati njene trdnosti, temveč postane impulz, zaradi katerega prihaja do razpršitve in mešanja elementov resničnosti. Tujec tako zmeraj izzove specifično obliko dialoga. Ko se v literarnem svetu pojavi junak, ki ima lastnosti tujca, se literarni predstavniki dominantne kulture v dialogu z njim sklicujejo na svoj model sveta, zato je podoba tujca zmeraj povezana s podobo o sebi. »Tako literarni lik, ki ima lastnosti tujca, postane neke vrste konkavno zrcalo, v katerem odseva avtoportret jaza. Podoba tujca je kulturno nesamostojna, je samo vrsta ekrana, na katerega jaz projicira negacije najbolj cenjenih konstruktivnih lastnosti tega, kar ima za svoje.« (Gosk 2004: 189.) Literarni dialog s tujcem je redko partnerski in redko odkrito sovražen. Najpogostejši literarni trik temelji na tem, da se tujec v literarnem delu razlikuje od negativnega stereotipa o njem, to pa pomeni, da tujec izpoveduje iste vrednote kot dominantna skupnost. Obstajajo seveda razlike, vendar jih je mogoče razumeti, torej (če sledimo logiki »trika«) samodejno sprejeti, zato različnost dominantne skupnosti ne ogroža več, temveč jo bogati. V obravnavanih Lainščkovih delih ni tako, literarne osebe stereotipe potrjujejo, toda specifična pripovedna perspektiva bralca sili k prevrednotenju lastnega vrednostnega sistema.

Namesto koga roža cveti

Moj pristop je imanentističen, predpostavljam vez med prvinami besedila ter njegovimi etičnimi in moralnimi razsežnostmi. Poskušala bom pokazati, v kakšni meri na razumevanje kulturoloških problemov v obravnavanih delih vplivata pripovedovalčeva strategija in stopnja njegove zanesljivosti, to je možnosti neprotislovne interpretacije besedila.[4]

V romanu *Namesto koga roža cveti* je pripovedovalec prisoten kot neimenovana in natančneje nediferencirana zavest, skozi katero je speljana celotna pripoved. Njegova oddaljenost od avtorja se ne spreminja, spreminja pa se oddaljenost od literarnih oseb, predvsem od Halgata. Čeprav pripovedovalec ni dramatizirani, je predvsem v uvodnem Nokturnu in prvih odstavkih poglavja Rajski dvori, s katerim se roman konča, njegova vloga v besedilu močno izpostavljena. Pripovedovalčeva oddaljenost od besedila se lahko v enem poglavju večkrat spremeni. Drugi odstavek na štirinajsti strani opisuje ponovno srečanje med Halgatom in Pištijem: »In oni mu za čudo verjame, čeprav je prišel ob tako čudnem času in je bolj od čudnega čuden.« Pripovedovalec je tretjeosebni in je dovolj odmaknjen od besedila, da pozna Halgatove misli. Sledi opis Pištija, ki se kon-

3 Bauman (2000: 18–19) povzema misel Alfreda Schütza, ko trdi, da se v svetu, ki nas obdaja, lahko orientiramo samo zato, ker je ta svet že urejen in interpretiran. To pomeni, da obstajajo vnaprej dane ideološke interpretacije tega sveta. Brez njih človek ne bi znal zgraditi sveta smislov in pomenov od začetka.

4 »Zaradi pomanjkanja ustreznejših terminov sem imenoval pripovedovalca zanesljivi (reliable), kadar govori ali ravna v skladu z normami dela (to pomeni z normami implicitnega (implied) avtorja), nezanesljivi (unreliable) pa takrat, kadar je položaj obrnjen.« (Booth 2004: 224.)

čuje s stavkom: »Oblečen pa je tako in tako, kot bi bil pri samem predsedniku sveta v službi.« Tretjeosebni pripovedovalec ne govori več v svojem imenu, temveč skozi Halgatovo zavest, saj uporabi naivno primero s predsednikom sveta. Prva perspektiva daje pripovedovalcu močno oblast nad besedilom, druga mu omogoča globljo psihološko analizo, ta pa spet omogoča identifikacijo bralca z literarnim junakom, ki je pomembna za razumevanje sporočila romana.

Na odru

V prvih knjigah, roman je namreč razdeljen na knjige, močno prevladuje prikazovanje.[5] Obstaja celo nekakšen vzorec: v začetnih in končnih odstavkih začetnih poglavij je pripovedovalec samo opazovalec ali komentator. Njegovi napotki so nekakšne didaskalije, ki bralca pripravijo na dialog. Tako se zgodi v vseh poglavjih, v katerih t. i. neprehodno dogajanje[6] očitno prevladuje nad psihološko analizo. Neprehodna je v tem smislu Mariškova smrt, smrt Debelega Babiča ali Bombaševo gostovanje pri Fridi. V prvem delu romana se pripovedovalec odreče globlji psihološki analizi, tragični dogodki pa samo ponazarjajo neki zunanji, neosebni mehanizem, zato bralec te dogodke doživlja drugače – smrt starega Babiča je zanj manj pretresljiva kot posilstvo Ize. Prikazovanje seveda poteka v prostoru, zato je ta opisan od blizu.[7] Tudi odnos med Romi in Neromi je prenesen na prostor. Lacki roma je postavljena nasproti Veliki vejsi in mestu. V Lacki romi živijo izključno Romi, o prebivalcih Velike vejsi in mesta pa bralec pravzaprav ve samo to, da so Neromi. Obe skupnosti, ki sta razumljeni kot zaprti, samozadostni monadi, se – kot na odru – srečujeta samo v gostilnah. V teh prizorih močno prevladujejo dialogi, njihovo sporočilo (pogosto sovražno) bralec seveda pripisuje literarnim osebam, ne pripovedovalcu ali implicitnemu avtorju.

Pripovedovanje

V drugem delu romana, od trenutka, ko bralec skozi perspektivo Halgata izve za ljubezen med Pištijem in Izo, se razmerje med pripovedovanjem in prikazovanjem premakne na stran pripovedovanja, tretjeosebni pripovedovalec pa se odmakne od literarnega sveta, v katerem je bil na nekaterih mestih prej, čeprav nedramatizirani, fizično prisoten. Resnična tragika, ki preseže zgolj opisovanje tragičnih dogodkov, se pojavi šele, ko se izkaže, da Pišti in Halgato interpretirata moralne norme drugače kot skupnost, katere del sta. V življenju njunih očetov in dedov sta bila zločin in kazen razumljena kot nujnost (junaki se nenehoma sklicujejo na usodo), ki je skoraj neodvisna od volje posameznika, greh posameznika pa je hkrati greh skupnosti, saj kazen prizadene vse njene pripadnike.

Drugačno razumevanje moralnih vprašanj izpostavi problem tujstva, ki je v tem romanu po mojem mnenju veliko pomembnejši kot konflikt med Romi in Neromi. V romanu sta tujca Pišti in Halgato. Halgato je tuj svoji kulturi, ker je usodno zaznamovan, njegov greh je opisan kot velik, sankcija zanj pa ni zunanja in nujna – ni več označev, ki se kot nočna mora od časa do časa pojavljajo v Lacki romi – temveč notranja in individualizirana. Halgatova občutljivost bi lahko prenesla množico nereflektiranih tragičnih dogodkov na raven fantazme, ki bi konstituirala romsko skupnost. V tem smislu je Halgato

5 Razlikovanje med prikazovanjem in pripovedovanjem prevzemam po Boothu (Booth 2004: 212–233).

6 »Psihološka pripoved razume vsako delovanje kot pot k osebnosti delujočega lika – kot ekspresijo, če ne kar simptom. Delovanje (action) zanjo ni nekaj samozadostnega, temveč je *prehodno*, usmerjeno k osebku. Drugače pa je z nepsihološko pripovedjo – delovanje, ki je značilno zanjo, je neprehodno: pomembno je samo po sebi, ne kot znak neke psihološke značilnosti.« (Todorov 2004: 196.)

7 »Tamle na levi, kjer je megla tačas najbolj visoka in zdaj že kot mleko gosta, tam leži Velika vejs. Tamle na desni – tam, kjer ni megle, pa vseeno ni ničesar videti iznad resja – tam leži Lacki roma.« (Lainšček 2002: 9.)

umetnik, ali bolje, *jurodivij*, človek, ki je ožigosan s svojim tragičnim darom. Najbolj se pripovedovalec oddalji od literarnega sveta z motivom bele violine, ki nadgrajuje besedilo na simbolni ravni: »Goslar Mariška je ob ognju igral svoj zadnji halgato za vse ... in pa za otročad, ki še ni vedela, da ji ta napev pomalem lega na dušo in da bodo mnogi do smrti živeli njegovo žalost.« (Lainšček 2002: 21.)

Tudi Pišti razume moralni kodeks drugače kot prebivalci Lacki rome, zato je njegova usoda tragična drugače. Prava dominantna skupnost v romanu niso kmeti v vasi, čeprav je na ravni zgodbe konflikt med Romi in kmeti najbolj izpostavljen, temveč mesto, v mestu pa ljudska oblast. Neromska kultura, ki v romanu ni izrecno imenovana, ima dva obraza: »gospode« in »kmete«. Ambicije Romov se nanašajo na gospode, ne na kmete, torej je delitev bolj socialna kot etnična. Pišti hoče postati »gospod«, zato mora sprejeti norme dominantne kulture in pristati na asimilacijo. Naučil se je brati (odšel je iz skupnosti) in prebral neko knjigo, »v kateri piše, da je on vzel krivdo nase« (Lainšček 2002: 168). Pišti je poznal svoje zgodbe, o katerih je vedel, da lažejo, čeprav govorijo resnico, ni pa imel orodja, s katerim bi si znal razložiti zgodbe tujcev, zato na koncu ne ve, ali je dosegel svoj cilj – ali je postal gospod. Iza, za katero je sam rekel, da bi mu lahko nadomestila vse, očeta, mater, dom, je tudi edina, ki bi lahko odgovorila na to vprašanje. Toda k temu bi jo moral Pišti prisiliti, tako pa bi spet postal Cigan. Vez med dečkoma, ki jo zna imenovati šele Iza, je bila natrgana že v času, ko sta skupaj hodila za brusom: »Jaz pa si želim prav v Lacki romo, je priznal Halgato. Samo malo. Samo toliko, da bi videl, če je vse še tam.« »Seveda je tam, je odmahnil Pišti, samo da ni vse skup en drek vredno.« (Lainšček 2002: 58.)

Lastnosti in vrednote dominantne skupnosti bralec opazuje v romskem zrcalu. Najpomembnejše med njimi so: poštenost, pridnost, načrtovanje prihodnosti, zakoreninjenost in racionalnost. Roman torej potrjuje stereotipe. Velika odlika implicitnega[8] avtorja je po mojem mnenju ta, da ne poskuša moralizirati ali kritizirati svoje kulture z romskega zornega kota. Prav tako ne kaže na (navidezno) podobnost med kulturama, temveč samo na svojo fascinacijo.[9] Pripovedovalec se tu srečuje z implicitnim avtorjem, zato je idejno sporočilo romana razmeroma lahko določljivo. Oba se zavedata, da razumevanje tuje kulture ne vzpostavlja samodejno enakopravnega dialoga z njo, razum je že pri Platonu samo en del duše. Pripovedovalec in implicitni avtor najdeta drugo pot: poiščeta identifikacijski vzorec, ki je pomemben in sprejemljiv za obe kulturi, tak vzorec je trpljenje, s katerim je v obeh kulturah mogoče odkupiti grehe.

Nedotakljivi

Tudi roman *Nedotakljivi* pripoveduje o »ciganski sreči« z romske perspektive, dogaja se tako kot roman *Namesto koga roža cveti* v Jugoslaviji v drugi polovici 20. stol. Toda pripovedna perspektiva v njem ni spremenljiva, temveč podvojena. Pripovedovalec je dramatizirani, njegova perspektiva pa je realistična in mitična hkrati. Mitična v tem smislu, da v realnosti razbira znake neke druge, odsotne resničnosti. Nad tako razumljenim literarnim svetom je implicitni avtor, ki

8 Z Boothovim terminom implicitni avtor označujem avtorja, ki stoji v vmesnem prostoru med literarnim in realnim svetom. Ni razumljen niti kot brezosebno načelo niti kot živ človek, temveč pomeni skupek zavednih in nezavednih vsebin, ki so vpisane v delo in so potencialno prisotne na vseh ravneh besedila. Implicitni avtor ni empirični, s pripovedovalcem, literarnimi osebami in empiričnim avtorjem ga povezuje načelo prehodnosti, ki je značilno za odnos med fikcijskim in realnim svetom.

9 Ta je prisotna tudi v drugih Lainščkovih romanih, npr.: »'Pišem o Ciganih.' Saj sem res pisal o Romih. Moja prva reportaža bo govorila samo o njim lastnih zadevah. 'Romčik torej.' 'Nisem Rom,' sem skoraj kriknil. 'Torej bi rad bil.' 'Ne, tako pišem. To je zanimivo, veste.'« (Lainšček 1982: 82.)

stoji zunaj besedila in z ironično distanco spodkopava dramatizirano pripoved, zato je interpretacijsko to delo veliko bolj odprto kot roman *Namesto koga roža cveti*.

Oddaljenost prvoosebnega pripovedovalca od literarnega sveta in od bralca se z razvojem zgodbe ne spreminja. Določena je že v prvem poglavju Resničnosti, ko Lutvija pravi: »Kot zame sploh ne šteje nič, razen mogoče te moje ciganske spovedi, ki sem jo tu, sredi odprte ravnice, v nočeh do jutra, ob živem ognju šepetal na uho Feriju Lainščku, belemu gospodu z našim imenom Čukara.«[10] (Lainšček 2007: 20.) Besedilo je formalno in vsebinsko res podobno spovedi, pripoved je speljana v prvi osebi ednine, pripovedovalčeva perspektiva z izjemo odlomka o poskusu posilstva pripovedovalcu zagotavlja oblast nad besedilom. To oblast dodatno utrjujejo pogosti in enoumni pripovedovalčevi komentarji, ki ponujajo bralcu že izdelan interpretacijski vzorec. Ideja, ki je bralec ne rekonstruira iz – pogosto protislovnih – elementov literarnega sveta, temveč je dana v besedilu, učinkuje na bralca na spoznavni, ne pa tudi na estetski in emotivni ravni.

Na nemitični ravni se tako kot v romanu *Namesto koga roža cveti* srečujeta dve kulturi. Romska v obeh romanih živi kot manjšinska v neromski. V romanu *Namesto koga roža cveti* sta izpostavljena usoda posameznika in problem tujstva. Halgato in Pišti se razlikujeta tudi od »svojih«, oba na lastno pest iščeta vzorec, ki bi jima zagotovil varnost v kulturi. V *Nepremagljivih* pa je razlikovanje med Romi in Neromi izpostavljeno veliko ostreje. Slednji imajo v romanu tudi svoje ime, gadji, čeprav še zmeraj nimajo individualnih lastnosti, temveč so omejeni na funkcije, ki jih opravljajo v literarnem svetu (miličnika, pajdaša, lastnika bara). Meja med tako razumljenima svetovoma je na nemitični ravni veliko manj ostra kot v prvem romanu. To nista več dve ločeni monadi, ki lahko živita druga ob drugi, dokler spoštujeta v kulturo vpisana pravila ravnanja. Obe skupnosti (od katerih je romska res esencialistično oprta na mit) sta zdaj odprti, zato med njima prihaja do konfliktov, vendar ti niso usodni, njihova razrešitev pa ni nujno tragična. Amanda in Polde Šeruga nista Roma, ded Jorga hodi po Titovi poti (»Titova bolezen« je razumljiva na mitični ravni), Lutvija prodajo orožja Albancem razume kot izdajstvo domovine, sin Dono je narkoman tako kot številni neromski vrstniki. Samo Salkanovići bi lahko živeli v Lacki romi, toda Salkanoviće pripovedovalec prikaže stereotipno in negativno.[11] Lutvijevo identiteto lahko razumemo kot moteno asimilacijo: »Ime mi je Lutvija, pišem se Belmoldo Aus Shangkai Gav in zdaj že vem, da je moj priimek napaka.« (Lainšček 2007: 19.) Toda če ne bi bilo tako izrazitega ironičnega odmika, ki ga bralec ne more pripisati pripovedovalcu, bi jo lahko razumeli tudi kot spremljajočo identiteto, ki združuje različne, začasne identitetne vzorce.

Nemitična ravnina je v delu organsko povezana z mitično. Ta ohranja vse kulturne opozicije, ki so prisotne že v romanu *Namesto koga roža cveti*, nemožnost prekoračitve meja romske skupnosti pa je zdaj utemeljena metafizično. Za Nerome je značilna zakoreninjenost, za Rome pot, zato Lutvija, ciganski kralj in ustanovitelj vasi,[12] na koncu natovori oslička in zapusti Shangkai, vasico, zgrajeno na pesku. Tudi Ujaš, ki želi postaviti kapelo na Petrovi skali, ni nor zato, ker take kapele ni mogoče postaviti, temveč zato, ker ne ve, da Romi gradijo na pesku. Med Romi in Neromi je ograja, mojstrsko prikazana v poglavju Moj oče Ujaš Mirga, v katerem Ujaš premišljuje

10 Pojavitev empiričnega avtorja ne vpliva na položaj implicitnega avtorja, temveč gradi t. i. pripovedni položaj, ki je značilen za mit (ogenj, pripovedovalec in poslušalec, ustna pripoved, sproščeno ozračje, besedilni signali). (Prim. Weinrich: 2004: 177–180.)

11 »'Nisem še videla bolj umazanih Ciganov,' si je z nohti segla v lase Amanda, ki jo je že ob pogledu na prišleke zasrbela glava.« (Lainšček 2007: 105.)

12 Gav v sanskrtu pomeni vas.

o tem, da bi ukradel kokoši skupaj z ograjo (Lainšček 2007: 55–56). Ograja je nekaj, česar se Romu preprosto ne splača ukrasti. Druga taka opozicija, ki je prav tako prisotna že v prvem romanu, je opozicija med mitičnim in racionalnim mišljenjem. Tudi med njima je ograja, skakanje čez njo pa je zelo nevarno. Pišti je »prebral neko knjigo«, Dono je v šoli izvedel, kdo so po mnenju učiteljev nedotakljivi. Pripovedovanje, ki je značilno za mit, ne razlikuje med resnico in lažjo, tudi lažnive zgodbe in lažne obljube lahko dajejo oporo skupnosti in govorijo resnico o svetu. Mitično je utemeljena tudi razlika med trdno identiteto (seveda s pripovedovalčeve perspektive) gadjev in »profesionalizmom« Romov. Profesionalizem je za Lutvijo zmožnost pretvarjanja, nadevanja različnih mask. Uvodni mit o žarečem žeblju povzema vse omenjene značilnosti romske kulture, nujnost poraza pri spreminjanju začetnega položaja je v *Nedotakljivih* utemeljena mitično, ne sociološko in ne psihološko.

Literatura

BAUMAN, Zygmunt, 2000: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Varšava: Sic!

BOOTH, Wayne C., 2004: *Rodzaje narracji*. Michał Głowiński (ur.): *Narratologia*. Gdańsk: Słowo. Obraz. Terytoria. 212–233.

GOSK, Hanna, 2004: Ja – Inny – Obcy. Weiser Dawidek Pawła Huelle. Mieczysław Dąbrowski, Hanna Gosk (ur.): *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Izabelin: Świat Literacki. 184–193.

LAINŠČEK, Feri, 1982: *Peronarji*. Murska Sobota: Pomurska založba.

LAINŠČEK, Feri, 2002: *Namesto koga roža cveti*. Murska Sobota: Franc-Franc. (Knjižna zbirka Reprint).

LAINŠČEK, Feri, 2007: *Nedotakljivi.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

MORAWSKI, Stefan, 1999: *Niewdzięczne rysowanie mapy… O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury.* Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

PROKOP - JANIEC, Eugenia, 2002: Etniczność. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (ur.): *Kulturowa teoria literatury.* Krakov: Universitas. 409–427.

TODOROV, Tzvetan, 2004: Ludzie-opowieści. Michał Głowiński (ur.): *Narratologia*. Gdańsk: Słowo. Obraz. Terytoria. 194–211.

WEINRICH, Harald, 2004: Struktury narracyjne mitu. Michał Głowiński (ur.): *Narratologia*. Gdańsk: Słowo. Obraz. Terytoria. 176–193.

V MREŽI DOMIŠLJIJE, ASOCIACIJ IN SPOMINOV ALI O PROZI VLADA ŽABOTA

Bożena Tokarz
Wydzial Filologiczny, Sosnowiec

UDK 821.163.6-3.09 Žabot V.

Proza Vlada Žabota se loteva univerzalnih tem, ki zadevajo samoidentifikacijo v okviru individualne in kulturne perspektive; odpira bivanjska in estetska vprašanja. Nenavadne zgodbe predstavljajo konstrukcije, za katere ni potrebno mimetično predstavljanje resničnosti. Gre za identifikacijske fabule, ki pa nimajo več elementarnosti emblema.

slovenska proza, magija, fikcija, igra z mimezis, človeška eksistenca

The prose of Vlado Žabot addresses universal topics that concern self-from the perspective of the individual and culture; it poses existential and aesthetic questions. The unusual stories constitute constructions created without the need of mimetic representation of the reality. They are identifying plots, but they are devoid of the simplicity of an emblem.

Slovene prose, magic, fiction, playing with *mimesis*, human existence

Čeprav proza Vlada Žabota nastaja iz mistike prekmurske pokrajine in oživlja stara ljudska izročila Prlekije, je vendarle oddaljena od regionalizma, saj se loteva univerzalnih tem, ki zadevajo samoidentifikacijo v okviru individualne in kulturne perspektive. Odpira bivanjska in estetska vprašanja.

Vlado Žabot spada v tisto generacijo slovenskih prozaikov, ki so nastopili na prelomu osemdesetih in devetdesetih let (oz. rojenih v šestdesetih letih), njihova proza pa velja za postmodernistično (Virk 1991, 2000) ali za prozo ob koncu stoletja (Zupan Sosič 2000/2001). Za ustvarjalnost njegove generacije sta značilna mdr. nezaupanje do vseh vsiljenih »absolutnih resnic«, do unifikacije v imenu višjih vrednot, in raznolikost individualnih poetik. Ustvarjalni pogledi so bili odgovor na konkretni kulturni položaj. Devetdeseta leta namreč pomenijo novo obdobje v slovenski kulturi iz dveh razlogov: prvi je lokalno politični – l. 1991 je bila po več kot tisočletni politični odvisnosti razglašena neodvisnost slovenske republike, drugi je globalno politični. Vse to je z nastajanjem novih okoliščin, ki so določale individualne in skupinske miselne mehanizme, različno vplivalo na procese oblikovanja identitete.

Politični položaj je sovpadel z različnimi procesi: z globalizacijo, vzpostavljanjem odnosa do celote, s fragmentarizacijo in specializacijo, z nezaupanjem do javnih družbenih spektaklov, z igro videzov, ki nadomeščajo dejstva, s terorizmom, z mehanizmi manipulacije, oglasi, množičnimi informacijami, tehnizacijo življenja ipd. V luči teh procesov ni bila ogrožena skupnost, še posebej, če je imela kritje v obliki države, temveč posameznik. Pogoj za njegovo bivanje-v-svetu[1] je bila njegova zmožnost vstopanja v interakcijo z drugimi, s ciljem ohranjanja lastne in tuje integritete. Opredeljuje jo namreč nenehno

1 Izraz izhaja iz Heideggrove filozofije.

nastajanje, ki je pogoj za individualnost in podobnost v drugačnosti do drugih.

Univerzalnost Žabotove proze se pokaže na poseben način iz primerjalne sopostavitve njegovih romanov *Volčje noči* in *Sukub*. Fabuli obeh romanov sta postavljeni v različni okolji, v rustikalnega in urbanega, torej ju ni mogoče interpretirati le v regionalnem kontekstu, zastavljata namreč načelno vprašanje o vedenju posameznika v različnih časoprostorih. Posameznik je namreč v tej prozi v enaki meri odvisen od okolja kot od svoje duševnosti, ki pretvarja zunanje dražljaje. Sam po sebi predstavlja skrivnost, ki jo obvladujejo življenjske in metafizične sile, izvirajoče iz njegove človeške eksistence, kulturni kontekst pa skuša odkriti njihovo magično ozadje.

V omenjenih romanih sta bolj kot v kratki prozi *Bukovska mati* in romanih *Stari pil*, *Pastorala* ali *Nimfa* očitna pomen in vloga domišljije, ki združuje človekovo polisenzorično občutljivost na resničnost in hrepenenje po metafiziki v obliki junakovega toka zavesti, zajetega v pripovedovalčevih opisih.[2] Vsevedni pripovedovalec ima pri opisu dostop do junakovega miselnega sveta, ki ga sestavlja preplet navidezno nepovezanih asociacij, aktualnih dogodkov in spominov. Zaradi dejavnosti domišljije je zabrisana meja med realnim in nerealnim, vsakdanjim in magičnim, racionalnim in iracionalnim.

V mrežo domišljije, dejstev in spominov je ujet junak, zaradi magičnosti jezika in pripovedovanja pa tudi bralec. Mračna magičnost predstavlja miselno konstrukcijo, izhajajočo iz igre zgolj navidezno svobodnih asociacij in spominov. Osredotočajo se na *libido* kot moč, ki poraja erotične sanje in spomine v znamenju erosa in tanatosa kot nasprotujočih si sil, ki omogočata preseganje telesnih meja v smeri sproščanja človekove transcendence. V romanu *Volčje noči* jo uvaja vse objemajoča belina, v *Sukubu* pa – rajska blaženost izpolnjenega pričakovanja. Pot k človekovi transcendenci vodi prek območja psihičnih muk junakov, ki se znajdejo v mejnih bivanjskih položajih: v depresiji in alkoholni omamljenosti – v primeru Rafaela Medena (Žabot 1996) ali akutnega odpovedovanja srca Valentina Kosmine (Žabot 2003). V njih se pojavlja sramežljivo hrepenenje po ljubezni, ki se izraža v razuzdanosti, zasužnjenosti ali odtujenosti kot nadomestilu za izgubljeni stik z drugim človekom. Čeprav ljubezen zagotavlja zvezo človeka z drugimi ljudmi, s svetom in z vesoljem, pa je zaradi dualizma duše in telesa, uveljavljenega v kulturi, zaradi njene grešne telesnosti in čiste duhovnosti ostala brez svoje prvotne enotnosti. Zato se v *Sukubu* odvija motiv *Visoke pesmi* kot kulturna predstava, ki človeku vrača psihosomatsko enotnost in zvezo z vesoljem v doživljanju ljubezni in hrepenenju po njej kot doživetju in vrednoti. Oblikuje domišljijo junaka v bibličnih podobah čred, ki se spuščajo z gora, ali Sulamit (Zaročenke) v podobi kipca in črnolasega dekleta. Njen pomen zamegljujejo številne kulturne deformacije, ki maličijo univerzalnost in elementarnost ljubezni. Zaročenec in Zaročenka obstajata namreč v človeški in božanski razsežnosti. Moto iz Biblije je kot interpretacijska smernica opozorilo za razumevanje sporočila romana (Eco 1979: 125–134).

Žabotova proza je prepojena z magijo, ki bralca pritegne v fiktivni svet. Hkrati pa ima tako pripovedno kompozicijo – na ravni jezika, predstavljenega sveta in podobe likov – da vzbuja dvome glede verjetnosti. Človek se pogreza v utvaro magije v prav taki meri, kot je do nje nezaupljiv. Ta proza deluje na čutne zaznave in intuicijo predvsem zaradi mojstrskega obvladovanja jezika: z njegovo zvočnostjo in pomeni, ki kažejo na zaznave (vida, sluha, dotika, vonja, okusa), na čustva in razpoloženja, ter s slogovnimi ravninami,

2 Robert Humphrey kot primer junakovega notranjega monologa, ki ga posreduje narator, podaja prozo W. Woolf, mdr. *K svetilniku* (Humphrey 1953). Pri beleženju junakove zavesti Žabot z uporabo brezobsebnih oblik upošteva tudi cankarjansko tradicijo.

vse to pa v okviru pripovedne tehnike toka zavesti, ki se nahaja v bližini realističnega opisa.

Bralec je ujet v mrežo doživetij: bivanjskih in mističnih položajev, primitivne erotike na meji živalskega biologizma in porno filmov, temačne bajke in psihoanalitične seanse. Pripovedovalec ga okupira, umesti v naravo, v vaško pokrajino, ki spominja na pokrajino Prekmurja, ali v urbanizirano okolje (v romanu *Sukub*), v katerem je na preži strah ali nekakšno neopredeljeno zlo. Človeka ogroža naravno in civilizacijsko okolje, ogroža se tudi sam, saj sebe zmeraj projicira na okolje. Na podeželju ga vsrkava narava (gozdovi, vode, močvirja, korenine in zvoki), v mestu pa ga obvladujejo stvaritve civilizacije, vizualne kulture in množičnih spektaklov življenjskega utripa. V obeh okoljih so čutne zaznave podvržene filtracijskim mehanizmom kulture: mitologizaciji narave in civilizacijski mistifikaciji. Ti mehanizmi izvirajo iz hrambene funkcije spomina, ohranjene v jeziku, njegovi leksiki, slovnici in načinih rabe, v široko razumljenih stvaritvah kulture ter v spominu telesa. Spomin torej omogoča samoidentifikacijo in hkrati določa individualne meje.[3]

Žabot v svojih romanih vodi eksistencialni dialog, ki postaja estetski dialog, erotika kot izrazit izraz *libida* predstavlja njegovo središče. *Libido* razume – po Sigmundu Freudu – kot pogoj za obstoj. Čeprav so junaki podvrženi njegovemu pritisku, niso sposobni za delovanje. Njihova aktivnost je omejena na psihično življenje, ker so paralizirani od strahu, ki jim preprečuje, da bi v sferah vsakdanjosti odkrivali skrivnost obstoja. Skrivnost se pred njimi razkriva v bivanjsko mejnih položajih, kajti domišljija odseva strah pred drugim človekom in pred lastnim telesom. Prepuščajo se oblasti čutov in duševnosti, ki jim omogoča svobodne asociacije in perseveracijsko ponavljajoče se spomine v neodgovornem svetu domišljije.

Vprašanje o skrivnosti obstoja se spreminja v estetsko postavko, kjer je navzoča tudi magičnost literature oz. fikcija. Fantastični svetovi, ki jih ustvarja avtor, ne služijo begu v domišljijo, ampak so glas na temo vloge in podobe literature, ker ta lahko presega to, kar je realno preverljivo, lahko podvomi v splošno priznane resnice. Oba svetova, rustikalni in urbani, izražata hrepenenja in dvome, kar izpričuje umetniško zavest ustvarjalca. Fabula mu namreč pomeni konstrukcijo avtorske zavesti, ki bralca prestavlja v različne prostore in z njim vodi igro pretvarjanja, da bi obogatila in zganila njegovo občutljivost in spoznanje.

To ni mimetična proza. Fabula se trga, prepletajo se različni svetovi, asociacije se kopičijo, kljub temu pa bralca prevzame fikcija, k čemur je nagnjen sam. »Odloži svojo nejevero«[4] in se prepusti razpoloženju nepovezanih dogodkov, zgodb, podob. Na ta način se približuje neizrazljivemu, dotakne se metafizike in iracionalno doživlja notranjo enotnost obstoja. Dogodki, magija, ljudske vraže, vera, visoka in množična kultura, sakralna in magična besedila ter medijsko sporazumevanje predstavljajo sestavne dele domišljijske konstrukcije, ki presega uveljavljene resnice in konvencije.

V *Sukubu* je za avtorjevo repliko na globalizacijo (zmeraj so obstajali poskusi poenotenja) značilno prepričanje, da je opazovanje sveta, njegovo dojemanje in kategoriziranje, enako kot od zakoreninjenosti posameznika v določeni resničnosti odvisno od njegovih psihičnih danosti. Resničnost ima svojo unifikacijsko in lokalno razsežnost, prva je globalna, druga razločevalna, obe v medsebojnem učinkovanju v miselni sferi, v človekovem psihičnem stanju in domišljiji sestavljata zunanji

3 O vprašanju spomina in človekovih miselnih mehanizmov obširno pišejo kognitivisti (Rosch 1978), miselno kategorizacijo sveta odsevajo različni jeziki na ravni sistema, kategorij (Hágège 1986) in rabe, kar izdatno uporablja literatura (Bachtin 1970).

4 Izraz je povzet po Waltonu (Walton 1990).

prostor. V prejšnjih romanih, zlasti v delih *Stari pil*, *Pastorala*, *Volčje noči*, so junakovo domišljijo oblikovali elementi in dediščina lokalnega prostora Prekmurja, iz njega naj bi prihajala univerzalna premisa neznanega, skrivnostnega, negotovosti, ki obvladuje človekovo duševnost.

Toda zamenjava prostora, ki ga junak neposredno zaznava, v *Skubu* – rustikalni namesto urbani prostor – zahteva uporabo drugačnih predstavnih podob, bolj univerzalnih glede na njihove civilizacijske odvisnosti. V *Sukubu* bralca mesto potegne vase. Sestavljajo ga območja blokov, starih hiš, parkov in vil, bulvarja ob reki in oddaljenega predmestja. Realni prostor zapolnjujejo mediji, ki prinašajo informacije o življenju mesta in sveta. Njihova samodejna funkcija, ki je unifikacijska, povzroča, da se vprašanje o smislu obstoja, navzoče v zgodnejših romanih, zaostruje: ali se udobno in varno predati civilizacijskim ritualom in poistovetenju z množico ali vztrajati pri svoji neodvisnosti. Zanimivo je, da vedenje po obvezujočih vzorcih množičnih občil ustvarja podobno mrežo odvisnosti kot magija in čarovnije v prejšnjih romanih. Junakova žena je podvržena vplivom televizijskih nadaljevank, ki so nadomestilo za čustvene potrebe (lik Sulamit jo spominja na to naravno potrebo). Njen mož Valent Kosmina noče biti lik iz nadaljevanke, ampak svoje čustvene sanje umešča v domišljijo in jo prenaša v resničnost. Privzema številne maske, da bi se zdel sebi in drugim boljši. Torej tudi v domišljiji, ki je njegova nesporna lastnina, nima svoje popolne istovetnosti, saj iz svojega kulturnega spomina črpa vzorce in like. Čeprav se hoče osvoboditi samodejne klasifikacije (zato igra poslovneža, imenitnega starejšega gospoda), ga negotovost vodi k mistifikaciji, hkrati pa opredeljuje njegove zmožnosti. Negotovost je boleča in moreča, vendar kot bivanjski dejavnik sili k iskanju. Gotovost zbuja občutek varnosti, rajsko utvaro; statična je kot smrt: »Pač greš« (Žabot 2003: 150), notranji imperativ, ki spremlja junaka na koncu romana, je večpomenski. Pomeni lahko korak prek lastnih meja, lastnega sveta, pa tudi lastnega življenja ali pa preprosto samo življenje brez jasno določenih ciljev. Življenje v svetu simulakrov in nenehno spreminjajočih se mask otežuje ali celo onemogoča medsebojne stike in razumevanje, a ne izključuje večne potrebe po telesnem in duševnem stiku. Zato je ta proza zelo senzorična, posebno vlogo v njej pa igrajo čutila za vid, sluh in voh. Uvajata jih semantika in stilistika pri neposrednem upodabljanju.

Žabotovi junaki so pasivni, omejuje jih kulturno-miselni prostor s svojimi vedenjskimi vzorci in domišljijskimi predstavami, skozi katere prodira individualna domišljija, pa tudi individualne slabosti. Te določajo odnos do ljubezni, smrti, telesa, matere, ženske, ljubice, lastne domišljije, izoblikovane pod vplivom kulturnih vzorcev. Iščejo smisel lastne eksistence z zaznavanjem telesnosti v domišljijskih erotičnih aktih, pogosto primitivnih in podloženih s strahom, in v telesnem trpljenju; metafizični sakralnosti se približujejo s strani erotične telesnosti. Njihova pasivnost temelji na neučinkovitosti vsakršnega delovanja, ki sega onkraj območja duševnosti in domišljije. Nemoč ostaja v kontrastu z upodabljanjem, ki se sklicuje na neposredne čutne zaznave. Bolj kot z zunanjim svetom se spoprijemajo z njegovo preoblikovano notranjo podobo, tvorbo lastne domišljije, potisnjene v podzavest z nagoni, ki kraljujejo v njej. Domišljija jim kaže meje teh iskanj v podobah ničevosti, ki ne pomeni nihilizma kot vseobsegajoča belina v *Volčjih nočeh*, obdajajoča žolč v *Pastorali* ali idilični raj, ki ga odkrije, ko se znebi strahu zaradi smrti. Tako kot druge like te proze tudi njih obvladuje želja po ljubezni. Utelesitve ženstvenosti predstavljajo niz neizpolnitev Valentina Kosmina, predstavljenih v obliki bežnih slik. Prestavljajo verigo neizpolnitev in muk. Moški se ne sooči z njimi, čeprav ga pritegujejo, želja, da bi jih imel, razkriva njegove slabosti. Neusahljiva želja pa vendarle ostaja Sulamit, biblijska nevesta. K njej vodijo vse

poti domišljije in razkrinkavajo njene lažne upodobitve. Ženstvenost v Žabotovi prozi prihaja do izraza na eni strani v razsežnosti *libida*, na drugi pa kot arhetip.

Želja po ljubezni, povezana z ravnijo *libida*, in smrt sta med seboj povezani. V *Sukubu* je postavljena v prostor mesta, ki ima svojo magično prepletenost (ulic, streh, nadstropij, stanovanj, prometnih prog ipd.). Preplet ustvarja labirinte, rezultat prežemanja in prepletanja prostorov, ki jih junak čutno in miselno zaznava v domišljiji, sanjah in fantaziji. Domišljija, magija in resničnost niso ločene med seboj, lahko nastopajo skupaj, tako kot je Sulamit potencialno lahko temnolaso dekle z otroško nedolžnostjo in lahkoživka z zapeljivim ženskim telesom. Služijo odkrivanju skrivnosti z vidom, sluhom, dotikom in vohom. Zato pripovedovalec deluje na bralca polisenzorično, ko ga najprej pritegne v igro pretvarjanja Valentina Kosme, nato pa v mračno doživljanje lastne nemoči in hrepenenja.

Rafael Meden se v romanu *Volčje noči* ne uteleša v koga drugega. Njegovo hrepenenje po ljubezni kot protisredstvo za sovražno usodo, doživljanje krivice in neuspeha odseva v arhetipski podobi ženske, ki se kaže v različnih likih: Greflinove žene Jemime, Lalune ali Age. V raznolikosti utelešenj se izgublja enoumna predstava ženske, od katere junak pričakuje dobroto, toploto in varnost. Njena sijoča narava mu stopnjuje tudi trpljenje in s tem potrjuje stereotip ženske kot orodja ali utelešenosti hudiča. Zato je hrepenenje Rafaela, vaškega organista, degradiranega glasbenika, oropanega umetniških ambicij, postavljeno v območje ljudske magije, kjer se zlo veže na hudiča, dobro pa na angela, kjer so meje jasno določene in nasprotja izrazito ločena. Iluzija o spoznanju, vednosti in resnici se množi v kopičenju nasprotnih parov (kultura – narava, magija – znanost, resnično – domišljijsko), s čimer se krepi večno odprto vprašanje o človekovi zmožnosti. Pojavlja se v perspektivi nepogrešljive potrebe po erotični ljubezni.

Avtor obenem poudarja, da je ljubezen tudi nosilec kulturnega spomina oblik, v kakršnih je doživljana in opisana. Če se zadržujemo pri njeni zunanji, kulturni podobi, se izgubi eksistencialni, metafizični, epistemološki in kreativni smisel ljubezni. Zdi se, da skuša Žabot priti do premis, ki naj bi pokazale smisel ljubezni. Išče jih v spletih podzavesti, v animizmu in mitologijah, kjer naleti na zlo in tisto, kar ni zaželeno.

Čeprav je fikcijska verjetnost zmeraj obravnavana z zadržkom, v Žabotovi prozi omogoča ustvarjalno uporabo igre pretvarjanja (Walton 1990). Liki so igralci, igrajo različne vloge in zgodbe. Večinoma so konstrukcije, ki jih izdela fabulist. Kot take predstavljajo argumente za psihološko identifikacijo. Zato lahko pretvarjanje, ki junaka *Sukuba* žene v paranojo, obenem služi samospoznavanju. Če se posameznik sooča z različnimi vlogami, množi svoje življenje, tako kot otrok to počne v zabavo, se s tem bogati (Lotman 1978). Nenavadne zgodbe predstavljajo konstrukcije, za katere ni potrebno mimetično predstavljanje resničnosti, ker gre za identifikacijske fabule. Njihova vzburljivost naj bi sprožila doživetje prestopa meje konkretnih dejstev. Od bralca zahtevajo interpretacijski napor. Njegove zaznave se rojevajo v sferi med podleganjem moči fiktivnega sveta in zavračanjem njegovih podob pri samoopredelitvi. Žabot je provokativen. Razvija svojo povest in skrbi za to, da bi se bralec našel znotraj sveta, ki ga je ustvaril; občasno prekinja pripovedni tok, kajti v resnici v njem ni dogodkov, ki bi bili predstavljeni v vzročno-posledičnem zaporedju, celotna zgodba pa je zabrisana.

Pripovedovalec sicer zmeraj izhaja iz določenega fizičnega prostora in se nanj osredotoča. Začetni realistični opis ali pripoved o vsakdanjih dogodkih se preobrazi v niz položajskih sklopov in prizorov, ki jih ni mogoče preprosto pojasniti. To namreč ni prostor, ki bi kazal na svoj neposredni designat. Predstavlja projekcijo duševnosti, ki jo obvladuje *libido*. Konkretnost dobiva gargantuovski

značaj, a zaradi prevladujoče mračnosti prvinskega elementa ne vsebuje karnevalskega optimizma (Bahtin 1975).[5] Žabota namreč zanima notranja, nezavedna identiteta posameznika, ki doživlja ter spoznava sebe in svet v magični perspektivi. Zato čutne in animistične zaznave prevladujejo nad intelektom, s pomočjo katerega ni mogoče prodreti do smisla skrivnosti, kajti razum je odgovoren za podobo t. i. objektivne resničnosti; objektivna resničnost pa se izkaže za igro gledišč. Smisel ostaja zunaj nje.

Zapleteno in večplastno prozo Vlada Žabota ni lahko interpretirati, saj je ni mogoče umestiti v toge interpretacijske okvire, pa tudi v njej skriti smisel se venomer bogati in obenem odmika. Njeno bistvo tiči v zmožnosti, da iz narave jezika črpa kreativno magično moč, ki ustvarja nemožne svetove z različno stopnjo verjetnosti. Prav zaradi anomalij, pojavov, ki presegajo obvezne norme spoznavnosti in doživljanja, se uresničujeta spoznanje in odkrivanje tega, kar je bilo, in tega, kar je. Lastnost literature je, da ustvarja mitično resničnost, česar so se zavedali veliki pisatelji, kar pa nima nič skupnega z mistifikacijo ali prikrivanjem česar koli. Ustvarjalec spoznava in diagnosticira svet ter mesto človeka v njem, pri čemer prihaja do smisla z drugačnimi sredstvi, kot jih predvideva pot znanstvenega spoznavanja. Temeljno sredstvo je jezik in v njem konceptualizirana domišljija, intuicija, intelekt, čustvo in doživetje. Iz tega izhaja mdr. tudi Žabotov odnos do fikcije. Čeprav je nad literarno fikcijo postavljen večkratni vprašaj, njene vloge vendarle ne podcenjuje. Zaradi fikcije se bralec prepusti polaščanju in ugrabitvi, kot pravi Kendall Walton, in pristaja na ambivalentno razmerje v odnosu do nje: podreja se in obenem distancira. Bralec se prepusti polaščanju tudi zaradi pripovedi, ki posnema tok zavesti. Bralec komunicira s predstavljenim svetom romana prek narativnih postopkov.

V Žabotovih romanih, postavljenih v vaško pokrajino, prevladuje semantika noči, mraka, megle, vetra, korenin, bliskov, groma, blata, lepljivosti, sluzi, trnja, vode, trhline, gnitja, kar poudarja spremenljivost in nestalnost ustvarjenih svetov, ki doživljajo večkratno preobrazbo. V *Sukubu* pa so v ospredju – barve: belina, barva medu, odtenki rdeče, črnina, srebro; ulični vrvež s hrupom, zvoki televizorja in življenja v bloku, medla luč, steklo in ostri robovi ter celo zelenje, prah, svetlobni odsevi, parfumi, zadušljivost, zatohlost. Tu namreč ne gre za zaprt prostor iluzije, ampak za nazoren prikaz vpliva okolice in človekovih izkušenj, izvirajočih iz različnih časovnih razsežnosti, katerih elementi sestavljajo miselno izkušnjo človeka. Ta odloča o identiteti posameznika. Avtor je namreč prepričan, da je v usodi vsakega posameznika zbrana izkušnja več generacij, ki je ohranjena v spominu telesa. Kot dedič mnogih rodov se Žabotov človek opredeljuje skozi interakcije, v kakršne vstopa z drugim človekom in okoljem in med katerimi se aktivira tisto, kar je skrito v podzavesti. Svet oblikuje posameznika in je hkrati rezultat njegove projekcije, kar pomeni, da človek odgovarja tudi za obdajajoče ga zlo.[6]

Osrednje mesto v tej prozi pripada erotiki, ki se navezuje na smrt in transcendenco. Z njo se je mogoče približati skrivnosti človeštva, sklenjeni med živalskostjo in magijo prestopanja meja telesnosti. Erotika zlasti močno omejuje človekovo suverenost, saj se napaja s prepovedjo, tabujem in z oblastjo. Soočenje s smrtjo sproža nagonske odzive kot zadnjo obliko fizične, pogosto obscene volje po združenju, ki presega prepovedi in meje dobrega okusa. Meja posameznikovega telesnega obstoja je osvoboditev od telesa, npr. v

5 To je povezano s koncepcijo individualno in kulturno motivirane podzavesti, utemeljene v Freudovi psihoanalizi, kategoriji *Id.* Iz Freudove psihoanalize izvira tudi Žabotovo prepričanje o dejavni moči *libida.*

6 To je povezano z obstojem človeškega bitja v svetu (Heidegger) in mračnih nagnjenjih v njem (Michalski 1978, Fromm 1999).

zgodbi starega Greflina. Naravna regionalna fantastika ali življenje v kaosu mestne civilizacije dajeta avtorju, tako kot Proustova magdalenka, spodbudo za snovanje literarnih psihološko-filozofskih študij, navdihnjenih pri Freudu, Frommu in Batailleu. Tako kot pri Batailleu preplet smrti in erotike povzročata, da se človek z ljubljenjem in umiranjem izgublja v skupnosti. Izgublja se tako kot bralec v magičnosti možnih svetov. *Libido* sprošča minule in sedanje izkušnje telesa, to pomeni spomin telesa (Lowen 1990). Predstavlja vir dejavnosti v sanjah in v budnosti ter preoblikuje kaos doživetij, želja in razmišljanj v predstavljeno konkretnost. Prvotni spomin telesa oživljajo slušne, vidne, tipne zaznave in voh ter sprožajo preganjavico, predvsem na erotični podlagi. Najpogosteje prikrite zaznave povzročajo, da se junak romana *Volčje noči* Rafael Meden ali *Sukuba* Valenta Kosmina pogreza v prepad. Svet Rafaela sestavlja niz umikov, kopičenje izmišljenih nasprotij in zapadanje v vse večjo notranjo samoto. V tem svetu strah nikoli ne mine, posameznik pa se mora do njega opredeliti. Davna verovanja, magija in miti, ki se vračajo v *Volčjih nočeh*, v duhu junaka, ki neprestano zapada v vročico, izpričujejo večni človekov strah v soočenju s kozmosom, najbližjo okolico in lastno telesnostjo. Ta strah lahko človeka ugonobi ali pa osvobodi. Zmeraj pa določa človekovo eksistenco.

Eden izmed slovenskih kritikov je zapisal, da je Vlado Žabot avtor velikih zgodb v malih krajinah (Hudolin 2003). Zdi se, da ta trditev zelo dobro dojema univerzalnost in hkrati lokalnost te proze. Vredna je pozornosti glede na svojo umetniško vrednost in antropološko zasnovanost kot tudi glede na metaliterarno refleksijo, vpisano v strukturo fabul. Paradoksalno je, da se v perspektivi refleksije, skrite v trgajočem se toku snovanja povesti, rojeva podoba maga, skozi katerega vidimo predstavljeni svet. S pomočjo besede se polašča fiktivnega sveta in vanj postavi bralca skupaj z njegovim zmrdovanjem, jezo, distanco, brezvoljnostjo in radovednostjo, kaj bo naprej.

Literatura

BACHTIN, Michaił, 1970: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. (Prevedla Natalia Modzelewska.) Warszawa: PIW.

BACHTIN, Michaił, 1975: *Twórczość Franciszka Rabelais*. (Prevedla Anna Goreń, Andrzej Goreń.) Kraków: Wydawnictwo Literackie.

ECO, Umberto, 1979: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzognor. 125–134.

FROMM, Erich, 1999: *Anatomia ludzkiej destrukcyjności.* (Prevedel Jan Karłowski.) Poznań: REBIS.

HÁGÈGE, Claude, 1986: *L'homme de paroles.* Paris: Fayard.

HUDOLIN, Jurij, 2003: V: Vlado Žabot: *Sukub.* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

HUMPHREY, Robert, 1953: The Technics. *Stream of Consciousness the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles: University of California press.

JUNG, Carl Gustaw, 1981: *Archetypy i symbole*. (Prevedel Jerzy Prokopiuk). Warszawa: Czytelnik.

LOTMAN, Jurij, 1978: Lalki w systemie kultury. (Prevedel Piotr Ustrzykowski.) *Teksty.* z. 6.

LOWEN, Alexander, 1990: *Duchowość ciała.* (Prevedel Stefan Sikora.) Warszawa.

MICHALSKI, Kazimierz, 1978: *Heidegger i filozofia wspólczesna.* Warszawa: PIW.

ROSCH, Eleonor, 1978: Principles of categorization. Eleonor Rosch, Barbara B. Lloyd: *Cognition and Categorization.* Hillsdale: Lawrance Erlbaum.

VIRK, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja.

VIRK, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze.* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

WALTON, Kendall, 1990: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts.* Cambridge: Cambridge Mass.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2000/2001: Fantastika in sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. *Jezik in slovstvo* 46/4. 149–160.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2001: Poti k romanu. *Primerjalna književnost* 1. 71–83.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Študentska založba Litera.

ŽABOT, Vlado, 1986: *Bukovska mati.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

ŽABOT, Vlado, 1989: *Stari pil*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ŽABOT, Vlado, 1994: *Pastorala*. Celovec, Salzburg: Weiser.

ŽABOT, Vlado, 1996: *Volčje noči*. Murska Sobota: Pomurska založba.

ŽABOT, Vlado, 2003: *Sukub.* Ljubljana: Študentska založba.

MEDBESEDILNOST IN MEDMEDIJSKOST SODOBNE SLOVENSKE (NE VEČ) DRAMSKE PISAVE

Tomaž Toporišič
Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana
Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 81'42:821.163.6-2.09"19/20"

Prispevek na podlagi teorij *teksta kot rizoma* (Deleuze, Guattari), *teksta kot tkanja citatov* (Barthes), performativnega obrata (Fischer Lichte) analizira štiri besedilne korpuse, (ne več) dramska besedila sodobnih dramatikov in gledališčnikov: Dušana Jovanovića, Drage Potočnjak, Simone Semenič in Janeza Janše. Opozoriti hoče na dve posebnosti in svojskosti sodobne slovenske literarne in gledališke umetnosti: rizomatično naravo medbesedilnosti in medmedijskost oziroma vezljivost medijev.

medbesedilnost, medmedijskost, (ne več) dramsko besedilo, performativnost, rizomatičnost

The paper applies the theoretical notions of text as *a rhizome* (Deleuze, Guattary), as an *intertextual weaving of other cultural and historical texts* (Roland Barthes) and *a performative turn* (Fischer Lichte) to the contemporary Slovene playwrights and performance artists Dušan Jovanović, Draga Potočnjak, Simona Semenič and Janez Janša. It outlines a specific quality of Slovene literature and theatre: the rhizomatic nature of its intertextuality and intermediality.

intertextuality, intermediality, (no longer) dramatic text, performativity, rhizomaticity

1 Uvod: Tekst kot tkanje

Naš prispevek se bo na podlagi medbesedilno in medmedijsko nastrojenega branja treh iger in enega *ready made scenarija* sodobnih slovenskih dramatičark/dramatikov in gledaliških ustvarjalk/ustvarjalcev usmeril v motrenje geografij sodobne (ne več) dramske pisave (Gerda Poschmann). Izhajali bomo iz predpostavke Deleuza in Guattarija (1980), da je tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige: »livre-racine« (Deleuze, Guattari 1980: 11), *knjigo izvor* z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti. Tudi pisava za gledališče je zato danes priča kopernikovskega obrata pogleda na vse tri paradigme: avtorja, tekst in bralca. Tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst, je že zdavnaj postal nekaj, kar je v nasprotju z lepoto organskosti pomenjanja. Postal je nekaj, kar je nehierarhično, hkrati pa medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljivo. Je nekaj, v čemer se kateri koli del rizoma lahko poveže s katerim koli drugim delom. Besedilo v gledališču je postalo nekaj, kar se razlikuje od drevesa z vejami, koreninami, osrediščenostjo. Siže rizomatičnega teksta je zato tudi v sodobni dramatiki in gledališču nekaj, kar daje videz arbitrarnosti, je izrazito prehoden, nomadski.

Živimo v času digitalne tekstualnosti, ki je praktično udejanjenje teorije medbesedilnosti, hkrati tudi v času spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, kakršen je knjiga, in razmahnejo nelinearno strukturiranje. Drama in gledališče sta tako postala prizorišči ekspedicij medbesedilnega in medmedijskega, stvar (uporabili bomo Gérarda Genetta in njegovo definicijo medbesedilnosti) »razmerja soprisotnosti med dvema ali večimi teksti [...] dejavne prisotnosti enega besedila v drugem« (Genette 1982: 8).

2 Intonacija: *Razodetja* Dušana Jovanovića

> JANEZ: Berem časopise, poslušam poročila, moji možgani se polnijo z žlobudranjem, polnijo se z neprekinjenim ble-ble-ble-ble-betanjem, od silnega čvekanja se mi možgani kisajo! Imam razredčene in skisane možgane! Od praznega govorjenja izpraznjene, od verbalne masturbacije atrofirane sive celice. Edina ponosna, pokončna, dejavna mišica mojega telesa je moj kurac! Vstane, kadar mu paše! Kurac je naše največje bogastvo! Po kurcu bomo ostali zapisani v zgodovini! (*poje*) Ljubi vsaj petkrat na dan! Ljubi pod streho, na prostem, v zraku, ljubi doma in na tujem. Ljubi zastonj, zaman, brez upa zmage petkrat na dan! Ljubi vse, kar se upira, vse, kar gori, vse, kar nori, vse, kar od rojstva eksplodirat želi! Ljubi vse na ž: žamet, ženske, žogo, žuželke, življenje! Ljubi vse na m: mir, morje, modrino neba, maline, melanholijo! Ljubi vse na s: sonce, seks in svobodo! (Jovanović 2009: 48–49.)

Vzemimo za intonacijo *Razodetja*, igro, ki jo je Dušan Jovanović, eno največjih imen slovenske drame in gledališča druge polovice dvajsetega stoletja, napisal pred približno dvema letoma, svojo dokončno, knjižno obliko pa je dobila nekje avgusta leta 2009. Igro ali (ne več) dramski tekst za gledališče, hibrid, tekst kot neukrotljivo tkanje misli, samocitatov iz igre *Karamazovi ali Prevzgoja srca*, medbesedilnih in medmedijskih priličenj tega besedila okviru pomilenijskega sveta, v katerem živimo. Z besedami Rolanda Barthesa lahko rečemo, da gre za tipičen tekst kot tkanje citatov, v katerem naše branje usmerja užitek teksta in v tekstu, ki se hrani iz tipično jovanovićevske zavesti, da literatura, gledališče in umetnost nasploh lahko nastajajo samo kot namerno anarhično kljubovanje vedno bolj ukalupljenemu, globaliziranemu in poblagovljenemu sedanjiku, v katerem se stikata ideološka nestrpnost in ekonomski liberalizem.

Jovanovićeva dramatika je (najverjetneje prav zaradi njene izrazite ustvarjalne prepletenosti z gledališčem) besedilo razumela kot tkanje iz drugih besedil, citatov, kulturnih, političnih in drugih aluzij. In to v smislu francoskega teoretika gledališča in drame Patrica Pavisa, ki trdi, da imajo sodobne drame »zelo gosto teksturo. So hkrati bralne, literalne in literarne.« (Pavis 2002: 215.) Tako Jovanovićevi *Karamazovi I* in *Karamazovi II*, če lahko tako poimenujemo obe igri, prvo, nastalo na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, drugo ob zaključku prvega desetletja novega stoletja in tisočletja, so izrazito performativno naravnani.

Če pogledamo medbesedilno situacijo, ugotovimo, da *Razodetja* uporabljajo in izrabljajo oba dela igre *Karamazovi*, ki ju ločuje časovni preskok dvajsetih let in obravnavata dve generaciji. Hkrati pa jima dodajajo še tretjega, pojugoslovanskega. Pri tem se avtor (podobno kot Draga Potočnjak, o kateri bomo govorili kasneje) ne drži časovnice zgodovinskih dogodkov, ampak meša sedanjost, preteklost in prihodnost, resnično in izmišljeno, dokumentarno, poetično ipd. »Prvi del se godi v času od 1946 do 1956, drugi leta 1968.« (Jovanović 1981: 324.) Igra tako na način selektivnega citiranja in minimalnih sprememb fragmentarno in samosvoje obnavlja zgodbo Svetozarja Mitića, ločenega novinarja z dvema sinovoma, ki se poroči z Olgo in živi kratko mirno družinsko življenje, dokler se mu ne zgodi informbiro: na partijskem sestanku noče ali ne more spremeniti svojega odnosa do SSSR. Zaradi tega ga zaprejo, pošljejo na prevzgojo, po kateri se vrne na prostost in umre.

Travma, ki je oče ne more razrešiti, se prenaša na njegove tri sinove v času študentskih gibanj, drugega dela *Karamazovih*, ki ga Jovanović v *Razodetjih* interpretira na novo, ga razširi, da bi postal osnova za tretji del, ki je nov in ki predstavlja tretje obdobje, razpotegajoče se od časa vojne v bivši Jugoslaviji do (pogojno) današnjega časa. Tako kot v *Karamazovih* tudi tokrat sin Dejan postane zdravnik, v »zadnji srbski vojni« leta 1992 je mobiliziran kot rezervist, v kantini ga pomotoma obstreli sovojak in zaradi tega postane paraplegik. Branko se v Londonu poskuša udinjati četnikom in pravoslavni cerkvi, a na

koncu ne naredi samomora, ampak se vrne v Srbijo in pade kot prostovoljec v nesmiselni zavojevalski vojni. Najmlajši sin Janez postane rock zvezdnik, a v novi varianti ne beži v ekstazo popularnosti, ampak postane akter študentskih gibanj. Potem se umakne, ostari, tako kot njegova mama Olga, ki konča v domu za ostarele, se spominja svojega informbirojevskega moža, otrok, same sebe in vegetira med življenjem in smrtjo.

Jovanovićeva igra je, podobno kot bomo videli pri Potočnjakovi in Semeničevi, strukturirana tako, da v kar največji meri predvidi, podobno kot igre absurdne dramatike, celo »vsili« sceno in njene možnosti. Tekst tako pri nekaterih sodobnih dramatičarkah in dramatikih postane matrica teatralnosti, ki ji sami načrtujejo diskurz in pot.

Če *Razodetja* primerjamo s sestrskima igrama *Karamazovih* in *Osvoboditvijo Skopja* iz konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let, ki sta ob *Balkanski trilogiji* osnovno protobesedilno gradivo, ugotovimo, da so tri igre nastale v popolnoma drugačnih zgodovinskih okoliščinah. Prvi dve sta bili nedvomno produkta razpadajočega socializma in začetkov postsocializma, eni prvih primerov politiziranih umetnosti v času poznega socializma (če si izposodimo sintagmo Aleša Erjavca).[1] Tretja igra pa je nastala v postsocialistično globalističnem sedanjiku po vojni v bivši Jugoslaviji, v času humanitarnih katastrof in krize etike. Skozi namerno »bastardno« križanje med različnimi dramskimi, televizijskimi in drugimi resnimi in trivialnimi žanri medbesedilno in medmedijsko spregovori o dejstvu, da živimo v času primata mediatizirane kulture in postdemokratične družbe spektakla, v kateri gledališče kot živa umetnost lahko in tudi mora izkoristiti svojo performativno naravo, neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, da bi spregovorilo o statusu subjekta in resničnosti v baudrillardovskem svetu simulakra. Jovanović v *Razodetjih* tako kot v drugih v tem tisočletju napisanih dramah izhaja tudi iz dejstva, ki ga Philip Auslander v knjigi *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* izpostavi takole: »V veliko primerih nismo toliko priča vdoru medijskih tehnik v kontekst žive predstave, ampak prej temu, kako živa predstava absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo.« (Auslander 1999: 22.)

3 Simona Semenič: *5.fantkov.si*

vid
faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak
faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak

denis
ej to pa res sovražim
mislim
če pa kej sovražim
pol pa to sovražim

blaž
pa koje ste vi pičkice
koje pičkice
prave pičkice
ono
da ne rečem
pičkice

jurij
in potem se plasticman spremeni v gorjačo
in dumf
(Semenič 2009: 246.)

Podobno, čeprav poetološko in gledališko iz drugačne naravnanosti, absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo tudi Simona Semenič v svoji igri *5fantkov.si*, podnaslovljeni *igra za pet igralk s prologom in epilogom*. Hkrati pa gre tudi pri njej tako kot pri Jovanoviću za dramsko pisavo, ki se od samih začetkov razvija vzporedno z avtoričinim praktičnim gledališkim delom. Toda ta »igra« je (spet podobno kot pri Jovanoviću in Potočnjakovi) v vseh antropoloških pomenih besede daleč od tega, kar Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam,

1 V mislih imamo predvsem zbornik Aleša Erjavca (ur.), 2003: *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, ki natančno definira politizirano umetnost postsocializma in poznega socializma.

zgodbe »delati gledališče iz vsega« (Vitez 1994). *5.fantkov.si* je natanko to, kar francoski teoretik drame in gledališča v knjigi *Brati sodobno dramatiko* (*gledališče*) opaža pri besedilih t. i. francoskega dramskega novega vala osemdesetih in devetdesetih let: »organsko delo avtentičnega avtorja, subjekta, ki se je v tem vmesnem času, po ekscesih strukturalizma, že rehabilitiral. Te drame avtorjev (pisateljev, in ne scenaristov) so literarna dela, ne skice ali osnutki za improvizacijo ali igro. Prav gotovo so bile napisane »za sceno«, napisali so jih pisatelji, ki dobro poznajo vse njene čeri.« (Pavis 2002: 218.)

Prav zaradi tega poznavanja čeri pa so našteti dramatiki tudi medmedijsko drzni. Simona Semenić npr. v prologu in epilogu dialoško priklicuje sižejske zakonitosti filma, hkrati se metagledališko poigrava z brechtovskim potujitvenim efektom, predvsem pa skozi mladostniško »igro« mladih fantov, ki jo »igrajo« odrasle, izkušene igralke, priklicuje medmedijske odnosnice in raznolike preskoke iz dramatike oziroma gledališča v svet računalniških animacij, video igric, stripov ipd. Hkrati se poigrava tudi z medbesedilnostjo, npr. že v imenih protagonistov, ki so imena dobili po svetnikih mučencih priprošnjikih v stiski. Vse zato, da bi (kot v intervjujih poudarja sama) v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega. Zato medmedijskost, medbesedilnost, zato dvojna potujitev igre žensk, ki igrajo otroke, ti pa se igrajo svoje igre in igre odraslih. Zato »optika in dramaturgija priljubljenih računalniških iger.« (Termin povzemamo po Slavku Pezdirju.)

4 Draga Potočnjak: *Za naše mlade dame*

Danes – pred nekaj urami.

Občutje irealnosti.

Brina, bosa, oblečena v dolgo belo obleko, kot v 1. prizoru, stoji nad svojim truplom, ki še vedno leži v mlaki krvi poleg naslanjača kot v 4. prizoru (s Policistom in Inšpektorjem). Dolgo stoji. Z velikim mirom gleda na svoje truplo. Počasi se obrne in se zagleda v ozadje, od koder prodre sijoče bela svetloba, ki presvetli oder. Glasba. Svetloba se koncentrira v vse ožji pas, Brina počasi stopa po njem. Izgine v daljavi. Njeno truplo ostane na tleh.
9.

Pred štirinajstimi leti.
Katarina pade na oder. Buta po vratih.

KATARINA: Spusti me ven. Slišiš? Odkleni! Brina. Kaj se spet greš? Odkleni! Nisi bila dosti tepena včeraj, hočeš bit še?

BRINA *od zunaj*: Ti boš. Oči te bo! Tebe bo, ne mene.

(Potočnjak: 2008: 101–102.)

Tudi za tretji primer sodobne igre o sodobnem času, ki ga bomo obravnavali, je značilna posebna medmedijskost. Kot ugotavlja Mateja Pezdirc Bartol v razpravi Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju, se zgodba igre *Za naše mlade dame* »odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih 'flash backov'), ki neprestano preskakujejo skozi različne čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora.« (Pezdirc Bartol 2009: 195.)

V medmedijskem dialogu Draga Potočnjak črpa iz arzenala filmske montaže, svojo strukturo gradi na način strukturiranja, ki je značilen za filmske pripovedi, tako da »izmenično prepleta sedanjost, dogodke izpred štirinajstih let, dogodke izpred štirih let ter prizore, ki imajo irealni značaj in segajo v območje posmrtnega (zanje je značilna posebna svetloba in glasba zvonov, kot zapiše avtorica v didaskalijah)« (Pezdirc Bartol 2009: 195).

Medmedijskost je pri tem za Drago Potočnjak taktika, s katero omogoča v današnjem svetu prevlade medijev in medijske percepcije močnejšo recepcijo (spomnimo se na primer *Hodnika* Matjaža Zupančiča, njegovega medmedijskega dialoga z resničnostnimi šovi), s pomočjo katere je na prvi pogled enostavna fabula strukturirana v siže, ki z vsakim prizorom bolj razkriva nepregledno

mrežo nasilja, sovraštva, obupa in agonije: intimno zgodbo neurejenega družinskega razmerja, očetovega spolnega nasilja nad mladoletno hčerjo, materinega alkoholizma, hčerine asocialnosti in zapadlosti v odvisnost od drog. Struktura drame, ki je »nelinearna, raztrgana in namenoma fragmentarna«, tako (podobno kot filmska montaža) »neprestano zahteva bralčevo angažiranost, da sledi časovnim preskokom zgodbe od danes/malo prej do pred štirimi leti in pred štirinajstimi leti. Dogajanje spretno preskakuje na način filmskih *flash backov* iz sedanjosti v preteklost in tako počasi razkriva srhljivo zgodbo vse do neizbežnega tragičnega konca.« (Pezdirc Bartol 2009: 196.)

5 Janez Janša: *Slovensko narodno gledališče*

Zadnji primer bo predstava, ki uporablja kolaž *ready made besedil*, nastal v procesu študija predstave. *SNG* oziroma *Slovensko narodno gledališče* (2007), podnaslovljena kot »medijska posredovanost realnega zgodovinskega dogodka« oziroma »gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa«, skuša s pomočjo kombinacije klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti ustvariti pretresljiv dogodek. Klasično formo te nenavadne zvrsti »zvočne rekonstrukcije« predstavljajo štirje protagonisti na sceni, nekakšna reinkarnacija starogrškega tragedijskega zbora; medijsko posredovanost pa govorno poročanje štirih akterjev: Dražen Dragojević, Aleksandra Balmazović, Barbara Kukovec in Matjaž Pikalo namreč s pomočjo slušalk intervenirajo včasih ubrano večglasno, včasih povsem razsuto in vsaksebi, ter na ta bizaren način poskušajo rekonstruirati dogodke v Ambrusu.

Priča smo svojevrstni medbesedilnosti in medmedijskosti, hkrati pa tudi posebnemu obratu mediatiziranosti in reprezentacijskosti oziroma posredovanosti: igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo ali interpretirajo zvočne zapise televizijskih in radijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk. Zapisani tekst tako v bistvu sploh ne obstaja, nahajamo se v sferi zvočnega, znotraj hibridne gledališke forme, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Ta medmedijski spoj proizvaja v gledalcu strah, ranjenost čustev, dezorientiranost. Namesto vključevanja prvin živega kot dela surovega gradiva v kulturno dominanto mediatiziranega smo priča nekakšni inverziji medmedijskega: vključevanju mediatiziranega gradiva v sicer začasno dominanto živega znotraj performativnega dogodka, obnovitvenih postopkov ritualnega, obrednega gledališča.

To Janševo »dokumentaristično gledališče« je gledališče akustične podobe rekonstrukcije oziroma oživitve performativnosti mediatiziranega. »Akustična podoba tokrat ni mišljena v de saussurjevskem pomenu besede, temveč v smislu, da tekst v skladu s svojim lastnim solipsizmom dela podobo, zahvaljujoč besedi brez potrebe po vizualni transmutaciji ali pomoči predstave. Predstava se odvije pred nami s pomočjo »scene« besede, kot razporek v blagu vidljivega.« (Toporišič 2008: 66.)

Predstava se zaveda, da živimo v obnebju prevlade mediatizirane kulture, a se namerno vrača k performativni kulturi, k obnovitvenim postopkom obrednega gledališča, v katerem se izvede pravi performativni dogodek soočenja publike z Ambrusom in njegovimi posledicami. Občinstvo je tako prisiljeno, da se sooči z neizogibljivo samo-refleksijo, s svojo vlogo pri (neugotavljanju) odgovornosti za dogajanja v Sloveniji pred približno letom dni.

6 Zaključek

Primeri, ki smo jih nanizali, pričajo o dejstvu, da dialog literature z literaturo in drugimi mediji ni nekaj, kar je stvar vzroka in posledice, ampak je kot proces semioze, znotraj katerega »katero koli točko nekega

rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom.« (Deleuze, Guattari 1980: 14.) S takim načinom povezovanja oziroma tkanja intertekstov v rizomski strukturi se odpre možnost povezav znotraj semiosfere literature, gledališča ali kulture kot potencialno neskončnega prostora, neskončnega rizoma z vedno bežečim robom. Povezave oziroma vezi med teksti in mediji so (tako kot tiste v rizomu) heterogene, raznovrstne. Vsaka od potez rizoma se ne nanaša nujno na »poteze iste narave, vpeljuje režime zelo različnih znakov in celo stanja ne-znakov« (Deleuze, Guattari 2000: 44–45).

(Dramski) tekst in gledališče torej v svoji neustavljivi želji, da bi se soočila z novo medijsko realnostjo, vedno bolj in zavestno postajata hipertekst, za katerega so značilne povezave ali *linki*: en tekstni element se odpre v drugi tekst in tako naprej v neskončni verigi. Iz besedilne enote, ki jo prebiramo ali uprizarjamo, se razgrinjajo vedno novi teksti in ti lahko vodijo k nepredvidenim ciljem in digresijam. Branje (dramskih in gledaliških) hipertekstov je zato podobno Deleuzovi in Guattarijevi koncepciji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. In tako kot digitalna, elektronska tekstualnost je tudi tekstualnost, namenjena gledališču oziroma uprizarjanju, podobna njunemu »rizomu«. Kot taki utelešata številne poststrukturalistične koncepcije – med drugim tudi Bahtinovo dialoškost in polifonijo ter intertekstualnost Julie Kristeve.

Literatura

AUSLANDER, Philip, 1999: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 1980: *Capitalisme et schizophrenie: Mille plateaux*. Pariz: Editions de Minuit.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 2000: *Micelij*. (Prevedla Jana Pavlič.) Koper: Hyperion.

GENETTE, Gérard, 1982: *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Pariz, Seuil: Collection »Poétique«.

JOVANOVIĆ, Dušan, 1981*: Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

JOVANOVIĆ, Dušan, 2009: *Razodetja*. (Spremna beseda Tomaž Toporišič; intervju z avtorjem Gašper Troha.) Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

PAVIS, Patrice, 2002. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver.* Paris, Nathan: Universite.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2009: Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju. Miran Hladnik (ur.): *Zbornik referatov s Četrtega slovensko-hrvaškega slavističnega srečanja, ki je bilo v Jeruzalemu v Slovenskih goricah*, 13.–14. junija 2008. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 193–201.

POSCHMANN, Gerda, 1997: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktüelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.

POTOČNJAK, Dragica, 2008: *Za naše mlade dame. Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Prešernovo gledališče, Zelolepo.

SEMENIČ, Simona, 2009: *5fantkov.si. Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj. Prešernovo gledališče, Zelolepo.

TOPORIŠIČ, Tomaž, 2008: Jeziki predstave in politike teksta. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 47–68.

VITEZ, Antoine, 1994: *Écrits sur le théâtre. 1, L'École*. Paris: P. O. L.

SODOBNA (SLOVENSKA) KNJIŽEVNOST V GIMNAZIJI

Marko Trobevšek
Gimnazija Poljane, Ljubljana

UDK 373.5.016:821.163.6"198/20"

Prispevek pretresa pomen novejše (slovenske) književnosti pri gimnazijskem pouku v danem zgodovinskem kontekstu. Zavzema se za večji delež sodobnih del, posebej pri domačem branju, in poudarja vlogo novejše literature pri sproščanju morebitnih togih šolskih stališč v zvezi z literarno zgodovino, teorijo in interpretacijo.

poučevanje sodobne književnosti, teorija, interpretacija

The paper addresses the current importance of contemporary (Slovene) literature in secondary education. The author advocates the introduction of more contemporary works, particularly for home-reading, emphasising their role in the process of changing sometimes rigid educational attitudes towards the history and theory of literature and interpretation.

teaching of contemporary literature, theory, interpretation

O literaturi je vedel vse, samo uživati v njej ni znal.
J. Heller

Največja vrednost romanov, ki sem jih nosil s seboj v šolo, je bila v tem, da jih ni bilo v učnem načrtu. Nihče me ni izpraševal. Tistih vrstic mi nihče ni bral čez ramo; mojega druženja z avtorji nihče ni motil. Ko sem jih bral, nisem vedel, da se izobražujem, da te knjige v meni budijo žejo, ki bo preživela celo spomin nanje.
D. Pennac

Secirali so knjige, ki so jih brali, in bolj ko je bilo truplo mrtvo, uspešnejša je bila avtopsija.
I. B. Singer

Najboljše in edino možno pojasnilo nekega dela bi bilo ponovno branje.
D. Kiš

Ko razpravljamo o slovenski književnosti v letih med 1980 in 2010 v gimnaziji, se znajdemo pred čisto lahko – ali pa zelo težko – nalogo, kajti v učnem načrtu je je malo. Od povojnih del je za šolsko branje predvidenih devet pesmi, štiri drame in štirje romani. Med domačim branjem ni ničesar iz časa po 1980, lahko pa učitelj v dogovoru z učenci enkrat ali dvakrat na leto predpiše delo po izbiri. Zaradi kronologije takšno delo najverjetneje pride na vrsto v četrtem letniku, tako se skupno število zmanjša na 1 ali 2. Ta literatura je tako predmet pogovora pretežno *in absentia*, a se vklaplja v vprašanje sodobne književnosti v gimnaziji nasploh.

Od 1980 smo doživeli tri evforije, bolj ali manj povezane z literaturo, in tri streznitve. Prva je bila zgodovinska, prinesli sta jo osamosvojitev Slovenije in uvedba demokracije. Slovenci smo, v primerjavi z drugimi narodi bivše države, ostali v dovolj lagodnem položaju; to je za literaturo zmeraj slabo. (Po drugi strani z vzhodom delimo občutek opeharjenosti: socializem nam je zgnil, kapitalizem pa podivjal; ne eden ne drugi, se zdi, ni utegnil vzcveteti.) Dobra posledica tega razvoja,

čeprav nekoliko povezana z izgubo zgodovinskega spomina, je manjša ideološka obremenjenost sedanjih generacij šolarjev. Druga evforija je bila informacijska; od nje smo se morda najmanj streznili, literaturi pa je najnevarnejša, ker lajša dostop do komodnejših oblik – in plehkejše vsebine – občevanja. Tretja evforija je bila literarna, imenuje se postmodernizem. Ta je združil poudarjen občutek pripadnosti z nedefiniranostjo stila ter postal nekakšno literarno gibanje brez prave vsebine. Zdaj se, z nekaj distance, zdi očitno, da bera kvalitetne slovenske postmodernistične literature ni velika.[1]

Naš čas naj bi bil tudi globalno gledano nenaklonjen literaturi. Sprememba in naglica sta postali slepilo naših dni, sami sebi se zdimo ukleščeni v duha časa, ki ga najbolj odlikuje ravno odsotnost duha.[2] Kritične ocene stanja v zadnjih desetletjih na zahodu so si podobne – vse povezujejo kapitalizem, potrošništvo in storilnostno naravnanost z osebnostnimi, družinskimi, socialnimi in intelektualnimi primanjkljaji; razlikujejo se po stopnji črnogledosti ali pristranskosti. Med onimi, ki vidijo najbolj črno, je francoski pisatelj Michel Houellebecq. V eseju *Approches du désarroi* (morda: *Pota v zmedo*; Houellebecq 1989: 57–80) razmišlja o sodobnem zahodu, ki ga imenuje kar »supermarket«, in o mestu literature v njem. Meni, da v potrošniškem svetu boga nadomešča reklama, ki teži za tem, da se človek podvrže njeni logiki sprememb in pospeševanja čutnih zaznav ter kot subjekt povsem izhlapi. Literatura, zlasti zato, ker je pojmovna umetnost, logiki reklame nasprotuje – zahteva stalnost in bralca, ki je trden subjekt.

Houellebecqa nisem izbral zato, ker bi menil, da njegove trditve kar povprek držijo, ampak zato, ker učitelju književnosti postavlja tarčo, se pravi zariše tisto, čemur literatura po svojem bistvu nasprotuje, v čemer je nujno vzgojna in v čemer je vzgojen pouk književnosti: za branje je potreben trden, bolj ali manj stalen subjekt. Dodajmo: subjekt, ki zmore duhovni pretok, kakršnega ponuja in zahteva knjiga in ki ga ne more nadomestiti nobena podoba, naj bo še tako tridimenzionalna, gibljiva in pisana. Sodobna književnost je s tem vprašanjem povezana bolj kot starejša.

Če zanemarimo modernistične nezmernosti zadnjega stoletja (in veristične nezmer-

1 Ker kaže, da je problem postmodernizma (med drugim) v nekako neuravnovešenem razmerju med teorijo in prakso pisanja, moramo opozoriti, da je o zelo sorodnih problemih razmišljal že mladi Ivan Cankar, in sicer v Epilogu k *Vinjetam*, ki je gimnazijsko šolsko čtivo: »Ko bi bil kdo o pravem trenotku vrgel med nas besedo simbolizem – satanizem – misticizem, – dobro, lomili bi kopja za simbolizem, satanizem ali misticizem.« […] »Kakor sem rekel – globoko sem užaljen, da nimam nikakega opravka z rubrikami. Jaz nimam tiste moči, da bi vklepal samega sebe v kakršnekoli okove.« […] »K vragu vse teorije!« (Cankar 1986: 208–211.)

2 Dotikam se teme, ki se ji ne bom mogel posvetiti niti odreči, namreč vloge izobraževanja pri upadanju izobraženosti. Približek tako stanja kot ideala, o katerih govorim, vsebuje razprava Teorija neizobrazbe: »Nasproti redno oznanjanim izobraževalnim katastrofam torej stojijo velike laži izobraževanja. Te z velikimi besedami varajo glede resničnih zmožnosti in smotrov izobraževanja. Medtem ko se znanje prodaja kot naglo rastoči resurs prihodnosti, o čemer priča neumna metafora eksplozije znanja, pa splošna izobraženost upada z osupljivim tempom. Luknje v izobrazbi tako imenovanih političnih elit, ko gre za najenostavnejša zgodovinska ali kulturno-zgodovinska vprašanja, so eklatantne in triumf mnenjskega žurnalizma je hrbtna plat dejstva, da nihče več ničesar ne ve.« (Liessmann 2009: 40.) In o idealu: »Izobraževanje, ki se obrača k antičnemu idealu in humanističnemu konceptu, je v prvi vrsti veljalo za program samoizobraževanja (Selbstbildung) človeka, oblikovanja in razvoja telesa, duha in duše, talentov in nadarjenosti, s katerimi naj bi posameznik dosegel razvitje individualnosti in postal samozavesten pripadnik skupnosti in lastne kulture. Izobrazba je obenem veljala za edino možnost, kako človeka popeljati iz barbarstva v civilizacijo, iz nedoslednosti v avtonomijo. Merilo in izraz tega je bil spoprijem s paradigmatskimi vsebinami, ki niso bile podvržene ne naključju ne diktatu aktualne uporabnosti.« (Liessmann 2009: 42.) (Naj se za vsak primer ogradim od elitističnega pozerstva – to je v šoli enako zoprno kot topoumna zagretost pri usvajanju trendovskih puhlosti.)

nosti prejšnjih), je dostopnost in zanimivost literature za mlade obratno sorazmerna z njeno starostjo. Drugače ne more biti: vsako delo je plod svojega časa, nagovarja najprej svoje sodobnike in na nek način je samo branje sodobnih del lahko pristno, saj bralec živi v okoliščinah, ki omogočajo razumevanje in doživetje, ki osmišljajo branje in s katerimi bi se sicer moral šele seznaniti. Če želimo učence pridobiti za literaturo, morajo sodobna dela dobiti v šoli veliko pomembnejše mesto, predvsem pa z njimi ni moč čakati do četrtega letnika, ker tako zamudimo tri leta mladostnikovega razvoja. Upoštevaje splošni trend demokratizacije izobraževanja, se pravi upadanja znanja, lahko predvidimo celo nekakšen črni scenarij. Po njem bo gimnazija, čeprav bo le še podaljšana osnovna šola, vztrajala pri »klasiki«, s katero se bo komaj kdo še sposoben in voljan ukvarjati, medtem ko bodo učenci glede sodobnih del prepuščeni sami sebi, družinam, prijateljem …, bolj izgubljeni za literaturo, dovzetnejši za kvarne kulturne vplive okolja. (Podoben problem bo – oziroma je že – nastopil za boljše učence: bolj ko so v manjšini, manj lahko šola naredi zanje.)

Na prvi pogled je težko kaj ukreniti. Poučujemo kronološko; začenjamo s staro književnostjo in v četrtem letniku končamo s sodobno. Učni načrt učitelju že dovoljuje, da se ne drži zgodovinskega zaporedja, ampak po lastni presoji dela drugače, v skladu z dovzetnostjo učencev. To kratkoročno ne pomeni dosti, ker bodo učitelji delali naprej tako, kot so vajeni, dolgoročno pa obstajata dve možnosti učinkovanja, slaba in dobra. Verjetno se bo uresničila prva, s čimer se bo pouk književnosti vklopil v razvoj, za katerega je značilen nekakšen *laissez faire*, odsotnost enotne zasnove, in ki povsod, še najbolj pa v znanju, prinaša razdrobljenost in nepreglednost. Ta trend je tudi drugo ime za nepovezanost različnih predmetov, njegova najvidnejša posledica, vsaj z vidika humanistične izobrazbe, pa je prevladujoče pomanjkanje osnovne zgodovinske orientacije pri gimnazijskih maturantih. Druga možnost je bolj utopična, a dobra; pelje namreč v večjo povezanost predmetov. Če se učiteljem pri slovenščini ni treba držati določenega zaporedja obdobij, jih lahko razvrstijo (za začetek, denimo) čim bolj tako, kot jih obravnavajo pri predmetu zgodovina, temu se lahko prilagodijo še drugi historični predmeti … in nazadnje bodo učenci posamezno dobo (antiko, srednji vek …) obravnavali obenem pri vseh historičnih predmetih.

Da bi se pri pouku bistveno več posvetili sodobni književnosti v vseh letnikih, torej ni pričakovati, še posebej kolikor želimo ohraniti dragoceni kronološki princip.[3] Kar ostane, je domače branje. To ni slabo. Domače branje je najpomembnejši del pouka književnosti, ker pomeni normalen stik s knjigo. (Naj iz pouka delamo še takšno znanost, ta vendarle ne more biti kaj več od razlaganja knjig, ki jih učenci ne preberejo, izvzemši kakšen odlomek; to je odtujeno ukvarjanje z literaturo.) Domače branje trenutno obsega kakšnih pet del na leto in večina jih je iz rednega programa, kar pomeni, da niso sodobna. Nezanemarljiv delež učencev jih sploh ne vzame v roke – ali pa jih *samo* vzame v roke – in si pri nalogah rajši pomaga z obilnim gradivom na t. i. internetu, učitelji pa težko preverjamo, kdo zares bere in kdo ne. Če bi težišče čtiva prenesli na sodobno književnost

3 Zaradi tega načela se denimo šestnajstletniki poglabljajo v Sofoklesa. Sicer pa je to usoda šole – že avstro-ogrska gimnazija je najstnike silila brati literaturo, ki je daleč presegala njihovo izkušnjo, in tako »najsposobnejše pripravljala na rokovanje z abstrakcijami«, kot meni W. M. Johnston (2000: 68). Če se zavedamo, da je bila gimnazija pred prvo vojno elitna šola in da tedaj ni obstajala teorija niti interpretacija v današnjem smislu, potem jasneje vidimo problematičnost morebitnih pretiravanj na teh dveh področjih; v bistvu vodijo v nekakšno abstraktno obvladovanje snovi, ki je odtujena že na ravni doživljanja. (Johnstonova knjiga je poučna tudi kot zgodovinski uvid v avstrijske korenine birokratskega duha naše dežele in šole.)

in, ob dveh ali treh »klasičnih« delih na leto, enkrat na mesec predpisali za branje krajši sodobni roman, učencem ne bi več odtujevali novejše književnosti. Še posebej če bi lahko učenec sam izbral romane s seznama, če bi torej bral tisto, kar bi ga privlačilo, bi branje moglo postati sebi zadostna spodbuda – v tem je velik, a slabo izkoriščen potencial.[4]

*

V filmu *Smisel življenja* je zanimiv prizor: John Cleese kot učitelj v razredu pred učenci zaradi nazornejšega pouka koitira z ženo. Sproti komentira dogajanje, pa tudi graja učence, ker so nepozorni. Tragičnost položaja lahko dojame samo učitelj: »tostran« šolskih vrat celo seks postane nezanimiv. Ne ve se natančno, od kod šoli magična moč, da lepo in dobro naredi nezanimivo, del odgovora pa se gotovo skriva v njeni togosti. Menim, da tudi v zvezi s tem sodobna književnost lahko odigra neko vlogo. Pravzaprav dve.

Sodobnih del se v šoli težje lotevamo z običajnim aparatom; včasih se mu izmikajo, včasih ostajajo za interpretacijo ali razvidna ali dovolj odprta, zato učenec težje »čisto fali«. S tem se omili sama težnja po interpretiranju (ki je širok pojem) in to je dobro. Tako ostaja več prostora za literarno doživetje, brez katerega je branje leposlovja le pogojno smiselno, ki razumevanje itak vključuje in mu sam rajši rečem užitek. Vera v »pravilno« interpretacijo je včasih prava nesreča, ki v skrajnem primeru, če učitelj pobija učenčeve razlage, lahko zatira veselje do literature.[5]

Drugo, čemur se sodobna literatura upira bolj od tradicionalne, je teoretično (pa tudi literarnozgodovinsko) razglabljanje, ki v šoli praviloma pomeni predalčkanje,[6] najsi gre za verz, figuro, tematiko …; tudi v tem pogledu lahko sodobna dela odigrajo sproščujočo vlogo. Zdi se sicer, da je teorija pri pouku književnosti že omejena na smiseln obseg, torej na poznavanje osnovne terminologije,[7] vendar njena problematičnost še ni stvar preteklosti. Kaže se najbolj tedaj, kadar od učenca zahtevamo, naj nekaj »poimenuje« (največkrat menda vrsto figure). Če takšno vprašanje izključuje preverjanje razumevanja

4 Zmotno se domneva, da je učence moč motivirati posebej; spodbuda izhaja iz branja. A propos: zmotno je tudi misliti, da je šolska snov nekakšna didaktično predelana znanost. Predmet pouka književnosti je književnost, ne veda o njej. To ne pomeni, da veda učitelju ni v pomoč ali da v šolskih rečeh nima besede, pomeni pa, da je pouk usmerjen v branje in da šola ni laboratorij za preizkušanje literarnovednih abstrakcij. Do kratkih stikov rado prihaja ravno v zvezi s strokovnimi vprašanji, torej na stiku vede in šole, zato novejša literatura tudi v tem pogledu prinaša ugodnost: zadevne težave izključuje, ker je v razmerju do vede pretežno *virgo intacta*.

5 Učenec protestira (češ »kdo pa ve, kaj je pesnik hotel«) ali pa resignira (češ »jaz itak nisem za književnost«). Na začetku lahko sprejmemo čisto vsako njegovo razlago – vsaka je na ravni učinka resnična. S tem sicer besedilo jemljemo, po G. C. Lichtenbergu, kot »piknik, za katerega je avtor priskrbel besede, bralec pa smisel« (Eco 1992: 77), a nenazadnje enako ravna tudi učena razlaga, kadar temelji na »mistiki interpretacije brez meja« (Eco 1992: 74). Potem učitelj učenca strpno »popravi« – ne toliko njegovo interpretacijo kot njena izhodišča, ki so *lahko* objektivno napačna. Glede razlaganja je zmeraj (bolj) aktualen esej S. Sonntag *Against Interpretation* iz leta 1966, kjer med drugim beremo: »Interpretacija, ki temelji na zelo dvomljivi teoriji, da je umetnina setavljena iz elementov vsebine, posiljuje umetnost. Iz umetnosti dela uporaben predmet, da jo lahko umesti v mentalno shemo ali v kategorije.« (Sonntag, 2001: 10.)

6 Ne želimo poenostavljati problema klasificiranja; gotovo je v človeški naravi in se v veliki meri prekriva z govorom in mišljenjem. (Med kakšnimi štiristo človeškimi vedenjskimi univerzalijami D. E. Browna najdemo poleg klasificiranja nasploh še dvanajst konkretnih vrst klasificiranj (Pinker 2002: 435–439).) Žal se razvrščanje rado izrodi in postane v šoli čisto birokratski postopek – »pura ordenación clasificatoria«, kot pravi R. S. Sánchez (2002: 32), ki pojav pripisuje izobraževanju kot javni instituciji in ga zanimivo zgodovinsko razlaga, začenši s srednjeveškimi univerzami, z vplivom zunanjih, administrativnih dejavnikov, tujih naravi izobraževalnih vsebin.

7 Teorijo precenjujemo in količinski razmah visokega šolstva bo položaj poslabšal. Po Tonyju Judtu se je ta razvoj začel v 60. letih prejšnjega stoletja, ko se je pojavil »trg za vsakovrstne 'teorije', ki ga ni vzdrževala izboljšana intelektualna ponudba, pač pa nenasitno povpraševanje odjemalcev.« (Judt 2007: 399.)

smisla in povezavo z vsebino dela, morda z obdobjem, je samo brez vsebine, se pravi čisto teoretično, prazno. Sorodnih primerov je kar nekaj (denimo razpravljanje o tem, kateri literarni vrsti pripada delo, ki ga učenci niso brali; določanje metrične sheme; iskanje zapleta, vrha in razpleta v neprebranih dramah, uvrščanje (neprebranih) del v obdobje/stil ipd.), skupno pa jim je to, da obravnavo literature večinoma vodijo proč od doživetja in tudi razumevanja. (Najbolj grozno je seveda, da ima del učencev najrajši ravno naloge, kot so »poimenuj stilno sredstvo« ali celo »določi vrsto rime« – nedvomno zaradi eksaktnosti.)

Togih pojmovanj je v šoli še veliko; sodobna literatura se jim izmika bolj od stare in bi lahko v pouk nasploh vnesla več dinamičnosti, se pravi stvarnejše, bolj življenjsko razmišljanje. Rad bi opozoril še na nekaj delitev, ki bi jih bilo dobro pretresti in razrahljati, preden same razpadejo. Škodljive niso toliko zato, ker ne ustrezajo dejstvom oziroma ker so tako posplošene – pomen naučenih delitev in definicij je itak marginalen.[8] Kleč je bolj v posledicah za samega duhá književnega pouka. Če denimo vztrajamo pri delitvi na *visoko* in *trivialno*, s tem potegnemo mejo med dvema skrajnostma, ki je v resnici ni, saj je prehod stopnjevit. Tako se morda odrečemo mnogim delom, ki so ravno prav resna in privlačna za množico srednješolcev. Če vztrajamo pri delitvi na *leposlovno* in *stvarno* (neleposlovno) literaturo, lažemo, kajti ostre ločnice ni (v Ameriki je menda od devetdesetih let v rabi pojem *creative non-fiction*; zadostuje pa že misel na literarne avto/biografije). Ko izključujemo stvarno literaturo, tudi izgubljamo bralce – vsakdo pač ni za leposlovje. (Omenimo še možnost, da pri čtivu kombiniramo roman in neleposlovno knjigo o isti temi, denimo *Ali je to človek* P. Levija in *Psiholog v taborišču smrti* V. Frankla.) Če književnost delimo na *nacionalno* in *svetovno*, spet lažemo – o čemer med slovenskimi pisatelji najbolj nazorno priča zgled L. Adamiča – in učencem škodimo, ker ustvarjamo čudno zgodovinsko predstavo o izoliranosti Slovencev, celo o narodu, ki je bil do leta 1991 brez domovine.

Lahko bi nadaljevali, se na primer posvetili še ločevanju med motivom in temo, obliko in vsebino, telesno in duhovno ljubeznijo ..., a bomo raje seznam posplošili: posledica delitev je ta, da se deli tudi resnica, da obstajata dve: ena življenjska (bolj analogna) in ena šolska (bolj digitalna), in da je potem šolo težko imeti rad (v duhovnem smislu, kajpak). Enako težko jo je imeti rad učencu kot učitelju, samo da bi slednjega to moralo bolj skrbeti – že zato, ker bo v šoli ostal, pa tudi zato, ker se v nasprotnem primeru lahko zgodi, da bo v prihodnosti med skrajnostma, ki dandanašnji zamejujeta vlogo učitelja književnosti – birokratstvom in donkihotstvom[9] – vse manj prostora.

Literatura

CANKAR, Ivan, 1986: Vinjete. *Dela*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ECO, Umberto, 1992: *Die Grenzen der Interpretation*. München, Dunaj: Carl Hanser Verlag. (Prevod dela *I limiti dell' interpretazione*, 1990.)

8 Eden od jezikovnih učbenikov *umetnostno besedilo* definira kot tisto, ki »govori o domišljijskem svetu«. (Celo če gre za ponesrečeno zgoščeno tezo o kvazirealnosti, se moramo vprašati: kaj bi na to rekli V. Vertlib, I. Kertes, F. McCourt, L. Kovačič, A. Solženicin, M. Proust … Homer?) Učenec si mora seveda trditev zapomniti, ne da bi skušal – kot se glasi ljudski očitek šoli – razmišljati s svojo glavo. Zaradi lingvističnega nagnjenja k formalizmom sta si književnost in jezik pri slovenščini precej vsaksebi; tako se predmet v času t. i. medpredmetnega povezovanja težko povezuje s samim seboj.

9 Prim. von der Weppen: »Nenehno spreminjajoče se in pogosto povsem nasprotujoče si politične zahteve, ki se postavljajo učiteljem, ne da bi se vsaj skušalo prisluhniti njihovim povsem razumnim ugovorom, spodbujajo nastajanje zgolj dveh tipov učiteljev-uradnikov, tako da imamo na eni strani sprva idealistični in kasneje resignirani tip, na drugi pa oportunistični in prilagojeni tip, ki slepo sledi svojemu delodajalcu oziroma vsakokratnemu trendu. Ne en ne drug tip resnično ne koristita prav nikomur.« (2007: 59.)

FERLOSIO, Rafael Sánchez, 2005: *La hija de la guerra y la madre de la patria*. Barcelona: Ediciones Destino.

HOUELLEBECQ, Michel, 1989: *Interventions*. Pariz: Flammarion.

JOHNSTON, William M., 2000: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

JUDT, Tony, 2007: *Postwar. A History of Europe Since 1945*. London: Pimlico.

LIESSMANN, Konrad Paul, 2009: Teorija neizobrazbe. *Problemi* 42. 6–7.

PINKER, Steven, 2002: *The Blank Slate, The Modern Denial of Human Nature*. London: Penguin Books.

SONNTAG, Susan, 2001: *Against Interpretation*. London: Vintage.

VON DER WEPPEN, Wolfgang, 2007: Izguba avtonomije izobraževanja. *Nova revija* 26. 307–308.

IZZIV ZA NADARJENE MLADE BRALCE IN BRALKE: PROGRAM *OBRAZI KNJIGE*

Marijanca Ajša Vižintin
Pedagoška fakulteta, Ljubljana

UDK 028.5:371.383:792.091

V okviru programa *Obrazi knjige* je skupina nadarjenih otrok ne samo brala, ampak tudi obiskala literarni večer in knjižni sejem, si ogledala gledališko predstavo in sama dramatizirala eno besedilo. Učenci so vzpostavili aktiven odnos do izbranih besedil, jih analizirali, primerjali in presojali z več zornih kotov. Nadgradili so svojo bralno zmožnost in posegli po novih knjigah ter informacijah.

motivacija za branje, nadarjeni učenci, didaktika književnosti, gledališče, knjižni sejem, literarni večeri, bralna značka

Within the programme »Faces of the book«, a group of talented children not only read, but also visited a literary evening, a book fair, a theatre performance and carried out a puppet theatre performance. Pupils re-established an active relationship to the chosen words, and analysed and evaluated them from different point of view. They ameliorated their reading competence and reached for new books and information.

motivation for reading, talented pupils, literature didactics, theatre, book fair, literary evening, reading badge

Uvod

Branju in bralni zmožnosti, ki pomembno vplivata na uspešnost posameznika v življenju, posvečamo veliko pozornosti. Raziskave potrjujejo odločilen vpliv družinskega okolja na bralno pismenost otrok, zato so se razvili mnogi projekti za spodbujanje družinske pismenosti tako v predšolskem kot osnovnošolskem obdobju, s pomočjo katerih bi zmanjšali vpliv morebitnega nespodbudnega družinskega okolja. Branje naj bi postalo prijeten sestavni del življenja otrok; med najbolj znanimi dejavnostmi in edinstvena na svetu je vsekakor slovenska bralna značka. A poleg otrok, ki potrebujejo spodbudo za branje, so med nami tudi otroci, ki radi berejo. Knjige »požirajo« eno za drugo in preživljajo vsak prosti trenutek v (šolski) knjižnici. Postavimo si vprašanje, kaj poleg nasvetov za branje ponujamo njim. Nekateri od teh strastnih mladih bralcev so evidentirani kot nadarjeni učenci, kar predstavlja nov izziv. Dodamo še vprašanje o vlogi učitelja, učiteljice in/ali knjižničarja, knjižničarke. Je dovolj, da smo le nemi opazovalci in občudovalci, ali lahko spodbujamo, razvijamo in usmerjamo dejavnosti teh otrok, da bodo postali zreli bralci in bralke? Jim lahko razširimo obzorje z drugimi dejavnostmi, povezanimi s knjigami?

Bralne stopnje in nadarjeni učenci

Prvi stik z branjem doživi večina otrok v družinskem okolju. Po bralnih stopnjah J. Chall (1983, povzeto po Pečjak 1999) je to *stopnja* 0, *predbralno obdobje (priprava na branje)*, ki traja od rojstva do šestega leta. V tem obdobju razvijejo otroci »nekatere sposobnosti, ki so ključnega pomena za začetek samega procesa opismenjevanja in za napredovanje v bralni učinkovitosti pozneje« (Pečjak 1999: 66). *Stopnja* 1, *obdobje začetnega branja ali dekodiranja*, je značilna za starost šest do sedem let in je povezana z otrokovim vstopom v osnovnošolski vzgoj-

no-izobraževalni proces. Učenci spoznajo in se naučijo vse črke in njihove glasove. Ob koncu te stopnje naj bi imeli otroci povsem razvito sposobnost vidnega in delno razvito sposobnost slušnega razločanja. *Stopnja* 2, *utrjevanje spretnosti branja (tekoče branje)*, je značilna za starost sedem do osem let, namenjena pa je utrjevanju oz. avtomatizaciji bralne tehnike. *Stopnja* 3, *branje za učenje (odkrivanje pomena)*, zajema obdobje devet do štirinajst let, ko postane branje sredstvo za pridobivanje informacij. Tretja stopnja je razdeljena v dve fazi: faza 3A traja od devetega do dvanajstega leta, zanjo je značilno relativno nekritično branje, ko otroci presojajo informacije le z avtorjevega vidika. V fazi 3B je učenec že sposoben vzpostaviti »določeno razmerje do besedila, sposoben je analizirati, kaj bere, sintetizirati prebrano ter se kritično odzvati na stališča, s katerimi se pri branju srečuje« (Pečjak 1999: 68). Otroci se približajo stopnji, značilni za odraslega bralca. *Stopnja* 4, *večstranski pogled na prebrano (odnosi in stališča)*, zajema starost 14–18 let, zanjo pa je značilna sposobnost sprejemanja, primerjanja in presojanja prebranega z več zornih kotov. *Stopnja* 5, *konstrukcija in rekonstrukcija – pogled na svet*, ki traja od 18. leta dalje, pomeni zrelo obdobje pri branju. Za razliko od četrte stopnje, za katero je značilna količina znanja, je na tej stopnji poudarjena kakovost znanja.

Bralnih stopenj po Duffyju in L. Roehler (1993, povzeto po Pečjak 1999) je pet. *Stopnja 1* je *stopnja pred pravo pismenostjo* (predšolsko obdobje), v kateri se večina učencev pripravlja na branje. Pogosto se na tej stopnji oblikuje stališče/odnos do branja, bolj kot na spoznavnih dimenzijah pa je poudarek na čustveno-motivacijskih. *Stopnja 2* predstavlja *začetno stopnjo pismenosti* (1. razred in del 2. razreda), v kateri se otroci naučijo brati in pisati. Poudarek je na prepoznavanju besed in na razvijanju tehnike branja. *Stopnja 3* je *podaljšana začetna stopnja* (druga polovica 2. razreda in 3. razred), ko učenci izboljšujejo svoje bralne sposobnosti pri vedno bolj zahtevnih besedilih, poudarek prehaja od identifikacije besed na razumevanje pri branju. *Stopnja 4* je *stopnja uporabe* (4.–8. razred), ko se razširi krog bralnega gradiva od učbenikov do knjig s humanistično in naravoslovno vsebino, poudarek je na uporabi informacij, pridobljenih z branjem.[1] *Stopnja* 5 je poimenovana *obdobje moči* (obdobje srednje šole), bralci so sposobni brati vsakovrstno gradivo, ga kritično presoditi in ovrednotiti. Pečjakova (1999) izpostavi nadgradnjo modela po Duffyju in L. Roehler (v primerjavi z modelom J. Chall), ki poleg psiholoških elementov (značilnosti kognitivnega razvoja otroka) vključuje tudi pedagoške elemente (značilnosti in cilje celostnega bralnega pouka).

Poznavanje bralnih stopenj nam pomaga razumeti, kako poteka proces učenja branja, modeli pa nam »pomagajo razločevati tiste učence, ki imajo relativno stalne bralne in s tem učne težave, od tistih, pri katerih je slabo branje posledica primanjkljaja v govornem razvoju. Izkušnje kažejo, da imajo učenci s stalnimi bralnimi težavami velike probleme že s stopnjo 1 (dekodiranjem) in stopnjo 2 (utrjevanjem bralne tehnike)« (Pečjak 1999: 77). Raziskave potrjujejo, da je bralna kompetenca/pismenost »ena ključnih kompetenc formalnega izobraževanja, še posebej obveznega osnovnošolskega, saj je eno najpomembnejših 'orodij' za uspešno in učinkovito učenje šolajočega se posameznika. Razvita bralna pismenost se operativno kaže kot razumevanje prebranega in kot učinkovitost pri reševanju problemov z branjem« (Pečjak idr. 2010: 87). Veliko prispevkov in priročnikov za branje se osredotoča na različne oblike spodbujanja branja (Appleyard 1994,

1 Ta delitev po stopnjah je na prvi pogled precej pregledna, do težav pa pride zaradi opredelitve po razredih – veliko boljša bi bila opredelitev po letih, saj se šolski sistemi spreminjajo, obenem se v različnih državah razlikujejo. Delitev po razredih se nanaša na osemletno osnovnošolsko izobraževanje.

Kropp 2000, Blatnik, Mohar 2003, Bucik 2003, Grosman 2006, Pečjak idr. 2006, Jones idr. 2006, Vižintin 2008a); nekateri opozarjajo na razlike med bralno pismenostjo fantov in deklet (Pečjak idr. 2010) ali na nevarnosti pri interpretaciji rezultatov mednarodnih raziskav o bralni pismenosti (Gaber, Marjanovič Umek 2009).

Prispevek govori o otrocih, ki so bili identificirani kot nadarjeni, torej kot

> otroci in mladostniki, ki imajo izredne sposobnosti ali potenciale, da pokažejo svoje dosežke na različnih področjih v primerjavi s svojimi vrstniki. Pri teh otrocih ali mladini je moč zaznati visoke zmožnosti dokazovanja na področjih inteligence, kreativnosti ali umetnosti oz. na vseh področjih človeških prizadevanj. Imajo izjemno visoko razvite voditeljske sposobnosti ali pa izstopajo na posebnih učnih področjih. Poleg rednega šolskega programa potrebujejo posebej prilagojene aktivnosti in programe znotraj in izven šole (Težak 2008: 13).

Zakaj bi za nadarjene oblikovali poseben program, čeprav jim šola že ponuja diferencirano obliko pouka pri posameznih šolskih predmetih, in poseben tabor za nadarjene, kjer lahko izbirajo med različnimi dejavnostmi? Zakaj bi otrokom, pri katerih je branje način njihovega življenja, zanj pa ne potrebujejo ne notranje ne zunanje motivacije (več o tem glej Pečjak idr. 2006), ponudili poseben program branja, ki smo ga naslovili Obrazi knjige? Odgovor je večplasten: »Tako kot njihovi vrstniki tudi nadarjeni otroci potrebujejo neprestane spodbude, kar je primarna gonilna sila njihove mladosti« (Korez 2008: 16). Program izraža avtonomijo učitelja, učiteljevo ustvarjalnost in strokovno rast (Marentič - Požarnik idr. 2005) – pomeni pa tudi vpeljevanje sprememb v šolo z namenom trajnih izboljšav (Schollaert 2008). Raziskave izpostavljajo, da lahko za branje navdušuje »le tisti učitelj, ki je tudi sam navdušen bralec« (Pečjak idr. 2006: 41). Pomembni dejavniki pri spodbujanju branja so še branje učencev v razredu, dostopnost raznolikega gradiva, možnost izbire bralnega gradiva, pogovori in druženje ob knjigah; rezultati se še izboljšajo pri partnerskem sodelovanju med učitelji in starši (Cankar, Deutsch 2009).

Program Obrazi knjige

Na osnovni šoli Dragomirja Benčiča Brkina Hrpelje, Kozina smo v šolskem letu 2008/09 že identificiranim nadarjenim otrokom od 6. do 9. razreda ponudili nov program: Obrazi knjige. Namen programa je bil opozoriti na srečevanje s knjigo v različnih okoliščinah in oblikah, ne samo v (šolski) knjižnici, in pokazati, da tudi odrasli radi beremo. Napovedan je bil obisk 24. knjižnega sejma v Ljubljani v Cankarjevem domu, udeležba na enem od literarnih večerov in ogled gledališke predstave. Pri slednjih dveh točkah programa so bile možnosti odprte, odvisne od kulturne ponudbe na Primorskem v prihajajočem šolskem letu. Učenci so se programa udeležili prostovoljno, v soglasju s starši, ki so morali sami kriti vse finančne stroške.[2] Nadstandardni program je potekal vzporedno z že obstoječimi oblikami dela z nadarjenimi učenci. Zanj se je odločilo pet učencev 6. in 7. razreda oziroma 10,8 odstotkov identificiranih nadarjenih učencev.

Najprej smo se udeležili literarnega večera s Tonetom Pavčkom v knjigarni Dom knjige v Kopru. Otroke so pripeljali starši z osebnimi avtomobili, na literarnem večeru so ostali tudi nekateri starši. Mnogi so si za spomin kupili katero od Pavčkovih pesniških zbirk ter jo dali pesniku v podpis. Skupaj s Tonetom Pavčkom smo se fotografirali. O literarnem večeru so lahko otroci pripovedovali pri bralni znački, lahko so tudi prebrali

2 Mogoče se dejavnosti v programu Obrazi knjige na prvi pogled ne zdijo nič posebnega, a treba je upoštevati dejstvo, da živijo otroci v občini, ki nima ne knjigarne ne gledališča. Imajo pa Kulturni dom in Knjižnico Kozina, enoto Kosovelove knjižnice Sežana, ki organizira literarna srečanja in poleg Medobčinskega društva prijateljev Sežana skrbi za kulturne in ustvarjalne dejavnosti otrok (in drugih občanov).

eno od njegovih pesniških zbirk. Kot je pri bralni znački v višjih razredih v navadi, se pesmi niso učili na pamet, ampak so prebrali pesniško zbirko, potem pa mentorici bralne značke prebrali najljubšo in najbolj »smotano« pesem ter utemeljili svoj izbor (več o uvedenih novostih pri bralni znački glej Vižintin 2008b). Literarni večer in prebrana pesniška zbirka sta se otrokom upoštevala za dve »opravljeni«/prebrani deli pri bralni znački.

Udeležili smo se tabora za nadarjene, ki je bil organiziran za vse nadarjene. Učenci, ki so si izbrali program Obrazi knjige, so se udeleževali različnih dejavnosti, dvakrat so se udeležili tudi delavnice z lutkami. Že pred taborom za nadarjene učence sem otrokom posredovala besedilo Franja Frančiča Pravljica o svobodi (iz zbirke *Lov na sanje*), jih prosila, da ga preberejo in razmislijo o vlogi, ki bi jo igrali.[3] Na samem taboru je bila načrtovana igra z lutkami.[4] Z otroki smo najprej nekajkrat prebrali besedilo. Med pet otrok smo razdelili sedem vlog. Opico in Dečka, glavni osebi, sta igrali dve dekleti. Fant je igral Veseljaka in Šoferja. Tretje dekle je igralo Sliko in Zapornika, četrto Puščavnika. Ko so v roke prvič prejeli lutke, so bili navdušeni. Radovedno so opazovali lutko, si jo dali na roko in spremljali njeno gibanje, ko so premikali roko, prste.[5] Spoznali so, da morajo lutko med igro gledati, da je »živa«. Skupaj smo postavili improvizirano zakulisje in začeli spoznavati svet lutk ter dramatizacije. Zvečer smo igro zaigrali pred drugimi; pohvalili so nas, otroci so poželi gromek aplavz. Bili so ponosni sami nase, da so izvedli javni nastop. Dogovorili smo se, da si po počitnicah ogledamo posnetke, da bomo izpilili posameznikove vloge in zaigrali tudi v šoli pred sošolci. Otroci so večkrat vadili igro z lutkami, ki so jih izdelali pri likovnem krožku, v šolski knjižnici pri mentorici, saj so se morali navaditi na nove lutke. Dodali smo improvizirano »igro v živo«, dramatizacijo brez lutk. Otroci so pred razredi igrali večkrat. Na teh šolskih urah smo v uvodnem delu spregovorili najprej o pojmu svoboda. Pri vseh predstavitvah pred razredi je bila prisotna učiteljica likovnega krožka Vesna Marion, ki je otrokom razložila potek izdelave lutk.

Naslednja dejavnost je bila obisk knjižnega sejma v Ljubljani. Pridružili smo se Medobčinskemu društvu prijateljev mladine Sežana, ki že nekaj let organizira obisk knjižnega sejma z avtobusnim prevozom za šolske otroke iz občin Hrpelje - Kozina, Sežana, Divača in Komen, s čimer smo prihranili pri finančnih izdatkih. Prostovoljke društva so skupaj z mentorico spremljale otroke po treh nadstropjih knjižnega sejma. Otrokom smo vnaprej povedali, da prodajajo na sejmu knjige po znižanih cenah, tako da so mnogi odšli domov s polno torbo novih knjig. Po želji in z doplačilom so si lahko ogledali gledališko predstavo za otroke, ki je bila v okviru ponudbe Cankarjevega doma in knjižnega sejma. Sodelovali so pri knjižnih ugankah in odgovarjali na zastavljena vprašanja, ki so jih dobili za nalogo na sprehodu po knjižnem sejmu. Spoznali so nekaj slovenskih avtorjev in avtoric (npr. Svetlano Makarovič in Bredo Smolnikar) ali prisluhnili debatam okroglih miz.

3 Prvotno načrtovano dramsko besedilo je bilo *Županova Micka* Antona Tomaža Linharta, ki sodi med predlagana besedila za uresničevanje ciljev po učnem načrtu za slovenščino (Križaj Ortar idr. 2005) za 8. razred. Do spremembe je prišlo zaradi udeležbe otrok iz 6. in 7. razreda. Treba je bilo najti besedilo, ki bi preseglo preproste dramatizacije, namenjene najmlajšim, in bi pomenilo vsebinski ter igralski izziv.

4 Ideja za igro z lutkami in dramatizacijo se je porodila na podiplomskem predavanju na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani pri dr. Edvardu Majaronu.

5 Z učiteljico likovne vzgoje Vesno Marion sva se dogovorili za sodelovanje. Z učenci je izdelala lutke pri izbirnem predmetu likovno snovanje, in sicer iz kaširanega papirja (za obraz so uporabili balon). Tudi ti otroci so prebrali besedilo in se sami odločili za lik, ki so ga oblikovali, pobarvali in mu zašili oblačilo.

Zadnja dejavnost je bila ogled gledališke predstave. V Gledališču Koper so igrali predstavo *Ljubezen Ane Frank*, zato smo se dogovorili, da bodo otroci najprej prebrali knjigo *Dnevnik Ane Frank*. Za ogled predstave v Avditoriju Portorož smo najeli kombi. Sama zgodba jih je zelo pretresla, postavljali so številna vprašanja o drugi svetovni vojni, genocidu nad Židi, koncentracijskih taboriščih ipd. V knjižničnem gradivu šolske knjižnice in na spletnih straneh smo si ogledali še precej dodatnega gradiva o tej temi. Po ogledu gledališke predstave smo primerjali razlike med vsebino knjige in gledališko predstavo. Spregovorili smo o umetniški svobodi režiserja gledališke igre in interpretaciji posameznih likov v gledališki igri. Tako knjigo kot gledališko igro so lahko otroci zagovarjali tudi za bralno značko, kar se jim je upoštevalo za dve prebrani deli.

Evalvacija programa Obrazi knjige

Vedno osupljiv, ko stresa verze kot iz rokava, gostobeseden in pozitivno naravnan Tone Pavček je očaral goste, ki so napolnili knjigarno do zadnjega kotička. Navdušil je s humorjem, zgodbami o refošku, Istri, sosedu Giovaninu, začetkih pesnjenja in jim položil na srce, da je treba življenje jemati z veliko žlico ter se sprejeti takega, kot si. Obisk literarnega večera in poslušanje pesnika sta sodelujoče otroke navdihnila do te mere, da so prebrali vsaj eno njegovo pesniško zbirko. Igra z lutkami je bila na taboru za nadarjene zanimiva izkušnja za vse. Štirje otroci so uživali, bili izjemni, igrivi, duhoviti, sami so začeli vnašati svoje elemente, slediti lutki s pogledom ipd. Le eno dekle, ki je igralo Sliko in Zapornika, je izrazilo stisko, zdelo se ji je, da ne zmore dveh vlog. Dogovorili smo se, da izbere samo eno vlogo. Na prvem nastopu je bilo očitno (vsaj mentorici, ki je lahko primerjala vaje in nastop), da so imeli otroci tremo. Kasneje, ko so otroci »začutili« besedilo, so začeli improvizirati in uživati v igri. Nekaj komentarjev otrok (igralcev in poslušalcev) po večkratnem igranju in ogledu posnetkov:

- Igra brez lutk (v živo) mi je bolj všeč, ker se premikam. Lutko moraš pa ves čas gledati, če hočeš, da je »živa«. Pa še roke te bolijo, če igraš glavno vlogo.
- Bolje je igrati z lutkami. Imamo manj treme, skrijemo se za paravan. Če se zmotimo, je za to odgovorna lutka.
- Bolj všeč mi je igra v živo. Uporabljam lahko celo telo in mimiko.
- Na začetku sem brala in lutki je visela glava po svoje. Kasneje nismo brali, ampak smo gledali lutke in šele takrat so zares zaživele.
- Z lutkami sem se do zdaj srečal samo v vrtcu in pri enem prijatelju na rojstnem dnevu, kjer smo si izmislili eno igro.
- Pomembno mi je bilo, da sem spoznala besedilo. Potem sem lažje igrala.
- Všeč nam je igra, lahko bi jo večkrat uporabljali pri slovenščini.

Na knjižnem sejmu so pestro dogajanje, ljudje, ki so se ustavljali, listali po knjigah in jih kupovali, založniki, ki so ponujali svoje knjige, naredili na otroke močan vtis. Na gledališki predstavi *Ljubezen Anne Frank* so bili presenečeni nad izborom vsebine, predstavljene na odrskih deskah. Občudovali so scensko postavitev, pretresljive odlomke iz filmov in fotografij, ki so se vrteli na steni scene ter ustvarjali grozeče vzdušje druge svetovne vojne. Zelo kritični so bili do reakcije nekaterih mladih gledalcev na začetku; igralka, ki je igrala Anno, je bila oblečena v mini krilo, kar so nekateri pozdravili z žvižganjem in huronskim vpitjem. Zdelo se je, da so za trenutek onemeli tudi igralci sami, eden »mojih« učencev pa je komentiral: »Če bi prebrali *Dnevnik Ane Frank*, ne bi žvižgali«. Zanimalo jih je tudi, če obstaja podobno gradivo, ki ga je napisal otrok. Svetovala sem jim *Zlatin dnevnik* Zlate Filipović, nekateri so si ga sposodili in prebrali.

Otroci, ki so se vključili v program Obrazi knjige, so se soočili z vsemi tremi literarnimi zvrstmi (poezijo, prozo in dramatiko). Niso le brali, ampak tudi obiskali literarni večer v knjigarni, dramatizirali, obiskali knjižni

sejem v Cankarjevem domu ter si ogledali gledališko predstavo. Glavni cilj nadstandardnega programa za nadarjene mlade, ki radi berejo – pokazati knjigo v različnih oblikah in okoliščinah – smo uresničili. Z našimi dejavnostmi smo presegli sam program za nadarjene in z obravnavano vsebino vzpostavili različne medpredmetne povezave. Dosegli smo številne standarde znanja, zapisane v Učnem načrtu za slovenščino (2005) pri pouku književnosti v drugem in tretjem triletju, se povezali z izbirnim predmetom likovno snovanje (izdelava lutk), vsebinsko z zgodovino (holokavst), državljansko in domovinsko vzgojo ter etiko (pogovor o svobodi). S poglabljanjem v besedila smo prešli iz bralne faze 3A v fazo 3B (model bralnih faz J. Chall 1993, povzeto po Pečjak 1999): učenci so vzpostavili razmerje do besedila, ga analizirali, primerjali in presojali z več zornih kotov. Kritično so se odzvali na stališča, s katerimi so se srečali tako pri branju kot pri dramski interpretaciji (lastni ali v gledališču ali na literarnem večeru), pred običajno starostno mejo (okoli 13 let). Dejavnosti so jih spodbudile k branju novega gradiva in iskanju dodatnih informacij. Iz Hrpelj smo potovali v Koper, Portorož in Ljubljano, v okviru tabora za nadarjene pa še v Rakov Škocjan. O naših dejavnostih smo pisali prispevke v *Primorske novice* (rubriko Bralci poročajo), *Občinsko glasilo občine Hrpelje - Kozina* in publikacijo *Medobčinskega društva prijateljev mladine*. Med sodelujočimi so se stkale tesnejše prijateljske vezi.

Zaključek

Poznavanje bralnih stopenj nam pomembno pomaga pri razumevanju razvijanja procesov branja. Zavedamo se, da pomeni dobro razvita bralna pismenost številne prednosti pri nadaljnjem izobraževanju. Prispevek se ne osredotoča na bralce, ki jih je treba za branje dodatno motivirati, ampak na tiste, ki radi berejo. Skupini identificiranih nadarjenih otrok smo ponudili program Obrazi knjige, v okviru katerega so ne samo brali, ampak tudi obiskali literarni večer s Tonetom Pavčkom, si ogledali gledališko predstavo *Ljubezen Anne Frank*, obiskali knjižni sejem v Cankarjevem domu v Ljubljani in sami dramatizirali besedilo Franja Frančiča *Pravljica o svobodi*. Menim, da lahko mentorji in mentorice, ki delajo z nadarjenimi otroki in mladimi bralci, pomembno vplivajo na nadaljnji bralni interes otrok, da postanejo zreli bralci in bralke ter da bo branje še naprej sestavni del njihovega spoznavanja sveta. Ali to pomeni, da bodo strastni bralci vse življenje, je za zdaj še težko reči, vsekakor je imel program številne pozitivne učinke na mlade bralce že v prvem letu.[6] V prihodnje bi bilo vredno razmisliti o tem, da bi program Obrazi knjige ponudili vsem učencem, ne samo nadarjenim.

Literatura in viri

APPLEYARD, Josep. A., 1994: *Becoming a reader: the experience of fiction from childhood to adulthood*. Cambridge: Cambridge university press.

BLATNIK MOHAR, Marina (ur.), 2003: *Beremo skupaj: priročnik za spodbujanje branja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

BUCIK, Nataša, 2003: Vpliv branja knjig in pogovora o prebranem na bogatenje otrokovega besednjaka. Milena Ivšek (ur.): *Pogovor o prebranem besedilu: zbornik Bralnega društva Slovenije*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo. 44–55.

CANKAR, Franc, DEUTSCH, Tomi (ur.), 2009: *Šola kot stičišče partnerjev: sodelovanje šole, družine in lokalnega okolja pri vzgoji in izobraževanju otrok*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.

GABER, Slavko, MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, 2009: *Študije (primerjalne) neenakosti*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, Znanstveno-raziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

6 V šolskem letu 2009/10 nadaljuje z izvedbo programa na Osnovni šoli Dragomirja Benčiča Brkina Hrpelje, Kozina knjižničarka Daša Rebec, idejno pa ga je zasnovala in prvo leto izvedla Marijanca Ajša Vižintin.

GROSMAN, Meta, 2006: *Razsežnosti branja: za boljšo bralno pismenost*. Ljubljana: Karantanija.

FRANČIČ, Franjo, 2002: *Lov na sanje: dramski prizori za male in velike otroke*. Celje: Mohorjeva družba.

FRANK, Anne, 1994: *Dnevnik Ane Frank*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOREZ, Ivanka, 2008: Sestavni deli samopodobe. Ivan Frbežar, Suzana Težak, Ivanka Korez: *Samopodoba nadarjenih otrok*. Radovljica: Didakta. 12–21.

KRIŽAJ ORTAR, Martina, BEŠTER, Marja, SAKSIDA, Igor, 2005: *Učni načrt: program osnovnošolskega izobraževanja. Slovenščina.* Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport, Zavod RS za šolstvo.

KROPP, Paul, 2000: *Vzgajanje bralca: naj vaš otrok postane bralec za vse življenje*. Tržič: Učila.

MARENTIČ - POŽARNIK, Barica, KALIN, Jana, ŠTEH, Barbara, VALENČIČ ZULJAN, Milena, 2005: *Učitelji v prenovi – njihova strokovna avtonomija in odgovornost*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

PATRIC, Jones, HARTMAN, Maureen L., TAYLOR, Patricia, 2006: *Connecting with reluctant teen readers: tips, titles and tools.* New York: Neal-Schuman Publishers.

PEČJAK, Sonja, 1999: *Osnove psihologije branja: spiralni model kot oblika razvijanja bralnih sposobnosti učencev.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

PEČJAK, Sonja idr., 2006: *Bralna motivacija v šoli: merjenje in razvijanje*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.

PEČJAK, Sonja idr., 2010: Bralna pismenost ob koncu osnovne šole – ali fantje berejo drugače kot dekleta? *Sodobna pedagogika* 61/1. 86–102.

SCHOLLAERT, Rudi, 2008: Vpeljevanje sprememb z namenom trajnih izboljšav. Mojca Pušnik (ur.): *Vpeljevanje sprememb v šole: priročnik za šolske razvojne time*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo. 25–38.

TEŽAK, Suzana, 2008: Kdo so nadarjeni? Ivan Frbežar, Suzana Težak, Ivanka Korez: *Nadarjeni otroci*. Radovljica: Didakta. 12–23.

VIŽINTIN, Marijanca Ajša, 2008a: Družinsko branje s knjižno torbico: vzpodbujanje branja pri četrtošolcih. Majda Steinbuch (ur.): *Programi šolskih knjižnic in razvijanje pismenosti.* 3. kongres šolskih knjižničarjev Slovenije. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo. (Elektronski vir.) 343–352.

VIŽINTIN, Marijanca Ajša, 2008b: Bralna značka s filmi, gledališkimi predstavami in literarnimi večeri. *Otrok in knjiga* 35/73. 83–96.

PODOBE PRISELJENCEV IN ETNIČNIH SKUPNOSTI V SODOBNI SLOVENSKI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Marijanca Ajša Vižintin
Pedagoška fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–93.09"1991/2010":316.347(497.4)

Stereotipne podobe priseljencev in manjšin lahko odločilno vplivajo na védenje otrok o posamezni skupini ljudi. Analiziranih je trinajst besedil sodobne slovenske mladinske književnosti, objavljenih 1991–2010, ki obravnavajo odnos Slovencev do Bošnjakov, temnopoltih, Kitajcev in Romov. Izpostavljen je porast publikacij z romsko tematiko in dvo- ali večjezičnih izdaj. Predlagane so medpredmetne povezave književnosti z drugimi šolskimi predmeti.

slovenska mladinska književnost, priseljenci, etnične manjšine in skupnosti, tujci, Romi, medpredmetno povezovanje

Images of immigrants and minorities based on stereotypes can impact dramatically on children's knowledge of different groups of people. Thirteen texts from modern Slovene children's literature (published 1991–2010) which talk about Slovene attitudes towards Bosnian, black, Chinese and Roma people are analysed. Many texts about the Roma people, as well as bilingual and multilingual books are now being published. A cross-curricular connection between teaching literature and other school subjects is suggested.

Slovene children's literature, immigrants, ethnical minorities, foreigners, Roma, cross-curricular connections

Uvod

Podobe priseljencev, beguncev, različnih etničnih manjšin in skupnosti, s katerimi se srečujejo mladi bralci v književnih besedilih, lahko močno zaznamujejo njihovo védenje o določeni skupnosti. Te podobe pogosto temeljijo na stereotipnih predstavah o nekom, ki ga osebno sploh ne poznajo in s katerim še niso imeli stika. »Stereotipiziranje je namreč proces opisovanja ljudi na podlagi njihove kulturne skupinske pripadnosti, ne na podlagi individualnih značilnosti in posebnosti« (Ule 2005: 388). S tematiko sprejemanja »tujcev«, ki prihajajo v našo družbo in postajajo del nje, se soočajo tudi nekatera književna besedila. Literarna resnica je res subjektivna, a odslikava svet okrog nas. Če pedagoški delavci nočemo s prstom pokazati na otroka priseljenca ali Roma, ki ga otroci v razredu zavračajo – ali se lahko lotimo reševanja stiske s pomočjo književnih besedil, ki tematizirajo tovrstno problematiko? So lahko književna besedila naši zavezniki, iztočnice za pogovor in iskanje odgovorov?[1]

Predsodki, stereotipi in imagologija

Tematiko priseljevanja in sprejemanja priseljencev, različnih skupnosti lahko izpostavimo ob obravnavi tovrstnih besedil preventivno – seveda ob predpostavki, da pedagoški delavci sami vidimo prihodnost sobivanja različnih skupnosti v dialogu. Pomembno je,

1 Pri tem se lahko tudi upravičeno vprašamo, ali gre za zlorabo umetniške besede, podprto z vse večjo produkcijo (slikanic) z vprašljivo umetniško vrednostjo in željo po dobičku, ali gre za enega od načinov spodbujanja dialoga med kulturami znotraj posamezne države ali med državami.

da nismo obremenjeni s kulturnimi, etničnimi, medskupinskimi predsodki, ki predstavljajo eno najtežjih ovir za medkulturno komuniciranje. Predsodki se kažejo »predvsem v nespoštljivem, netolerantnem ali prezirljivem odnosu do drugih oziroma drugačnih, na primer do pripadnikov drugih narodov, etničnih skupnosti, ras, kultur, do oseb z drugačnimi načini življenja, religioznimi, spolnimi usmeritvami. Postanejo nevprašljivo ozadje in opravičilo za vsakdanja diskriminacijska dejanja ter prepričanja ljudi. Naselijo se v našem jeziku, predstavah, željah in fantazmah« (Ule 2005: 389). »Če so torej stereotipi sicer enostranske in posplošene, a vendar nekako nujne kolektivne predstave o svetu, ki nas obkroža, pa veljajo predsodki za negativna in emocionalno nabita stališča do določenih družbenih skupin, ki temeljijo na napačnih in nefleksibilnih posplošitvah, tj. na negativnih socialnih stereotipih« (Mikolič 2008: 69). Predsodki do manjšin in priseljencev se danes izražajo prikrito in posredno, »v težnji po izogibanju stikov z njimi in druženju v zaprte elitne kroge. Namesto sovraštva in odkritega nasilja do 'drugačnih' sedaj prevladuje ignoriranje, distanca, cinizem.« (Mikolič 2008: 72.)

Temeljni odnosi do tujega, ki jih lahko opazujemo v književnih besedilih, so po Pageauxu (2005) trije: manija, fobija in filija. Pri maniji je tuja realnost večvredna od domače, tuje se vrednoti kot pozitivno, domače pa kot negativno, manjvredno. Pri fobiji je ravno obratno, izvorna kultura je večvredna, tuja manjvredna. Tretji odnos filija je primer dvostranske izmenjave, »živi od poznavanja in vzajemnega priznavanja, kritičnih izmenjav ter enakopravnega dialoga. Če pri maniji govorimo o mehanski akulturaciji, smo pri filiji priča dialogu kultur. Če fobija predvideva eliminacijo – simbolično smrt Drugega –, pa filija skuša vzpostaviti težko in zahtevno pot, ki vodi prek priznavanja Drugega. Drugi živi poleg Jaza« (Pageaux 2005: 20). Veda, ki raziskuje podobe Drugega v neki literaturi, imagologija, »ugotavlja zlasti stereotipne podobe posameznega naroda v določeni književnosti, jih kronološko razvršča in jih skuša razložiti, hkrati pa jih primerja s stereotipnimi podobami drugih narodov v isti literaturi. Tako opozarja na banalnost in škodljivost stereotipov, s čimer lahko prispeva vsaj k boljšemu poznavanju, če ne že k večjemu razumevanju med posameznimi narodi« (Smolej 2005: 27).

Izbor besedil s podobami priseljencev in manjšin v sodobni slovenski mladinski književnosti

Večkulturna slovenska mladinska književnost, starejša in z drugimi oblikami drugačnosti, je predstavljena v članku Blažićeve (2005), tuje književnosti pa pri Jamnikovi (2003, 2009). Ta prispevek se ukvarja predvsem z besedili, ki obravnavajo odnos Slovencev do priseljencev in manjšin znotraj slovenskega prostora. Izpostavljenih je trinajst različnih naslovov mladinske književnosti, izdanih v letih 1991–2010. Izbrana besedila so: *Pri groooznih lebdivkah* (iz zbirke *Kam pa kam, kosovirja?*) Svetlane Makarovič (1975, 1995, 2002), *Princeska z napako* Janje Vidmar (1998, 2000, 2002, 2004, 2005), *Dež* Nejke Omahen (2001), *Prijatelja* Janje Vidmar (2003), *Med dvema ognjema* Ann Brush (2007), *Most prijateljstva* Stojana Hudorovaca (2009) idr. Omenjam še dvojezično zbirko *Romske pravljice* Rajka Šajnoviča (2005), pravljico *Kasandra: romska pravljica* (2006), kratko zgodbo *Jagoda* Saše Kerkoš (2008), saj je v zadnjih letih porasla izdaja besedil, ki tematizirajo romsko manjšino, in romsko-slovenskih kratkih zgodb, večinoma v obliki slikanic. Predstavljenih je še nekaj dvo- ali večjezičnih izdaj, med njimi zgoščenka *Sonce in sončice* Toneta Pavčka (2007), slikanice *Tonin* Vanje Pegana (2009) ter *O Jakobu in muci Mici* Barbare Hanuš (2009a, 2009b). Besedila so predstavljena s stališča obravnave stereotipov, predsodkov ter sočasno z imagološkega stališča (odnosa do tujcev), dvo- ali večjezične izdaje pa tudi z vidika izbora jezikov.

Podobe tujosti v slovenskem (knjižnem) prostoru

Ena od kratkih zgodb iz zbirke *Kam pa kam, kosovirja?* Svetlane Makarovič z naslovom *Pri groooznih Lebdivkah* je nadaljevanje zgodbe iz iste zbirke z naslovom *Na pingvinišču.* Glili in Glal, kosovirja radovedne vrste, raziskujeta neznane dežele in njihove prebivalce. Nekega dne priletita na svojih kosovirskih žlicah v deželo pingvinov, kjer se sijajno zabavata, spoznata nove igre in besede (npr. pingvirati, pingvulje) – in odletita k Lebdivkam, ki mejijo na deželo pingvinov. Ti se jih strašno bojijo, čeprav niso obiskali Lebdivk že vsaj 400 let. Tri prijazne starejše gospe ne razumejo, zakaj jih nihče ne obišče, zato se toliko bolj razveselijo Glili in Glala. Skupaj z Lebdivkami nato obiščejo pingvine. Med pingvini in Lebdivkami je na simbolni ravni opisana tipična situacija s predsodki, kjer se osebe med seboj ne poznajo, a imajo o drugem negativno mnenje in se drugega bojijo. V tem primeru ne moremo govoriti o nobenem odnosu do tujega, saj ne gre za manj- ali večvreden odnos. Odnose je ohromil strah pred neznanim – dokler ne pride do ponovnega stika, in to po zaslugi tujcev (!), kajti kosovirja sta v deželi pingvinov tujca. Kosovirja pomagata pingvinom vzpostaviti odnos filija in premagati predsodek o Lebdivkah.

Begunci, ljudje drugih ras in verska strpnost

Mladinski roman *Princeska z napako* Janje Vidmar tematizira sprejemanje beguncev v Sloveniji po razpadu Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja. Delo je bilo deležno številnih kritik, polemičnih razprav in literarnih nagrad. Z vidika imagologije gre za izrazit odnos fobija: slovenska kultura in jezik sta absolutno prevladujoča, odnos Slovencev do beguncev – ki so pribežali v Slovenijo pred morijo, požiganjem, posiljevanjem – pa rasističen in ksenofobičen. Mlada begunka Fatima, revna, lačna, brez pogojev za osnovno osebno higieno, živi z družino po odpustu iz begunskega centra v mrzli in vlažni kleti mariborskega bloka. V šoli je deležna ponižanja, zmerjanja, javne sramotitve, diskriminacije (tudi zaradi neznanja slovenščine, čeprav je le-te nihče ne uči) tako s strani vrstnikov kot pedagoškega osebja, v okolici pa (spolnega) nasilja. Družbeno zrcalo slovenskega odnosa do nekdanjih »južnih bratov« preseže le učiteljica biologije Kodrlajsa. Slikanje resničnosti ni črno-belo, je črno-črno. Pisateljica Janja Vidmar podkrepi izrazito negativen slovenski odnos do beguncev s številnimi izreki, ki jih položi v usta svojih negativnih knjižnih junakov. A ne preseže niti stereotipov, predsodkov o bošnjaški družini: njeni člani so neizobraženi, živijo v bedi in pomanjkanju, imajo veliko otrok, moški rešujejo težave s fizičnim nasiljem, poroke so dogovorjene, preživljajo se s prekupčevanjem ipd. Fatima pride v Slovenijo in odide noseča (s slovenskim fantom) v Nemčijo k bogatemu stricu.

V mladinskem romanu *Dež* Nejke Omahen se prepletajo teme o odraščanju, selitvi, smrti in predsodkih do temnopoltih ter Kitajcev, ki jih je Lejla ponotranjila po očetovem zgledu, medtem ko preostali člani družine s tem nimajo težav. V romanu se prepletata dve zgodbi; eno pripoveduje belopolta Lejla, drugo pa njena nova soseda mulatka Flora. Lejla se ob Flori (in njenem bratu Kitu, v katerega se zaljubi) sooča s svojimi predsodki do temnopoltih, ob svaku in nečakinji pa do Kitajcev. Svojo zgodbo odraščanja s predsodki, ki jih je bila deležna, pripoveduje tudi Flora. Odnos do priseljencev preide pri dveh književnih osebah, ki sta na začetku zelo obremenjeni s predsodki, od fobije do filije. Sicer pa živi navkljub predsodkom nekaterih ljudi Florina družina precej bolje kot Fatimina (Vidmar 2004): mama je odvetnica, temnopolti oče je turistični vodnik. Tudi hčerka Flora ima možnost izobraževanja, razmišlja, da bo odvetnica kot mama.

Spoštovanje verske različnosti v krajšem proznem delu *Prijatelja* Janje Vidmar je obravnavano na spoštljiv in z otroške per-

spektive raziskujoč način. Odnos med dvema kulturama in verama je že od vsega začetka odnos filija, spoštovanje, sodelovanje in učenje drug o drugem. Jakob in Amir sta najboljša prijatelja. Oba fanta rada igrata nogomet. Večkrat se pogovarjata o svojem bogu, Alahu in Bogu, in primerjata verske običaje. Skupaj se dogovorita, da gresta po Amirjeve stare starše, ki ju Amir zelo pogreša, v Bosno kar sama, a prideta le do mlake na robu mesta. Poklapana se vrneta domov, kjer ju čakajo Amirjevi stari starši, ki so prišli na obisk v Slovenijo. Ker sta oba fanta molila vsak k svojemu bogu, ugotovita, da sta tudi oba boga prijatelja kot onadva. Stereotip bošnjaške družine, ki ga očitam pisateljici Janji Vidmar v *Princeski z napako*, je v *Prijateljih* povsem presežen: Amirjeva družina živi v urejeni hiši z vrtom, oba starša sta (pre)zaposlena, skrbna in ljubeča.

Romi

Ateistični sošolec Primož je edina negativna oseba v sicer spoštljivo in versko strpno naravnanem besedilu *Prijatelja*. Amirja ozmerja: »Cigan!« (Vidmar 2003: 36.) Nestrpnost se kasneje v besedilu ne pojavlja več, a zmerjanje priča o predsodkih do romskega prebivalstva. V zadnjih letih se pojavljajo številna besedila, ki nam poskušajo približati življenje Romov na pozitiven način in obenem predstaviti romščino v knjižnem jeziku. Zelo zgovoren naslov *Med dvema ognjema* Ann Brush predstavlja zapletene razmere, v katerih se znajdeta Lidija in Željko, dva romska otroka, ki obiskujeta šolo. Ko izginejo drsalke njune sošolke, obdolžijo romska otroka, ki komaj zbežita pred razjarjenimi otroki. V romskem taboru imata podporo matere, da redno obiskujeta šolo, a tudi težave z nekaterimi starejšimi Romi, ki se s tem ne strinjajo. Znajdeta se »med dvema ognjema«: bežati morata tako pred nasilnimi slovenskimi sošolci kot pred nasilnimi romskimi otroki. Do preloma pride, ko pade v zaledenelo jezero slovenski deček. Za nesrečo poskušajo ponovno okriviti romskega dečka, a je na srečo vse skupaj opazoval oče slovenskega dečka. Ta pojasni, da ga je Željko rešil, ne pa porinil v ledeno luknjo. Slovenska otroka odneseta romskima v zahvalo košaro, polno dobrot. Zgodba presega stereotipe, predsodke o Romih: otroci se hočejo izobraževati in imajo pri tem podporo staršev; so proti krajam in se zavzemajo za pozitivne odnose s Slovenci. Obenem je izpostavljen slovenski predsodek do Romov: če pride do kraje, obtožijo najbližjega Roma, pa čeprav nima s krajo ničesar. Star(ej)ši so tisti, ki so otrokom za zgled, in so tisti, ki lahko medkulturni dialog spodbujajo ali zavirajo. Odnos filijo preide v fobijo ter znova v filijo.

S slikanicama *Jagoda* Saše Kerkoš in *Most prijateljstva* Stojana Hudorovaca idr. nadaljujem z romsko tematiko in začenjam s predstavitvami dvo- ali večjezičnih izdaj. Kratka zgodba *Jagoda*, napisana v slovenskem, romskem in angleškem jeziku, prikazuje življenje romske družine. Starši so skrbni in ljubeči. Jagodin starejši brat hodi v šolo, oče pa s sosedom po železo, da zaslužita denar. Včasih kupita Jagodi bombone. Slikanica spoštljivo predstavi sodelovanje v romski skupnosti. Do odnosov s Slovenci prihaja posredno: brat hodi v šolo, oče prodaja železo. Prihaja torej do sodelovanja (filijo), konflikti pa niso izpostavljeni.

Višek slovensko-romskega dialoga, zapisanega v slovenski mladinski književnosti, predstavlja po mojem mnenju slikanica *Most prijateljstva*. Napisana je v slovenščini, dolenjski in prekmurski romščini, presežek pa pomeni tudi pri obravnavi romske tematike. Romski deček Danijel spravlja v gozdu drva, ko pade v jamo. Iz nje ga reši slovenska deklica Petra. Danijel se ji zahvali v romščini, ki je Petra ne razume, zato Danijel ponovi zahvalo še v slovenščini. Otroka se odločita, da bosta napisala romsko-slovenski slovarček. Ta je iz dneva v dan obsežnejši, otroka se spoznavata, razkrijeta si svoje strahove in načrte za prihodnost. On si želi postati avtomehanik – kar pomeni končati osnovno in srednjo šolo. Ona si želi postati učiteljica

romskega jezika – kar pomeni institucionalizacijo poučevanja romskega jezika. Tega v Sloveniji še ni, navkljub dani obljubi o pouku romskega jezika od prvega razreda naprej in možnosti fakultativnega pouka romščine na šolah, v katere so vključeni Romi (Krek 2005). Res je, da Slovenka reši Roma, a je presežek stereotipov v tem, da deklica reši dečka. Nadaljnjemu sodelovanju botruje radovednost (kot pri kosovirjih Svetlane Makarovič). V tej slikanici je odnos filijo: sodelovanje, spoštovanje, spoznavanje. Kdaj se bo preselilo iz gozda v knjigi v šolo in širšo družbo?

Dvo- ali večjezične izdaje

Izbrana besedila sicer ne obravnavajo medkulturnih odnosov, a na svojevrsten način – s prevodi – dokazujejo in opozarjajo na že obstoječe sobivanje različnih skupnosti v Sloveniji. Dve slovensko-romski izdaji (druga še s prevodom v madžarščino) prinašata romske pravljice: zbirka *Romske pravljice – Romane vištoje* ponuja kvaliteten izbor petih pravljic iz romskega ljudskega slovstva, sodobna *Kasandra: romska pravljica* pa se spogleduje z nekaterimi motivi iz znanih pravljic.[2] Večjezična izdaja uglasbenih otroških pesmi *Sonce in sončice* Toneta Pavčka na zgoščenki priča o prisotnosti albanščine, japonščine, ruščine, makedonščine, danščine, japonščine in romunščine na slovenskih tleh. Izstopata še dve izvirni slovenski slikanici: *O Jakobu in muci Mici* Barbare Hanuš ter *Tonin* Vanje Pegana. Prvo besedilo, preprosta zgodba o rojstnodnevni zabavi, je izšlo do zdaj v dveh različnih izdajah: v prvi najdemo italijansko, madžarsko in nemško besedilo, v drugi pa hrvaško, makedonsko in romsko besedilo.[3] Slikanica je napisana v slovenščini, prevodi pa so dodani na koncu za slovarčkom. V slikanici *Tonin* se slovensko in italijansko besedilo pojavljata vzporedno, prevodi v hrvaščino, angleščino in francoščino pa sledijo zadaj. Predvidevam, da se s prevodi v t. i. sodobne svetovne jezike – Bańczérowski (2004) navaja med njimi angleščino, nemščino, ruščino in francoščino – izraža težnja po prepoznavanju zunaj slovenskih okvirov.

Dialog med kulturami ob mladinski književnosti in medpredmetno povezovanje

Pri pouku književnosti v osnovni šoli se lahko tovrstna besedila obravnavajo v smislu književne didaktike kot vzgoje za mir, strpnost (Šlibar 2006), za spoznavanje različnih kultur, jezikov, religij. Ponujajo se številne možnosti za medpredmetno povezovanje s knjižničnimi informacijskimi znanji in drugimi šolskimi predmeti. Pri izboru besedil se zavedamo, da »so za učence zanimiva predvsem tista besedila in njihove sestavine, ki so zanje neposredno odmevne in so jim razumljiva na osnovi lastne izkušnje« (Grosman 2004: 231).

Ob besedilu *Pri groooznih Lebdivkah* spregovorimo pri predmetu spoznavanje okolja/družbe o odnosih, čustvih in strahovih, ko se soočamo z neznanim; pri pouku slovenščine iščemo nove besede iz besedne družine iz dežele pingvinov. Ob romanu *Princeska z napako* spregovorimo pri zgodovini o času osamosvajanja Slovenije in vojni v državah naslednicah nekdanje skupne Jugoslavije; ob romanu *Dež* pri državljanski in domovinski vzgoji ter pri etiki o predsodkih do Bošnjakov (Hrvatov, Srbov) in drugih ras, rasizmu, spolnem in fizičnem nasilju; ob *Prijateljih* o verski strpnosti. Številne slikanice, ki obravnavajo romsko življenje, med njimi izstopa

2 Izbor nekaterih motivov: *Romske pravljice*: romsko življenje, nepismenost, pravljični elementi (kralji, kraljice, revni; skromnost je vrlina, dobro premaga zlo, strah pred kačami ipd.). Kadar pride do sodelovanja med Romi in Neromi, je pozitivno (filija). *Kasandra*: smrt, revščina, romsko življenje; posvojitev, predsodki do Romov (fobija in filija); pravljični elementi: npr. odrekanje otroku zaradi partnerjevega neodobravanja posvojitve, poplačana dobrota, poroka s princem.

3 Besedilo nevsiljivo spregovori tudi o ločenih (starih) starših in novih partnerjih ter posreduje besedišče o družinskih članih.

Most prijateljstva, ponujajo možnosti tako v višjih kot v nižjih razredih osnovne šole, da jih uporabimo za iztočnico pri pogovoru o sprejemanju in spoznavanju Romov. Ob dvojezični izdaji *Romskih pravljic* iščemo podobnosti med romskimi in slovenskimi ljudskimi pravljicami. Zgoščenko *Sonce in sončice* uporabimo za izvajanje medkulturnih ur, pri katerih prihaja do stika različnih kultur in jezikov, npr. pri uri slovenske književnosti, ko lahko prisluhnemo pesmim Toneta Pavčka v več jezikih, ali pri izvedbi dvojezičnih ur (več o slovensko-albanskih in slovensko-makedonskih urah glej Vižintin 2009). Slikanica *O Jakobu in muci Mici* je primerna npr. za uro pri poučevanju slovenščine kot drugega/tujega jezika za otroke priseljence, ki se vključujejo v slovenski vzgojno-izobraževalni sistem. Večjezično besedilo ponuja odlično iztočnico pri slovenščini/spoznavanju okolja/družbe/državljanski in domovinski vzgoji ter etiki za pogovor o etničnih skupnostih, ki živijo v Sloveniji: Slovenci, italijanska in madžarska manjšina, Romi, etnične manjšine iz držav naslednic nekdanje skupne države Jugoslavije. Podobno velja za slikanico *Tonin*, ob kateri spregovorimo o večjezičnosti in medkulturnosti, značilni za Istro, ter o prijateljstvu.

Zaključek

Prispevek obravnava besedila, ki tematizirajo odnos do priseljencev in manjšin v Sloveniji v slovenski mladinski književnosti (1991–2010), in sicer z vidika preseganja/poudarjanja predsodkov ter odnosa do tujcev: manije, fobije in filije. Ugotavljam, da manije, slepega občudovanja tujega, v slovenski sodobni mladinski književnosti ne zasledimo. Med izbranimi besedili ostaja pri odnosu večvrednosti slovenske kulture in jezika le *Princeska z napako* Janje Vidmar, ki poleg stereotipne negativne podobe bošnjaške družine podaja tudi izrazito rasistično in nasilno podobo slovenske družbe. V besedilih *Pri groooznih lebdivkah (*iz zbirke *Kam pa kam, kosovirja?)* Svetlane Makarovič in *Dež* Nejke Omahen zasledimo na začetku strah pred tujim, ki po soočenju s člani dotične družbe (Lebdivke, temnopolti, Kitajci) preide v preseganje predsodkov in filijo. V delih *Prijatelja* Janje Vidmar, *Med dvema ognjema* Ann Brush in *Most prijateljstva* Stojana Hudorovaca idr. zasledimo sodelujoč odnos med slovensko večinsko družbo in manjšinami (Bošnjaki, Romi). Zaznati je porast izidov knjig z romsko tematiko in številnih drugih dvo- ali večjezičnih izdaj, ki (znotraj slovenske mladinske književnosti) pričajo o slovenskem večjezičnem in medkulturnem okolju.

Literatura

BAŃCZEROWSKI, Janusz, 2004: Problemi in perspektive jezikovnega sporazumevanja v sodobnem svetu. *Slavistična revija* 52/3. 337–344.

BLAŽIĆ, Milena Mileva, 2005: Večkulturna mladinska književnost. Marko Stabej (ur.): *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 41. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana. Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 40–50.

GROSMAN, Meta, 2004: *Zagovor branja*. Ljubljana: Sofia.

JAMNIK, Tilka, 2003: Katera mladinska književna dela najdemo pod geslom »drugačnost«? *Otrok in knjiga* 30/56. 44–49.

JAMNIK, Tilka, 2009: Mavrična knjižnica: kulturni dialog v slovenskih mladinskih knjigah. *Knjižnica* 53/1–2. 153–163.

KREK, Janez, 2005: Večkulturalizem, pravice in izobraževanje učencev romske etnične manjšine v šoli. Večkulturna mladinska književnost. Marko Stabej (ur.): *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 41. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 82–92.

MIKOLIČ, Vesna, 2008: Diskurzivna narava stereotipov in predsodkov ter soočanje z njimi v sodobni demokratični družbi. *Jezik in slovstvo* 53/1. 67–77.

PAGEAUX, Daniel-Henri, 2005: Uvod v imagologijo. Tone Smolej (ur.): *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti: imagološko berilo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. 9–20.

SMOLEJ, Tone, 2005: Perspektive imagologije. Tone Smolej (ur.): *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti: imagološko berilo.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. 21–29.

ŠLIBAR, Neva (ur.), 2006: *Barve strpnosti, besede drugačnosti, podobe tujosti: vzgoja za strpnost in sprejemanje drugačnosti preko mladinske književnosti*. Ljubljana: Center za pedagoško izobraževanje, Filozofska fakulteta.

ULE, Mirjana, 2005: *Psihologija komuniciranja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

VIŽINTIN, Marijanca Ajša, 2009: Slovenščina v osnovni šoli – priložnost za medkulturni dialog. Marko Stabej (ur.): *Infrastruktura slovenščine in slovenistike*. *Obdobja* 28. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 401–407.

Viri

BRUSH, Ann, 2007: *Med dvema ognjema*. Šmarješke Toplice: Stella.

HANUŠ, Barbara, 2009a: *O Jakobu in muci Mici. Rojstni dan/Il compleanno/A születésnap/Der Geburtstag.* Dob pri Domžalah: Miš.

HANUŠ, Barbara, 2009b: *O Jakobu in muci Mici. Rojstni dan/Rođendan/Rodendan/Ulipnaskro dij*. Dob pri Domžalah: Miš.

HUDOROVAC, Stojan idr., 2009: *Most prijateljstva/Mosto prijateljstvo/Pejtaušaugorski phurt*. Grosuplje: Društvo Romi gredo naprej/Roma džan angle; Šmarje - Sap: Buča.

KERKOŠ, Sara, 2008: *Jagoda*. Krško: Društvo zaveznikov mehkega pristanka; Ljubljana: Amnesty International Slovenije.

MAKAROVIČ, Svetlana, 2002: *Kam pa kam, kosovirja?* Ljubljana: Mladinska knjiga.

OMAHEN, Nejka, 2001: *Dež.* Ljubljana: DZS.

PAVČEK, Tone, 2007: *Sonce in sončice.* Ljubljana: Mladinska knjiga, Zavod Sploh.

PEGAN, Vanja, 2009: *Tonin.* Piran: Mestna knjižnica.

RADOVANOVIČ, Vesna (ur.), 2006: *Kasandra: romska pravljica*. (Prevedla Romeo Horvat in Jolanda Novak Császár.) Kamenci: Romsko društvo Romano pejtaušago; Murska Sobota: Eurotrade print.

VIDMAR, Janja, 2004: *Princeska z napako*. Ljubljana: DZS.

VIDMAR, Janja, 2003: *Prijatelja.* Ljubljana: Mladika.

ŠAJNOVIŠ, Rajko, 2005: *Romske pravljice/Romane vištorje*. Novo mesto: Goga.

SODOBNA KOROŠKA PROZA[1]

Janja Vollmaier Lubej
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6(497.4-17)-3.09"198/20"

V članku se ukvarjam s sodobno koroško prozo v Republiki Sloveniji. Obravnava je razdeljena na uvodni del, v katerem predstavljam področje prispevka in krajši pregled sodobne koroške proze pred letom 1980, in na jedrni del, v katerem se osredinjam na posamezne avtorje in avtorice ter njihova literarna dela po letu 1980, pri čemer prevladuje predvsem tematska razčlenitev posameznih romanov ali kratkoproznih zbirk.

proza, kratka proza, roman, Koroška, pregled

The article examines contemporary Carinthian literature in the Republic of Slovenia. The analysis begins with an introduction of the field of research and a short review of contemporary Carinthian prose before 1980; the main part stresses individual authors and their work, particularly from the thematic point of view; and finally there is a summary of findings so far.

prose, short prose, novel, Carinthia, review

Pričujoči članek se ukvarja s sodobno koroško prozo, ki obsega ozemlje Republike Slovenije, natančneje to književnost določuje koroški narečni prostor s podjunskim ter mežiškim in severnopohorsko-remšniškim narečjem (Zorko 1998: 179). Njegov namen je z zgodovinsko, avtobiografsko in komparativistično metodo tematsko predstaviti sodobno koroško prozo po letu 1980, obdobju pred tem pa nameniti krajši povzetek nekaterih temeljnih značilnosti. Osrednji cilj prispevka je spoznati sodobno koroško prozo, ki je slabo raziskana, čeprav si avtorji, ki so sooblikovali ta pojem, zaslužijo podrobno obravnavo in kanonizacijo.

O tej literaturi razen biografsko-interpretativnih prispevkov v obliki diplomskih del (o Marjanu Kolarju, Hermanu Voglu, Barbari Simoniti, Ivanki Hergold, Andreju Makucu), spremnih besedil (precej so jih napisali Silvija Borovnik, Miran Kodrin, Karla Zajc Berzelak, Helena Merkač), razprav (Silvija Borovnik o literarnem delu Vinka Ošlaka, Andreja Makuca, Helga Glušič o Marjanu Kolarju), besedil v koroški reviji *Odsevanja* in mojega prispevka še ni bilo poglobljene študije oziroma razprave.

Avtorji, ki so pomembno sooblikovali pojem *sodobna koroška proza*, so po kronološkem razporedu Janez Mrdavšič, Marjan Kolar, Tone Turičnik, Ivanka Hergold, Vinko Ošlak, Andrej Makuc, Silvija Borovnik, Matjaž Pikalo in Barbara Simoniti.

Pregled sodobne koroške proze do leta 1980

Že veliko prej sta v koroški, pa tudi širši slovenski prostor vstopila Prežihov Voranc (1893–1950) s socialnorealističnimi pripovedmi in Ljuba Prenner (1906–1977) s

1 S sodobno koroško prozo se je avtorica ukvarjala v svojem diplomskem delu *Literatura sodobnih koroških avtorjev in avtoric (objave po letu 1960)* (2007) pod mentorstvom red. prof. dr. Silvije Borovnik. Članek prinaša avtoričine ugotovitve, ki so nastale ob raziskovanju proznega dela naloge.

»prvim kriminalnim romanom« (Borovnik 1994: 745) *Neznani storilec* (1939).

Prvi pomemben avtor tega obdobja je Franc Sušnik (1898–1980), pobudnik ter ustanovitelj ravenske gimnazije in Koroške osrednje knjižnice, katerega realistične pripovedi iz kratkoprozne zbirke *Šenturšeljce* (1998), izdane po pisateljevi smrti, so na nekaterih mestih že kar jenkovske, na primer Ženin v kadunjah. Glavna nit vseh zgodb so zapleti, prepleteni s humornostjo. Na nekaterih mestih pripovedovalec podira stereotipnost, npr. v zgodbi Kako je Gradišnik svojo ženo spreobrnil, ki se možu »ne da pod komando« (Sušnik 1998: 18), še močneje pa v zgodbi Kdo nosi hlače, v kateri nosi hlače ženska. Naslednji avtor, ki sodi v obdobje pred letom 1980, je Leopold Suhodolčan (1928–1980), bolj znan kot mladinski pisatelj, ki je napisal osem romanov in dve zbirki novel. Roman *Snežno znamenje* (1981) je tako kot Sušnikove *Šenturšeljce* izdan postumno.

Vsem Suhodolčanovim delom je tako kot Sušnikovim skupno realistično pisanje, dogajalni prostor je praviloma Koroška (Črna, Žerjav, Meža, Dobrije). Avgustovska romanca (novelistična zbirka *Človek na zidu*, 1960) pomeni novost na vsebinsko-slogovni ravni, saj se pripovedovalec obrača na bralca in opisuje pripovedovalčeve sanje.

Avtorja, ki sta sooblikovala pojem sodobne koroške literature, sta tudi Janez Mrdavšič (1928–2004) in Marjan Kolar (1933), ki v svojih delih tematizirata vojno. Kratkoprozna zbirka *Utrujeno otroštvo* (1975) Janeza Mrdavšiča sicer sodi v območje mladinske književnosti, a ga vseeno izpostavljam, saj je avtor isto temo ubesedil v svojem drugem delu, *Skozi soteske* (1997). Zgodbe v *Utrujenem otroštvu* poleg glavne teme (izgnanstvo) vsebujejo motivne drobce, npr. razočaranje nad babico (Prvič k frizerju), željo po znanju, branju (Zimski večer), revščino, dobroto (Malica) idr. Zgodbe, nanizane iz spominov na domače okolje, pa tudi na tuje, prinašajo idejo o neumrljivi slovenski zavesti, kar se najbolj kaže v narodni pesmi, ki jo v skrajno tragičnem, mrtvem kaosu pojejo žrtve.

Marjan Kolar (1933), nagrajenec Prešernovega sklada leta 1968 za roman *Išči poldan*, je največ objavljal v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Po *Snežnih verigah* (1973) dolgo časa ni objavil nobenega literarnega dela, po letu 2000 pa je izdal štiri romane. Osrednja Kolarjeva tema v večini njegovih literarnih del je vojna (*Samomor v nebesih*, 1964, *Išči poldan*, 1967, *Zvezde in križi*, 1979). Mnogokrat je videna skozi otroške oči, kar pogosto zasledimo tudi v prozi drugih sodobnih slovenskih pisateljev – L. Kovačiča, J. Snoja, M. Rožanca, M. Tomšiča (Vollmaier 2009: 45).

Kolar je začel s pisanjem kratke proze, in sicer z zbirkama *Prazno nebo* (1961) in *Samomor v nebesih* (1964). Zlasti slednja je zanimiva zaradi humornih, preprostih zgodb (Kako je nastala zgodovina, Pavlovo spreobrnenje idr.), čeprav jih nekaj tematizira tudi vojno (Slovenska kriminalka, Ubij svojega bližnjega, Samomor v nebesih idr.). V romanesknem delu *Išči poldan* (1967) je vojna predstavljena kot mimobežni motiv, saj je v ospredju sižejsko predstavljeno preteklo in sedanje življenje Andreja Žagarja, mladega učitelja slovenščine. Deli, ki ne tematizirata vojne, sta s socialistično problematiko obremenjen roman *Sezuj se, kadar stopiš v mošejo* (1971) in povest *Snežne verige* (1973), v kateri se pisatelj loteva razpada osnovne celice družbe, tj. družine. Pri obeh motivni drobec prostitutke/prostitucije močno zaznamuje literarni osebi, v *Snežnih verigah* pa preraste še v lajtmotiv, saj je preobrat v življenju ženske, ki noče nadaljevati starega življenja, ključen.

Sodobno koroško prozo so sooblikovala tudi literarna dela Ivanke Hergold (1943), ki je pisala kratko prozo (*Pasja radost ali karkoli* (1971), *Vse imaš od mene* (1974) in *Beli hrib* (1973)), za katero je značilna socialna tematika. V njenih pripovedih poleg realističnih prevladujejo tudi fantastične prvine

(nekatere črtice v *Pasji radosti*), nato še groteskni elementi (v noveli Jedrt iz zbirke *Vse imaš od mene*) in »surrealistična metafora v *Belem hribu*« (Kulovec 2002: 40).

Sodobna koroška proza po letu 1980

Prvi avtor tega obdobja je Janez Mrdavšič z delom *Skozi soteske* (1997), v katerem tematizira vojno, hkrati pa je to razvojni roman, saj pisatelj poleg glavne teme opisuje življenje literarne osebe, Matevža Lipnika. Realističnim zapisom so dodani lirični opisi, sanje (ki so sicer vloženi tudi v zgodbo Babica v *Utrujenem otroštvu*), veliko je razmišljanj tretjeosebnega pripovedovalca. Pripovedovalec kljub krutosti vojne, ko se mora družina Lipnik izseliti iz domače koroške vasi in je prisilno izgnana v Srbijo, ni obremenjen z ideološko stvarnostjo niti z vojno, saj ju ne moralizira, temveč realistično popisuje tedanjo resničnost. Uvodoma je opaziti »elemente magičnega realizma«, skozi celotno delo pa »moderne postopke pisanja« (Kodrin 1997: 1).

Vojna kot tema je pogosto prisotna tudi pri Marjanu Kolarju, ki je po letu 2000 izdal štiri literarna dela, najprej novele *Sveto sivo življenje* (2003), nato romane *Prekrstitve* (2004), *Robinzonova zastava* (2005) in *Čas hladnih zvezd* (2008).

Glavna ideja novelistične zbirke *Sveto sivo življ*enje je misel, da je življenje sveto, a tudi minljivo in ne vedno lepo. Zgodbe so zapisane kot legende, groteske in izpovedi, o čemer piše Helga Glušič (2003: 16). Izpostaviti velja Molivko, zgodbo, v kateri mrtvi oživijo. Gre za premišljeno groteskno zgodbo, ki se dogaja samski Pavli. Že tretjič v mesecu se ji namreč prikaže mrtva mati. Psihološko obarvana zgodba (materina premoč nad hčerjo) doseže vrhunec, ko literarna oseba ne zmore zbežati pred pokojno materjo. V Sartrovem slogu napisana zgodba, namreč, da med zaprtimi vrati še vedno obstajamo, je vsekakor vrh te zbirke. Minljivost je sicer osrednja tema še v drugih zgodbah (npr. Poslednja milost, Pastirjeva milost, Med slonjimi ogledali, Kukavica, Množenje ur), prisotna pa je tudi vojna (Borovnice, Zgodbe o nemem človeku), ki je prav tako tematizirana v *Prekrstitvah*, *Robinzonovi zastavi* in v Kolarjevem najnovejšem romanu *Čas hladnih zvezd*: v prvem romanu v celoti, v ostalih dveh posredno. Avtobiografskemu delu *Robinzonova zastava* ta tema služi kot spominsko opisovanje neke pretekle zgodovinske resnice (Osvobodilna fronta, nemščina v vseh porah družbe), medtem ko v *Času hladnih zvezd* predstavlja fabulativno nasprotovanje oziroma odobravanje postavitvi spomenika žrtvam povojnih pobojev.

Kolar v svoji prozi ne tematizira le vojne, temveč tudi smrt, komunizem, šolstvo. V njegovih delih je opaziti vidno navdušenje proletariata nad socialistično ideologijo in zavračanje kapitalistične (Vollmaier 2009: 45).

Čeprav pri Tonetu Turičniku (1933–2005) osrednja tema ni vojna, kakor pri Mrdavšiču in Kolarju, je njegova proza v tematološkem smislu vseeno podobna Mrdavšičevi in Kolarjevi: deli *Bili so* (1995) in *Obraslike* (2006) se namreč osredinjata na minljivost oz. smrt.

Tudi do roba in (včasih) čez (2000) je avtobiografsko delo, v katerem Turičnik tematizira svoje profesorske izkušnje in podobno kot Lojze Kovačič v delu *Kristalni čas* (1990) poudarja individualnost ter pomembnost vzgoje za nadaljnji razvoj posameznika (Vollmaier 2009: 45).

Ivanka Hergold v delih *Nož in jabolko* (1980) in *Pojoči oreh* (1983) nadaljuje z realističnim pisanjem in socialno tematiko. V romanu *Nož in jabolko*, v katerem se pripoved vrti okoli enega dneva učiteljice Herte Jamnik, Nevenka Kulovec opaža dramatičnost in avtobiografske poteze (2001: 63, 66), medtem ko v *Pojočem orehu* vidi groteskne elemente (2002: 50).

Silvija Borovnik v monografiji *Pišejo ženske drugače?* o literarnem ustvarjanju Ivanke Hergold zapiše, da pri njej

> [...] še ne moremo govoriti o postmodernizmu, kakršen se je oblikoval kasneje, vendar se nekatere njegove značilnosti v njeni izvirni prozi že napovedujejo. Hergoldova je, na primer, že v svojih zgodnjih novelah spoštovala fabulo in se ji ni odpovedala. V središču njenih novel stoji zmeraj človek, tak ali drugačen posebnež. Njen slog je realističen, vendar pisan z opazno distanco upovedovalke, [...]. Hergoldova je pogosta prikazovalka človeške revščine in bede, podeželske, mestne in malomestne [...]. Sporoča nam, da so ljudje za svojo revščino največkrat sami krivi, ker so bodisi neumni ali pa premalo delajo. [...] V svetu, ki ga prikazuje, ni ostrih meja med spodobnim in nespodobnim, živalski način življenja pa se pogosto prepleta s človeškim (Borovnik 1995a: 241–242).

Povsem drugačne teme so značilne za pisateljski opus Vinka Ošlaka (1947), ki poleg proze piše eseje (leta 2003 je prejel Rožančevo nagrado), v preteklosti tudi pesmi, kar dokazujejo pesniške zbirke *Pesmi* (1972), *Proletarska lirika* (1973), *Seizmograf čutov* (1977).

Njegov prvi roman, *Hagar* (1992), se intertekstualno navezuje na biblijsko zgodbo. V delu se prepletajo krščanstvo, ateizem, filozofska vprašanja, esperanto (vse teme so tudi sicer stalnica pri Ošlaku), pa tudi avtobiografski elementi, o čemer piše Silvija Borovnik (1998a: 40–48).

Izpostaviti velja simboliko, ki jo pripovedovalec niza, saj je nadrejena fabuli in/ali karakterizaciji literarnih oseb. Naslednja pomembna posebnost, ki se kaže, je ljubezen med kaplanom in Katarino, kajti pripovedovalec je ne oriše trivialno, temveč predstavi duhovnika kot tragično literarno osebo, kakršno je prikazal že Ivan Pregelj v romanu *Plebanus Joannes*.

Avtobiografsko delo *Človeka nikar* (1995) se medbesedilno nanaša na Gregorčičevo pesem. Poleg fabulativnega dela avtor v besedilo vnaša razmišljanja, ki mestoma postajajo komentarji, tako da delo vsebuje še esejistične vložke; eden zanimivejših je togost šolskega sistema, ki ga izkusi avtor.

Čeprav avtor v obe deli vnaša ironijo, doseže vrhunec v *Obletnici mature* (1998), »satiričnem romanu« (Borovnik 1998b: 1), katerega osrednja zgodba tematizira potujčenje, ki preraste v idejo, da svoje identitete ne moreš zatajiti.

Delo spominja na ozračje nesmisla, norosti, ki je prisotno v *Velikem briljantem valčku* Draga Jančarja. Paradoks se v delu kaže pri bolniku, ki naenkrat ne zna uporabljati svojega jezika, o katerem je bil prepričan, da je njegov materni jezik.

Prozni prvenec in najnovejše delo Andreja Makuca (1951) sta avtobiografiji. V zbirki novel z naslovom *Spominjam se ..., a že?* (1995) pisatelj pripoveduje zgodbe svojega otroštva, še posebej zanimive so tiste, v katerih opisuje fenomen tedanjega časa, tj. pisanje čestitk predsedniku Titu, sodelovanje na štafeti mladosti ipd. Zgodbam, katerih dogajalni prostor so koroška tla, daje posebnost tudi narečno besedje, ki je značilno še za ostala literarna dela Andreja Makuca. Posebnost Makučeve proze je tudi »kolektiv, klapa, fantje, ki držijo skupaj, mi proti onim, enkrat proti odraslim in njihovim dvoličnostim, drugič proti kakšni drugi skupini mularije« (Bogataj 2001: 15), kar je najjasneje izraženo v *Norcih* in *Očeh*.

Osrednja zgodba Makučevega romana *Norci* (2000) se odvija med starimi kolegi, ki so vabljeni na obletnico otroštva, zato Matjaž Apat roman uvrsti med generacijski, »saj je v ospredju zgodba določene [...] fiktivno normirane Makučeve generacije« (Apat 2004: 29), Helena Merkač pa delo umesti med moderni roman (Merkač 2000: 50–52).

Oči (2001) je zbirka šestih novel, ki tematizirajo mladost. V delu opažam *makučevsko* pretrganost (»Da ju prepoznam, ko se vrneta. Če. V isto gnezdo. Če. Po moje že ne.« (Makuc 2001: 99)), ki je mnogokrat v funkciji stopnjevanja.

Šolniški kruh (2008) je kratkoprozna avtobiografska zbirka, v kateri pisatelj tematizira učiteljevanje, le »tri zgodbe se posredno ne nanašajo na pripovedovalčevo učiteljevanje,

saj je pisatelj v prvi (Stara krava) sam dijak, v zadnjih dveh (Vlak, Katra) pa se zgodba plete okoli triletnega dečka Ivice« (Vollmaier 2009: 46). Turičnikovemu in Makučevemu pripovedovalcu so skupne s *šolniškim* erosom napisane avtobiografske zgodbe, mestoma humorne.

Prozaistka in esejistka Silvija Borovnik (1960) je v zbirki *Strašljivke* (1990) »oživila in promovirala žanr grozljive zgodbe v obliki strašljivke, v katero je vključevala tudi ljubezensko tematiko« (Bošnjak 2005: 156), njeni zapisi pa »komunicirajo z bralcem in se igrajo z jezikom. Prvoosebna pripovedovalka pripoveduje nenavadno in napeto zgodbo ter s pogosto vsevednostjo bralcu ponuja vrsto razmišljanj« (Vollmaier 2009: 47). Za *Strašljivke* je podobno kot za roman *Norci* značilna postmodernistična pisava.

Matjaž Pikalo (1963) je s proznim prvencem *Modri e* (1998) bil prvi, ki je zaradi prepoznave resnične osebe v literarni fikciji moral plačati denarno kazen. Mestoma ironičen, drugače pa izjemno komunikativen in zabaven roman, tematizira brezskrbno življenje maturanta Alfreda Pačnika. V romanu je možno zaslediti nekatere avtobiografske elemente (npr. dogajalni prostor, karakterizacija glavne literarne osebe).

Roman *Evropa 2000 – igrivo bojišče narodov* (2001) je literarni potopis. Pisatelj namreč opisuje dogajanje na poti na svetovno prvenstvo nogometa in dogajanje ob njem. Lastnosti, ki določujejo potopisni roman, so »gostota dogajalnosti, podrejena fiktivnosti in literarnemu zapisu; prirejenost, postopnost in dramatičnost, nanizanih po (tudi nelinearni) časovni in vzročno-posledični logiki ter osrednja vloga pripovedovalca-potopisca, ki obrača pozornost bolj nase kot na potovanje« (Zupan Sosič 2006: 120). Avtor namreč ne tematizira objektivnega potovanja po evropskih mestih, temveč mu ta mesta služijo za pisanje nogometne zgodbe, temelječe na osebnih doživetjih in obdane z razmišljanji o umetnosti (obisk Van Goghovega muzeja, pogovor s slovensko pisateljico Brino Švigelj Merat) (Vollmaier 2009: 48).

Zadnji Pikalov roman je epska pripoved *Drevored ljubezni in vojne* (2001), v katerem revnega Romea in Julijo zamenjata Robert, novinar v študentskih letih, zgodovinar, fant s podeželja, in Adriana, hči bogatih staršev, podiplomska študentka filma v francoski prestolnici. Intertekstualnost na zgodbo o Romeu in Juliji opaža tudi Helga Glušič (2001: 17). V romanu je zanimivo opazovati podobo tujega, npr. odnos pripovedovalca do opazovanega mesta, tj. Pariza, ki je mestoma poveličevan dogajalni prostor, medtem ko je opazujoča država, Jugoslavija, praviloma manjvredna. Stereotipnost se dalje kaže še na ravni umetnosti, Neevropejcev, slovanstva idr.

Po kronologiji je zadnja avtorica sodobne koroške proze pisateljica in pesnica Barbara Simoniti (1963). Njen prvenec je kratkoprozna zbirka *Razdalje* (1998), v kateri se pripovedovalka praviloma ukvarja s tematiko oddaljevanja med posamezniki. Osrednja literarna oseba v novelah je najpogosteje ženska. Pisateljica v zgodbe pripenja tudi barvne ukrasne pridevke (kovinsko moder dan, bele solze) in sinestezije (zelenozveneča pomlad), ki spominjajo na njeno poezijo.

Vzporedno s predstavljenimi literarnimi deli je v koroškem kulturnem prostoru nastajala še avtobiografska proza, ki temelji predvsem na spominskih zapisih posameznih avtorjev in avtoric (Aleš Tacer, Rudi Mlinar, Antonija Senica, Jože Lodrant, Heda Praprotnik, Ana Uršej idr.), med njimi pa je nekaj takih del, ki jim avtobiografskost spominov ni izhodiščna (Franc Vezela, Aleksandra Kocmut, Urban Klančnik, slednji piše znanstvenofantastično prozo, idr.).

Zaključek

Sodobna koroška proza od realističnih prvin, ki se kažejo pri nekaterih avtorjih, prehaja k modernističnim (Mrdavšič, Makuc) in postmodernističnim (Borovnik, Makuc) ter tudi simbolističnim (Kolar, Ošlak, Makuc,

Simoniti). Literarnovrstna razčlenitev prikazuje, da sta roman in kratkoprozna zgodba skorajda enakovredno prisotni v sodobni literaturi koroških avtorjev in avtoric. V območju romana se pojavlja predvsem razvojni roman (Mrdavšič, Kolar, Ošlak, Pikalo), medtem ko je kratka proza v veliki meri spominska.

Osrednje teme (mestoma jih nadomestijo motivi) v koroških proznih delih po letu 1980 so sledeče: vojna (Mrdavšič, Kolar, Pikalo), minljivost (Mrdavšič, Kolar, Turičnik), učiteljevanje (Kolar, Turičnik, Makuc), ljubezen (Ošlak, Pikalo, Simoniti), potujčenje (Ošlak), umetnik oziroma umetnost (predvsem Makuc, Ošlak, Borovnik, Pikalo, Simoniti) in socialna tematika (Hergold, Kolar).

Literatura

APAT, Matjaž, 2004: *Literarno delo Andreja Makuca*. Diplomsko delo. Maribor: Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta.

BOGATAJ, Matej, 2001: Oči. *Delo* 43/210, 12. 9. 2010. 15.

BOROVNIK, Silvija, 1994: Maja Novak in kriminalka oživljena. *Odsevanja* 12/23. 19–22.

BOROVNIK, Silvija, 1995a: *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih.* Ljubljana: Mihelač.

BOROVNIK, Silvija, 1998a: Ne le vijaček v kolesju zgodovine. O funkciji avtobiografskega v literarnem delu Vinka Ošlaka. Silvija Borovnik: *Študije in drobiž.* Ravne na Koroškem: Založba Voranc.

BOROVNIK, Silvija, 1998b: Beseda na ovitku. Vinko Ošlak: *Obletnica mature*. Ravne na Koroškem: Voranc.

BOŠNJAK, Blanka, 2005: *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi*. Maribor: Slavistično društvo.

FIŠER PERIČ, Marija, 1988: *Pripovedna proza Marjana Kolarja.* Diplomsko delo. Ljubljana.

GLUŠIČ, Helga, 2001: Drevored ljubezni in vojne. *Delo* 43/181. 17.

GLUŠIČ, Helga, 2003: Marjan Kolar – ob 70-letnici. *Koroški fužinar* 53/2. 15–16.

KODRIN, Miran, 1997: Iskanje bližin v izkoreninjenem času. Janez Mrdavšič*: Skozi soteske*. Ravne na Koroškem: Voranc.

KULOVEC, Nevenka, 2002: *Življenje in delo Ivanke Hergold.* Diplomsko delo. Maribor.

MERKAČ, Helena, 2000: Norci Andreja Makuca. *Prepih* 10/4. 27.

VOLLMAIER, Janja, 2007: *Literatura sodobnih koroških avtorjev in avtoric (objave po letu 1960).* Diplomsko delo. Maribor.

VOLLMAIER, Janja, 2009: Pregled literature sodobnih koroških avtorjev in avtoric (objave po letu 1960). *Odsevanja* 75/76. 45–52.

ZORKO, ZINKA, 1998: Koroška, štajerska in panonska narečja ob severni meji. Zinka Zorko: *Haloško narečje in druge dialektološke študije.* Maribor: Slavistično društvo (Zora 179).

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: Potovati, potovati! Najnovejši slovenski potopisni roman. Alojzija Zupan Sosič: *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman.* Maribor: Litera.

Viri

BOROVNIK, Silvija, 1990: *Strašljivke.* Celovec, Salzburg: Wieser.

HERGOLD, Ivanka, 1973: *Beli hrib.* Slovenj Gradec: Literarni klub in Kulturna skupnost.

HERGOLD, Ivanka, 1983: *Pojoči oreh.* Trst: Založništvo tržaškega tiska.

HERGOLD, Ivanka, 1971: *Pasja radost ali kar koli.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

HERGOLD, Ivanka, 1974: *Vse imaš od mene.* Maribor: Obzorja.

HERGOLD, Ivanka, 1980: *Nož in jabolko.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

KOLAR, Marjan, 1961: *Prazno nebo.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KOLAR, Marjan, 1964: *Samomor v nebesih: humoreske.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KOLAR, Marjan, 1967: *Išči poldan.* Maribor: Obzorja.

KOLAR, Marjan, 1971: *Sezuj se, kadar stopiš v mošejo.* Maribor: Obzorja.

KOLAR, Marjan, 1973: *Snežne verige: povest.* Ljubljana: Prešernova družba.

KOLAR, Marjan, 1979: *Zvezde in križi.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

KOLAR, Marjan, 2003: *Sveto sivo življenje.* Slovenj Gradec: Cerdonis.

KOLAR, Marjan, 2004: *Prekrstitve.* Slovenj Gradec: Cerdonis.

KOLAR, Marjan, 2005: *Robinzonova zastava.* Slovenj Gradec: Cerdonis.

KOLAR, Marjan, 2008: *Čas hladnih zvezd*. Maribor: Litera.

MAKUC, Andrej, 1995: *Spominjam se … A že?* Ravne na Koroškem: Voranc.

MAKUC, Andrej, 2000: *Norci.* Ravne, Slovenj Gradec: Voranc, Cerdonis.

MAKUC, Andrej, 2001: *Oči.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

MAKUC, Andrej, 2008: *Šolniški kruh.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

MRDAVŠIČ, Janez, 1975: *Utrujeno otroštvo.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

MRDAVŠIČ, Janez, 1997: *Skozi soteske*. Ravne na Koroškem: Voranc.

OŠLAK, Vinko, 1992*: Hagar.* Ljubljana: Mihelač.

OŠLAK, Vinko, 1995: *Človeka nikar.* Celovec, Ljubljana, Dunaj: Mohorjeva družba.

OŠLAK, Vinko, 1998: *Obletnica mature.* Ravne na Koroškem: Voranc.

PIKALO, Matjaž, 1998: *Modri e.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

PIKALO, Matjaž, 2001: *Evropa 2000: igrivo bojišče narodov.* Ljubljana: Študentska založba.

PIKALO, Matjaž, 2001: *Drevored ljubezni in vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

SIMONITI, Barbara, 1998: *Razdalje: novele.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

SUHODOLČAN, Leopold, 1960: *Človek na zidu.* Ljubljana; Državna založba Slovenije.

SUHODOLČAN, Leopold, 1967: *Dobrijska balada.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.

SUHODOLČAN, Leopold, 1968: *Bog ljubezni: roman.* Maribor: Obzorja.

SUHODOLČAN, Leopold, 1970: *Sledovi molčečih*. Ljubljana: Prešernova družba.

SUŠNIK, Franc, 1998: *Šenturšeljce.* Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan.

TURIČNIK, Tone, 1993: *Bili so*. Slovenj Gradec: Cerdonis.

TURIČNIK, Tone, 2000: *Tudi do roba in (včasih) čez*. Slovenj Gradec: Poklicna in srednja ekonomska šola.

TURIČNIK, Tone, 2006: *Obraslike.* Slovenj Gradec: Cerdonis.

SŁOWEŃSCY I POLSCY TWÓRCY POSTMODERNISTYCZNI. »RZEMIEŚLNICY«, »KPIARZE« CZY »IMMORALIŚCI«?

Regina Wojtoń
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biala

UDK 821.162.1-3.09:821.163.6-3.09"199"

Namen pričujočega prispevka je tematiziranje sorodnosti med poljsko in slovensko prozo devetdesetih let 20. stol. Takšen študijski, refleksivni način uveljavljanja postmodernizma je vsekakor znamenje umetnosti, ki se odreka aktivizmu in utopični programatiki ter zbuja ugodje v kultiviranih univerzitetnih krogih.

literarna kritika, postmodernizem, poljska in slovenska proza devetdesetih

The article concentrates on the parallels between the Polish and Slovene prose of the 1990s. Postmodernism was a main cultural trend in that decade, characterised by the rejection of objective truth and global literary narrative.

literary criticism, postmodernism, Polish and Slovene prose of the 1990s

»W okresie posthistorycznym nie będzie ani sztuki, ani filozofii, a tylko stała opieka nad muzeum ludzkiej historii« (Fukuyama 1999: 34) – tak pisał w swoim eseju Francis Fukuyama. I chociaż wiemy, iż nie jest to zapowiedź apokaliptycznego końca całej cywilizacji, który miałby nastąpić pod koniec ubiegłego tysiąclecia, to obecnie z perspektywy czasu mamy możliwość oceny konsekwencji przewidywanego wówczas ideologicznego bankructwa – końca koncepcji historycznego biegu dziejów ludzkości.

Początek postmodernizmu – prądu umysłowego, artystycznego oraz literackiego, upatruje się około 1960 roku, niekiedy już po II wojnie światowej, niewątpliwie cezurą będzie przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, który w Europie Środkowo-Wschodniej rozpoczął szereg zmian na arenie politycznej, społecznej i kulturowej.

Upadek komunizmu był bezpośrednią przyczyną powstania nowych organizmów państwowych, wyłonionych w procesie zjednoczenia Niemiec, rozpadu Czechosłowacji, Jugosławii i Związku Radzieckiego. Nastał koniec hegemonii tego ostatniego w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, zlikwidowano cenzurę, a co za tym idzie wróciły swobody polityczne, społeczne, a przede wszystkim twórcze.

Po transformacji ustrojowej artysta pochodzący z krajów byłego bloku wschodniego znowu »przestał być potrzebny zarówno w swej roli 'prawdomówcy' łudzącego despotę i przechowującego dla społeczeństwa cenne, a zapoznane wartości, jak i w roli twórcy 'dworskiego' ozdabiającego salony władzy« (Jarzębski 1994: 58). Doszło do »symbolicznego i rzeczywistego runięcia murów«, »zatarcia granic«, »wyjścia pisarstwa na gościńce świata« (Jarzębski 1994: 58). Jednakże owe wejście literatury w świat pozbawiony granic pozbawiło jej pewnej indywidualnej dla danego kręgu specyfiki kulturowej. Wszak przy jednoczesnych próbach poszukiwania sposobów kreacji własnej indywidualności twórczej; »system kultury z monocentrycznego stał się

policentryczny, na horyzoncie pojawili się nowi mecenasi, nowe drogi awansu i konkurencyjne obiegi wartości.« (Czapliński 2007: 8.)

Wielu badaczy literatury polskiej sądziło, że rok 1989 winien wyznaczać zmianę w pojmowaniu »polskości« i jej miejsca w literaturze, a »najnowsza proza polska świadomie, czasem wprost ostentacyjnie [winna zerwać] ze swymi narodowymi korzeniami [odrzucić] 'kod polskości', jako język, na gruncie którego mogłaby nawiązać dialog z rodzimą tradycją. [...] Można zaryzykować twierdzenie, że pozostawanie w kręgu narodowego kodu kojarzy się młodym twórcom z sytuacją zniewolenia, w której ów 'kod polskości' był znamieniem upośledzenia czy uwięzienia.« (Jarzębski 1994: 75–76.)

Istotnie, nie sposób wyobrazić sobie sztukę niezaangażowaną w bieżące sprawy polityczne i społeczne, ignorującą polskie mitologie związane z literaturą, formowane *de facto* już od epoki romantyzmu, polegające na specyfice sposobu myślenia o sztuce. Nie sposób ominąć dotychczasowych motywacji towarzyszących nadawaniu i odbiorowi dzieła literackiego, ustalonych i funkcjonujących w społeczeństwie polskim. Przemysław Czapliński wspomina o pewnej »zasadzie autorytetu«; było to »przyznawane literaturze przez społeczeństwo prawo do oceniania naszego życia, do wytyczania szlaków, do projektowania przyszłości i mierzenia dystansu, jaki dzieli nas od spełnień, prawo do występowania w rolach romantycznego wieszcza/proroka, pozytywistycznego nauczyciela/lekarza, czy wreszcie modernistycznego przewodnika wiodącego ku transgresji. Tak rozumiany autorytet literatury wiązał się ze społecznym posłuchem, czyli gotowością traktowania dzieł jako zobowiązujących tekstów kultury, jako kontekstów, których treści brane są pod uwagę wtedy, gdy przychodzi nam odpowiedzieć na najważniejsze – egzystencjalne i wspólnotowe – pytania« (Czapliński 2007: 12).

Homogeniczność polskich stylów literackich zapewniał jednolity styl odbioru; twórca starał się nie tylko spełniać oczekiwania czytelnika, ale wręcz dzielić się z nim swoimi doświadczeniami oraz spostrzeżeniami na temat otaczającej ich rzeczywistości; stawał się poniekąd swoistym *alter ego* odbiorcy dzieła literackiego.

Transformacja ustrojowa polityce przyniosła wolny rynek i pluralizm partyjny, w kulturze natomiast sprzyjała różnicowaniu się gustów estetycznych, a przede wszystkim dała możliwość swobodnego ich prezentowania. Stąd »'wielość' zaczęła kłócić się z 'jednolitością', [a] 'konkurencja' i 'zdrowy egoizm' z 'solidarnością', a 'interes' (ekonomiczny przede wszystkim z wartością (duchową głównie). Jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, nie może – dokładnie tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne« (Janion 1996: 15). Te »'rozmaite potrzeby kulturalne' ('filmowe, komputerowe, muzyczne, pubowe, sportowe, [...] gnuśnie telewizyjne'« (Czapliński 2004: 6), czyli inaczej rzecz ujmując, nowoczesne sposoby spędzania wolnego czasu), można by zaspokoić jedynie produktami, wychodzącymi naprzeciw potrzebom społeczeństwa konsumpcyjnego.

Kultura masowa stała się nie tylko potężnym konkurentem, ale i zagrożeniem literatury. Objawiająca się w różnorodności form, a jednocześnie jakby jednolita, »rozprowadzająca w milionowych nakładach kompletne bzdury obok arcydzieł, oparta na strukturach uproszczonych, a jednocześnie skrywająca tragiczny pierwiastek współczesności, pochłania wszystko. Zachowuje się jak anty-Midas: czegokolwiek się dotknie, zamienia w tombak; cokolwiek udostępni, zostaje pozbawione złożoności i zróżnicowania.« (Czapliński 2004: 7.)

W obliczu takiej sytuacji konieczne stało się »uatrakcyjnianie« literatury, a tym samym kształtowanie gustów czytelniczych. Formowanie stylów percepcji czytelniczej poprzez zróżnicowanie stylów literackich, sprzyja pomnażaniu »kapitału komunikacyjnego społeczeństwa« za pomocą »dobrej literatury«, która »dodaje nowe środki«, »odświeża istniejące«, »proponuje inne style opisu« (Czapliński 2004: 9), a przede wszystkim chroni przed »efektem bierności« (Czapliński 2004: 10).

Rezygnacja z funkcji uczestnictwa literatury w tworzeniu kultury wysokiej stała się głównym zagrożeniem, jakie niosła kultura masowa; krytyka literacka zauważała je już na początku lat dziewięćdziesiątych, zresztą też krytykom wyznaczono funkcję czujnego obserwatora literatury i szczegółowego relacjonowania nowopowstałych utworów literackich, biorąc pod uwagę nowe kryteria interpretacyjne:

»Krytyka początku lat 90. włączała się do publicznej komunikacji pod znakiem 'estetyki' – to znaczy odwrotu od 'etycznych' zobowiązań literatury, rezygnacji z sięgania po kontekst niepodległościowy i demokratyczny przy ocenianiu dzieła, deklaracji odnowienia związku literatury polskiej z literaturą europejską i światową.« (Czapliński 2004: 98–99.)

W rzeczywistości doszło do pewnej ignorancji krytyki literackiej, która okazała się być bezradna wobec mediów i promowanej przez nie literatury popularnej, będącej kolejnym produktem, który należało odpowiednio wypromować po to, aby mógł zaistnieć w świadomości potencjalnego nabywcy (czytaj: czytelnika), a potem stać się bestsellerem.

»Rzemieślnicy«, »kpiarze« czy »immoraliści« (Czapliński 1997: 188), tak również określało się debiutantów lat dziewięćdziesiątych, to w głównej mierze »autorzy urodzeni po 1960 roku, w większości nie mają złudzeń, że tańczą na gruzach tradycyjnego paradygmatu artystycznego« (Nowacki 1996: 128). »Na pytanie 'jak być pisarzem' rzemieślnik odpowiada, że trzeba opanować rzemiosło fikcjotwórstwa; kpiarz, że nie należy podlegać złym gustom zbiorowości; immoralista, że trzeba znaleźć swoją – choćby jednoosobową – mniejszość i stworzyć jej historię. Rzemieślnik jest więc swego rodzaju stróżem różnicy pomiędzy kimś, kto umie pisać, a resztą świata, która tego nie umie; kpiarz z kolei jest stróżem zdrowego rozsądku – zarówno w stosunku do społeczeństwa, jak i w stosunku do literatury; immoralista natomiast jest stróżem autentyczności, której zagraża wszelki porządek.« W taki sposób twórców lat dziewięćdziesiątych określa Przemysław Czapliński.

To w przeważającej części artyści wychowani na twórczości podziemnej, uczestnicy »anarchistycznych, zdawałoby się wystąpień« (Nowacki 1996: 128), młodzież dojrzewająca na podziemnej literaturze polskiej i europejskiej, niemalże przekonana, iż »czynność pisania utraciła swą niegdysiejszą niewinność, [toteż] pisaniu [...] towarzyszy nieustanne zdziwienie: jak to jest możliwe, że zachowuję się jak pisarz, czyli piszę...« (Nowacki 1996: 128) i pisarz, który swoją powinność postrzega w kategoriach estetycznych, dając wszystkim do zrozumienia, że literata należy rozliczać przede wszystkim z literatury (Czapliński 1997: 196).

Na trzydziestoletnich pisarzy nie naciska już ani cenzura polityczna, ani tym bardziej postulat literackiej walki o swobodę twórczą. Miniona rzeczywistość PRL-u nakłada się na ich naturalnie pozbawione goryczy dzieciństwo oraz młodość. Stąd, jeżeli już o niej piszą, to wspominają ją z nostalgią, tak jak czyni to na przykład Andrzej Stasiuk w swojej krótkiej powieści biograficznej *Jak zostałem pisarzem*, w której opowiada o kolejnych etapach swojej drogi artystycznej:

> Nostalgia to specyfika lat dziewięćdziesiątych. Umysł się cofa przed ścianą dwutysięcznego roku. Wtedy nikt nie wierzył, że kiedyś będzie jakiś dwutysięczny. Nie bardzo wierzyliśmy w dziewięćdziesiąty. W komunizmie czas podo-

> bnie jak pieniądze miał wartość nieco umowną. Jedno i drugie się po prostu przepuszczało. (Stasiuk 1998: 119.)

Twórczości pokolenia urodzonego po 1960-tym roku towarzyszą zarówno inne priorytety artystyczne, jak i ambicje. Ich rzemiosło oparte jest na kulcie fachowości, stąd większość pisarzy charakteryzuje sprawność kompozycyjna i stylistyczna. To ludyczni kpiarze, bowiem:

> Wszyscy porozumiewają się poprzez imitacje, pastisze, gry intertekstualne, broniąc prawa do wyrafinowanej zabawy, trochę jałowej, a trochę niebezpiecznej, prawa do powtarzania znanych historii i do podejmowania błazeńsko rozpaczliwych wypraw w poszukiwaniu zdrowego rozsądku. Bronią powagi literatury, kpiąc z niej jednocześnie. (Czapliński 1997: 181.)

Debiutanci przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych podważają etyczne zobowiązania literatury, niemniej swoją twórczością nadal prowokują czytelnika do zrewidowania hierarchii wartości, definiowania dobra i zła: »Czyny i życie nie podlegają zatem kwalifikacjom moralnym (dobre – złe), psychologicznym (odruchowe – wyrachowane) czy tym bardziej pragmatycznym (skuteczne – nieskuteczne). Jedyną ich miarą jest autentyczność, poczucie pełni i spełnienia«. (Czapliński 1997: 188.)

Listę polskich powieści postmodernistycznych otwiera w 1987 roku Paweł Huelle *Weiserem Dawidkiem.* W rok później Jerzy Pilch *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*. Obydwa utwory przynoszą polskiej prozie dwie nowe tendencje literackie; w obrębie metafikcji: fabulacyjną i nieepicką oraz składające się na metafikcję trzy elementy strategii pisarskiej: »nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposobu ukazywania i interpretowania rzeczywistości« (Czapliński 1997: 116), którym odpowiadają: »architekstualność (relacje tekstu do jego reguł gatunkowych), intertekstualność (relacje tekstu do innych tekstów) oraz transmimetyczność (relacje tekstu do rzeczywistości)« (Czapliński 1997: 116).

W prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych fabuła i fabularyzatorstwo wróciły w trojaki sposób: ucieczka od prawdopodobieństwa w skrajną fikcyjność utworu, nadawanie spójności tekstowi za pomocą łączenia zdarzeń, »fabulacyjny model prozy wyraża się w reaktualizacji znanych, poręcznych wzorców kompozycyjnych powieści, w wykorzystywaniu schematów prozy kryminalnej, podróżniczej i historycznej«, (Czapliński 1997: 130) będących elementami składowymi zwłaszcza powieści inicjacyjnej (przy okazji prozy inicjacyjnej można podać przykład zbioru opowiadań *Mury Hebronu* autorstwa Andrzeja Stasiuka).

W prozie fabulatorów, takim to mianem określa tych twórców Przemysław Czapliński (np. Olga Tokarczuk: *Podróż ludzi Księgi*, Paweł Huelle: *Weiser Dawidek*, Andrzej Stasiuk: *Biały Kruk*, *Opowieści galicyjskie*, Vlado Žabot: *Volčje noči*, *Nimfa*, Feri Lainšček: *Na mesto koga roža cveti*) można zauważyć: wyrazistą intrygę, ład kompozycyjny, dominację finalizmu, osiąganie spójności poprzez ciąg przyczynowo powiązanych wydarzeń, czyli opieraniu całości na: postaci, akcji, czasie i przestrzeni (Czapliński 1997: 131).

Proza fabulatorów bierze pod uwagę następujące konwencje powieściowe: semantyczną dwuplanowość (rozdział narracji od świata przedstawionego), niezależność ontyczną świata przedstawionego od aktu opowiadania, nakierowanie komunikacji na wielkie figury semantyczne.

Trzeba zaznaczyć, iż charakterystyczną cechą fabulacji jest już eksponowanie samej formy utworu, eksponowanie walorów narracyjno-kompozycyjnych, oczarowywanie opowieścią, »łączenie kunsztu z ludyzmem« (Czapliński 1997: 132).

W prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych doszło do wymiany fabularnego wzorca aksjologicznego, przeważającego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na

wzorzec epistemologiczny, (Czapliński 1997: 133–134), gdzie »konflikt wartości wymienia się na konflikt poglądów, a w miejsce powieści sensacyjnej wchodzi powieść detektywistyczna, w której podejrzanym jest świat, śledztwo zaś dotyczy znaczeń, śledczy to bohater poszukujący odpowiedzi na ontologiczne pytania, narzędziem jest język fikcji, a metodą wielość znaczeń« (Czapliński 1997: 134). Taki model kompozycyjny zastosowała np. Olga Tokarczuk m.in. w *Prawieku i innych czasach*, *Podróży ludzi Księgi* i w *Ostatnich historiach* oraz Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku*.

Przydanie utworom atmosfery tajemniczości oraz grozy sprzyja ożywieniu funkcji poznawczej; fabuła rozwija się wraz z rosnącym zaciekawieniem czytelnika dalszymi losami bohaterów. Jest to doskonałym sposobem argumentacji dzieła, co sprzyja wzmocnieniu funkcji perswazyjnej komunikatu literackiego.

Portret typowego bohatera polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych uległ zdecydowanym przemianom. W obliczu historycznych zmian zmieniła się jego mentalność, podejście do bieżących problemów społecznych oraz przyjmowane przezeń role. Przede wszystkim jednak zmieniło się autorskie podejście do stereotypu Polaka, jakie do tej pory funkcjonowało w literaturze polskiej: katolika, sarmaty, powstańca, konspiratora, pozytywisty-działacza (Czapliński 1997: 226).

Nowych wzorców postaci literackich zaczęto poszukiwać w zaistniałej rzeczywistości. Pierwszy typ bohaterów to ludzie głęboko zakorzenieni w daną przestrzeń oraz obyczajowość, żyjący według określonych, usankcjonowanych społecznie zasad, często nie kłócących się ani z rytmem przyrody, ani z religijnym kalendarzem. Drugi – to postacie poszukujące swojego miejsca na ziemi, a przede wszystkim pewnej stabilizacji społecznej, emocjonalnej oraz aksjologicznej, które są zmęczone »wolnością wyobrażalną, umowną, bezzębną, nie pozostawiającą śladów na kształcie świata.« (Bauman 1994: 22.)

Brak określonej tożsamości tego ostatniego z wymienionych powyżej typu postaci nie jest konsekwencją jego nijakości czy też ignorancji jakichkolwiek zasad i norm. Wręcz przeciwnie – są to postacie pochłonięte przypadkowością egzystencji, zdecydowane ponieść wszystkie konsekwencje wolności ponowoczesnej – »wolności stawania się, której płynny fundament tworzy odwaga spoglądania w twarz własnej przygodności.« (Czapliński 1997: 252.)

Literatura słoweńska w obliczu nadchodzących zmian, również próbowała określić priorytety artystyczne nowej epoki stającej pod znakiem swobody twórczej, nieograniczonej ani postulatem walki o wolność jednostki, ani nieosaczonej wszechobecną cenzurą. Taka twórczość oczywiście nie powinna narzucać żadnego sposobu rozumowania otaczającej rzeczywistości, lecz wskazywać zaledwie autokreacyjne możliwości zarówno nadawcy jak i odbiorcy dzieła literackiego. Drago Jančar pisze:

> Literatura v splošni vednosti današnjega človeka o njegovem lastnem položaju v svetu in zgodovini nima več kaj novega povedati. To pa še ne pomeni, da tisto, kar govori, ni bistveno. Gre samo za to, da ni novo. In da nima namena ponujati celostnega razumevanja sveta. Da se je znašla zagrajena pod črto zgodovine, ki do neznosnosti perpetuira svoj model medčloveških in družbenih odnosov, kljub vsemu kar lahko prinese znanost, z umetno inteligenco vred. (Jančar 1989: 137.)

W czerwcu 1991 Slowenia proklamowala swoja niepodleglosc; tym samym rozpoczal sie okres najbardziej intensywnych zmian na wszystkich plaszczyznach zycia: politycznego, spolecznego, obyczajowego i kulturalnego:

> W błyskawicznym tempie rozsypały się w proch dziesięciolecia, a nawet stulecia mocno zakorzenionej tradycji narodowej. Jak i w całej Europie Wschodniej, tak również w Słowenii komunizm, czy jego jugosłowiańska odmiana, w zasadzie z dnia na dzień ustąpił miejsca

> parlamentaryzmowi partyjnemu, przy czym my Słoweńcy, po raz pierwszy w historii doczekaliśmy się własnego państwa. Doczekaliśmy się słoweńskich paszportów, słoweńskiej armii, członkostwa w organizacjach międzynarodowych, flagi na olimpiadach, własnych banknotów, i innych atrybutów państwowości. (Čander 2004: 5.)

Oczywiście, to bezprecedensowe wydarzenie dziejowe sprzyjało otwarciu się Słowenii na nowe trendy kulturowe, przede wszystkim w dziedzinie literatury, która przecież od zawsze zajmowała tam ważne miejsce:

> Podczas przemian demokratycznych w Słowenii pisarze cieszyli się niezwykłym autorytetem. Przyczyną takiego stanu rzeczy była nie tylko rola w kształtowaniu tożsamości narodowej, ale także pozycja, jaką zajmowała ona w rzeczywistości przed przełomem. Literatura to jeden z niewielu obszarów, na którym możliwa była konkretna forma protestu przeciw systemowi totalitarnemu, tutaj też mogły kształtować się idee wolności jednostki i niezależności wobec rządzących ideologii. (Čander 2004: 12.)

Początków słoweńskiego postmodernizmu, tak jak i w innych krajach europejskich oraz w Ameryce nie sposób wskazać w sposób jednoznaczny. Marko Juvan pierwsze jego zwiastuny datuje na początek lat osiemdziesiątych (Juvan 2004: 49), niemniej początki współczesnej prozy słoweńskiej należałoby wiązać z prozą modernistyczną i egzystencjalistyczną (lata pięćdziesiąte XX w.), kiedy to na literaturę słoweńską największy wpływ miał realizm socjalistyczny (Zupan Sosič 2004: 54).

W latach dziewięćdziesiątych postmodernizm zaistniał już w postaci pewnych cech twórczości przestrzeganych przez autorów urodzonych około 1960 roku: Andrej Blatnik, Feri Lainšček, Franjo Frančič, Andrej Morovič, Igor Zabel, Vlado Žabot, Lidija Gačnik, Boštjan Seliškar, Jani Virk, Lela B. Njatin, Igor Bratož i inni (Virk 2004: 48), chociaż pewne elementy poetyki postmodernistycznej pojawiały się w twórczości nieco starszych pisarzy; Dimitrij Rupel w powieściach *Maks* (1983), *Povabljeni – pozabljeni* (*Zaproszeni – zapomniani*, 1985), *Levji delež* (*Lwia część*, 1989), w których pojawia się większość wyznaczników zawartych również w powieści postmodernistycznej, takich jak: ironia, parodia czy intertekstualność. Inne utwory to: *Smrt pri Mariji Snežni* (*Śmierć przy Maryji Śnieżnej*, 1985) Draga Jančara, *Molčanje* (*Milczenie*, 1986) Rudiego Šeligi (Virk 2004: 50).

Ostateczne ukonstytuowanie postmodernizmu nastąpiło dzięki wymienionym wyżej młodym twórcom, którzy chętnie wykorzystują typowe dla tego nurtu gatunki prozatorskie. Oprócz ciągle popularnej w Słowenii powieści historycznej (Zupan Sosič 2003: 252) pojawia się kryminał, powieść fantastyczna, miłosna, antyutopijna, podróżnicza oraz fantastyczna, wyraźnie czerpiąca motywy z rodzimego folkloru. Do najważniejszych cech słoweńskiej prozy należą: autorefleksja, zaburzona chronologia wydarzeń, ironia, parodia, intertekstualność, resakralizacja i remityzacja wydarzeń, historyczność, niepewność ontologiczna (Zupan Sosič 1999: 124–125).

Cechą znamienną pisarstwa tej epoki jest również wzmożona świadomość literacka oraz towarzyszący jej akt deziluzji jako element strategii porozumiewawczej pomiędzy nadawcą a odbiorcą, dzięki czemu ułatwiony pozostaje odbiór nadawanego komunikatu literackiego, albowiem „zmyślanie" wskazane przez autora już wpisuje się w kontekst komunikatu.

Podsumowując, nowa powieść polska i słoweńska (w stosunku do »antyfikcyjnej« prozy epoki przedprzełomowej) nie kryje swojej literackości.

Literatura

BAUMAN, Zygmunt, 1994: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa: Instytut Kultury.

ČANDER, Mitja, 2004: Między wieżą z kości słoniowej a ulicą. O słoweńskiej kulturze w

czasach transformacji. (Prevedel Witold Karkos.) *Opcje* 1–2/54–55.

CZAPLIŃSKI, Przemysław, 1997: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

CZAPLIŃSKI, Przemysław, 2004: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

CZAPLIŃSKI, Przemysław, 2007: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

FUKUYAMA, Francis, 1991: *Koniec historii?* (prev. B. Stanosz.) *Konfrontacje* 13.

JANION, Maria, 1996: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś.* Warszawa: Wyd. Sic!

JANČAR, Drago, 1989: *Terra incognita*. Celovec: Wieser.

JARZĘBSKI, Jerzy, 1994: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków: Wyd. Znak.

JUVAN, Marko, 1989: Postmodernizem in »mlada slovenska proza«. *Jezik in slovstvo* 34/3.

NOWACKI, Dariusz, 1996: Dziurawa siatka na motyle. Wokól prozy autorów urodzonych po 1960 roku. *Fraza* 11–12.

STASIUK, Andrzej, 1998: *Jak zostalem pisarzem*. Wolowiec: Czarne.

VIRK, Jani, 2004: Od realizmu społecznego do pluralizmu. Słoweńska proza po drugiej wojnie światowej. (Prevedli K. Bucka, A. Cydzik, Ł. Polański.) Opcje 1–2/54–55.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2004: *Między modernizmem a postmodernizmem. Kilka uwag o współczesnej powieści sloweńskiej.* (Prevedla Joana Pszczola.) *Opcje* 1–2/54–55.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 1999: Zajemanje časa. *Slavistična revija* 47/1.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: Žanrski sinkretizem sodobnega slovenskega romana. *Slavistična revija* 51.

THE SUBJECT AND NATIONAL IDEOLOGICAL PARADIGMS WITHIN THE POST-COMMUNIST CONTEXT (IN MÖDERNDORFER'S NOVEL *PREDMESTJE*)

Tomislav Zagoda
Znanje d. d., Zagreb

UDK 821.163.6-311.2.09 Möderndorfer V.

Prispevek se ukvarja z vprašanjem subjekta in ideoloških form v kontekstu postkomunistične slovenske realnosti na primeru Möderndorferjevega romana *Predmestje.* Metodološki in konceptualni (teoretični) aparat bo Freudova psihoanaliza, Lacanova psihoanalitična teorija in Althusserova teorija ideologije. Največji del prispevka bo temeljil na podlagi psihoanalitičnih pojmov iz Žižkove knjige *Sublimni objekt ideologije.*

subjekt, ideologija, identiteta, sidrišče (*le point de capiton*)

This paper deals with the issues of the subject and ideological forms in the context of the post-communist Slovene reality in Moderndorfer's novel *Predmestje*. The theoretical-methodological apparatus used will be Freud's psychoanalysis, Lacan's psychoanalytic theories and Althusser's theory of ideology. The paper leans heavily on elaborations of fundamental psychoanalytic concepts from Žižek's book *Sublimni objekt ideologije*.

subject, ideology, identity, anchor point, subtext

Introduction

In this paper we attempt to analyse the relation between the subject and ideological forms in Moderndorfer's novel *Predmestje*. In the first chapter, we consider the concept of subject from the perspective of Althusser's teachings, and of Lacan's and Žižek's conceptual apparatus. The basic assumption for all further consideration is Freud's discovery of the unconsciousness, with which an individual is no longer the ruler in his or her own house. Social contradictions and the question of identity in relation to the Other come from and are explained by an internal gap in one's personality.

Althusser's interpretation of ideology is important here, considering that it marks a faulty insight into reality, through the influence of the ideological state apparatuses, to which the subject has been submitted from birth. Such a false perspective, which deforms reality, conceals the subject's fundamental incapacity for true acknowledgment. The analysis of the relation between reality and the subject gives way to Lacan's thesis on the subject as an empty place; a subject that takes its symbolic place through the signifier's practices. The section ends with the introduction of the rigid signifier of »nationalism« as an anchor point (*point de caption*), which fills in the empty spaces in the symbolic chain of the subject.

In the second section we analyse the question of ideology. We report Žižek's thesis that ideology is false consciousness, and we confront the question of nationalism as a need for identification, in accordance with extracts from Biti's book *Upletanje nerečenog*. Here, we analyse the work's paradigmatic layers, through the writing of history from the bottom up by choosing marginal types as protagonists of the narrative text. The analysis of

nationalist practices unfolds according to the binary opposition Europe-Balkan, and takes a stance on the anchor point as the identification dividing line.

In the conclusion we address the subtext of the work, referring to selected statements by Čander from the article *Zemljovid za suvremenu slovensku prozu* about the dominant features of contemporary Slovenian literature and its relation towards the historical context of transition. Finally, we present a thesis on the ideological influence of multicultural global post-capitalism as the unconscious of the work (subtext), which stands in opposition to the need for identification of small nations from Central Europe with a national home.

1 The subject or about replacing emptiness

Psychoanalysis has shown that the subject is not a sort of filling nor is it a consistent homogeneous entirety. With the discovery of the unconscious, it became clear that we have within us an entity, an unapproachable enclave, radically opposed to the consciousness; a sort of traumatic core that pulsates like an alien in the basement of the psyche. We are already internally divided and separated, and here there squats the Other, bleak and unknown. A subjectification process is achieved, passing through the register of the imaginary and stepping into the symbolic order by accepting the signification practices of a certain culture or ideology. This roughly means that the subject has learned to say »mummy«, »daddy«, to use a knife and fork, to believe in God or in sexual revolution, to listen to the Beatles or Seka Aleksić, to cheer for *Olimpija* or *Primorska*, and so on. Mainly, through the subjectification process, floating proto-ideological signifiers completely disseminate a hard substance as an assumption of the core identity.

It is thus no wonder that Lacan, in a sense disposed of the subject, declaring it as an empty space, marking it with the sign $ (a big crossed »S«), an »empty space in the structure of the signifiers« (indeed, Lacan also disposed of the world, language, the Other, etc., (Žižek 2002: 105)). Consequently, we are in some way similar to an empty sheet, on which the text of the world is written. What is written on such paper represents the inventory of our personality, our subjective capital. Here arises the question as to who is the writer who adds in writing to us a certain line of signification (our aim is to avoid the theological answer: God). One of the possible answers could be given to us by Althusser. We must keep in mind that Althusser was a structural Marxist, which means that he believed that beyond the visible appearance there is a certain network of elements that administrate the logics of historical events. For instance, the breakdown of Yugoslavia took place therefore its structural elements, which in a certain historical period were kept together like a molecule inside a stable organism, separated from one another, thus destroying the entity's entirety. The main structural elements of »Brotherhood and Unity« captured places where they turned into »Unbrotherhood and Ununity«. However, as here we do not intend to analyse the structural pathology of Yugoslavia, we will return to our first question. According to Althusser, we could conclude that what shapes the texts of our lives is the stretched out hand of ideology. If we shift our perspective from verbal metaphorical to optical images, we could say that ideology is like a pair of glasses of which we are not conscious and which deforms and bends the objects in front of us, turns them into in a second-class reality. The only thing we can do (and here hides the possibility of some sort of heroism) is to admit to ourselves that our ideological glasses blur the real truth; well, we live in a state of untruth or at least distorted truth. The true falsification agents are represented by the institution of the ideological state apparatuses – Church, family, political parties, charity projects, ecological fundamentalists, ballet schools, etc.

A theoretical introduction was necessary in order to draw attention to the concept of

emptiness as a semantic place that summarises the atmosphere of the novel's world and the psychological content of its protagonists. My standpoint is that the emptiness of the main character (Marjan) represents the impossibility of him identifying with the signification practices of Lacan's symbolic order. Marjan, in fact, is a failure as a husband (if he were better, his wife would probably not slit her throat (Möderndorfer 2002: 94)); as a father, hated by his daughter for his adultery; his career as a policeman ended when he gets fired; he is keen on alcohol; he participates in the killing of stray dogs, and so on. The leitmotiv of emptiness is owven through the novel's structure like some sort of echo of the narrative voice, and so are the two final words of the novel: »empty, empty« (Möderndorfer 2002: 189).

Returning to Lacan's theory will help us understand the paradox by which emptiness actually represents an excess. According to Lacan, that excess is the remnant of the Real which eludes symbolization. »The Real is absolutely nothing, only emptiness, a cavity in the symbolic structure that marks core impossibility« (Žižek 2002: 233). If we return to the comparison of an empty sheet of paper and a written text, we could say that the Real appears where a certain word is erased. That place is taken by emptiness, which, due to grammatical and syntactic needs, demands a replacement, considering that a text (a chain of signification) cannot function without it. Thus a new signifier has to take the place of the emptiness in order to repair the metonymic line. My view is that Marjan's failures in core social relations – marriage, family, father-daughter, etc. – are gaps left by erased signifiers, grammatical emptiness in the syntax of society.

Möderndorfer's main character represents an alienated subject (like other characters from the novel) that aspires to symbolic integration, in other words, to filling in the empty spaces on his paper. Here we get to Lacan's concept of an anchor point (*point de capiton*), a sort of meaningful patch sewn over the symbolic structure of the text anew, i.e. in the gaps left by the social signifiers which were the active content of Marjan's subject – husband, father, policeman – is written the new, alternative signifier of »local nationalist«, through which its syntactic functionality is ensured in the metonymic line.

2 Ideology – the anchor point of difference

When mentioning Althusser, we spoke about ideology as a structure which distorts reality from the moment of our birth. The point is that the subject, regardless of how and who it is, cannot fight off the influence of ideology. The subject sees the world through the ideology, which therefore semantically defines it. Similarly, Žižek concludes that: »the ideology is not simply false consciousness... we should rather consider this reality as ideological – an ideological social reality is such whose mere existence implies its participant's ignorance with regard to its being – that is, a social reality whose mere reproduction implies that each individual 'does not know what they are doing'« (Žižek 2002: 39).

Earlier we mentioned that nationalism is an ideological paradigm which, like an anchor point, fills in the emptiness inside the symbolic chain linked to the main character's situation. We are keen to accept the interpretation according to which the primary function of nationalism is manifested in a need for identification (Biti 2000: 126). In the novel *Predmestje* the primary function of nationalism is shown as »socio-psychic imaginary home seeking.« The protagonists of Möderndorfer's novel are all socially marginalised, unfulfilled, unhappy individuals who suffer from signifier emptiness and crave social integration. With such a paradigmatic choice, the author's strategy depends on a perspective of recording history/context from the bottom up. The passive nihilism of the main characters on the margins of nationalism (a negative nationalism that mutates into chauvinism and xenophobia) transforms them into active

subjects. They represent »everyman«, »simple people« who leave their place in the discourse and take the place of the producer of the narration, that is, the narrator.

The nationalist practices represented in the novel are active inside a known xenophobic frame »non-Balkan-Balkans«, or »European-Balkans«, which may be interpreted in codes of binary oppositions such as civilised-wild (it is significant how the main character describes the sexual games of the young immigrant couple Nebojša and Jasmina: »Lovita se. Kot dve mladi živali. Kot živali.« (Möderndorfer 2002: 46)), developed-undeveloped, advanced-regressive, etc. According to this viewpoint, the reception of the Balkans means unconsciously Europe, its non-symbolised space and for this reason Nebojša and Jasmina represent the disturbing Other. Their first names are signifiers of ethic belonging, which is confirmed by Fredi's statement (among the four main characters, Fredi acquires the typological role of »brain of the group«). After hearing their names he concludes: »Vse je jasno! Ime pove vse! Ime nikar tako! Ime je važno!« (Möderndorfer 2002: 20), and again: »… Marjanova nova soseda … imata svoja imena in njuni imeni ne pomenita nič dobrega« (Möderndorfer 2002: 22). The antagonism towards the Other is also described in the narrative instance when Marjan, overhearing the young couple's love game taking place in the neighbouring flat, finds himself: »V neobvladljivem občutku jeze (gneva) in sovraštva (mržnje).« (Möderndorfer 2002: 37.) And when, on the occasion of meeting in the corridor, Nebojša touched Marjan: »Marjanu se naježi koža. Preplavi ga nekakšen gnus (gađenje) … gnus da ga je dotaknil človek … črn ko tujec … zoprn je … zoprn mi je … zoprn. Zoprn. Zoprn. (odvraten)« (Möderndorfer 2002: 71–72).

Wrath, hatred, disgust and repulsion represent the obverse of a negative identification, based on nationalist premises. The psychoanalytic theory interprets such viewpoint as self recognition; what we recognise as negative in the Other is actually the reflection of our weaknesses. The self is always a projection of the Other, that is, the results of a primary and repressed identification with it. However, the need for identification demands the establishment of certain limits between the ideological register of the Other and ourselves. It seems that the function of the dividing line, a synchronic axis that divides the self from the Other, is set by Lacan's anchor point.

> [...] the fundamental paradox of the anchor point: a »rigid signifier«, which totalises the ideology by stopping the metonymic sliding of its signified, is not the peak of Meaning's maximum density, some sort of Warrant which would, let off from the distinctive interaction of elements, serves as constant and firm point of reference. On the contrary, it is the element that represents the signifier's instance on the field of the signified. It is nothing but 'pure difference': its role is purely structural, its nature purely performative – its highlighting is in contrast with its own act of exposure; briefly, it is a 'signifier without signified'... an element that only occupies the place of a certain deficiency... pure **difference** is perceived as Identity (Žižek 2002: 140–141).

In accordance with this quotation we could conclude that nationalism directed towards fetishism of national purity is a »rigid signifier« through which Möderndorfer's heroes grant themselves a symbolic place in the field of the signified. But, what they »do not know«, and what was mentioned earlier when defining ideology, is that it is a matter of false ideological consciousness according to which, it seems, a fundamental misunderstanding, a blackout, takes place on a level of substance-structure opposition. The protagonists of *Predmestje*, in fact, are substantial fundamentalists who see in national history a diachronic, free-flowing substance (Fredi says: »Končno smo na svojem. Tu smo že stoletja …« (Möderndorfer 2002: 165)).

The »boys from the bowling hall« (let we call Mödernodorfer's heroes after the place they used to meet and spend their free time)

are simply structural cleaners who try to keep the national substance of their native place pure from the structural blurring. Finally, we get to a performance reversal, in which process the concepts »animal«, »wild«, »uncivilised«, used to define the Other (Balkan), become signifier practices of themselves. They are the ones who run over Nebojša and take him to an abandoned quarry, where they entertain themselves killing stray dogs, they are the ones who tie Nebojša up in chains and point a rifle towards him – whether the rifle is fired or not is unknown, but what we know is that the young immigrant couple is forever banished from »*predmestje*«.

3 Conclusion or peering into the work's subtext

A summary of what has been uncovered would go like this: the local »boys from the bowling hall« could in no other way symbolically integrate but through rigid practices of xenophobic nationalism. In it they found the anchor point that offers them an identification of »home«. However, the intent of this presentation is to peer into the subtext of the work, because: »what the work is silent about and the way it keeps silent hides the key to its meaning« (Eagleton 1987: 192). But, before we peer into »what the work is silent about«, we will revise in a few words what the work is about. Above all, the novel *Predmestja* was written in the genre convention of the realistic novel, the raw material (paradigmatic pattern) of its narrating text, in some way, reflects the post-Communist reality of the contemporary Slovenian society. Its tendency to show a neuralgic transitional reality, full of contradictions and social gaps, exactly in accordance to what Mitja Čander writes:

The world in which Slovenian literature found itself after independence is a deceived world. Dreams passed by, overnight. Transition did not lead to the creation of some sort of all-state brotherhood. On the contrary: in the name of the market and individualism, society even more radically disintegrated into rich and poor... The visible narrative field is narrower, but maximally enlightened. Everything that comes through from the surrounding darkness penetrates through a belt of light with unexpected impetus. (Čander 2004: 116–117.)

Mödernderof's narrative world thus »maximally enlightens« the life of the Slovenian suburbs and of their protagonists. Considering the perspective of the omniscient narrator, we learn quite enough elements from their lives and »living cultures« as to clearly imagine and evoke such a world and its spiritual atmosphere. However, in Čander, there is a statement that we will use as an introduction in the final analysis of »what the work is silent about«. Describing contemporary narrative practices, he says: »The more the transition heroes keep their feet on the ground, the more easily the world escapes their visual field« (Čander 2004: 117). It is precisely the world that escapes from their visual field that can be interpreted as a »mute« paradigmatic pattern, which was kept silent and which represents latent content of an absent ideological paradigm – the work's unconsciousness. My view is that the work's unconsciousness decodes in the ideological influence on narrating mechanisms, those practices that gave shape to the final syntagmatic links in the novel, and relate to transcultural universalism as part of the signifier chain of globalist post-capitalism. For this reason, *Predmestje* must also be read as a symptom of neuralgic transitional reality, which leads the post-Communist subject into an ideological gap and disruption between the demands of a capitalist imperialism disguised behind the mask of multiculturalism and an identification need (particularly of the small postcolonial nations of Central Europe) for the national home. It is too easy to read *Predmestj*e only as message against xenophobic nationalism, it would be appropriate to understand it as a symptom of contradictions between multiethnic and nationalist ideological tendencies.

Bibliography

BITI, Vladimir, 1994: *Upletanje nerečenog*. Zagreb: Matica hrvatska.

BITI, Vladimir, 2000: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

ČANDER, Mitja, 2004: Zemljovid za suvremenu slovensku prozu. *Riječi: časopis za književnost, kulturu i znanost Matice hrvatske* 2008/4. Sisak. 116–118.

EAGLETON, Terry, 1987: *Književna teorija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

FREUD, Sigmund, 1984: *Uvod u psihoanalizu.* Novi Sad: Matica srpska.

FREUD, Sigmund, 1984: *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska.

LAPLANCHE, J., 1992: *Rječnik psihoanalize.* Zagreb: August Cesarec, Naprijed.

MÖDERNDORFER, Vinko, 2002: *Predmestje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

SOLAR, Milivoj, 1988: *Roman i mit*. Zagreb: August Cesarec, Naprijed.

ŽIŽEK, Slavoj, 2002: *Sublimni objekt ideologije*. Zagreb: Arkzin.

ŽMEGAČ, Viktor, 1982: *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.

KRITIČNI JEZIKOVNOKULTURNI VPOGLED V ODDAJE TELEVIZIJE SLOVENIJA[1]

Melita Zemljak Jontes
Filozofska fakulteta, Maribor

UDK 811.163.6'271.1:654.197(497.4)

Prizadevanje za dvig in vzdrževanje jezikovne kulture je ena izmed najpomembnejših nalog sodobnega časa v slovenskem jezikovnem okolju. K popularizaciji jezikovne kulture so zavezani vsi mediji, še posebej nacionalna radiotelevizija s svojim statusom javnega zavoda posebnega kulturnega in nacionalnega pomena. Prispevek prinaša osnovni teoretični vpogled v jezikovno kulturo na Slovenskem, okvirni pregled oddaj Televizije Slovenija, ki prinašajo jezikovnokulturne vsebine, in mnenja študentov o vlogi, pomenu in nalogah javne Televizije Slovenija ter njenih uresničitvah.

jezikovna kultura, Televizija Slovenija, knjižni jezik, nacionalna identiteta, osebna identiteta

The attempt to raise and maintain levels of language is one of the most important current tasks in the Slovene language enviroment. All the media are committed to its popularisation, especially the national public service broadcaster with its status of a public institution of special cultural and national importance. The article presents a brief theoretical insight into Slovene language use, a short survey of language programmes on Slovenia Television that offer linguistic-cultural content, and students' opinion on the role, importance and functions of the national Slovenia Television and their realisation.

language use, Televizija Slovenija, standard Slovene, national identity, personal identity

1 Jezikovna kultura

Temeljna sestavina teorije knjižnega jezika je jezikovna kultura. Izoblikovala se je kot nasprotje samovoljnim posegom v jezik, ki niso upoštevali jezikovne resničnosti in zakonitosti, danih v jeziku (Kalin Golob 1996: 15).

Enciklopedija slovenskega jezika jezikovno kulturo označuje z dveh vidikov: kot jezikovno-stilno raven kakega besedila v smislu dobrega, ustreznega, dognanega in kot vedo o primernosti uporabljanih jezikovnih […] in sporočanjskih […] sredstev v kakem besedilu določene funkcijske zvrsti in izbrane stalne oblike sporočanja, s sopomenskim izrazom jezikovna omika(nost) (Toporišič 1992: 75). Obe pomenski razlagi ustrezata terminu jezikovne kulture v ožjem pomenu besede, to je dobra oz. slaba raba jezika ter (ne)upoštevanje slovničnih, pravopisnih, pravorečnih in sporočanjskih pravil. Jezikovna kultura v širšem pomenu besedne zveze pa je poseben del teorije knjižnega jezika, ki jo je teoretično razvil Praški lingvistični krožek v 20. in 30. letih 20. stol. (Kalin Golob 1996: 13).

Pojem jezikovne kulture je neločljivo povezan s pojmom jezikovne norme in ko gre za knjižni jezik, tudi njene uzakonitve (Vidovič Muha 1991: 18). Jezikovna norma je to, kar je splošno normalno v določeni jezikovni zvrsti, zlasti v knjižni. Vzpostavitev norme je dosežena z uzaveščanjem in rabo v temeljnih

1 Prispevek je nastal v okviru projekta Slovenski jezik v stiku evropskega podonavskega in alpskega prostora (JG-2238; marec 2009–marec 2012), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

priročnikih (slovnica, pravopis, slovar) določenega jezika (Toporišič 1992: 147). Jezikovna norma je zbir vseh tvornih jezikovnih lastnosti oz. zbir vseh (jezikovno)funkcijskih in (jezikovno)identifikacijskih prvin, ki so v primeru slovenščine tudi narodnoidentifikacijske (Vidovič Muha 1991: 18). Načela, ki so podlaga jezikovni kulturi, so zasnovana na funkcijskem (ki kaže nacionalni odnos do jezika), domačijsko-nacionalnem in purističnem (slednja kažeta emocionalni odnos do jezika) vidiku (Urbančič 1987). V teh načelih se pravzaprav kažeta tudi osebna in nacionalna identiteta (Blažević, Rončević, Šepić 2007: 51–54; Šakić, Kotrla 2007: 605–616).

Z jezikovno kulturo in jezikovno politiko so se ukvarjali ali se še ukvarjajo Janez Dular,[2] Velemir Gjurin,[3] Janez Gradišnik, Marko Jesenšek,[4] Tomo Korošec, Martina Orožen, Breda Pogorelec, Marko Stabej, Ada Vidovič Muha; Alenka Valh Lopert,[5] Irena Stramljič Breznik, Mira Krajnc Ivič, Simona Pulko, Melita Zemljak Jontes;[6] prvi celovit jezikovnokulturni pregled je podala Monika Kalin Golob (1996, 2008) idr.[7]

2 Jezikovna kultura in mediji

Ena izmed temeljnih jezikovnokulturnih nalog je popularizacija jezikovne kulture, ki temelji na sodelovanju med jezikoslovci in uporabniki jezika, in sicer s tradicijo institucionaliziranega (predvsem šolskega) in neinstitucionaliziranega jezikovnega vzgajanja, npr. v jezikovnih kotičkih, radijskih in televizijskih pogovorih ipd. (Kalin Golob 1996: 41).

Eden izmed načinov popularizacije jezikovne kulture je medijska prisotnost, radijska ali televizijska, nacionalna ali lokalna. Alenka Valh Lopert pravi, da so mediji nosilci zbornega jezika in njihova vloga je, da posredujejo informacije vsem, in sicer o vsem enako, hkrati pa širijo pravilen jezik in govor (2005: 24).

Še posebej pomembno vlogo ima pri tem Radiotelevizija Slovenija, ki je »javni zavod posebnega kulturnega in nacionalnega pomena« (Ur. l. RS, št. 96/2005). Njene ključne naloge so (1) ustvarjanje, pripravljanje, arhiviranje in oddajanje: dveh nacionalnih televizijskih programov, televizijskih programov regionalnih centrov v Kopru in Mariboru, po

2 Jezikovna politika (*Enciklopedija Slovenije* 4. Ljubljana: Mladinska knjiga, SAZU, 1990, 306–307), Lektoriranje in jezikovna kultura (*22. SSJLK. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 61–78), Med jezikovno politiko in jezikovno kulturo (*24. SSJLK. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 31–47); nekdanji minister za kulturo, bivši vodja Urada za slovenski jezik, bivši vodja Sektorja za slovenski jezik Ministrstva za kulturo RS.

3 Npr. prispevki v tedniku *7D* (1987–1990), Prednosti federalne, konfederalne in samostojne Slovenije za slovenski jezik (*Nova revija*, marec 1990, 9/95, 582–584) ter *Slovenščina zdaj!* (Ljubljana: Art agencija, 1991) idr., vodja Sektorja za slovenski jezik Ministrstva za kulturo RS.

4 Slovenski jezik in Evropska zveza (*Slavia Centralis*, 2009, 2/2, 7–23), Slovenski jezik in Evropska zveza (Marko Jesenšek, Miran Štuhec (ur.): *Mednarodni znanstveni simpozij Večjezičnost v Evropski zvezi, Maribor, 13.–15. novembra 2008. Zbornik povzetkov*. Maribor: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 2008, 53–54), Slovenščina danes (Emil Tokarz (ur.): *Słowiańszczyzna w kontekście przemian Europy końca XX wieku: język – tradycja – kultura*. Katowice: Śląsk, 2001, [169]–178), Perspektive slovenistike ob vključevanju v Evropsko zvezo (Marko Jesenšek (ur.): *Slovenski jezik in literatura v evropskih globalizacijskih procesih. Zbornik Slavističnega društva Slovenije* 15. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2004, 331–333) idr.

5 *Kultura govora na Radiu Maribor* (Maribor: Slavistično društvo Maribor, Zora 36), Nacionalni in komercialni radio – jezikoslovčev pogled na radijski jezik (*Teorija in praksa*, november–december 2009, 46/6, 770–784).

6 Skupen prispevek avtoric I. Stramljič Breznik, M. Zemljak Jontes, S. Pulko, A. Valh Lopert, M. Krajnc Ivič: Jezikovnokulturni vidik oglaševanja (*Slovenščina v šoli*, 2009, 13/4, 3–14).

7 V okvir prizadevanj za dvig jezikovne kulture sodijo tudi številni priročniki, učbeniki idr., ki se osredinjajo na rabo knjižnega jezika, kar pa zahteva natančnejši pregled v posebnem prispevku.

en televizijski program za avtohtono italijansko in madžarsko narodno skupnost in televizijske oddaje za romsko etnično skupnost, televizijskih programov za slovenske narodne manjšine v sosednjih državah ter za slovenske izseljenke in izseljence in zdomce, televizijskih programov za tujo javnost, teleteksta, internetnega in mobilnega portala; (2) neposredni prenosi sej Državnega zbora Republike Slovenije in celovito informiranje javnosti o vsem drugem parlamentarnem dogajanju (povzeto po Ur. l. RS, št. 96/2005).

V svojih programskih standardih RTV Slovenija postavlja svoje delovanje v interesu javnosti (1–3), zagotavlja neodvisnost, avtonomnost in profesionalnost ustvarjalcev radijskih in televizijskih programov (3) in s tem seveda določa vsebine, podane v spletnem portalu MMC: (a) informativne oddaje, (b) športne oddaje, (c) izobraževalne oddaje, (č) kulturno-umetniške oddaje, (d) razvedrilne oddaje, (e) verske oddaje, (f) otroške in mladinske oddaje.

3 Raziskava

3.1 Namen in cilji raziskave

Z namenom povezave teoretičnega védenja s konkretnimi, praktičnimi izsledki o jezikovni kulturi na javni televiziji je bila izvedena raziskava (1) o oddajah na Televiziji Slovenija, ki so imele (ali še imajo) za svoj cilj spodbujati jezikovnokulturno zavest, in (2) o mnenju študentov o TV-programih, (jezikovnokulturnih) oddajah, temeljnih vlogah javne televizije, socialnih zvrsteh, ki se v oddajah uporabljajo, in njihovi ustreznosti ter o pomenu knjižne slovenščine v primerjavi z drugimi socialnimi zvrstmi za osebno in nacionalno identiteto.

3.2 Metodologija dela

Raziskava o (1) jezikovnokulturnih oddajah na Televiziji Slovenija je bila opravljena marca 2010 kot pregled arhiva oddaj na spletnem portalu MMC, raziskava o (2) mnenju študentov v zvezi z oddajami Televizije Slovenija pa je bila izvedena z anketnim vprašalnikom marca in aprila 2010 na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru. Pridobivanje podatkov je potekalo najprej s sestavo anketnih vprašalnikov, sledili sta kvalitativna in kvantitativna obdelava.[8]

Posamezni anketni vprašalnik zajema 18 vprašanj, in sicer 11 zaprtega tipa, 5 odprtega tipa (8., 9., 10., 17., 18. vprašanje) in 2 kombinirani vprašanji, tj. zaprtega in odprtega tipa (11., 12. vprašanje). Anketirani so bili pred izpolnjevanjem vprašalnika in po potrebi med njo deležni nekaterih dodatnih usmeritev oz. pojasnil (npr. vprašanja 7 in 13 do 16). Podana bo interpretacija odgovorov na prvih 16 vprašanj; zadnji dve vprašanji (odprtega tipa) sledita hipotezam druge raziskave. Interpretacija odgovorov bo podana pomensko povezovalno med vprašanji.

3.2.1 Raziskovalni vzorec

Raziskava z anketnim vprašalnikom je zajela 111 študentov Filozofske fakultete v Mariboru, in sicer prvega in drugega letnika bolonjskih študijskih programov in četrtega letnika nebolonjskega študijskega programa, vse študijskih programov slovenistike. Porazdelitev študentov po letnikih je relativno homogena (45–38–28), diferenciacija glede na spol zaradi relativno majhnega odstotka študentov moškega spola ni bila izvedena. Vsi rezultati so podani odstotkovno.

3.3 Rezultati raziskave

3.3.1 Okvirni pregled oddaj o jeziku in književnosti

Na Televiziji Slovenija je bilo od sprejetja Zakona o javni rabi slovenščine, torej od leta 2004, na sporedu predvajanih (ali pa so še predvajane) kar nekaj oddaj, ki se (vsaj deloma) dotikajo jezikovne kulture, bodisi s poudarkom na jeziku bodisi na književnosti:

8 Rezultatov raziskave z anketnim vprašalnikom ni mogoče posplošiti na celotno populacijo, gre le za študijo primera.

(a) jezik: *Brižinski spomeniki: 1000 let slovenske pisane besede* (18. 5. 2004), *Večerni gost* (12. 6. 2005–; npr. M. Hladnik (4. 3. 2007), J. Toporišič (14. 1. 2007), M. Snoj (30. 5. 2010) idr.), *Kratka zgodovina slovenskega jezika* (Od naselitve do prve knjige, 1. del (14. 2. 2006), Od prve knjige do razsvetljenstva, 2. del (21. 2. 2006), Od razsvetljenstva do Zdravljice, 3. del (28. 2. 2006), Od političnega programa do državnega jezika, 4. del (8. 3. 2006)), *Slovenci po svetu* (9. 7. 2007–; mesečno, npr. 30. 4. 2007, 9. 6. 2007, 23. 12. 2007, 10. 6. 2009), *Polnočni klub* (4. 5. 2007–, npr. 17. 10. 2008, 8. 2. 2008), *Jezikamo z Ano Marijo* (2. 9. 2007–23. 12. 2007; tedensko), *Besedi na sledi* (10. 9. 2007–1. 10. 2007), *Dolg cajt* (30. 10. 2008), *Turbulenca* (3. 9. 2008–; npr. *Slovenščina* (23. 9. 2009), *Ozadje slovenskih pregovorov* (6. 5. 2009), *Slovenska društva iz Evrope in Kanade* (12. 8. 2009), *Knjiga, oddaja za radovedneže* (12. 9. 2008), *Dnevnik* (različni jezikovni prispevki), *Osmi dan*, *Pisave*, *Minute za maturo: Slovenščina* (16. 5. 2006), *Minute za jezik* (12. 1. 2010–; tedensko); (b) književnost: *Literarni večer*, *Literarni nokturno*, *Knjiga mene briga*, *Odprto za literaturo*, *S knjižnega trga*, *Oder*, *Bukožverček*, *Odpeti pesniki*, *Sejalci besed*, *Slovenski pesniki in pisatelji* ter druge (MMC – Multimedijski predvajalnik, Arhiv oddaj).

3.3.2 Rezultati in interpretacija odgovorov anketnega vprašalnika

Prvo vprašanje sprašuje po spremljanju programa Televizije Slovenija.

	Da	Ne
1. letnik	90,9 %	9,1 %
2. letnik	78,9 %	21,1 %
4. letnik	88,9 %	11,1 %

Preglednica 1: Prvo vprašanje: *Spremljate program Televizije Slovenija?*

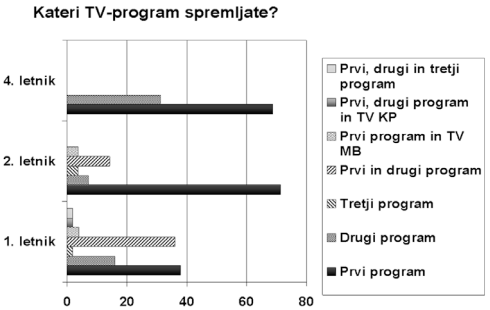
Večina študentov vseh letnikov spremlja program Televizije Slovenija, največ študentje prvega (90,9 %) in četrtega (88,9 %) letnika, najmanj pa študentje drugega letnika (78,9 %).

Vpogled v medij, ki ga študentje uporabljajo za spremljanje programov javne televizije, podaja sedmo vprašanje.

	Prek klasične televizije	Spletno
1. letnik	86 %	14 %
2. letnik	93 %	7 %
4. letnik	100 %	/

Preglednica 2: Sedmo vprašanje: *Prek katerega medija spremljate Televizijo Slovenija pogosteje?*

Vsi študentje program javne televizije pogosteje spremljajo prek klasične televizije, zanimivo pa je, da se spremljanje prek klasične televizije znižuje z letnikom, kar pomeni, da kar 14 % več študentov prvega in 7 % študentov drugega letnika v primerjavi s študenti četrtega letnika spremlja TV Slovenija spletno.



Grafikon 1: Drugo vprašanje: *Če program Televizije Slovenija spremljate, katerega najpogosteje?*

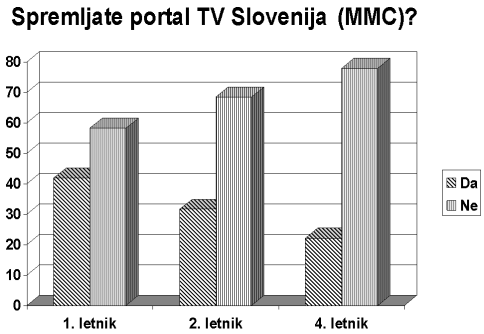
Vsi študentje najpogosteje spremljajo prvi program, pri čemer odstotek spremljanja narašča z letom študija; še posebej izstopata 2. (71,4 %) in 4. (68 %) letnik. Samo drugi program z 31,2 % spremljajo študentje 4. letnika, medtem ko študentje 1. letnika (36 %) in 2. letnika (14,3 %) kombinirajo spremljanje prvega in drugega programa. Presenetljivo dejstvo je, da študentje 4. letnika skorajda ne spremljajo regionalnih programov

	1. letnik	2. letnik	4. letnik
Prvi program	enkrat tedensko (39,6 %) dvakrat tedensko (33,3 %)	enkrat tedensko (35,7 %) dvakrat tedensko (32,1 %) vsak drugi dan (32,1 %)	enkrat tedensko (50 %)
Drugi program	enkrat tedensko (50 %) dvakrat tedensko (21,4 %) vsak drugi dan (23,8 %)	enkrat tedensko (70,6 %)	enkrat tedensko (50 %) dvakrat tedensko (50 %)
Tretji program	enkrat tedensko (93,3 %)	enkrat tedensko (75 %)	enkrat tedensko (100 %)
TV MB	enkrat tedensko (78,6 %)	enkrat tedensko (77,8 %)	enkrat tedensko (75 %)
TV KP	enkrat tedensko (100 %)	enkrat tedensko (100 %)	enkrat tedensko (100 %)

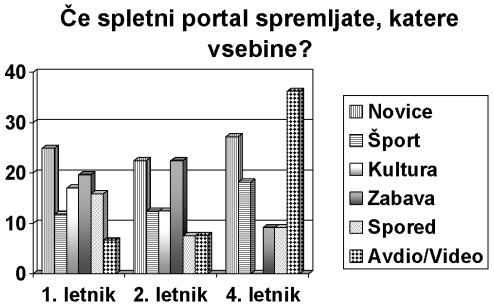
Preglednica 3: Tretje vprašanje: *Kako pogosto spremljate posamezni program?*

	1. letnik	2. letnik	4. letnik
Poročila	vsak drugi dan (33,3 %) enkrat tedensko (20 %) dvakrat tedensko (20 %)	vsak drugi dan (42,9 %) enkrat tedensko (28,6 %) dvakrat tedensko (28,6 %)	enkrat tedensko (33,3 %) dvakrat tedensko (33,3 %) večkrat dnevno (33,3 %)
Šport	enkrat tedensko (33,3 %) dvakrat tedensko (22,2%) vsak drugi dan (22,2 %) vsak dan (22,2 %)	vsak drugi dan (66,6 %)	enkrat tedensko (100 %)
Kultura	vsak dan (45,5 %)	vsak drugi dan (50 %)	/
Zabava	dvakrat tedensko (36,4 %) vsak drugi dan (27,3 %)	dvakrat tedensko (33,3 %) vsak drugi dan (33,3 %)	enkrat tedensko (100 %)
Spored	enkrat tedensko (54,5 %)	dvakrat tedensko (66,6 %)	vsak dan (100 %)
Avdio/video	enkrat tedensko (66,6 %)	enkrat tedensko (33,3 %) dvakrat tedensko (33,3 %) večkrat dnevno (33,3 %)	dvakrat tedensko (50 %)

Preglednica 4: Šesto vprašanje: *Če spletni portal MMC spremljate, kako pogosto?*



Grafikon 2: Četrto vprašanje: *Spremljate spletni portal TV Slovenija (MMC)?*



Grafikon 3: Peto vprašanje: *Če spletni portal MMC spremljate, katere vsebine?*

TV Maribor in TV Koper (za slednjega je razumljivo, saj le malo študentov prihaja s Primorske).

Vsaj tretjina študentov posameznega letnika spremlja prvi program enkrat ali dvakrat tedensko, izjema je polovica študentov 4. letnika, ki prvi program spremljajo samo enkrat tedensko. Drugi program je med študenti prvega letnika spremljan pogosteje kot enkrat tedensko, tudi vsak drugi dan (23,8 %). Tretji program in regionalna TV-programa so vsaj v 75 % spremljani le enkrat tedensko.

Zanimivo je, da spremljanje spletnega portala upada z naraščanjem leta študija. Tako spletni portal MMC spremlja 41,8 % študentov prvega letnika, medtem ko ga v četrtem letniku spremlja le dobra polovica tega, 22,2 % študentov. Razlog je prav gotovo tudi v večji računalniški pismenosti mlajših generacij. Med najpogosteje spremljanimi vsebinami so v vseh letnikih novice (25 %, 22,5 %, 27,3 %),[9] zabava v prvem (19,7 %) in drugem (22,5 %) letniku, v četrtem letniku pa izstopata še šport (18,2 %) in še posebej avdio/video vsebine (36,3 %).

Pogostnost spremljanja spletnega portala MMC je glede na letnik in vrsto vsebin zelo raznolika. Temeljna razlika se kaže med študenti prvega in drugega letnika v primerjavi s četrtim letnikom. Slednji spletne vsebine spremljajo redkeje (npr. šport, zabavo) ali pa jih sploh ne (npr. kulturo), le spored je tisti, ki ga spremljajo občutno pogosteje. Tretjina študentov 4. letnika spremlja novice enkrat tedensko, tretjina dvakrat tedensko, tretjina pa kar večkrat dnevno, kar je občutno več od študentov prvega in drugega letnika.

Osmo vprašanje je dalo kar 44 različnih odgovorov, tj. oddaj, ki jih študentje spremljajo na Televiziji Slovenija. Rezultati analize pokažejo, da študentje vseh letnikov najpogosteje spremljajo jutranja, dnevna in večerna poročila, kar potrjuje ugotovitve petega zastavljenega vprašanja. Večina ostalih najbolj spremljanih oddaj je s področja zabave oz. razvedrila, presenetljivo je, da med najpogostejšimi petimi oddajami ni jezikovnoizobraževalnih oddaj, saj je pričakovati, da jih kot bodoče sloveniste vendarle strokovno zanimajo.

	1. letnik	2. letnik	4. letnik
1	Poročila, Dnevnik, Odmevi	Poročila, Dnevnik, Odmevi	Poročila, Dnevnik, Odmevi
2	Spet doma	Spet doma	Spet doma
3	NLP	NLP	Piramida
4	Piramida	Piramida	Enajsta šola
5	Tednik	Polnočni klub	Na zdravje, Polnočni klub, NLP, Jasno in glasno

Preglednica 5: Osmo vprašanje: *Zapišite oddaje, ki jih spremljate na Televiziji Slovenija.*[10]

	1. letnik	2. letnik	4. letnik
1	Knjiga mene briga (48,8 %)	Knjiga mene briga (40 %)	Minute za jezik (63 %)
2	Minute za jezik (21,9 %)	Enajsta šola (30 %)	Knjiga mene briga (18,2 %)
3	Enajsta šola (7,3 %)	Polnočni klub (10 %) Male sive celice (10 %)	Dober dan, Koroška (9,1 %) Mostovi (9,1 %)

Preglednica 6: Deveto vprašanje: *Katere jezikovnoizobraževalne oddaje na Televiziji Slovenija poznate?*

9 Zaporedje odstotkov: prvi letnik, drugi letnik, četrti letnik.

10 Prikazanih je pet najpogosteje zapisanih oddaj.

	1. letnik	2. letnik	4. letnik
1	informiranje javnosti (35,1 %)	informiranje javnosti (38,5 %)	informiranje javnosti (50 %)
2	jezikovna kultura (25,7 %)	jezikovna kultura (19,2 %)	izobraževanje (20,8 %)
3	izobraževanje (9,5 %)	izobraževanje (17,3 %)	zabava (16,7 %)
4	zanimiv in raznolik program (6,8 %)	zabava (15,4 %)	jezikovna kultura (8,3 %)

Preglednica 7: Deseto vprašanje: *Kaj menite, kaj je temeljna naloga/poslanstvo Televizije Slovenija?*

Vrsta oddaj	Socialne zvrsti	Primernost/ustreznost rabe
a) izobraževalne oddaje	zborni jezik knjižni pogovorni jezik	da da
b) informativne oddaje	zborni jezik knjižni pogovorni jezik narečje	da da ne
c) kulturne oddaje	zborni jezik knjižni pogovorni jezik narečje	da da da/ne
č) razvedrilne oddaje	zborni jezik knjižni pogovorni jezik narečje	da da da

Preglednica 8: Enajsto vprašanje: *Katera socialna(-e) zvrst(-i) jezika se po vašem mnenju najpogosteje pojavlja(jo) v posameznih vrstah oddaj? Se vam zdi njihova raba primerna/ustrezna?*

Deveto vprašanje sprašuje po jezikovnoizobraževalnih oddajah, ki jih študentje spremljajo. V preglednici 6 so navedene tiste oddaje, ki so vsaj deloma jezikovnoizobraževalne, kar nekaj odgovorov pa je bilo tudi neustreznih. Najpogosteje navajani oddaji sta *Minute za jezik*, ki je popolnoma jezikovna oddaja, in *Knjiga mene briga*, ki je književna oddaja. Deloma jezikovnoizobraževalni sta tudi *Enajsta šola* in *Male sive celice*, obe namenjeni mlajšim generacijam šolarjev, predvsem osnovnošolcem. Zanimivo je, da so študentje četrtega letnika med odgovori navedli tudi oddaji, namenjeni slovenski manjšini v Avstriji in na Madžarskem, ki imata poleg osnovnega cilja izobraževanja Slovencev v slovenskem jeziku predvsem močno narodnopredstavitveno oz. narodnopovezovalno vlogo.

Večina študentov meni, da sta temeljni nalogi javne televizije informiranje javnosti, kar se kaže tudi pri odgovorih na vprašanje o najpogosteje spremljanih oddajah na TV Slovenija, in dvig jezikovne kulture ter (splošno) izobraževanje. Vredno premisleka pa je, da se med petimi najpogosteje gledanimi oddajami študentov jezikovnokulturne in (splošno)izobraževalne oddaje ne pojavljajo.

Študentje ugotavljajo, da se knjižni zborni in knjižni pogovorni jezik ter neknjižna narečna govorica pojavljajo v vseh vrstah oddaj, narečno se ne pojavlja le v izobraževalnih oddajah. Vse zapisane socialne zvrsti so ocenili kot primerne posamezni vrsti oddaje, izjemi sta le kulturne oddaje, kjer so mnenja enakovredno deljena, ter informativne oddaje, kjer je tovrstna raba označena kot neustrezna. Anketiranci niso imeli možnosti

zapisati, za kateri del informativnih oddaj se uporabljajo določene socialne zvrsti jezika.[11]

	1. letnik	2. letnik	4. letnik
Da	91 %	78,9 %	88,8 %
Ne	1,6 %	2,7 %	5,6 %
Brez odgovora	7,4 %	18,4 %	5,6 %

Preglednica 9: Dvanajsto vprašanje: *Menite, da je raba knjižnega jezika na Televiziji Slovenija nujna?*

Velika večina anketiranih je mnenja, da je raba knjižnega jezika na Televiziji Slovenija nujna, kar se lahko poveže z odgovori na deseto vprašanje, ki sprašuje po temeljnih nalogah TV Slovenija; anketirani so med najpogostejše odgovore namreč navedli tudi dvig in vzdrževanje jezikovne kulture.

Najpogostejše utemeljitve študentov (38,9 %, 39,5 %, 42,9 %) pritrdilnih odgovorov so, (a) da je TV Slovenija nacionalna televizija, ki naj bi oddajala v slovenskem (knjižnem) jeziku, (b) da je knjižni jezik sredstvo sporazumevanja med različnimi narečnimi govori (31,4 %, 26,3 %, 33,3 %) in (c) da je raba knjižnega jezika nujna za dvig jezikovne kulture (27,8 %, 31,6 %, 19 %).

70,4 % študentov prvega in 73,7 % študentov drugega letnika meni, da je knjižni jezik za nacionalno identiteto izjemno pomemben; izjemno pomembnost knjižnemu jeziku pripisuje le polovica študentov četrtega letnika. Največ anketirancev prvega letnika (34,6 %) predstavlja narečno govorico kot srednje pomembno, največ anketirancev drugega (42,1 %) in četrtega (38,9 %) letnika

	1. letnik		2. letnik		4. letnik	
	Knjižni j.	Narečje	Knjižni j.	Narečje	Knjižni j.	Narečje
1	/	1,8 %	2,6 %	2,6 %	5,5 %	11,1 %
2	/	10,9 %	/	/	/	16,7 %
3	7,4 %	34,6 %	5,3 %	26,4 %	5,5 %	5,5 %
4	22,2 %	29,1 %	18,4 %	42,1 %	39 %	38,9 %
5	70,4 %	23,6 %	73,7 %	28,9 %	50 %	27,8 %

Preglednica 10: Trinajsto in štirinajsto vprašanje: *Kako pomemben se vam zdi knjižni jezik oz. narečje za nacionalno identiteto?*[12]

	1. letnik		2. letnik		4. letnik	
	Knjižni j.	Narečje	Knjižni j.	Narečje	Knjižni j.	Narečje
1	/	1,8 %	2,6 %	2,6 %	5,5 %	/
2	7,3 %	1,8 %	7,9 %	/	/	11,2 %
3	18,2 %	21,8 %	18,4 %	18,4 %	50 %	22,2 %
4	50,9 %	34,6 %	31,2 %	39,5 %	16,7 %	22,2 %
5	23,6 %	40 %	39,9 %	39,9 %	27,8 %	44,4 %

Preglednica 11: Petnajsto in šestnajsto vprašanje: *Kako pomemben se vam zdi knjižni jezik oz. narečje za osebno identiteto?*[13]

11 To bi bilo smiselno še vključiti v nadaljnje raziskave. Če je bila mišljena raba narečne govorice npr. pri intervjuvancih v določenih sporazumevalnih okoliščinah (po naravni nesreči ipd.), potem bi lahko rekli, da je raba zaradi čustvenega naboja anketiranih upravičena, raba novinarja pa pravzaprav ne.

12 1 = nepomemben, 5 = zelo pomemben.

13 1 = nepomemben, 5 = zelo pomemben.

pa kot zelo pomembno za nacionalno identiteto. Naraščanje pomena narečnega v primerjavi s knjižnim je mogoče pojasniti s povečevanjem zanimanja za narečno ali vsaj seznanjanja z njim zaradi predmetov, ki se snovno navezujejo na narečja, ki jih študentje po študijskem programu poslušajo po prvem (v bolonjskih študijskih programih) oz. po drugem (v nebolonjskih študijskih programih) letniku študija.

Študentom prvih in četrtih letnikov se zdita za osebno identiteto pomembna tako knjižni jezik (50,9 %, 50 %) kot narečna govorica (40 %, 44,4 %), vendar je študentom četrtih letnikov knjižni jezik le srednje pomemben, medtem ko je študentom prvega letnika zelo pomemben. Študentom drugega letnika je enako pomembno oboje (39,9 %).

4 Sklep

Prizadevanje za dvig in vzdrževanje jezikovne kulture je ena izmed najpomembnejših nalog sodobnega časa v vsakem jezikovnem okolju, tudi slovenskem. Ena izmed nalog jezikovne kulture je tudi njena popularizacija, h kateri so zavezani vsi mediji, Radiotelevizija Slovenija s svojim statusom javnega zavoda posebnega kulturnega in nacionalnega pomena s skrbjo za slovenski (knjižni) še posebej. Okvirni pregled oddaj Televizije Slovenija, ki prinašajo jezikovnokulturne vsebine, je pokazal, da je oddaj kar nekaj, še posebej je v zadnjih mesecih med študenti slovenistike aktualna oddaja *Minute za jezik*. Študija primera, izvedena z anketnim vprašalnikom med študenti mariborske slovenistike, je pokazala, da študentje TV Slovenija kot javni medij spremljajo, in sicer najpogosteje prvi in drugi program, predvsem novice in razvedrilne oddaje. Informiranje javnosti je poleg spodbujanja (jezikovnokulturnega) izobraževanja po mnenju študentov temeljna naloga javne televizije, ki pa očitno pri istih študentih ni v celoti dosežena, saj se, po mnenju študentov, nobena izmed tovrstnih oddaj ni pojavila med petimi najpogosteje gledanimi oddajami na televiziji. Socialnozvrstna jezikovna zastopanost je glede na vrsto oddaj, v katerih se pojavlja, po mnenju študentov večinoma ustrezna, poudarjajo pa velik pomen rabe knjižnega jezika na Televiziji Slovenija, saj velika večina anketiranih rabo knjižnega jezika izpostavlja kot eno izmed temeljnih nalog Televizije Slovenija za dvig in vzdrževanje jezikovne kulture.

Viri in literatura

BLAŽEVIĆ, Branka, RONČEVIĆ, Marina, ŠEPIĆ, Tatjana, 2007: Etnicitet, identitet i jezik kao čimbenici očuvanja kulturnog nasljeđa naroda. Jagoda Granić (ur.): *Jezik i identiteti. Zbornik*. Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku. 51–59.

IVIČ, Milka, 1963: *Pravci u lingvistici*. Ljubljana: DZS.

Jezikovno razsodišče: http://www.vlada.si/si/o_sloveniji/slovenscina/zgodovinski_pregled/

KALIN GOLOB, Monika, 1996: *Jezikovni kotički in jezikovna kultura*. Ljubljana: Jutro. 15, 38, 40–43, 145.

KALIN GOLOB, Monika, 2008: *Jezikovnokulturni pristop h knjižni slovenščini*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

POGORELEC, Breda, 1979: Slovenski jezik: jezikovna politika in praksa. *15. SSJLK*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 3–31.

Resolucija o nacionalnem programu za jezikovno politiko 2007–2011: http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200743&stevilka=2355

RTV Slovenija, Programski standardi: http://www.rtvslo.si/programskistandardi, 1–3; MMC – Multimedijski predvajalnik: http://www.rtvslo.si/; MMC – Multimedijski predvajalnik, Arhiv oddaj: http://tvslo.si/predvajaj/

ŠAKIĆ, Marija, KOTRLA, Marina, 2007: Materinski jezik i nacionalni identitet – javna percepcija građana Hrvatske. Jagoda Granić (ur.): *Jezik i identiteti. Zbornik*. Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku. 605–616.

Uradni list Republike Slovenija, št. 96/2005 z dne 28. 10. 2005: Zakon o Radioteleviziji Slovenija. http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200596&stevilka=4191

Uradni list Republike Slovenija, št. 97/2000 z dne 20. 10. 2000: Sklep o ustanovitvi Urada za slovenski jezik. http://www.uradni-list.si/_pdf/2000/Ur/u2000097.pdf

Uradni list Republike Slovenija, št. 86-3841/2004 z dne 5. 8. 2004: Zakon o javni rabi slovenščine. http://www.uradni-list.si/_pdf/2004/Ur/u2004086.pdf

Uradni list Republike Slovenija, št. 43/2007 z dne 18. 5. 2007: Resolucija o nacionalnem programu za jezikovno politiko 2007–2011. http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200743&stevilka=2355

URBANČIČ, Boris, 1987: *O jezikovni kulturi*. Ljubljana: Delavska enotnost.

Ustava Republike Slovenije, 11. člen: http://www.dz-rs.si/?id=150&docid=28&showdoc=1

VALH LOPERT, Alenka, 2005: *Kultura govora na Radiu Maribor. Zora 36*. Maribor: Slavistično društvo Maribor. 24.

VIDOVIČ MUHA, Ada, 1991: Nekatera aktualna vprašanja slovenske jezikovne kulture. *27. SSJLK*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 17–27.

TOPORIŠIČ, Jože, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 75, 147.

JEZIKOVNI EKSPERIMENTI NA LIKOVNEM PRIZORIŠČU SODOBNOSTI

Nadja Zgonik
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana

UDK 7.038.532:821.163.6.09"197/20"

Raba jezika v sodobni slovenski likovni umetnosti ni toliko usmerjena v jezikovne eksperimente, kot je bila v obdobju ohojevskega konceptualizma šestdesetih let, in se bolj nagiba k manipulaciji z žanri, oblikami knjižnih izdaj, izumljanjem novih črkovnih vrst, z dekonstruiranjem jezikoslovja ter njegovih ustanov pa se najraje provokativno loteva slovenske narodnostne identitete. Besedilo predstavi raznovrstne primere rabe jezika v sodobni umetniški likovni proizvodnji tandema Aleš Šteger in Dušan Fišer, Janeza Bernika, Zore Stančič, Marjetice Potrč, Alenke Pirman, Damijana Kracine, Vuka Ćosića in Jake Železnikarja.

vizualna poezija, sodobna umetnost, družbeno angažirana umetnost, narodnostna identiteta, pisava

The use of language in contemporary Slovene visual arts has fewer experimental aspirations than it had in the period of the OHO group style of conceptual art in the Sixties, and is more focused on the manipulation of genres, forms of book printing and the invention of new typographies; it also tries to challenge Slovene national identity with the deconstruction of linguistics and its institutions. Different approaches to the use of language in contemporary art are examined, including the tandem Aleš Šteger and Dušan Fišer, as well as Janez Bernik, Zora Stančič, Marjetica Potrč, Alenka Pirman, Damijan Kracina, Vuk Ćosić and Jaka Železnikar.

visual poetry, contemporary art, socially engaged art, national identity, font

Sodobna večmedijska umetnost ne dopušča, da bi ji postavljali kakršne koli omejitve. Širi se v različne prostore; obvladuje tradicionalne ročne likovne prakse in vključuje vse nove tehnološke možnosti fotografije, filma, videa, interneta, se dopolnjuje s performativnimi, jezikovnimi ter zvočnimi raziskovanji in odpira v območje znanstvenoraziskovalnih praks ter družbenega aktivizma. V vrvežu zamisli in konceptov ostajajo čvrste opore, s pomočjo katerih lahko o njej analitično in sistematično razmišljamo, samo še njena tehnična identiteta, pojavna struktura in določljive nazorske opredelitve. Eden izmed elementov, ki ga v sodobnem umetniškem delu lahko izoliramo in podrobneje preučimo, je odnos do jezika, do stopnje njegove vključenosti in oblik jezikovnega sporočanja, ki jih tako delo uporablja. V prispevku se bom omejila na tiste primere sodobnih likovnoustvarjalnih praks, ki so se oddaljile od modernističnih izhodišč (ki imajo v slovenskem prostoru vztrajno preživetveno moč), usmerjenih v avtonomnost, primarnost in tehnično partikularnost določenih medijskih nagovorov, in jih nadomestile z diskurzivnim plastenjem elementov z raznovrstnih medijskih področij. Ko se bom osredotočila na vključenost jezikovnih elementov, se bom omejila na pisno sporočanje in obšla obširno področje, ki se dotika govora v sodobni umetnosti, kar pa sega že v območje performativnih praks pa tudi zvoka, ki je prav tako postal eden od elementov razširjenega polja likovnega.

Ko začnemo v znanstvenoanalitičnem postopku v polju razširjenih vizualnih praks oddvajati jezikovne elemente od likovnih,

kmalu ugotovimo, da se pri tistih sodobnih slovenskih likovnih umetnikih, ki so prestopili v območje jezikovnega, jasneje zarisuje ločnica med modernističnimi in postmodernističnimi strategijami. Likovno delo z vključenimi elementi jezikovnega opredeljuje kot postmodernistično že zunanje dejstvo, da se v njem povezujeta dve različni umetniški področji, kar ustvarja njegovo hibridno pojavno strukturo. A ne le to. V zadnjem od modernističnih obdobij, v konceptualizmu, ki so ga vprašanja jezika intenzivno zanimala, vidimo, kako je opravil z eksistencializmom in liričnim subjektom ter se usmeril v reizem, da bi vzbudil nov, pozornejši odnos do stvari, s katerimi smo obdani, in vzpostavil specifično estetiko ter ozavestil naš celovit odnos do sveta reči in posameznikov v njem.[1] Njegova utopičnost, predvsem pa uporaba igre kot ustvarjalnega postopka (ludizem), po katerem se izgrajujejo odnosi v stvarnem svetu, sta imeli moč oblikovanja holistične vizije sveta, zastopanja velikih idej in ohranjanja iluzije, da se nov, boljši svet lahko uresniči. V postmodernizmu in sodobnosti pa se vera v boljši svet podre, velike zgodbe nadomestijo male, delne pripovedi, otroško igro, ki je gradila hišice iz kock, zamenja vandalsko in zdolgočaseno razbijanje igrač, svet, nosilec smisla (in nesmisla), zamenja bleščeča klopka vtisov.

Predvsem preživetje liričnega subjekta – tako pogostega pojava v slovenski književnosti skoraj do konca modernizma, ki ga je retroavantgarda grobo zavrgla in zamenjala s ciničnim političnim individuumom in marketinškim izvedencem – je v območju sodobnosti še komaj kje mogoče zaslediti. Ne zaradi liričnega izraza, temveč bolj iz prepričanja v »misijonarsko« vlogo pesniške besede, ki preobraža svet, bi omenila sodelovanje pesnika in slikarja, Aleša Štegra in Dušana Fišerja v letih 1999–2000, ki sta postavila v medsebojna razmerja poezijo prvega in slike drugega na združenem nosilcu, slikarskem platnu, v postavitvah v ljubljanski Bežigrajski galeriji (1999) (Fišer 1999) in ptujskem Pokrajinskem muzeju (2000) (Fišer, Šteger 2000). Na prvi razstavi so bili to še vertikalno zasnovani mali diptihi, tako da so bile Štegrove štiri- ali dvovrstičnice postavljene na zgornjem delu na beli podlagi (na primer »18.25 / V sredini neke misli / je tovarna lizik. / Tam avenija Destrnik / prečka Fischerstreet.«), njegov spodnji del pa je bila abstraktna Fišerjeva miniatura (Fišer 1999: 5). Na drugi razstavi pa so bili Štegrovi verzi (na primer »pristrezi mi življenje, kjer sope globok jezik«) (Fišer, Šteger 2000: brez str.), vključeni v velike slikarske kompozicije na različne načine, kot podnapis, besedilo, ki ga prekriva naslikan lik, ali pa kot besedilo, ki oblikuje ornamentalno mrežo okoli naslikanih likov, vključenih v likovno celoto galerijskega razstavnega projekta.

Umetnik, ki se že vseskozi, v vseh obdobjih svojega ustvarjalnega življenja, vsestransko, kot umetnik in po človeški osebni ter za družbene probleme občutljivi plati, odziva na spremembe v času, je Janez Bernik. Slikar, grafik, risar, kipar in pesnik je svojo zadnjo monografijo naslovil *Nočni dnevnik 1959–2009* (Bernik 2010) in tako svoje nenehno vseživljenjsko risarsko ustvarjanje ali/in beleženje nočnih razpoloženj namesto kot pregled ustvarjalnosti v določenem obdobju opredelil z naslovom za literarni žanr. V delih, ki sestavljajo celoto, je vpis subjektivnega nedvoumen, že zaradi oblikovanosti osebne pisave v rokopisu in označevanja risb z datumi, vendar se v izraz vtihotaplja tudi ironija, včasih cinična distanca. Slikar je v obdobju osemdesetih let na slike z velikimi črkami vpisoval »vade retro«, kar je učinkovalo dvoumno, saj ni bilo jasno, ali je to osebni *credo* ali populistični umetnostni slogan, s katerim

1 Izraza reizem (iz lat. *res*, stvar), ki ga je ob pisanju o zgodnji Šalamunovi poeziji skoval Taras Kermauner, se je kot osrednjega nazora v prvi fazi delovanja oprijelo slovensko konceptualistično gibanje s skupino OHO na čelu (Zabel 2007: 18).

se je ironično odzival na vrenje takrat porajajočega se retroavantgardističnega gibanja z NSK (Neue Slowenische Kunst) na čelu. V *Nočnem dnevniku* se vrstijo dnevniško natančno datirane podobe. Včasih je to speči lik golega moškega pred zrcalom in napis »Sanjam naprej – za nazaj« kot dopolnitev in pojasnilo motiva (Bernik 2010: 125), drugič pa je enovrstičnica postavljena v likovni prostor zgolj iz potrebe po hipnem zapisu na podlago, ki je takrat edina pri roki, kot na primer »Nenaden hrup preprostosti« (Bernik 2010: 265). Navadno je napis na spodnjem robu podobe, velikokrat s pisanimi črkami, da deluje res kot oseben rokopisni zapis, nikoli zgolj razpoloženjski, vedno obarvan s pesniškimi in filozofskimi implikacijami. Stališče izjavljanja je zaostreno subjektivizirano, solipsistično, hkrati pa se v pastišu likovnih in besedilnih izjav zrcalijo vsi postopki, ki jih uporablja sodobna umetnost; subjektivizem in eklekticizem se ne izključujeta.

Zora Stančič si kot predvsem grafična umetnica ne prisvaja knjižnih žanrov, pač pa same oblike knjižnih izdaj. Ker jo privlači tradicija knjige umetnika, kot so jo razvile zgodovinske avantgarde in nadaljevale neoavantgarde, se, ko želi predstaviti svoja dela v katalogu, enkrat odloči, da ga poimenuje *Album* (1995), drugič pa *Revija* (2000). Napisni komentarji pod njenimi grafikami, ki so bili najprej naknadno v rokopisu dodani pod grafike (na primer »Korak v novo življenje«) (Stančič 1995: 9), so se pozneje pridružili likovni podobi in bili vrezani v isto grafično ploščo (na primer »If Chagall is right, I'm right.« (Stančič 2000: brez str.)), včasih pa umeščeni kot odtis samostojne plošče v poljubno sestavljanko likovno-napisnega motiva (na primer »Listen my fantasies.«) (Stančič 2000: brez str.), vedno pa so s pomenom v interferenci z likovnim dopolnili in včasih razkrili skriti namen umetničinega osebno obarvanega izjavljanja.

Osemdeseta leta, čas evforičnega nastopa postmodernizma, so se pri nas na področju slikarstva uveljavila kot nova podoba. Vnovič so odkrila užitek v slikanju in bila dovolj zaverovana sama vase, da jih še ni mikalo odreči se avtonomnim medijskim učinkom. Uvedla so sicer večjo fleksibilnost prehajanja med mediji, ne pa še prepletanja, sestavljanja in plastenja raznovrstnih medijskih realnosti. Retroavantgardno gibanje je napovedovalo razpoloženje prihajajočega desetletja. V zastopstvu NSK so za našo obravnavo pomembni predvsem tisti nastopi, ki jih je imela skupina Laibach v galerijskem prostoru, predvsem zaradi njihove večmedijske strategije, prepletanja poezije, sloganov, manifestov, političnih pamfletov, z različnimi likovnimi, performativnimi in seveda zvočnimi učinki, zaradi česar bi se bilo treba lotiti specialistične obravnave literarnih in likovnih elementov v delu te glasbene skupine, po kateri je strategije delovanja prevzela skupina Irwin.

Ko so se v devetdesetih letih v odnosu do jezika dokončno izpela semiotična raziskovanja, so se na likovnem področju v ospredje prebile njegove družbene rabe. Angažiranost se v sodobni umetnosti izraža predvsem na besedni ravni in se zadovolji s tem, da nima širših družbenih posledic. Zato jezik ni političen, ampak zasebnodružbeni, v smislu, da nagovarja le tisti del javnosti, ki je navajen obiskovati galerije. Neposrednost nagovora in enoplastna berljivost, ki jo omogoča prav jezik, omogočata likovnim umetnikom fiksiranje pomena. Njegova struktura je najbližja tržnemu oglaševanju ali reklamnemu sporočanju, vendar v smislu razširjanja ekoloških ali družbenorazvojnih idej s pozitivnim sporočilom. Z uporabo rokopisa in osebnega skicoznega zarisa je preprosta in hitro izrečena izjava, tudi če se dotika globalnih filozofskih, političnih in ekonomskih problemov, opredeljena ne kot posledica družbenega dogovora, pač pa kot individualno stališče umetnika, ki se samomarginalizira s tem, da prizorišče za osveščanje namesto na širšo družbo omejuje na zaprt ambient svetovne galerijske mreže.[2]

Tovrstno prakso uporablja Marjetica Potrč, po izobrazbi arhitektka in kiparka, ki se od leta 1997 ukvarja na družbeno angažiran umetniški način z raziskovanjem »sodobnih gradbenih strategij« (Potrč 2003). Svoje prvo gradbeno delo v javnem prostoru je postavila v okviru razstave na prostem v javnem urbanem kontekstu v okviru *Skulptur Projekte* v Münstru leta 1997. Od leta 1999 je začela svoje narisane diagrame, stare fotografske posnetke ali reprodukcije umetniških del, ki so na stenah galerij razlagali njeno umetniško misel, opremljati z obširnimi natipkanimi komentarji. Improvizirane objekte za bivanje, s katerimi je v javnem prostoru raziskovala alternativne oblike zagotavljanja energije, oskrbe z vodo ter telekomunikacijami, je, če je bilo potrebno, postavila v miniaturizirani obliki v galerijah. Stene galerij je opremila z risbami z napisi, ki razlagajo te strategije, od leta 2003 in razstave *Next Stop, Kiosk* v ljubljanski Moderni galeriji dalje s povečavami svojih lastnoročnih risb z listov formata A4 na velike dimenzije, ki so prilagojene prostoru in opremljene z njenimi rokopisnimi komentarji v angleškem jeziku (tudi na razstavi v Ljubljani) z velikimi tiskanimi črkami. Z risbami pripoveduje kratke zgodbe o spreminjanju urbane strukture in vseh perečih globalnih družbenih bivanjskih problemih (na primer »A portable home / is all you can afford / [ustrezna risba] / in America, power resides / in things that do not last: / they become obsolete and eventually disappear. / As in Caracas, it is not democracy / that is important, but necessity.«) (Potrč 2003: 107). Zapisi imajo jasno stavčno strukturo, s kratkimi, razumljivimi stavki, ki omogočajo neposredno sporočanje in posredujejo nedvoumen pomen, brez prenesenih smislov. Uporaba velikih tiskanih črk v poenostavljeni, skoraj otroško preprosti pisavi in naivno izražanje dosežeta pri gledalcu učinek s svojo neposrednostjo, iskrenostjo in osebno prizadetostjo. Teritorialna razširjenost umetniškega raziskovanja Potrčeve s prizorišči od Caracassa do Alabame, Prištine, Tirane, Beograda do Amazonije in New Orleansa ustvarja ob uporabi angleškega jezika vtis, da je globalistično problematiko svetovnega razvoja mogoče razrešiti z osebno prizadetostjo, če jo le uspemo razširiti na dovolj širok del galerijskega občinstva.

Tudi v povezavi s političnimi premiki se je *genius loci* osemdesetih v devetdesetih letih z ustanovitvijo samostojne slovenske države preobrazil v splošno tematiko provociranja z narodnostno identiteto. Za slovenske sodobne likovne umetnike je značilno, da pristajajo na uveljavljen stereotip o dominantni izkušnji jezikovnega nacionalizma za oblikovanje slovenskega naroda in samostojne države. Vsaj tako se zdi, ko se navkljub svoji pripadnosti likovnemu izražanju manj menijo za to, da bi na provokativen ali angažiran način prikazovali likovne vzorce, ki se v tradiciji slovenske umetnosti dotikajo narodnostne mitologije, temveč to raje počno z jezikom.

Večletni projekt *Arcticae horulae* Alenke Pirman se je najprej začel kot njeno sedemletno ljubiteljsko zbiranje nemških izposojenk v slovenskem jeziku in njihovo urejanje. Leta 1995 je bil projekt v okviru umetniških dogodkov v javnem prostoru, ki jih je pod naslovom *Urbanaria* prirejal Sorosov center za sodobno umetnost v Ljubljani, prvič javno predstavljen v veliki čitalnici Narodne in univerzitetne knjižnice, kjer je avtorica na delovne mize razpostavila 40 zastavic z 294 izvezenimi besedami (Stepančič 1997: brez str.). Preoblikovanje zbirke v slovarsko obliko je teklo do leta 1997, ko je na Inštitutu za domače raziskave na 96 straneh izšel *Slovar nemških izposojenk v slovenskem jeziku*. Naj za primer navedem besede, zbrane pod črko J: ja, jaga, jagati, jager, jakna, jamrati, jeperga,

2 Vendar se v zadnjem času vse več tovrstnih projektov odvija sodelovalno z različnimi družbenimi skupinami v njihovih lokalnih okoljih. Pa tudi v samo umetniško proizvodnjo je vse bolj vključeno razmišljanje, kako bi projekt posredovali na način, dostopen čim širšemu občinstvu.

jesih, ješprenj, joh, jopa, jud, jurist, juvel (Pirman 1997: 43).[3]

Zbirati nemške izposojenke in projekt označiti z *Arcticae horulae*, kot je Adam Bohorič naslovil prvo slovensko slovnico iz leta 1584, je provokativno, saj je bila jezikovna razlika, preko katere so naši protestanti vzpostavljali posebno narodnostno identiteto Slovencev, prav razlika do nemščine. Postavitev *Zimskih uric* leta 1995 v veliki čitalnici v NUK-u, svečani dvorani predajanja študiju slovenske književnosti, je imela še likovno strukturo, saj je šlo za prostorsko postavitev, instalacijo. Ob tem dogodku bi lahko govorili tudi o estetskih dimenzijah, saj je avtorica na vsakem nizu Plečnikovih študijskih miz postavila eno od štiridesetih zastavic, ki navadno na poslovnih sestankih označujejo podjetja, iz katerih prihajajo udeleženci, le da so bile tokrat iz belega platna, na njih pa v ročnoobrtni tehniki vezenja s križci z rdečo nitjo izpisane nemške izposojenke.

V svoji razplastenosti je projekt dekonstruiral prav vse, od jezika, jezikoslovja, ustanov in organizacij, namenjenih raziskovanju jezikoslovja ter zgodovine književnosti, strokovnih knjižnih izdaj in seveda predvsem in najprej tistih kulturnih elementov, na katerih je utemeljena slovenska narodnostna identiteta, predvsem pa ga je poganjal ironičen odnos do vseh izgrajenih trdnjav in ustoličenih vrednot, ki postavljajo jezik za nacionalni in državni simbol. To njegovo razpoloženje je dokončno kot skrajno cinično intoniral zaključni stavek predgovora, ki ga je podpisal Inštitut za domače raziskave in se dotika razlage poimenovanja projekta: »S tem se želimo pokloniti vsem predanim jezikoslovcem, ki so v svojih sobicah, odmaknjeni od vsakdanjega vrveža, kalili slovenski jezik.« (Pirman 1997: 6.)

Likovni vidiki rabe jezika se odražajo v obliki pisave, s čimer pride do izraza njegova kaligrafska in tipografska kakovost. Prva je v ospredju raziskovalnega zanimanja naših likovnih umetnikov precej večkrat kot druga, morda tudi zaradi tradicionalno visokega povzdigovanja ročnoobrtne spretnosti kot likovne vrednote pri nas.

Ali bi lahko na podoben način – kot sta likovna simbola držav (ki v Evropi ustrezajo konceptu narodnostne države) grb in zastava, ki sta poleg državne himne najkomunikativnejša označevalca države navzven – sklepali, da so v jezikovnem sporočanju pred besedami narodnostne označevalke lahko že same črke? (S sporočilno vrednostjo oblikovanosti kaligrafskega zapisa se veliko ukvarjajo grafitarji pri svojih hitrih nočnih akcijah.)

Da narodnostno identiteto lahko sporoča že oblikovanost črk, je s svojim umetniškim projektom pokazal Damijan Kracina. Leta 1997 je oblikoval posebno črkovno vrsto, ki jo je z angleškim imenom *Proteus Fonts* razglasil za prvo slovensko avtohtono tipografijo. Človeške ribice se s pomočjo računalniške obdelave zvijajo na nemogoče načine, ponekod imajo dve ali več glav, da tako izpišejo celotno slovensko abecedo, vse potrebne znake in številke. Vendar z njimi avtor izpisuje samo besede v angleškem jeziku in s tem, ko naredi, da »slovenske« črke sporočajo v angleščini, opozori, kot pravi Gregor Podnar (Podnar 2000a: 33, 2000b: 23), na forsirano ohranjanje narodnostne identitete v času globalizma.

Parodiranja pisav in kriterijev njihove berljivosti se je s projektom Hollywood lotil Vuk Čosić. V organizaciji Galerije ŠKUC je kot enega njenih posebnih projektov besedo Hollywood, ki dominira v gričevnatem krajinskem ozadju Los Angelesa in označuje prizorišče svetovne filmske prestolnice, leta 1994 za dober mesec dni namestil na pobočje ljubljanskega grajskega hriba. Vendar je bil tokrat Hollywood napisan v Braillovi pisavi za slepe (Pirman 1995: 56–57).

Samostojno in na enak način izstopajoče tako iz matičnega območja književnosti kot

3 Leta 2005 je slovar izšel v elektronski obliki, poleg njega pa tudi digitaliziran arhiv projekta. Dostopen je na www.arcticae-horulae.si.

likovne umetnosti je področje računalniške spletne poezije, ki se s književnostjo povezuje prek tradicije konkretne in vizualne poezije, z likovnimi umetniškimi praksami pa si deli svetovni splet kot novo prizorišče za ustvarjanje in posredovanje, zato jo uvrščamo pod širšo oznako spletna umetnost ali netart. Privilegiji, ki jih omogoča splet, so ukinjanje časovnosti v procesu zaznave, dehierarhizacija umetnostnih prostorov in s tem povezana univerzalna dostopnost umetniškega dela v prostorskem in časovnem smislu, ali še več, ustvarjanje poenotenega prostora vključenosti, v katerem si pridobi gledalec-bralec tudi kompetence, ki jih podeljuje interaktivnost, in sicer tako pri urejanju elementov besednega sporočanja kot tudi vizualne strukture. Narvika Bovcon v knjigi *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana* razmišlja o spremenjenih pogojih ustvarjanja, zaradi katerih moramo govoriti o pojavu »novomedijske besedilnosti«. »Kulturno prekodiranje celotne zgodovine umetnosti v obdobju novih medijev in nastop računalniškega metamedija kot skupnega nosilca za umetnostne prakse v vseh dotedanjih klasičnih in starih tehničnih medijih« vpliva na to, da se spreminja tudi književnost (Bovcon 2009: 174).

Vodilni slovenski ustvarjalec računalniške spletne poezije je Jaka Železnikar. Leta 1996 je izdal prvo spletno zbirko pesmi v slovenskem prostoru z naslovom *Interaktivalija* (www.jaka. org/1997/int/int/prva-st.htm). V njej je zajeta cela vrsta novih možnosti, ki jih omogoča spletna interaktivnost. Iz nespremenjenega besedila pesmi nastane zaradi interakcije nova pesem, ki jo omogoči vsak vnovičen »tuj« zapis, s čimer se spreminja njen pomen. Bralec se lahko podpiše pod že narejeno pesem. Ko vpiše lokacijo, kjer se nahaja, pesem prilagodi, in sicer glede na to, kje živi in kakšno je vreme. Sam lahko dopolnjuje besedila z besedami po svojem izboru ali iz vnaprej določenega avtorjevega nabora (Bovcon 2009: 188–189). Z Železnikarjevim delom se na novem prizorišču umetnosti, svetovnem spletu, nadaljuje tako tradicija likovnih raziskav v območju vizualne poezije kot tudi programirane umetnosti, kot se je pri nas uveljavila v času konceptualizma v šestdesetih letih.

Če likovni znak omogoča hitrejšo zaznavo, je jezik priročna snov, s katero umetnik najlaže programsko doseže cilj, ki si ga je zadal. Iz vsakdanjega sporazumevanja smo navajeni neposrednega in enoznačnega besednega sporočanja, kar je danes za umetnike, ki delujejo na razširjenem likovnem področju, bistvenega pomena, saj je njihovo prizadevanje usmerjeno predvsem v iskanje stika s čim širšo javnostjo. Zato si tudi prizadevajo za ukinjanje ločnice med elitno in nizko umetnostjo, med umetnostjo in življenjem, kar pa v času, ko je pomemben predvsem bleščavi videz, ni več radikalizirano do te mere kot v šestdesetih letih, ko je bilo bivanjsko zavezujoče do skrajnosti. Tak radikalen primer je bilo parafraziranje nezahtevne oblike novinarskega žanra časopisne vesti iz črne kronike, ki jo je pred svojim samomorom leta 1966 oblikoval Aleš Kermavner (Kermavner 1966: brez. str.):

> (tk) LJUBLJANA, 4. – V Linhartovi ulici št. 66 se je včeraj zastrupil s plinom A. K., 19. V kuhinji je izpustil plin in tako izgubil življenje. Vmes ni tuje krivde.

Taka do skrajnosti izostrena eksistencialna zavezanost jeziku je sodobnemu času tuja. Neobstoječi subjekt se ne izreka, pač pa se neprestano preobraža. Svojo identiteto prikriva, si nadeva maske, se spreminja iz individualne v skupinsko obliko. Je danes uporaba raznovrstnih žanrov, ne le iz območja umetnosti, temveč tudi vsakdanjih oblik sporočanja, tudi oglaševanja, njihovo provociranje, razplastitev jezika od slenga do knjižnega jezika, raba angleškega jezika, eksperimentiranje ali manipulacija z jezikom? Prej bi rekla, da slednje, da se je eksperimentalno obdobje obravnave jezika zaključilo in imamo zdaj opraviti s parodijo, persiflažo ali čisto običajnim karikiranjem obrazcev in

postopkov. Predvsem pa si namesto analitičnega raziskovanja privoščimo nezavezujoč odnos do jezikovnih in likovnih prvin, dovolimo lagodne zdrse med obojimi, z ukinjanjem avtonomije umetniških področij pa je pripadnost postala stvar sprotne vsakodnevne odločitve.

Literatura

BAŠIN, Miloš (ur.), 1999: *Vizualna in konkretna poezija / Visual and Concrete Poetry.* Ljubljana: Bežigrajska galerija.

BAŠIN, Miloš (ur.), 2001: *Slovenska vizualna in konkretna poezija / Slovene Visual and Concrete Poetry.* Ljubljana: Bežigrajska galerija.

BAŠIN, Miloš (ur.), 2005: *Skupina OHO: na uho v oko*. Ljubljana: Bežigrajska galerija.

BERNIK, Janez, 2010: *Nočni dnevnik 1959–2009.* (Spremno besedilo Milček Komelj.) Ljubljana: Založba Nova revija.

BOVCON, Narvika, 2009: *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALUO.

FIŠER, Dušan, 1999: *Slike*. Ljubljana: Bežigrajska galerija.

FIŠER, Dušan, ŠTEGER, Aleš, 2000: *V tvari.* (Spremno besedilo Nadja Zgonik, Aleš Šteger.) Ptuj: Miheličeva galerija.

KERMAVNER, Aleš, 1966: *Knjiga Aleša Kermavnerja*. Ljubljana: Kulturna komisija pri Univerzitetnem odboru Zveze študentov Jugoslavije v Ljubljani.

NOVAK POPOV, Irena, 2002: Premiki vizualne imaginacije v sodobni slovenski poeziji (od zgodovinske avantgarde do neoavantgarde). Bożena Tokarz (ur.): *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich: wizualizacja w literaturze*. Katowice: Śląsk Wydawnictwo Naukowe. 210–225.

PIRMAN, Alenka (ur.), 1995: *Galerija Škuc: letni katalog 1994*. Ljubljana: Galerija Škuc.

PIRMAN, Alenka (ur.), 1997: *Arcticae horulae: slovar nemških izposojenk v slovenskem jeziku*. Ljubljana: Inštitut za domače raziskave.

PODNAR, Gregor, 2000a: *Vulgata*. Laafeld/Potrna: Pavlova hiša.

PODNAR, Gregor, 2000b: *Vulgata*: *U3 – 3. Trienala sodobne slovenske umetnosti*. Ljubljana: Moderna galerija.

POTRČ, Marjetica, 2003: *Naslednja postaja, Kiosk.* (Spremno besedilo več avtorjev.) Ljubljana: Moderna galerija.

STANČIČ, Zora, 1995: *Album.* (Spremno besedilo več avtorjev.) Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.

STANČIČ, Zora, 2000: *Revija.* (Spremno besedilo več avtorjev.) Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.

STEPANČIČ, Lilijana (ur.), 1997: *Urbanaria, drugi del*. Ljubljana: Sorosov center za sodobno umetnost.

ZABEL, Igor, 2007: *OHO: retrospektiva / Eine Retrospektive / A retrospective (1994)*. Ljubljana: Moderna galerija; Frankfurt am Main: Revolver (2. dopolnjena izdaja).

ZGONIK, Nadja (ur.), 2009: *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje*. Ljubljana: Študentska založba, Raziskovalni inštitut ALUO.

www.arcticae-horulae.si

www.jaka.org

www.kracina.com

www.potrc.org

www.zorastancic.com

EKRAN NA KNJIŽNI STRANI. REPREZENTACIJA AVDIOVIZUALNEGA V IZBRANIH PRIMERIH SODOBNE SLOVENSKE PROZE

Barbara Zorman
Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-3.09:654.197"20"

Besedilo na primeru izbranih del sodobne slovenske proze (tudi v kontekstu starejših literarnih besedil) predstavi nekaj značilnih reprezentacij avdiovizualnega. Kot prikaže interpretacija, obravnavana literarna besedila pri predstavljanju avdiovizualnih medijev izpostavljajo različne oblike manipulacije gledalca ter v opoziciji do takega odnosa implicitno vzpostavljajo svojo literarnost.

slovenska književnost, obravnava vizualnega, film

The paper presents readings of contemporary Slovene prose (including in the context of older fiction) to uncover a number of typical literary representations of the audio-visual which share a critical distance towards the various forms of manipulation of the viewer. Opposition towards such a stance is used as the basis for the definition of the specificity of literature.

Slovene literature, literary representations of film

Uvod

W. J. T. Mitchell v študiji *Slikovna teorija* ugotavlja, da v drugi polovici dvajsetega stoletja zaradi razmaha medijev, elektronske in kibernetske tehnologije ter posledične ekspanzije novih oblik vizualne simulacije beležimo pojav, ki ga poimenuje slikovni obrat. Opredelitev tega je za pričujoče besedilo zanimiva predvsem iz dveh razlogov.

Prvič zato, ker Mitchell opaža, da podoba spričo svoje naraščajoče pomembnosti v sodobni kulturi pogosto zavzema vlogo prispodobe za druge družbene pojave – to ponuja uporabno izhodišče za raziskavo simbolne razsežnosti avdiovizualnega v sodobni slovenski prozi. Poleg tega pa za slikovnim obratom Mitchell odkriva trenje, temelječe na ideoloških razlikah med verbalnim in vizualnim. Nelagodje verbalnega ob slikovnem (ki izhaja tudi iz izmuzljivosti pojmovne opredelitve slednjega) seveda ni vzniknilo šele z omenjeno ekspanzijo vizualnih simulacij, čeprav se je ob njej nedvomno bolj intenzivno razmahnilo. Pojav se zdi posebej zanimiv za slovenski kulturni prostor, ki je zaradi vloge literature in jezika v prizadevanju za nacionalno suverenost izrazito pogojen s prevlado besede nad podobo, kar je močno zaznamovalo tudi razvoj slovenskega filma (glej Zorman 2009).

Osrednji cilj besedila je dognati, kako se to razmerje kaže v literaturi iz obdobja, ki ga (vsaj pogojno) zaznamuje vstop slovenske kulture v postmoderno, postindustrijsko družbo ter kulturo, zaznamovano z ekspanzijo avdiovizualnih, gibljivih podob, podprtih s sodobnimi tehnologijami. Izbor interpretacij je določen z naslednjimi kriteriji: proza, kvaliteta, prepoznana s strani literarne vede oziroma strokovne javnosti, obsežnejša tematizacija avdiovizualnih medijev v posamičnem tekstu. Ker obseg pričujočega članka ne dopušča zares izčrpne obravnave sodobne slovenske proze, je nekaj relevantnih del iz njega izpuščenih. (Tudi) zato besedilo ne more ponuditi dokončnega odgovora na odnos

slovenske proze do avdiovizualnega, lahko pa izpostavi določene domneve oziroma izhodišča za nadaljnja razmišljanja o tem razmerju, ki je v (slovenski) literarni vedi precej neobdelano.

Beleženje naratoloških sprememb, izhajajočih iz mimikrije reprezentacijskih postopkov avdiovizualnih medijev, ki jo pogojuje prežetost sodobne kulture s slednjimi, predstavlja pomembno, ne pa edino dimenzijo preučevanja. Približati se ji bom skušala preko pojma ekfraze, ki jo Mitchell opredeljuje kot »besedni prikaz vizualne upodobitve« (Mitchell 2009: 177).[1] Ta literarni pojav, ki naj bi se začenjal že z opisom Ahilovega ščita v *Iliadi*, preizkuša meje literature tako, da skuša jezik bralca pripraviti do tega, da ugleda ubesedeni umetniški objekt. Ekfraza, meni Mitchell, je predvsem paradoks, poganjanje jezika k neuresničljivemu, srečanje jezika z »Drugim« (prav tam). Literarno poustvarjanje vsebin avdiovizualnega je tako mogoče motriti tudi kot ustvarjanje večjezičja, dialoga med prostori in modusi različnih medijev. Literatura potemtakem raziskuje specifiko lastnega medija tudi s tem, da se razpira »drugosti« v smislu tekstualne mimikrije in parodije virtualnih prostorov, ki jih ustvarjajo sočasni mediji.

Mitchellovo opredelitev ekfraze bom v nadaljevanju skušala prilagoditi analizi ubeseditev avdiovizualnega, posledično pa se bom odmaknila od izhodišča, da ji ni mogoče pripisati nobenih posebnih besedilnih lastnosti, da je torej ni mogoče ločiti od opisa. Mitchell namreč kot enega od osrednjih elementov ekfraze pojmuje »zamrznitev« literarnega jezika v negibno prostorsko razporeditev – to pogojuje opisovanje »tradicionalnejših« umetniških objektov, ki jih zaznamuje statičnost (prav tam). V nasprotju s tem se v pričujočem besedilu osredinjam predvsem na prostor, ki ga ustvarja opis podob *v gibanju*; gre torej v prvi vrsti za ubesedovanje izmuzljive diference med podobami, ki se izmenjujejo pred gledalčevimi očmi, za opis učinkov, ki jih ustvarja montaža. Ta je ena najpogostejših žarišč teoretskih raziskav, ki obravnavajo stičišča med literarnim in filmskim podajanjem. Tovrstne razprave po eni strani iščejo izvore filmskega pripovedovanja že v romanih devetnajstega stoletja. V njih prepoznavajo »dediščino«, iz katere rastejo (montažni) spoji med filmskimi ravnmi pripovedi, Ejzenštejn tako v Dickensovih romanih najde primer preliva ali paralelne montaže (glej Ejzenštejn). Po drugi strani pa fragmentacijo, razpad navidezne celovitosti, organskosti literarnega dela, načrtno poudarjanje diskontinuitete med posameznimi elementi, ki zaznamujejo modernistične tekste, nekateri teoretiki pogojujejo tudi z vplivom filma. V skladu s tem izhodiščem naj bi načelo modernističnega teksta kot »diskontinuiranega kontinuuma« v literaturo pronicalo tudi preko filmskega ekrana (npr. Cohen 1979).

Drugo izhodišče za analizo načinov, s katerimi literatura stopa v dialog z avdiovizualnimi vsebinami »novih medijev«,[2] pa je interpretacija besedil(nih izsekov), ki obravnavajo razmerja med ekranom in njegovo okolico, torej prostori in subjekti gledanja. Gre za

1 Penguinov slovar literarnih izrazov in literarne teorije razlaga ekfrazo kot izčrpen slikovni opis določenega predmeta, najpogosteje umetniškega, oziroma kot samo-opis »govorečega« umetniškega predmeta, tj. tistega, ki naj bi ga zaznamovali pomenljivi vizualni detajli. Slovar navaja tudi uporabo ekfraze v splošnejšem smislu opisa, ki pa naj bi ga zaznamovala virtuozna odslikava fizične resničnosti oziroma učinek ustvarjanja neposrednih vizualnih podob med branjem. Med prvimi teoretskimi obravnavami tega koncepta slovar navaja študijo Lakoön (1766) Gottholda Lessinga. Massimo Fusillo v uvodu v zbornik *L'immagine ripresa in parola* (2008) razlikuje med dvema vrstama ekfraze; 'puristično', ki poskuša ohranjati meje med verbalnim in vizualnim (kot primer slednje navaja aleksandrinsko poezijo oziroma dela Giambattista Marinija), in tisto, ki sledi Homerskemu arhetipu ter se svobodno prepušča pripovedovanju (Fusillo 2008: 24).

2 Z izrazom novi mediji v pričujočem tekstu označujem predvsem tiste, ki namesto knjižne strani uporabljajo ekran.

literarno reprezentacijo kulturnih praks, ki izhajajo iz novih načinov tehnološko podprte komunikacije. Če to opazujemo diahrono oziroma med seboj primerjamo omenjene reprezentacije iz različnih obdobij slovenske literature, je mogoče določiti nekaj bistvenih gledišč, ki zaznamujejo motrenje avdiovizualnega v sodobni slovenski literaturi. Kot bom skušala prikazati v interpretaciji, ima večina teh skupno izhodišče. Pretežni del obravnavanih besedil določa domneva, da podobe novih medijev gledalčevo dojemanje prevzamejo do te mere, da ga oropajo avtonomnosti, mu tako rekoč »ukradejo dušo«.

Interpretacija

Film kot senzacija

Sodobnost, se zdi, mnogo bolje razumemo, če poznamo tudi preteklost. Zanjo glede literarne obravnave avdiovizualnih medijev ni treba posegati zelo daleč nazaj v čas. Eno od prvih obsežnejših literarnih tematizacij kina najdemo v baladni enodejanki Ivana Preglja *Vest* iz leta 1917, o kateri pisatelj pove: »[H]otel sem biti aktualen in senzacionalen. Zato sem iskal aktualnega motiva in ga našel v senzaciji samomora v kinu. Zaradi naturalističnega slikanja je bilo treba prepisati celo nekaj vrednih ali značilnih kinematografskih točk in avtomatskih komadov. [...] Zato sem nekajkrat šel v kino, kino študirat.« (Pregelj 2005: 577–578.) Čeprav kinematografija služi predvsem kot tematski okvir, pa njene tehnike narekujejo tudi literarno strukturo. To tvorijo fragmenti dialogov, ki jih ustvarjajo dvojice gledalcev; enodejanka dogajanje zato podaja v smislu simultanega prikaza več ravni dogajanja in tako uporablja postopek montaže, v širšem smislu pa modernistično fragmentacijo. Kot je razvidno iz uvoda v dogajanje, prostorskega slikanja v didaskalijah, sestavljenega iz kratkih podob, npr.: »Razposajenost, psovka, slab krajevni dovtip. Dvorana človeških duhov.« (Pregelj 2005: 69) in prve replike »Oha! Tu pa drži navzdol kakor v grob.« (prav tam), sploh pa iz njegovega vrhunca (propadli bančnik se v kinodvorani ustreli), enodejanka predstavlja odnos do kinematografije, ki je v slovenski književnosti ter publicistiki prve polovice preteklega stoletja skoraj pravilo: film je pogrošna, primitivna zabava, ki občinstvo moralno degradira in potujčuje, predvsem pa manipulira preko senzacionalizma – iskanja ekscesa (Štefančič 2005, Brenk 1980). V nadaljevanju bom skušala dognati, ali je omenjeni odnos v sodobni slovenski prozi presežen.

Film kot umetnost, religija

V začetku šestdesetih let se je odnos do filma na Slovenskem nekoliko spremenil; kinematografija se je začela uveljavljati kot umetnost, izrazno ekvivalentna literaturi. K spremenjenemu odnosu literature do kinematografije je prispevala tudi francoska teorija novega romana, posebej t. i. »šola pogleda« Alaina Robbe Grilleta, s katero se je pri nas intenzivno ukvarjal Dušan Pirjevec, ki je konec šestdesetih let prijateljeval tudi z Rudijem Šeligom. Njegov roman *Triptih Agate Schwarzkobler* predstavlja v svojem razpiranju gibljivi podobi ter posledičnemu preizkušanju meja jezikovne izraznosti in ustvarjanju dialoških prepletanj literarnih in filmskih svetov izrazit prelom, ki je bil vse do danes le redko, če sploh, presežen. Vrhunec romana, neuspešen poskus Jurijevega telesnega zbližanja z Agato v kinodvorani je nemara najlepši primer ekfraze filma oziroma literarnega poklona filmski umetnosti v našem prostoru. V središče romana Šeligo postavi konflikt dveh videnj kina: temačnemu prostoru kinodvorane in otipavanju Jurijevih rok, katerih prijem postaja vse bolj železen, pripada Agatino telo, medtem ko njen pogled beži v dogajanje na platnu, v romanu označeno v kurzivi – glamurozni, aristokratski prostor filma Alaina Resnaisa *L'Année dernière à Marienbad* (1961), ki je svet belih poti, temnih cipres, odsevov lestencev in ogledal, kjer se dogaja drugačna ljubezen: »Onadva pa še zmeraj srkata svoje zrenje in

mogoče raziskujeta nevidno dogajanje ljubezni tam znotraj« (Šeligo 1982: 41). Reprezentacija filma se torej s Šeligovo ubeseditvijo od primerka pogrošne zabave približuje »visoki umetnosti«. Ta ne streže več le najprimitivnejšim užitkom, temveč podaja vzvišene svetove, na ta način hrani spiritualne, subtilnejše čustvene potrebe gledalcev in se bliža dojemanju filma kot ritualne oziroma religijske prakse. Kot ugotavlja Massimo Fusillo, je v dvajsetem stoletju ena najbolj pogostih atributov opisovanja dogajanja v kinu tako imenovana »topla tema« kinematografa, ki ogrne osebe v dvorani v posebno hipnotično oziroma ritualno vzdušje ter potencira pasivno oziroma voajeristično vlogo gledalca (Fusillo 2008: 29). Fusillo sicer meni, da je reprezentacija kinematografa kot prostora kolektivnih sanj značilna za modernistična besedila, medtem ko so opisi filmskih vsebin, prisotni v besedilih iz obdobja postmodernizma, povsem izpraznjeni kakršnih koli sledi ritualov. Vsekakor pa so v slovenski literaturi osemdesetih in devetdesetih let, na primer v Mazzinijevih *Drobtinicah* ali Jančarjevem *Zvenenju v glavi*, ki bosta podrobneje obravnavana v nadaljevanju, opisi zrenj v ekran še močno obarvani z elementi religioznega/rituala. Izrazita je tudi tovrstna naravnanost v kratki zgodbi Braneta Mozetiča Kino (zbirka *Pasijon*, 1993), ki kinodvorano podaja z naslednjimi atributi: skladen mir, posvečen prostor, zakristija, kjer delijo hostijo. V tem domnevno religioznem vzdušju pa pripovedovalec zaznava odsotnost kadila, težkih besed, izgubljeno sveto besedilo. Tudi opis dogajanja na platnu je zaznamovan z odklonilnim odnosom do lažne sakralne omame: »[P]rizori na platnu so bili le nekakšne freske in na njih ni bilo svetniških obročev ne dvignjenih kazalcev. Osebe niso držale v rokah debelih knjig, niso razpirale ustnic – in zdi se, da niso oznanjale prav ničesar. Le nek čuden duh je vel pred platnom – vendar, kakor da ni prihajal od njih. To je morala biti rahla meglica sedečih, ki so jo nevede spuščali v zrak.« (Mozetič 1993: 7.)

Drugi ritualni aspekt filma je mogoče zaslediti v opisih atributa posebne svetlobe, nezemeljskega sija, ki ga oddaja platno, oziroma osebe na platnu. V *Triptihu* se pojavlja v obliki sive svetlobe, ki plapola po gledalcih kot moder in razredčen ogenj (Šeligo 1982: 34), pa tudi v obliki bleščeče svetlobe, ki seva iz protagonistke, ter kot pršenje njenega zrenja (Šeligo 1982: 37–38). Kot ugotavlja Fusillo, so različne prakse recepcije filma, zlasti v njegovih začetnih letih, paradoksalno ovrgle Benjaminovo trditev, naj bi filmske tehnike, predvsem mehanična reprodukcija ter skrajno približevanje umetniškega objekta prejemniku, odvzele umetnosti avro. Slednjo v besedilu *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* Benjamin opredeli kot občutek v gledalcu, in sicer občutje distance, oddaljenosti, »naj bo objekt še tako blizu« (Benjamin 1935/1999: 735). Čeprav je film bistveno zaznamovan z mehansko reprodukcijo in familiarizacijo oziroma približevanjem predstavljenega gledalcu, pa prav v literaturi zabeleženo skrivnostno žarenje, ki ga oddaja filmsko platno, predvsem pa mešanica bližine in nedosegljivosti, ki zaznamuje posnetke filmskih božanstev v očeh oboževalcev, dokazujejo, da je lahko film dojet tudi v smislu tradicionalne umetnosti, ki (po Benjaminu) prejemniku omogoča umetniško recepcijo kot kontemplacijo enkratnega, nedosegljivega, nedoumljivega objekta.

Mit naivnega gledalca

Avra, ki jo oddajajo slike z ekrana, predvsem pa fascinacija gledalcev s podobami filmskih zvezdnikov se povezujeta tudi z mitom naivnega gledalca. Ta koncept je pogost v psihoanalitični filmski teoriji; z iluzionistično močjo ter všitjem gledalčevega pogleda v svojo pripoved naj bi si filmski aparat podredil celotno gledalčevo subjektiviteto in celo vplival na njegovo obnašanje v družbi. Christian Metz kot primer takega dogajanja navaja obnašanje prvih gledalcev ob Lumièrovem filmu *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895), v katerem vidi nekakšno

mitsko otroštvo filmske recepcije oziroma sposobnost popolnega prepuščanja filmski iluziji (Metz 1982: 72–73). Sodobnejše teorije ugotavljajo, da je prejemnikovo dojemanje filma že od samih začetkov bistveno kompleksnejše oziroma bolj avtonomno (Gunning 1898/1999). Vsekakor pa se liki, ki so blizu mitu »naivnega gledalca«, pojavljajo v sodobni slovenski prozi, na primer v besedilih Mihe Mazzinija, posebno tistih, ki tematizirajo pripovedovalčevo mladost v provincialnem industrijskem središču. Najintenzivneje se »naivni gledalec« ubesedi v pisateljevem prvencu iz leta 1987, romanu *Drobtinice*, zgodbi o priseljencu iz Bosne, Selimu, ki se zaljubi v filmsko zvezdo Nastassjo Kinski. Nastassjine prisotnosti na platnu pripovedovalec ne podaja, predstavlja predvsem Selimove ekscesne reakcije nanjo, na primer slovesno opravo, grožnje s fizičnim obračunavanjem s tistimi, ki se bodo v kinodvorani nespoštljivo vedli, zaporedno gledanje filmskih predstav, Selimovo prepuščanje filmski iluziji, ki jo pripovedovalec označi kot »norost, ki progresivno rase« (Mazzini 1987: 35). V nadaljevanju besedila se v ozadju Selimovega oboževanja dive razkrije želja po tem, da bi sam postal viden za svojo okolico, da bi se osvobodil svoje marginalnosti, pozicije nekoga, ki je v družbi »niko i ništa«. Literarni teoretiki ugotavljajo, da tematizacije filmskih div zelo pogosto vsebujejo tudi topos njihovega pogleda (Greco 2008). Podobno je v *Drobtinicah*: celoten opis pojavnosti dive je zajet v stavku »Nastassja me je gledala iz izložbe z mačjimi očmi« (Mazzini 1987: 35). Želja filmskega voajerja, da bi bil ugledan, pa v romanu preraste v metaforo položaja – nevidnosti – delovnih migrantov iz jugoslovanskih republik v Sloveniji v osemdesetih letih.

Ironičen pristop k uporabi žanrskih konvencij, ki zaznamuje Mazzinijev prvenec, je značilen tudi za roman Braneta Gradišnika *Nekdo drug* (1990). Protagonistovo zasledovanje skrivnostnega množičnega morilca – ki nenehno drsi proti zamenjavi identitete – preigrava omenjeno tezo o gledalčevi identifikaciji s filmskim pogledom (npr. v grozljivki). Ta problem je eksplicitno izpostavljen v drugem poglavju knjige, kjer protagonistu, biljeterju, šef naroči, naj med predvajanjem srhljivke nadzoruje občinstvo, češ da bo med njimi morda prepoznal zločinca. V ozadju naročila je domneva, da so kriminalna dejanja neposredno pogojena z vplivom nasilja na platnu. Protagonist se direktorjevemu naročilu sicer posmehuje, obenem pa ga zrevoltira dejstvo, da eden od gledalcev ob njegovem obhodu zapusti kinodvorano, na tleh pa pusti revijo, iz katere je iztrgan list, na katerem je natisnjen prispevek o množičnem morilcu. Kot pri Mazziniju tudi pri Gradišniku ekfraza delčka v zgodbi upodobljenega filma lapidarno zrcali literarno temo. Pripovedovalec med obhodom dvorane bežno pogleda na platno ter uzre: »Šilo je razparalo šotorsko platno« (Gradišnik 1990: 20), kar ponudi metaforično podobo problematike; nasilje ekrana (filmskega aparata) nad gledalcem, ki ni nujno identično z nasiljem na ekranu.

Premik na televizijski ekran

Ena najopaznejših sprememb v literarni obravnavi avdiovizualnega po letu 1980 je premik iz kinematografov na televizijo; v središča zasebnih prostorov, kar pogosto služi kot izhodišče za literarno tematizacijo izginjajoče meje med intimnim in javnim. Literatura tako problematizira vdiranje sveta v dnevne sobe ali spalnice, pa tudi kanibalski odnos televizije do intime. To ponuja nov pogled na manipulacijo kot temelj odnosa med gledalcem in ekranom. Na videz pobudo v odnosu do avdiovizualnega vse intenzivneje prevzema gledalec, s funkcijo menjavanja programov in drugačnega upravljanja posnetkov (ponovni, počasni ogled ...) oziroma z interaktivnim vstopanjem v vsebine same. Vendar pa se v ozadju teh tekstov pojavlja vprašanje, ali je resnični nosilec manipulacije dejansko gledalec.

Nov način spremljanja avdiovizualnega je opisan v romanu Mihe Mazzinija *Telesni*

čuvaj, kjer pripovedovalca menjavanje televizijskih kanalov polagoma spravlja na rob norosti. Fragmentacija, razpad vsebin v vse manjše delčke se v spodnjem odlomku zanimivo odraža tudi na vizualni, grafični ravni mimikrije Haninega klikanja po devetindevetdesetih kanalih:

> – kondor je ptič s premerom kril 3,23 metra, ki –
> klik
> – zunanji minister Malezije, gospod –
> klik
> – holesterol škoduje zdravju, zato –
> klik
> – kar 4320 sestavnih delov –
> klik. (Mazzini 2000: 74.)

Drugi aspekt gledalčevega neposrednega vstopa v avdiovizualne vsebine zaznamuje interaktivnost. Ta je zlasti pogosta v delih Nejca Gazvode; pojavlja se v številnih zgodbah zbirke *Fasunga* (na primer Zasebne sobe). Tematizacija simulakra – življenja, prikazanega na televiziji kot bolj resničnega od resničnega življenja – je v zgodbi Dobra vila upodobljena v liku pripovedovalčevega očeta, ki svoje dolgotrajno umiranje nenehno snema na videokasete in naposled doživi posmrtno slavo preko popularnega resničnostnega šova. Ko naposled umre, si sin prvič ogleda enega od posnetkov, pri tem pa se zgodi zanimivo soočenje med gledajočim in gledanim, saj se pripovedovalčevi spremljevalki zazdi, da »oče gleda naju na teveju. [...] ali obratno« (Gazvoda 2007: 127).

Gibljive podobe torej tudi v televizijskem ekranu v številnih literarnih delih očitno ohranjajo manipulativno moč. Morda se najbolj izrazit tovrsten primer pojavi v romanu Draga Jančarja *Zvenenje v glavi* (1998), in sicer v opisu prekinjenega ogleda prenosa košarkaške tekme, ki sproži upor v zaporu. Jančar ekfrazo avdiovizualnih vsebin z atributi, kot so: tornado, dobro ogreto, dviganje temperature, nervoza itn., uporablja kot prispodobo za naraščajočo napetost in nasilje v zaporu. Besedilo torej s »križno montažo« zrcalno preliva dogajanje na ekranu v tisto pred njim.

Vpliv televizije na gledalca v sodobni literaturi je vendarle drugačen od vpliva kinematografa; opise televizijskih podob zaznamujeta predvsem nenehen tok onkraj vsakega smisla in brezglobinskost. Sevanje z ekrana se iz nedoumljivega sijaja spremeni v banalno oddajanje obarvane svetlobe: »Gledala sva televizijo, ne da bi izključila radio. [...] Napravilo naju je migajoče modrikasta. Včasih rumenkasta, kadar je Hana odšla do hladilnika, se sklonila in vtaknila gornji del telesa vanj« (Mazzini 2000: 73). Moč filmskih emocij in zvezd nekdanjih filmov se na malem ekranu razblini. Pripovedovalcu v *Telesnem čuvaju* je nemogoče razumeti protagonistkino vživetje v film: »Hana je gledala črno-bel film po televiziji in na obrazu ji je bilo videti, da se je čisto vživela. Zdaj zdaj se bo zjokala. Ganile so jo petdesetcentimetrske črno-bele slike možičkov, ki jih davno ni več in so igrali le tisto, kar jim je nekdo drug napisal« (Mazzini 2000: 94).

Pronicanje odsotnosti vsakega smisla ali odgovornosti iz ekrana v gledalca (in obratno) je prikazano v prvi zgodbi zbirke *Norišnica* (2004) Andreja Skubica. Ta uvodni opis noža vzpostavlja v dialoškem razmerju s pripovedovalčevim pričakovanjem poročil ter opazko: »Če dobro pomislim, v bistvu klamfam kozlarije. Ampak kaj hočemo zdaj. Če smo že začeli« (Skubic 2004: 7). V nadaljevanju se prostor, ki ga ustvarjajo osrednja televizijska poročila, prepleta z intimo odtujenega para. Partnerja skušata težave v komunikaciji kompenzirati s premikanjem pozornosti na probleme, celo tragične dogodke iz lokalnega okolja, ki jih vanju projicira televizija. Kot pa se zlagoma razkriva preko banalnih pripetljajev in replik likov, sta oba svetova obsojena na pasivno nizanje praznih podob, gest in zvokov, ki se zaključi z opazko: »Pa kakšni so to časi, da lahko kar vsak takole nekaj po televiziji klamfa.« (Skubic 2004: 17.)

Zanimivo je, da Skubic tudi v zadnjem romanu (*Lahko*, 2009) tematizira odnos med zasebnim ter javnim v medijskih obdelavah.

V prvem delu diptiha, ki opisuje poboj družine, ki ga uprizori dvanajstletnica, njena prvoosebna izpoved tako implicira misel, da je dogodek delno pogojen tudi z željo, da bi sama postala središče, ustvarjalka nasilja, ki ga je doslej opazovala v virtualnih svetovih, pri tem pa nemara izhaja iz domneve, naj bi nasilje na ekranu potenciralo nasilne vzorce obnašanja pri mladostnikih. Omenjena tematizacija dobiva dodatne dimenzije v fikcijski predelavi rasističnih izbruhov v Ambrusu leta 2006, ki so bili prav tako znatno pogojeni z medijskim (predvsem televizijskim) potenciranjem nestrpnosti, seveda določenim z željo po komercialnem izkoriščanju ekscesnih situacij. Ta ugotovitev nas vrača na začetek interpretacije, ki v Pregljevi kritiki ekspanzije avdiovizualnih vsebin izpostavlja senzacionalizem oziroma njegovo prodiranje v vse pore družbe. Zdi se, da obravnavana literatura svojo vlogo v tako percipirani realnosti še zmeraj – ali celo vse bolj – opredeljuje kot kritiko manipulacije oziroma izkoriščanja subjektov, ki jih nagovarjajo virtualni svetovi.

Literatura

BENJAMIN, Walter, 1935/1999: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Leo Braudy, Marshall Cohen (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press. 731–751.

BRENK, France, 1980: *Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

COHEN, Keith, 1979: *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange.* Yale: Yale University Press.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich, 1944/1999: Griffth Dickens, and Ourselves. Leo Braudy, Marshall Cohen (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press. 426–434.

FUSILLO, Massimo, 2008: Stavo solo facendo del cinema. Intersezioni e ibridazioni. Matteo Colombi, Stefano Esposito (ur): *L'immagine ripresa in parola*. Rim: Meltemi editore. 21–38.

GAZVODA, Nejc, 2007: *Fasunga*. Novo mesto: Goga.

GRADIŠNIK, Brane, 1990: *Nekdo drug.* Ljubljana: samozaložba.

GRECO, Girimonti Guisseppe, 2008: »Adoratori« romanzeschi della Garbo: (de)figurazioni narrative di un volto divino. Colombi, Stefano Esposito (ur): *L'immagine ripresa in parola*. Rim: Meltemi editore. 147–171.

GUNNING, Tom, 1898/1999: An Aesthetic of Asthonishment. Leo Braudy, Marshall Cohen (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press. 818–832.

JANČAR, Drago, 1998: *Zvenenje v glavi.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

MAZZINI, Miha, 1987: *Drobtinice.* Ljubljana: Prešernova družba.

MAZZINI, Miha, 2000: *Telesni čuvaj: verzija 1.72.* Ljubljana: Študentska založba.

METZ, Christian, 1982: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

MITCHELL, W. J. Thomas, 2009: *Slikovna teorija: eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji.* Ljubljana: Študentska založba.

MOZETIČ, Brane, 1993: *Pasijon.* Ljubljana: Aleph.

PREGELJ, Ivan, 2005: *Zbrano delo, druga knjiga*. Maribor: Litera.

SKUBIC, Andrej, 2004: *Norišnica.* Ljubljana: Študentska založba.

SKUBIC, Andrej, 2009: *Lahko.* Ljubljana: Študentska založba.

ŠELIGO, Rudi, 1982: *Triptih Agate Schwarzkobler.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

ŠTEFANČIČ, Marcel, jr., 2005: *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma.* Ljubljana: UMco.

ZORMAN, Barbara. 2009: *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948–1979).* Koper: Annales.

TRANSREALIZEM – NOVA LITERARNA SMER SODOBNEGA SLOVENSKEGA ROMANA?

Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 82.02(497.4):821.163.6-31.09"19/20"

Ob koncu 20. stol., ko je postmodernizem v sodobnem slovenskem romanu upadal, se je pojavilo vprašanje, ali bo izginjajočo smer nadomestila nova, ali pa je ustreznejše splošno poimenovanje literarni eklekticizem. Nadaljnje raziskave so nakazale, da je primeren termin transrealizem, smer, ki je povezana s prejšnjimi realističnimi smermi in tehnikami, najpogostejšim pripovednim modelom – modificiranim tradicionalnim romanom z realističnimi potezami –, in novim položajem pripovednega subjekta, ki ga najlažje opredelimo z novo emocionalnostjo.

transrealizem, modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami, postmodernizem, literarni eklekticizem

In the late 20th century, when postmodernism was disappearing from the contemporary Slovene novel, the question arose as to whether this fading trend would be replaced by another, or whether it would be more appropriate to use the general term literary eclecticism. Further research suggested that the most appropriate label is transrealism, a trend connected with previous realist currents and modes, with the most frequent narrative model – the modified traditional novel with realist traits – and with a new position of the narrative subject, which can be described as a new emotionality.

transrealism, modified traditional novel with realist traits, postmodernism, literary eclecticism

Ob koncu prvega desetletja novega tisočletja se lahko ponovno vprašamo to, kar smo se začeli spraševati že ob usihanju postmodernizma sredi devetdesetih let 20. stol. Ali se je ob upadu postmodernizma pojavila v slovenski književnosti nova smer? Kako se imenuje in kateri so njeni predstavniki? Ali je nova literarnosmerna opredelitev vpeta v širši evropski in svetovni kontekst? Podobna vprašanja se zastavljajo tudi v drugih nacionalnih literaturah; v nadaljevanju jih bom omejila na razvoj sodobnega slovenskega romana po letu 1990. Da bi nanje čim bolj celostno odgovorila, bom najprej pretresla možnosti že obravnavanih terminov in v okviru njih morebitne zametke novih perspektiv ali poimenovanj: minimalizem, postmodernizem in neorealizem.

Najmanj utemeljen od vseh poimenovanj se zdi termin **minimalizem**. Da je hipoteza o minimalizmu v sodobnem slovenskem romanu neutemeljena, naj pojasni razlaga dveh vrst redukcije, ki morata biti prisotni v minimalistični literaturi, a ju v sodobnem slovenskem romanu ni: kvantitativna in kvalitativna redukcija (Zupan Sosič 2006: 34–39). Medtem ko je kvantitativna redukcija način odvzemanja, usmerjen h kratkosti oblike, je kvalitativna redukcija krčenje nosilcev pomena ali reference in perspektive. Kvantitativna redukcija je poimenovana tudi formalni minimalizem, kvalitativna redukcija pa je tematski oz. vsebinski minimalizem. Kvantitativna redukcija že po logični presoji ne more biti prisotna v sodobnem slovenskem romanu, saj je roman najobsežnejša pripovedna vrsta, ki svoje pripovedne prvine zaradi dolžine ne more celostno približati t. i. estetiki izpuščanja ali zgoščevanja. Čeprav je formalni minimalizem delno prisoten na ravni govora, ga

lažje povežemo z realistično metodo mimetizma oz. posnemanja pogovornega jezika kot z minimalistično metodo stilistike kratkosti, določene z elipso in aposiopezo – največji dokaz za neprisotnost formalnega minimalizma pa je prav zgodbenost. Ta z enostavno, a trdno strukturo, ki zahteva linearno povezavo dogodkov v smiselno zaporedje (minimalizem, nasprotno, zagovarja v strukturi aditivni princip, nasproten vzročno-posledični logiki zgodbenosti – Eshelman 2001: 234–247), najbolj prepričljivo zanika možnost formalnega minimalizma, nakazuje pa tudi zdrsljivost tematskega minimalizma. Ker obstoja nekaterih minimalističnih tem (pričakovanje, odsotnost oz. praznina, nezmožnost izražanja) ne moremo vezati samo na minimalizem, saj so značilnost celotnega modernega romana, hkrati pa se pojavlja v sodobnem slovenskem romanu poudarjena težnja po berljivosti in s tem jasno obnavljanje žanrskih obrazcev, je tudi vsebinski minimalizem v sodobnem slovenskem romanu očitno odsoten.

Poleg termina minimalizem je za klasifikacijo sodobnega slovenskega romana skoraj neuporaben tudi termin postmodernizem. **Postmodernizem** je največ strokovnjakov (npr. Huyssen 1986, Hutcheon 1996, Jameson 1988) povzelo kot odgovor na modernizem, njegov hermetizem in kritiko množične kulture. V okviru literarnosmerne[1] določitve postmodernizma razlikujemo med ohlapnejšimi in natančnejšimi opredelitvami; sama izhajam iz ožje definicije, ki temelji na razmerju med znotrajliterarno in zunajliterarno resničnostjo v modernizmu in postmodernizmu. Ta je naslednja: medtem ko modernizem še goji prepričanje, da je resničnost, čeprav brez metafizične podstati, dana v sami zavesti in njenih psihičnih vsebinah, postmodernizem stopnjuje metafizični nihilizem[2] z opozorilom, da med znotrajliterarno in zunajliterarno resničnostjo ni razlike. Postmodernističnemu besedilu se izmikata tako zunanja kot notranja resničnost in mu preostane samo še samonanašalnost; odnos do resničnosti se spremeni tudi zaradi drugačnega razumevanja literature. Če je modernizem cenil v njej izvirnost oz. novost, razume postmodernizem literarno besedilo kot dialog literature z literaturo, tkanino različnih besedil, v katerih razbiramo citate, komentarje, aluzije in parodije na že uveljavljena literarna besedila. Glavna tema literature postane v postmodernizmu literatura sama; z osrednjima postopkoma, metafikcijo in medbesedilnostjo, pa so meje med resničnostjo in fiktivnostjo/fikcijskostjo zabrisane. V razpravi o postmodernizmu je poleg stanja resnice/resničnosti potrebno upoštevati tudi Jamesonov (2001: 13) termin »nova brezglobinskost«, ki se nanaša na ustoličenje nove družbe, znane kot postindustrijska, potrošniška, medijska ali informacijska, v kateri je odločilno opuščanje tradicionalne dihotomne delitve na visoko in nizko literaturo, trivialnost pa pomembna lastnost postmodernistične književnosti.

Čeprav se v sodobnem slovenskem romanu pojavita osrednja postopka postmodernizma, metafikcija in medbesedilnost, povezana z metafizičnim nihilizmom, sta v različnih romanih prisotna zelo sesistematično, nihilizem pa lahko samo v treh romanih poimenujemo »dovršeni nihilizem«. Tako lahko le-te roma-

1 Razlikovati je treba med literarnozgodovinskimi in sociološkokulturnimi opredelitvami postmodernizma: če prve raziskujejo postmodernizem kot literarno oz. umetniško smer v postmoderni, se druge obračajo k postmoderni kot dobi, njeni družbi in kulturi. Pojem postmoderna je širši, obsežnejši in nadreden, pojem postmodernizma pa ožji, konkretnejši in podreden. Za postmodernizem, umetniško smer, v nasprotju s postmoderno, še vedno trajajočo dobo, velja, da je časovno lažje določljiv: njegov začetek datiramo v drugo polovico 20. stol., v Sloveniji v osemdeseta leta, njegov konec pa pri nas sovpada s koncem tisočletja, natančneje sredino devetdesetih let. O koncu postmodernizma pri nas so razpravljali uveljavljeni strokovnjaki, npr. M. Juvan, J. Kos in T. Virk.

2 Strinjam se z Vattimom (1997: 23), da je metafizični nihilizem v postmodernizmu prešel v fazo, ki bi jo lahko poimenovali z Nietzschejevo besedno zvezo »dovršeni nihilizem«: to je nihilizem, ki je spoznal, da je nihilizem njegova edina možnost.

ne označimo za postmodernistične: *Plamenice in solze* (1986) Andreja Blatnika, *Izganjalec hudiča* (1994) Toneta Perčiča in *Vrata* (1997) Gorana Gluvića. V ostalih romanih zasledimo formalne postmodernistične značilnosti ter »novo brezglobinskost«, vendar zgolj ti dve zakonitosti nista dovolj za uvrstitev v postmodernistično smer. Ne samo pomanjkanje postmodernističnih romanov, tudi stanje drugih literarnih vrst je pokazalo, da je pri nas postmodernizem v sredini devetdesetih let usihal. O koncu postmodernizma je pisal tudi Epštejn (1998: 128), ki je postmodernizem imenoval filozofija posta ali vzdržnosti pri ustvarjalnosti, saj utiša željo po originalnosti ali po samostojnem avtorskem glasu. Trdil je, da smo pravkar vstopili v novo smer, ker je v kulturi spet dovoljeno vse, kar je postmodernizem prepovedoval, inovacija, zgodovina, metafizika in celo utopija; ti pojmi so osvobojeni totalitarnih pretenzij. In če je doba, ki je predhodna sedanji, postmodernistična, se je spraševal ruski strokovnjak, ali to pomeni, da smo že dosegli stopnjo, ki bi jo lahko poimenovali post-postmodernizem ali celo post-post-postmodernizem?

Tako kot poimenovanji minimalizem in postmodernizem je za sodobni slovenski roman neprimerna tudi oznaka **neorealizem**. Ta je bila najprej uporabljena v kritiških zapisih,[3] a se je zaradi pomanjkanja opredelitvenih pojmov za sodobno književnost vrinila tudi v nekatere literarnozgodovinske študije. Termin je v literarnovednem besednjaku že opredeljen z dogovorjenimi pogoji, in sicer označuje prozo s socialno problematiko v književnosti štiridesetih in petdesetih let 20. stol. (npr. literarna dela C. Paveseja, A. Moravie, E. Vittorinija …) ter vzporedno gibanje italijanskega filma istega obdobja (npr. R. Rossellinija, V. de Sica), zato slovenski romani ne ustrezajo opredelitvi že minulega neorealizma. Čeprav sama oznaka ni ustrezna, pa vendarle kaže na posebno zadrego pri opredeljevanju večine sodobnih romanov s skupno lastnostjo – realistično usmerjenostjo –, ki z različnimi tehnikami in metodami poustvarjanja resničnosti predstavlja odmik od modernistične in postmodernistične tradicije. Vprašanje o realizmu nas takoj na začetku pahne v dvojnost razumevanja: realizem v ožjem ali širšem smislu. Realizem v ožjem smislu, kot literarna smer v 19. stol., ki se je v 20. stol. zasidral kot socialni, socialistični realizem in neorealizem, je sociološko vezan na kritiko družbe, tematološko pa na problematiko slehernika v običajnih in tipičnih okoliščinah. Splošno estetsko načelo omenjenih realizmov je bilo načelo tipizacije, ki je temeljilo na razlikovalnosti govora glede na socialne, psihološke in intelektualne značilnosti. Osnovno načelo realistične estetike teh štirih smeri realizma je bila skrb za prepričljivo in natančno opisovanje ter pozorno reprodukcijo detajla in lokalnega kolorita, kar je Champfleury (Travers 1998: 52–62) označil kot »raztezanje estetike v socialno«.

Realizem v širšem smislu je pogostejši pojem in ne razlaga realizma kot smeri, pač pa kot način, metodo, stil ali tehniko pisanja, ki daje vtis zapisovanja ali reflektiranja resničnega oz. dejanskega življenja. Ta literarni način temelji na podrobnostih natančnega opisa in principih verjetnosti ter stališču, ki zanika idealizacijo in eskapizem v prid prepoznavanja dejanskih življenjskih problemov, medtem ko zvestoba mimezisu ni odločilna. Tako Baldick (1996[3]: 184) razlaga, da realizem ni direktna ali preprosta reprodukcija realnosti, ampak sistem konvencij, ki ustvarjajo iluzijo nekega realnega sveta zunaj besedila, s procesi izločanja, izključevanja, opisovanja in različnimi načini nagovarjanja bralca. Tudi Lodge (1988: 41) trdi, da pisanje ne more neposredno oponašati resničnosti (kot npr. film), lahko samo oponaša načine mišljenja in govorjenja o resničnosti in ostale načine pisanja o njej. Isti literarni teoretik (1988: 263) se pridružuje strokovnjakom, ki

3 O neorealizmu kot smeri sodobne slovenske proze je pisal Mitja Čander (2004: 359–360). Njegova definicija je v svoji ohlapnosti neznanstvena, vendar te svoje pomanjkljivosti ne omenja in izpostavi neorealizem kot bistveno potezo poosamosvojitvene proze.

realizem razlagajo kot način, metodo, stil ali tehniko pisanja: na eni strani je vse, kar je modernistično, simbolistično ali mitopoetsko, pisljivo in metaforično; na drugi strani pa vse, kar je antimodernistično, realistično, berljivo in metonimično. To kar se nam zdi novo – novi način pisanja, ki se aktualizira na ozadju podedovanega načina, ko se ta utrudi in izčrpa – je nekako tudi vrnitev k načelom in postopkom neke zgodnejše faze.

Tudi če se ne strinjamo z omenjeno binarno delitvijo književnosti na realistično in nerealistično, lahko skoraj v vsakem obdobju ali literarni smeri zasledimo realistične težnje. Te so se v sodobnem slovenskem romanu sistematično pojavile v času postmodernizma, tako da se lahko utemeljeno vprašamo, ali naj jih razumemo kot realistično tehniko ali pa že razmišljamo o novi realistični smeri. Glede na to, da so v dveh desetletjih postmodernizma pri nas nastali samo trije postmodernistični romani in nekaj modernističnih (npr. *Otroške stvari* L. Kovačiča, *Boštjanov let* F. Lipuša, *Volčje noči* V. Žabota in *Milovanje* N. Kokelj), največ pa je modificiranih tradicionalnih romanov z realističnimi potezami, je očitno, da je v devetdesetih letih in v prvem desetletju novega tisočletja prevladovala realistična tehnika. Ali je ta tudi že dovolj za določitev nove smeri sodobnega slovenskega romana in kako naj bi se ta smer poimenovala? V tej razpravi na postavljeno vprašanje ne bom mogla natančno odgovoriti, saj me pomanjkanje časovne distance sili k previdnosti, bom pa nakazala tri odgovore. Prvi in drugi odgovor sta neproblematična in v svoji odprtosti najbolj previdna; prvi določa roman glede na prevladujoči pripovedni model, drugi pa je podoben odgovorom ostalih nacionalnih književnosti, ki so si izbrale posplošeno oznako za poimenovanje različnih vplivov, pojavov, tehnik ali stilov sodobnega romana v postmoderni. Prvi odgovor sem že v različnih študijih večkrat zapisala – **modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami** – poimenovanje za romane, ki družijo v sebi tradicionalne in sodobne pripovedne značilnosti. Drugi odgovor – **literarni eklekticizem**[4] – je v svoji ohlapnosti zelo previden, saj vključuje istočasno stilni pluralizem, žanrski sinkretizem ter modernistične in postmodernistične poteze romana. Če označimo sodobni slovenski roman od leta 1990 do 2010 z oznako literarni eklekticizem, se izognemo literarnosmerni klasifikaciji, ki je lahko v postmoderni, dobi odprtosti, različnosti in prepletenosti, že v temelju vprašljiva.

Tretji odgovor je tesno povezan z obema odgovoroma in je znatno manj dokazljiv ter odprt za bodoče razprave in utemeljitve. Je poimenovanje za literarno smer in v tem smislu ožja oznaka realizma – **transrealizem**. Možnosti nove literarne smeri nakazuje že sociološko dejstvo, povezano z ugotovitvijo, da opustitev nekega novega trenda ali njegov upad (npr. postmodernizma) običajno pomeni skorajšnje »rojstvo« novega trenda. Garry Potter in Jose López (2006: 3–16) to dialektiko utemeljujeta z nujnostjo pojavitve drugačne intelektualne smeri, saj dokazujeta, da postmodernizem ne ustreza več odzivom današnjega časa. Oba opozarjata, da se je že v času postmodernistične pripovedi pojavila opozicija njeni kompleksnosti, ki se preprosto imenuje kar realistično pisanje, ter predlagata kot opozicijo postmodernizmu t. i. kritični realizem. Tudi Jameson (2007:

4 Za oznako literarni eklekticizem sem se odločila tudi sama v pregledni študiji Vmesnost in sodobni slovenski roman (*Robovi mreže, robovi jaza*, 2006), v kateri sem zanikala oznako neorealizem, a hkrati opozorila na očitne realistične poteze modificiranega tradicionalnega romana, ki sem jih razložila z realistično tehniko. Ker sem se v omenjeni študiji opredelila za nadzgodovinsko in širšo oznako realizma kot tehnike, metode ali načina, bi rada v tej razpravi pojasnila, zakaj sem sčasoma začela razmišljati o ožji oznaki realizma kot literarne smeri. Preučevanje sodobnega slovenskega romana v novem tisočletju je namreč pokazalo, da obstaja velika množica romanov, ki jih ne družijo samo formalno-stilne značilnosti realizma, pač pa tudi vsebinske, hkrati pa njihova navezanost na realizem ni samo potrditev že uveljavljenih realističnih značilnosti.

261–271) ugotavlja prisotnost realizma že v postmodernizmu, v katerem prepozna prenovo različnih zgodb oz. okrepljeno fabuliranje, ki ga poimenuje »realistični ostanki«, prilagojeni množični kulturi. Drugo možnost za prihodnost realizma vidi v realistični literaturi, nepodvrženi komercializaciji. Poimenuje jo eksistencialni realizem (*existential realism*), smer, ki je povezana z empirično realnostjo starejšega realizma in smrtjo sodobnega subjekta oz. izbrisom individualne osebnosti literarnega lika ter njegovim preživetjem v neosebni zavesti identitete in individualnosti.

Da bi utemeljeno razpravljali o novi realistični smeri, je potrebno dokazati skupne lastnosti množice besedil, ki jih beremo kot realistična. Vanjo spadajo vsi romani, ki sem jih poimenovala modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami,[5] njihove skupne poteze so: prevladovanje realistične tehnike z željo po opisovanju prepričljive realnosti in brez zahteve po preverljivi mimetičnosti ter načelo tipizacije in razlikovalnosti govora glede na socialne, psihološke in intelektualne značilnosti likov. Omenjene značilnosti so bile temeljne že v nekaterih prejšnjih realizmih, zdaj se jim dodajajo še: višja mera idealizacije in hiperbolizacije (v prejšnjih realizmih znatno nižja), zahteva po berljivi zgodbi, povezana z estetiko istovetnosti oz. užitkom ob znanem, odsotnost raztezanja estetike v socialno, preigravanje z uveljavljenimi žanrskimi, stilnimi ali pripovednimi obrazci, odsotnost enotnega estetskega ali filozofskega vodila, obračanje od družbenega k intimnemu in od splošnega k posameznemu … Če bodo nadaljnje analize pokazale, da je večina slovenskih romanov v zadnjih dveh desetletjih res realistična, je potrebno jedru (realizem) poiskati še primerno predpono. V izbiri predpone za označitev nove smeri po postmodernizmu se strinjam z Epštejnom (1998: 139–142), ki je posebej izpostavil predpono »trans«. Trdil je, da se pojavi in pojmi nove dobe, kot so resnica, objektivnost, subjektivnost ali sentimentalnost, preobražajo v pojme s predpono trans: transresnica, transobjektivnost …. To so sicer pojmi, ki vključujejo primerjalnost kot (kot resnica, kot objektivnost …) in se zavedajo svojih ponovljivosti – pa vendar se želijo izraziti prav v obliki ponavljanja. Kolikor se to zdi paradoksalno, prav skozi ponavljanje vsi ti pojmi spet pridobivajo avtentičnost. Če »proto« označuje odprtost in nerešeno prihodnost, potem »trans« utrjuje kontinuiteto prihodnosti in preteklosti, ko prekoračuje področje odtujitve, ironije, parodije, da označi svoj obnovljeni status možnega, kot morda-resnica, morda-objektivnost.

Moj predlog za poimenovanje literarne smeri sodobnega slovenskega romana je torej transrealizem, ki pa mora imeti tudi skupne vsebinske oz. tematske strukture, saj se ne izenačuje samo z zgoraj pojasnjeno realistično tehniko. Transrealizem nam že s svojo predpono nakaže, da je tesno povezan s prejšnjimi realističnimi smermi in da v svoji ponovljivosti in sinkretičnosti pridobiva nove razsežnosti, prepojene s prenovljenim položajem (pripovednega) subjekta. Ta je v različnih književnostih različno poimenovan: v nemški književnosti se je uveljavila oznaka nova subjektivnost, v ruski nova iskrenost, v angleški nadnacionalna subjektivnost, v slovenski pa sem posebno duhovnozgodovinsko in čustveno stanje postmodernega subjekta poimenovala nova emocionalnost.[6] Razumem jo kot povezavo posebnega duhovnega *spleena*

5 Od leta 1990 do 2010 je nastalo zelo veliko modificiranih tradicionalnih romanov z realističnimi potezami, zato bom v nadaljevanju naštela le najbolj znane, od vsakega pisatelja samo po en roman: *Cimre* M. Novak, *Tao ljubezni* A. Blatnika, *Vladarka* A. Moroviča, *Tek za rdečo hudičevko* V. Möderndorferja, *Grenki med* A. Skubica, *Aritmija* J. Virka, *Sedmi val* I. Svetek, *Čefurji raus* G. Vojnovića, *Muriša* F. Lainščka, *Porkasvet* Z. Hočevarja, *Ime mi je Damjan* S. Tratnik, *Coco dias ali zlata vrata* B. Svit, *Camera obscura* N. Gazvoda, *Pastorek* J. Hudolina, *Nokturno za Primorsko* A. Rebule, *Črni angel, varuh moj* S. Porle, *Rizling polka* Š. Kardoša, *Izgubljena zgodba* B. Mozetiča, *Prikrita harmonija* K. Marinčič, *Igra angelov in netopirjev* A. Čara, *Potovanje predaleč* E. Flisarja.

in identitetne problematike v sodobnem slovenskem romanu. Pripovedni subjekt, literarni lik in/ali pripovedovalec, ne sodeluje v fikcijski realnosti zato, da bi angažirano opozarjal na napake družbe (kot je to počel npr. v realizmu, neorealizmu, socialnemu/socialističnemu realizmu), ampak si mrzlično želi zagotoviti svojo individualnost skozi berljivo zgodbo, vezano na prepoznavne žanrske, stilne ali druge pripovedne obrazce. Njegova intimna zgodba je del postmodernega *spleena*, naveličanosti in zdolgočasenosti postmodernega subjekta, zagledanega v naivni hedonizem, in novih čustvenih premikov pri iskanju identitete: pre/vrednotenje spolnih in nacionalnih stereotipov pri konstrukciji gibljive identitete, vzpostavljanje humorne, cinične ali parodične razdalje ter odsotnost enotnega estetskega ali filozofskega vodila. Realistično načelo tipizacije je usmerjeno predvsem k razlikovalnosti govora kot mimetičnega sredstva karakterizacije, zato se je v sodobnem slovenskem romanu zelo povečal delež govora. Transrealizem tako vsebuje stare in nove značilnosti: v svoji navezanosti na univerzalno realistično tehniko in predhodne realizme utrjuje uveljavljene značilnosti, medtem ko ga nova emocionalnost prenavlja s sodobnimi perspektivami in metodami ter pri tem povzema celo nekatere post/modernistične poteze.

Literatura

BALDICK, Chris, 1996[3]: *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, New York: Oxford university press.

ČANDER, Mitja, 2004: O čem govorimo (ali potep po sosednjih pokrajinah): Mitja Čander (ur.): *Slovenska kratka proza (1990–2004)*. Ljubljana: MK, 343–377.

ESHELMAN, Raoul, 2001: Thematischer und performativer Minimalismus bei Eric Gaus und Viktor Pelevin. Mirjam Goller, Georg Witte (ur): Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. *Wiener Slawisticher Almanach* 51. Dunaj. 234–247.

EPŠTEJN, Mihail, 1998: *Postmodernizam*. Beograd: Zepter.

HUTCHEON, Linda, 1996: *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.

HUYSSEN, Andreas, 1986: *After a great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

JAMESON, Fredric, 2007: A note on literary realism in conclusion. Matthew Beaumont (ur.): *Adventures in realism*. Oxford: Blackwell publishing. 261–271.

JAMESON, Fredric, 2001: *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

JAMESON, Fredric, 1988: Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma. *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*. Zagreb: Naprijed.

KOS, Janko, 1995: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.

LODGE, David, 1988: *Načini modernog pisanja*. Zagreb: Globus in Stvarnost.

POTTER, Garry, LÓPEZ, Jose, 2006[2]: After postmodernism? Jose López (ur.): *After postmodernism?* London, New York: Continuum. 3–16.

TRAVERS, Martin, 1998: *An introduction to modern european literature: From romanticism to postmodernism*. London: Macmillan press.

VATTIMO, Gianni, 1997: *Konec moderne*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Labirinti).

VIRK, Tomo, 1997: *Tekst in kontekst: Eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Novi pristopi).

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

6 Novo emocionalnost sem v knjigi *Robovi mreže, robovi jaza* (2006: 28–45) razložila kot skupno določnico romanov zadnjih petnajstih let in njihovih premikov osebne identitete, ki bi bili v smislu post-postmodernistične estetike lahko tudi pokazatelj nove smeri.

LJUBEZEN V SODOBNI SLOVENSKI KRATKI PRIPOVEDNI PROZI IN SREDNJEŠOLSKI POUK KNJIŽEVNOSTI

Alenka Žbogar
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 373.5.016:821.163.6-321.2.09"198/20"

Ljubezenska tematika je recepcijsko blizu tako gimnazijcem kot dijakom štiriletnih srednjih strokovnih šol in zato odpira vrata razumevanju sodobne slovenske kratke proze, nastale po letu 1980. Analiza obstoječih učnih gradiv bo pokazala, katera sodobna slovenska kratkoprozna besedila bi bilo mogoče še predlagati za šolsko obravnavo, in to ob konkretnih predlogih za njihovo didaktično izpeljavo, diferencirano za gimnazije in srednje strokovne šole.

sodobna slovenska kratka pripovedna proza, ljubezenska tematika, srednješolski pouk književnosti, didaktizacija izbranih književnih vsebin, diferenciacija

The theme of love is – following reader-response theory – close to the secondary school reader (in either academically oriented or vocational schools). This theme can help in understanding contemporary Slovene short prose after 1980. An analysis of existing teaching materials will show which short prose is appropriate for these schools, how it can be taught and what differentiation is necessary for different kinds of schools.

contemporary Slovene short story, the theme of love high-school literature adaptation for teaching, differentiation

Temeljne določilnice sodobnega srednješolskega pouka književnosti

Sodoben pouk književnosti je transformacijski in dejaven (Krakar Vogel 2004, Žbogar 2007a), kar pomeni, da poteka preko pogovora, je torej komunikacijski (Saksida 2006) in osredinjen na dijaka. Stik z literaturo poteka preko spoznavno-sprejemnih in prenosniških dejavnosti. Poleg pogovora oz. metode šolske interpretacije pa se za srednješolski pouk književnosti, posebej gimnazijski, kot uspešna kaže tudi metoda problemsko-ustvarjalnega pouka (Žbogar 2006, 2007a). Raziskave so pokazale, da potrebuje gimnazijski pouk sodobne slovenske kratke pripovedne proze nekoliko drugačne poudarke kot pouk književnosti v srednjih strokovnih šolah (Žbogar 2002). Cilj gimnazijskega pouka je vzgojiti kultiviranega in razgledanega bralca, ki zavestno nadgrajuje subjektivna doživetja in pričakovanja z razumevanjem, poglabljanjem znanja ter z zunaj- in znotrajliterarnim vrednotenjem, zato je zanj problemsko-ustvarjalna metoda posebej primerna za spodbujanje raziskovalnih in ustvarjalnih kompetenc. Cilj pouka književnosti v srednjih strokovnih šolah pa je motivirani in razmišljujoči bralec, ki zavestno nadgrajuje subjektivna doživetja in pričakovanja z razumevanjem, poglabljanjem znanja in s pretežno zunajliterarnim izkušenjskim vrednotenjem. Pouk književnosti v teh šolah je zato učinkovitejši, kadar ima temeljna metoda dela, tj. šolska interpretacija, naslednje poudarke: več časa in pozornosti naj bo posvečeno prvim fazam šolske interpretacije, tj. uvodni motivaciji, umestitvi v kontekst, branju besedila in fazi analize z razumevanjem (Žbogar 2002). Tako metoda problemsko-ustvarjalnega pouka kot šolska interpretacija spodbujata razvijanje

leposlovnega branja, dijake po korakih vodita od doživljanja, razumevanja besedila preko analize in sinteze ter kritiškega odnosa do prebranega. O vrednotenju prebranega podrobneje razpravlja mdr. Robert Scholes,[1] ki branje definira kot nezavedno dejavnost, pri kateri bralec na osnovi znanja in narativnih kodov konstruira domišljijski svet. Težave, na katere lahko bralec pri tem naleti, so npr. neznane besede ali zapleteno sporočilo, kar ga vodi k interpretaciji: aktivnemu in zavestnemu procesu, ki terja formuliranje in rekonstruiranje zgodbe, pisateljevega namena, odnosa do tematike ter uporabljenih pisateljskih postopkov. Sledi obraten proces, tj. kritika, preko katere se bralec odziva (navadno s pomočjo socialnega konteksta, tj. vrednot, interesov ipd.). Kritika je relevantna, če so zunaj- in znotrajliterarni argumenti enakomerno porazdeljeni, torej v tvornem dialogu. Gimnazijci običajno lahko bolj poglobljeno znotraj- in zunajliterarno vrednotijo, zato je problemsko-ustvarjalna metoda zanje primerna, dijaki strokovne šole pa vrednotijo le pretežno zunajliterarno, zanje je metoda problemsko-ustvarjalnega pouka prezahtevna. V prid tej trditvi govorijo didaktična izhodišča B. Krakar Vogel, konkretneje diferenciacija sestavin didaktične strukture pouka književnosti v 9. razredu osnovne šole, v gimnazijah, štiriletnih srednjih šolah in poklicnih šolah (2004: 74–77). Navaja, da je cilj gimnazijskega pouka kultivirani bralec, cilj štiriletnega strokovnega pouka pa razmišljujoči bralec, pri čemer kultivirani bralec »vrednoti z zunaj- in znotrajliterarnimi merili« (2004: 75), razmišljujoči bralec pa »vrednoti po večini z zunajliterarnimi merili (družbena koristnost, etičnost, ustreznost osebni izkušnji).« (Prav tam.) B. Krakar Vogel dodaja, da se sposobnost literarnega raziskovanja (A. Žbogar kot metodo za razvijanje literarnega raziskovanja predlaga problemsko-ustvarjalni pouk) v gimnazijah razvija sistematično: »sistematično razvijanje: interpretacija, primerjanje, razvrščanje, posploševanje, vrednotenje« (prav tam), medtem ko pa se v štiriletnih srednjih šolah sposobnost literarnega raziskovanja ne razvija sistematično in se pričakuje od dijakov le »primerjanje [in] razvrščanje« (prav tam). Pomembni dejavniki sodobnega pouka književnosti so tudi učne vsebine. Didaktična teorija B. Krakar Vogel je tudi v zvezi s tem natančna: pri gimnazijskem pouku naj razvrstitev literarnih del upošteva »zvrstno-tematsko načelo na začetku in na koncu. Po večini [se upošteva] literarnozgodovinsko načelo, literarno recepcijsko načelo [le] kot komplementarno. Literarni kanon slovenske in svetovne književnosti kot jedro, medbesedilne navezave, žanrska besedila.« (Krakar Vogel 2004: 77.) Strokovne šole pa naj sledijo »zvrstno-tematsko in literarnorecepcijsko na začetku – zvečine žanrska besedila z zanimivo tematiko; literarnozgodovinsko in literarnorecepcijsko načelo v nadaljevanju – komunikativna besedila iz literarnega kanona slovenske in svetovne književnosti; medbesedilne navezave, žanrska besedila.« (Prav tam.)[2]

Slovenska kratka pripovedna proza po letu 1980 na temo ljubezni in srednješolski pouk književnosti

Glede na didaktična izhodišča, povzeta po B. Krakar Vogel, je mogoče reči, da ne glede na to, da je tako gimnazijcem kot dijakom srednjih strokovnih šol ljubezenska tematika recepcijsko blizu, je vendarle treba pri izbiri učnih vsebin, učnih ciljih in metodah obravnave upoštevati diferenciacijska priporočila. Na odločitev, katere književne vsebine izbrati pri pouku književnosti, vplivajo številni dejavniki:[3] poleg literarnovednih tudi tisti, ki izvirajo iz recepcijske estetike, didaktike

1 Scholes, Robert, 1974: *Protocols of Reading*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

2 Temu že sledi posodobljeni učni načrt za srednje strokovne šole in najnovejši učbeniki za književnost za srednje strokovne šole, npr. *Od branja do znanja* (DZS) *ter Odkrivajmo življenje besed* (MK).

3 Novak Popov, Irena, 2003: Sodobna slovenska poezija: odprta vprašanja kanona in poučevanja. *39. SSJLK*: *zbornik predavanj*. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko. 125–40.

književnosti in vzgojno-izobraževalnega sistema. Za šolsko prakso je po tradiciji odločilna kanoniziranost, reprezentativnost, težave pa pogosto nastopijo pri izbiranju sodobne književnosti, ki še ni prestala vseh kanonizacijskih postopkov. Odgovore na vprašanje, kaj radi berejo najstniki, daje npr. Appleyard (1990). Temeljna razlika med bralcem – junakom in bralcem – mislecem je v tem, pravi, da slednjega ne zanima več tipizirano nedolžni svet, v katerem je zlo pozunanjeno in na koncu poraženo, torej svet, v katerem se zgodbe srečno končajo. Knjige, ki privlačijo starejše najstnike, prikazujejo spolnost, smrt, greh, predsodke. Dobro in zlo nista več strogo ločena, pač pa v literarni osebi, ki naj viharno čustvuje, tesno prepletena.[4] Njihove predstave o svetu so spremenjene: romantična podoba se umika intenzivnejšemu doživljanju: svet doživljajo kompleksnejše in manj idealistično, kar sovpada s psihološkim ustrojem tega starostnega obdobja: povečanim zanimanjem za medsebojne odnose, poglabljanjem v nove izkušnje, željo po razumevanju okolice ter ocenjevanju vrednostnega sistema drugih. To vodi k sklepu, da bi najstniki dobro sprejeli sodobno slovensko kratko pripovedno prozo na temo ljubezni ter da je jezikovno-slogovno in motivno-tematsko nezapletena (razumljiva).

Pri izboru učnih vsebin velja upoštevati naslednje kriterije: (1) Vzgojno-izobraževalni program: ta narekuje upoštevanje: organizacije (program, stopnja, letnik izobraževanja in način zaključnega preverjanja), vsebin (predznanje), ciljev (temeljni, delni, širši), literarne vede (teorija, zgodovina), univerzalnosti (interkulturalnost, kulturni pluralizem). (2) Naslovnik nas zavezuje, da spoštujemo njegove: recepcijske sposobnosti (starost, interesi, spol, predznanje), psihološke in kognitivne potrebe in ustroj, socialni kontekst, gradnjo identitete (osebne, nacionalno-kulturne). (3) Umetnostno besedilo: sodobnost, slovenskost, gnoseološki vidiki (etični, estetski, spoznavni: recepcijska sprejemljivost, tj. zanimivost, komunikativnost, spoznavna in doživljajska bližina, obseg), kanoniziranost (antologijskost), kulturna zakladnica (nacionalno – tuje, sodobno – preteklo), dostopnost. (4) Šolska interpretacija (učitelj): odprtost za metodološko raznolik (osebni) pristop z možnostjo samostojnega in avtonomnega izbiranja.

Pregled veljavnih učbenikov in beril za srednješolsko gimnazijsko in srednješolsko strokovno izobraževanje, tj. serija učbenikov in beril *Branja 1–4* (za gimnazije in štiriletne strokovne šole),[5] serija *Umetnost besede 1–4* (za gimnazije),[6] učbenik *Odkrivajmo življenje besed 1* (za štiriletne strokovne šole)[7] ter serija učbenikov *Od branja do znanja 1* in *2* (za štiriletne strokovne šole),[8] pokaže, da učbenik in berilo *Odkrivajmo življenje besed 1* (za štiriletne strokovne šole) obravnava Blatnikovo kratko zgodbo Vlažne stene, ki je prvič izšla v avtorjevi zbirki kratkih zgodb *Menjave kož* (1990). Sodobno slovensko kratko pripovedno prozo, ki upoveduje ljubezensko tematiko, najdemo tudi v berilu in učbeniku za 4. letnik gimnazij in štiriletnih strokovnih šol *Branja 4* (2003): Edvard Kocbek: Črna orhideja (*Strah in pogum*, 1951), Andrej Hieng: Grob (*Usodni rob*, 1957), Milan Kleč: Nič takšnega (*Lasje*, 1987), Vinko Möderndorfer: Ljubezenska zgodba (*Nekate-*

4 To velja tako za C. Brontė in njen roman *Jane Eyre* kot roman *Ne ubijaj slavca* (H. Lee).

5 Darinka Ambrož, Vinko Cuderman, Silvo Fatur, Jakob J. Kenda, Samo Koler, Rajko Korošec, Adrijana Špacapan, Majda Degan - Kapus, Katarina Torkar - Papež, Boža Krakar Vogel, Jana Kvas, Irena Novak - Popov, Mojca Poznanovič, Marjan Štrancar, Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: DZS.

6 Darja Pavlič, Marijan Dović, Vanesa Matajc, Tone Smolej, Mateja Pezdirc Bartol, Klemen Lah, Bernarda Rovtar, Janja Perko. Ljubljana: MK.

7 Valentina Kobal, Lidija Golc, Darja Pavlič, Tone Smolej, Mateja Pezdirc Bartol, Klemen Lah, Bernarda Rovtar, Janja Perko. Ljubljana: MK.

8 Boža Krakar Vogel, Darinka Ambrož, Jakob J. Kenda, Jana Kvas, Adrijana Špacapan. Ljubljana: DZS.

re ljubezni, 1997), Andrej Morovič: Calienta braguetas (*Potapljači*, 1992), Jani Virk: Decembrski sneg (*Moški nad prepadom*, 1994).

Za strokovne šole – po korakih šolske interpretacije s posebnim poudarkom na doživljanju in razumevanju besedila – predlagamo kratko zgodbo Maje Novak Vstajanje z levo (*Zverjad, 1996).* Osrednja oseba je kraljica, ki ni prikazana enoplastno (ni zgolj dobra ali slaba), ima zapleten značaj, je neusmiljena in maščevalna. Vsak večer si poželi drugega moškega in če je ta ne zadovolji, ga da ubiti. Osebe se značajsko ne razvijajo, kar je značilnost kratke zgodbe, tako posredna kot neposredna karakterizacija je skopa. Besedilo odpira vprašanje spolne promiskuitete in izrabljanja pozicije oblasti (moči) za manipulacijo z ljudmi, a kljub temu ne ponuja moralne poante. Ob besedilu bi lahko ponovili osnovnošolsko znanje o pravljici – pojem dodobra spoznajo in utrdijo ob branju in analiziranju besedil, pa tudi ob poustvarjanju v 6. razredu devetletke (UN 2005). Izhajajoč iz doživljajsko-izkušenjske in doživljajsko-spoznavne motivacije usmerimo pozornost v jezikovno podobo besedila, razložimo, kaj pomeni reklo »vstati z levo nogo«. Izmenjajo si lahko izkušnje o tem, če bi lahko tudi zase trdili, da so kdaj vstali z levo nogo. Sledi interpretativno branje in preverjanje doživljajskega odziva. Ponovimo pojem pravljica.[9] Vrstna umestitev besedila poteka ob kriterijih: začetek, konec, število literarnih oseb, karakterizacija literarnih oseb (posredna in neposredna), notranji slog, število dogodkov, obseg besedila (npr. v primerjavi z romanom).[10] Sklep vodi v spoznanje, da gre za kratko zgodbo ter medbesedilni posnetek/ imitacijo pravljice.[11]

Za srednje strokovne šole predlagamo še kratko zgodbo Polone Glavan Pravzaprav (*Gverilci*, 2004), in to ob pojmih minimalizem, subjekt pogovarjanja in izpraznjeni ljubezenski odnos. Prikazana je neromantična podoba ljubezenskega odnosa: izpraznjena ljubimca sta subjekta pogovarjanja. Zgodba je pisana v minimalističnem slogu, ki je hiter, globalen in vizualen, podoben je fotografijam nepomembnih življenjskih trenutkov: svet na njih je brez poudarkov, tema je fragment, gib, gesta, ki v resnici ne odloča o ničemer. Če povzamemo Marka Juvana (1995), lahko sklenemo, da minimalizem na tematski in pripovedni ravni odlikuje čut za atmosfero, tudi za povsem obrobne motive, da so zanj značilni družinski in intimni fabulativni okruški brez sporočilne globine, stilno pa goji videz preprostosti. Pogovor med ljubimcema temelji na neizživetosti, pasivnosti odnosa. Sanjarita o tem, kako bi njuna zveza postala podobna velikim romantičnim ljubezenskim zgodbam – razmišljata o skupinskem samomoru, ki bi pritegnil pozornost okolice. Zgodba se izteče z mislijo, da se sploh ne znata pogovarjati. Obravnava bi lahko izhajala iz vprašanja, kaj je prava ljubezen, kakšne so romantične podobe ljubezni, katere velike literarne ljubezenske pare poznamo. Ob navezavi na podobo sodobne družbe se odpira vprašanje, ali je ljubezen v stilu Romea in Julije sploh še mogoča. Po interpretativnem branju besedila razmišljamo o jezikovno-slogovni podobi besedila in usklajenosti z

9 Katere od naštetih značilnosti pravljice najdete v Vstajanju z levo Maje Novak in kje se kažejo? V pravljici je etična osnova zelo pregledna in enostavna, na koncu je dobro nagrajeno, zlo pa kaznovano. Kakšen pa je konec v analiziranem besedilu? Utemeljite. Prvotna ljudska pravljica je blizu otroškemu svetu, temelji na naivni oceni sveta. Ali to velja tudi za Vstajanje z levo?

10 Se po vašem mnenju kraljica, osrednja književna oseba v Vstajanju z levo, psihološko razvija? Utemeljite. Ali besedilo odpira kakšno moralno vprašanje? Če ste odgovorili pritrdilno, navedite, za katero etično vprašanje gre? Pa je po vašem mnenju besedilo tudi moralno poantirano, prinaša kakšen moralni nauk? Utemeljite.

11 Npr. tipični začetek »živela je«, pravljična je tudi dogajalna scena, medtem ko književne osebe niso tipično pravljično karakterizirane. Prepoznati bi bilo mogoče tudi medbesedilni opis z motivno-tematsko navezavo na pravljico o Zlatolaski.

motivno-tematskim ustrojem. Definiramo pojme subjekt pogovarjanja in minimalizem.

Za gimnazijce ponujamo v obravnavo Jančarjevo zbirko *Pogled angela* s podnaslovom *Trinajst zgodb*, v kateri obravnava navidez preproste, povprečne človeške usode, izkaže pa se, da se ljudje v vsakdanjih situacijah, kot so vožnja z avtobusom, poslovno potovanje, zobobol, odnosi med zakoncema, soočajo z mističnimi dogodki, ki jih za vedno usodno zaznamujejo. Tako npr. naslovna zgodba pripoveduje o treh naddeterminiranih usodah – Aničini, Kretenovi in starčevi – bralec jih spremlja preko pogleda *Camere obscure*, glasu, ki pripoveduje zgodbo, tj. pogleda temnega angela, ki na osamljeni gorski kmetiji, zaradi snežnih zametov odrezani od sveta, spremlja mlado ženo in njena dva moška – starega in obnemoglega moža ter mladega ljubimca. Ta se pod pretvezo fizične prizadetosti skriva pred vojaškim vpoklicem. Ujeti in nesvobodni so, Anica trpi v dogovorjenem zakonu z bistveno starejšim možem, Kreten se skriva in dni preživlja v hlevu. Na posteljo prikovani starec mu namreč prepove vstop v hišo, to je največ, kar sploh še lahko stori, da bi kaznoval ženino ljubimkanje. Ljubezenski trikotnik vse izčrpava, edini izhod vidi Kreten v starčevi smrti – Anico pregovori, da svojega moža umori. Erotična ljubezen postane gorivo, ki Anico privede v skrajno eksistencialno stisko in zločin: možu položi na telo toliko pijavk, da izkrvavi. V zgodbi Maj, november ljubezen ni tako usodna kot v Pogledu angela:

> Tudi Pepica je bila pripravljena na vse, tudi na to, da majske ljubezni novembra ni nikjer več. Ker njeni upi niso bili nikoli veliki, so bila tudi razočaranja majhna ali celo neznatna. Zato je nanj in na vse skušala pozabiti, kolikor hitro je mogla. (Jančar 1992: 57.)

Ljubezen se sicer – podobno kot usoda – poigrava z literarnimi liki, jih žene v skrajne situacije in dejanja, a navadno se izkaže, da se vse ponavlja, da je ljubezen podobno kot usoda muhava, vsem se dogaja to, kar se zgodi »slehernemu med nami« (*Ultima creatura*). Jančar se tako od svojih modernističnih začetkov, v katerih se je posvečal zlasti vprašanju zgodovine, ki se kot muhava usoda nenehno ponavlja ter tako kroji življenje in delovanje posameznika, obrača k intimnim zgodbam. V nekaterih od njih ima erotična ljubezen še vedno tako transformativno moč, da literarne osebe, ki sledijo klicu erosa, zberejo dovolj moči za pomembne življenjske spremembe, v drugih gre zopet le za ljubezensko preigravanje. V Pogledu angela žene ljubezen do mladega ljubimca navidez preprosto, skrbno in ljubeče kmečko dekle v zločin. Eros je gonilo, ki zmore Anico tako preobraziti, da stopi čez rob in si vzame svobodo odločanja o življenju in smrti svojega moža. Pojma za obravnavo C*amera obscura* in ljubezenski trikotnik bi lahko gimnazijci preko problemsko-ustvarjalne metode (Žbogar 2007a) preučili sami, vprašanje usode v Jančarjevi poetiki pa učitelj razloži ob ključnih besedah zgodovina, posameznik, naddeterminiranost.

Deset Kovačičevih zgodb iz zbirke *Zgodbe s panjskih končnic*, ki se začenjajo z zvezo *Zgodba o* […], je vpetih v okvirno pripoved malarke Marjance. V besedilu so pogosti postmodernistični elementi, na kar gimnazijce opozorimo po interpretativnem branju. V sklepnem delu okvirne pripovedi je okvir rahlo zabrisan, deluje kot »avtoreferenčni« avtorski epilog, ki med drugim razkrije eno osrednjih povezujočih idej zbirke, namreč da se onstranski svet vedno znova izkaže kot ponovitev tostranskega: »Ne glede na spremembe se v njem pod zemljo ni zgodilo nič novega: smrt se je spet izkazala kakor neskončno ponavljanje življenja.« (Kovačič 1993: 46.) Ponavljanje življenjskih okoliščin v svetu mrtvih in živih kaže na cikličnost zbirke, Alenka Koron jo imenuje linearni ali sintagmatski tip cikla, »v katerem se med besedili ne oblikujejo izrazitejša, dominantna kavzalna razmerja, temveč le variiranje ali kvečjemu stopnjevanje spoznanja o posameznikovi samotni ujetosti v svet, ki niti po smrti nima alternative, ter spoznanja o vlogi

umetnika, ki živi in oznanja to resnico, ki se je ljudje bojijo.« (Koron 2006: 155.) Zbirka tematizira odnos med življenjem in smrtjo oz. brisanje meja med njima, kar učinkuje kot alegorija arhetipskega, karnevalskega ambivalentnega spoštovanja smrti in kljubovanja smrti preko nagonskih strasti, kot so ljubezensko hrepenenje (npr. Zgodba o mrtvi Ljudmili), težnja k umetnosti (npr. Zgodba o čudaku Juriju in njegovi muhi) ter nagonskost (npr. Zgodba o veseli Johanci). Sporočilo Zgodbe o mrtvi Ljudmili se sklada s sporočilom okvirne pripovedi, pri čemer dogajanje vodita spopad med *erosom* (Ljudmila) in *tanatosom* (mati). Ta pooseblja arhetip velike/strašne matere (»huda mati«), ki življenje daje, a ga tudi jemlje. Mati za svoje brutalno dejanje poprosi za dovoljenje »Brezmadežno«, a se v svojih dejanjih povsem razlikuje od zgledne krščanske matere, ki naj bi bila čista, brezmadežna, žrtvujoča se, vseodpuščujoča. Kljub strogi patriarhalni vzgoji – Ljudmile ne pusti nikamor, v hiši nimajo ogledal, da se v dekletu ne bi porodila nečimrnost –, hči (morda pa prav zato) sledi nagonskim strastem, ljubezenskemu hrepenenju do Jurija, svobodnjaka in fičfiriča. Mati jo ob spoznanju, da je izgubila nedolžnost, pahne v kotel z vrelo vodo in jo tako umori. Ljudmila sledi naravnemu, mati pa nenaravnemu, kar je značilna črno-bela konfrontacija likov in zakon polarizacije v ljudski pravljici. Shematična dinamika med dobrim in zlom ter čudežni elementi se napajajo iz ljudskega slovstva in mitologije, kjer je najti arhetip velike/strašne matere, tega razdiralnega ženskega arhetipa. Jurij ne more sprejeti Ljudmiline smrti: z mrtvo občuje in izreče urok, ki jo oživi, srečno živita, dokler mati ne izve, da hči ni resnično mrtva. Na vnovični morilski pohod tokrat odide z duhovnikom, temu Ljudmila, tik preden gre prostovoljno v smrt, zaupa, da pričakuje Jurijevega otroka. Duhovnik jo zapre v krsto, ob spuščanju v grob pa »se je iz skrinje zaslišal vesel krik novorojenčka« (Kovačič 1993: 26). V odprtem koncu se življenje in smrt znova tesno prepletata. Erotična ljubezen tu posameznika – podobno kot v Jančarjevem *Pogledu angela* – znova preobrazi, celo v smer erotične patologije (nekrofilije) in mu ne glede na nenaklonjene življenjske okoliščine vlije dovolj poguma in moči (pa tudi nadnaravnih sposobnosti) za pomembne eksistencialne spremembe. Besedilo bi obravnavali ob motivu matere detomorilke. Primerjamo ga lahko z motivom matere morilke v Evripidovi *Medeji*, poudarimo, da je razlika med Medejo in Ljudmilino materjo precejšnja: Medeja umori otroke v blaznosti, Ljudmilina mati pa je hladnokrvna in mori premišljeno. Evripidovo Medejo zajame blaznost, ko ljubljeni mož Jazon sporoči, da se bo ločil od nje ter se poročil z mlajšo in lepšo Glavko, hčerko korintskega kralja Kreonta, tako najprej umori Glavko, nato pa še svoje tri sinove. Medeja si govori: »Pozabi, nesrečnica, da so to tvoji otroci, ki si jih ti rodila. Pozabi to le za eno uro. Potem jih objokuj vse življenje. Samo dobro jim storiš. Če jih ti ne umoriš, bodo umrli od sovražne roke.« (Schwab 2005: 203.) Obravnava bi potekala ob pojmih motiv prepovedane ljubezni, ki je pogost v ljudskem slovstvu (ponovimo, primerjamo), motiv matere detomorilke in postmodernistični elementi.

Sklep

Sodobna slovenska kratka pripovedna proza na temo ljubezni je področje, ki ponuja možnosti za dejaven, komunikacijski, problemsko-ustvarjalen pouk književnosti oz. za raziskovanje književnih problemov slovenske (kratkoprozne) literarne produkcije po letu 1980. Gre namreč za temo, ki – sodeč po raziskavah – ustreza najstniškim bralnim interesom, hkrati pa omogoča doseganje številnih funkcionalnih in izobraževalnih ciljev srednješolskega pouka književnosti, razvijanje književnih in medkulturnih kompetenc ter prenašanje uveljavljenih, v stroki preizkušenih strokovnih spoznanj v zvezi s sodobno slovensko kratko prozo v šolsko prakso.

Viri

BLATNIK, Andrej, 2000: *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.

GLAVAN, Polona, 2004: *Gverilci*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

JANČAR, Drago, 1992: *Pogled angela: trinajst zgodb.* Ljubljana: Mihelač.

NOVAK, Maja, 1996: *Zverjad*. Ljubljana: CZ.

KOVAČIČ, Lojze, 1993: *Zgodbe s panjskih končnic.* Ljubljana: MK (Nova slovenska knjiga).

Literatura

APPLEYARD, J. A., 1990: *Becoming a reader: the experience of fiction from childhood to adulthood.* New York: Cambridge University Press.

JUVAN, Marko, 1995: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država: iz 80. v 90. leta. *31. seminar slovenskega jezika, literature in kulture.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 123–39.

KORON, Alenka, 2006: Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: Zgodbe s panjskih končnic Lojzeta Kovačiča. Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza, Obdobja* 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 149–161.

KRAKAR VOGEL, Boža, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti.* Ljubljana: DZS.

SAKSIDA, Igor, 2006: Komunikacijski pouk književnosti. *Otrok in knjiga* 33/67. 46–49.

ŽBOGAR, Alenka, 2002: *Kratka zgodba in novela v literarni vedi in šolski praksi.* Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

ŽBOGAR, Alenka, 2007a: Za dejaven pouk književnosti. *Jezik in slovstvo* 52/1. 55–66.

ŽBOGAR, Alenka, 2007b: *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi.* Ljubljana: ZRSŠŠ.

ŽBOGAR, Alenka, 2006: Problemsko-ustvarjalni pouk kratke proze. *Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja* 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 645–653.

SONETNI CIKLI V SLOVENSKEM PESNIŠTVU 1980–2010

Vita Žerjal Pavlin
Srednja šola za oblikovanje in fotografijo, Ljubljana
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6-193.3"1980/2010"

Slovenska zgodovina cikličnega povezovanja sonetov sega na sam začetek slovenskih pesniških ciklov, k Prešernu, nadaljuje pa se tudi v zadnjih tridesetih letih, v katerih so pesniki pisali tako modernistično bolj ali manj osvobojene sonete kot tudi klasične, uporabljene za postmodernistični citat ali poskus ponovnega oživljanja sonetistike kot visokega pesniškega izraza. Ciklično sonete povezujejo avtorji vseh sodobnih generacij, tako pesniki kot pesnice in s cikli izražajo različne teme.

sonet, sonetni cikel, sonetni venec, modernizem, postmodernizem

The Slovene history of sonnet cycles dates back to lyric cycles at the time of Prešeren's *Poems* and has continued up to the present. Over the last three decades poets have written modernist sonnets of different degrees of freedom, as well as classical ones, which are used for postmodernist citation or as an attempt to revive a greater poetic idiom. In their sonnet cycles contemporary authors of both sexes and of all generations deal with different themes.

sonnet, sonnet cycle, crown of sonnets, modernism, postmodernism

1

Ciklično povezovanje pesmi, tudi sonetov, razširja meje besedilnega sveta in omogoča dodatno medbesedilno osmislitev sicer avtonomnih smislov posameznih pesmi. V slovenski posvetni umetni liriki je ciklizacija razvito prisotna od Prešernovih *Poezij* dalje in prav s Prešernom se začenja tudi zgodovina slovenskih sonetnih ciklov. Ti so lahko različnega obsega, od diptihov, kakršne je uvedel Gradnik, do obsežnejšega sonetnega venca ali celo bralsko komaj obvladljivega sonetnega venca sonetnih vencev.[1]

2

Čeprav so si sonet že od 60. let 20. stol. v zelo osvobojeni obliki prisvojili slovenski modernistični pesniki, je klasična oblika soneta vse do osemdesetih let ostala znak pesniške tradicionalnosti. Zato je postalo pisanje takih sonetov za avtorje, ki vezane besede niso želeli niti pomensko niti oblikovno povsem razvezati, na primer za intimiste, v večji meri zanimivo šele v osemdesetih in devetdesetih letih,[2] ko se jim zaradi sočasne postmodernistične rabe klasičnega soneta ni bilo več treba bati oznake zastarele konvencionalnosti. Pred tem je sicer Janez Menart objavil nekaj sonetov in sonetni venec Ovenela krizantema (*Prva jesen* 1955), pri Cirilu Zlobcu pa se je večje število sonetov pojavilo šele po *Novih pesmih* (1985) in pri Kajetanu Koviču po zbirki *Sibirski ciklus* (1992).[3] Toda že v sedemdesetih letih je heterosilabične in

1 To je obsežna pesemska oblika, ki jo sestavlja 14 sonetnih vencev. Načrt zanjo je izdelal že France Balantič, vendar ga zaradi prezgodnje smrti ni izpeljal. Slovenski avtorji tovrstnih del so Mitja Šarabon, Janko Moder, Milan Batista in Valentin Cundrič. Drugo poimenovanje za to obliko je tudi veliki sonetni venec, ki ga je po naslovu Batistovega dela najprej uporabil Franci Zagoričnik (Bregant 1997: 437).

2 Pregled pesniških zbirk tega časa, v katerih so avtorji objavili tudi ali celo izključno sonete, je v diplomski nalogi *Sonet v slovenski poeziji v osemdesetih in devetdesetih letih* predstavila Magdalena Svetina Terčon (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1996), povzela pa ga je Irena Novak Popov (2003: 504).

angleško členjene sonete pisal Tone Pavček, tudi v ciklih Soneti za sina (*Zapisi* 1972) in Soneti za Marto (*Pesmi* 1978).

Na podoben način kot ta cikla, in sicer s sintagmatsko, tj. kavzalno gradnjo, je Pavček sonete ciklično povezal še v desetih Sonetih za besedo (*Goličava* 1988). Naslovno temo besede je predstavil kot »živo moč«, ki kot avtentična beseda duše svet humanizira. Tematika avtentične govorice kaže na Pavčkovo romantično izhodišče, saj sta jo ciklično obravnavala že Kette v Tihih nočeh in Gradnik v Pogovoru.

Neke vrste skrajšani sonetni venec iz desetih pesmi predstavljata dva od Zlobčevih ljubezenskih sonetnih ciklov, in sicer cikel Ljubezen dvoedina v istoimenski zbirki (1993) ter cikel Zaliv v zbirki *Samo ta dan imam* (2000). Načelo ponovitve zadnjega verza v prvem verzu naslednjega soneta, t. i. kateno,[4] je uporabil tudi v diptihu Srečna Sizifa (*Ljubezen dvoedina*). Motivno prepleteni soneti oblikujejo paradigmatsko, variantno zgradbo (v ciklih Zaliv in Srečna Sizifa) ali z utemeljevanjem, časovnostjo in sklepalnostjo posredujejo sintagmatsko strukturirano refleksijo ljubezni (Ljubezen dvoedina).

Logično razvidno zgradbo srečamo tudi v sonetnih ciklih Kajetana Koviča. Zbirko *Sibirski ciklus* (1992) začenja razdelek Tujec s sedmimi naslovljenimi »ozkimi«[5] soneti, ki jih v ciklično celoto povezuje način izrekanja. To je v vseh pesmih enak začetek z edninsko ali množinsko 3. osebo polnopomenskega glagola biti. Le v prvi pesmi je ta glagol uporabljen v več vprašalnih povedih, vse naslednje pa so pritrdilni odgovori na ta in njim dodana, nenapisana vprašanja. Čeprav se zdi, da odgovori ne morejo potrditi vseh entitet, saj so si te nasprotne (nič – vse, minljivost – obnovljivost, čut – duh), jih pesmi potrjujejo posamično ali v protislovni celovitosti, veljavni za življenje izjemnega posameznika.

Zadnji, sonetni razdelek Izročilo zaključujeta dva diptiha. V ciklu Dvogovor Kovič izkoristi dialoško možnost takega cikla z nehomogenim lirskim subjektom, poznano predvsem od Gradnika in Balantiča, čeprav se v tem diptihu ne pogovarjata moški in ženska, temveč prevajalec in pesnik. Ker pa si njuni stališči ne nasprotujeta, temveč se dopolnjujeta, je cikel še vedno lirski, čeprav ni več monološki.[6] Drugačen pa je diptih Pesem, v katerem ima prvi sonet oznako »1 (objektivno)«, drugi pa »2 (subjektivno)«, tako da perspektiva določa variantni tip cikla o dveh vidikih pesmi: njeni lepoti in presežnosti.

V petih Sonetih za očeta (*Kalejdoskop* 2001) ciklična oblikovanost omogoča motivno paralelno in poantirano ponazoritev izhodiščnega spoznanja o podobnosti med sinom in očetom.

3

Kljub temu da je modernizem in začetni postmodernizem iz sredine sedemdesetih let v sicer precej modificiranih oblikah sonetno obliko ohranil, poudarjena nehierarhičnost in odprtost pomenov ni spodbujala k oblikovanju sonetnih ciklov. Opazna izjema je Veno Taufer, ki je že svoje prve modernistične sonete iz pesniške zbirke *Jetnik prostosti* (1963) povezal v dva paradigmatska cikla:

3 V avtopoetskem besedilu Zgodba o sonetu (*Kalejdoskop* 2001) je Kovič pojasnil, da se je zgledoval po Prešernu, čigar nemške sonete je prevedel v slovenščino, Ketteju, ki ga je obravnaval za diplomo, in Vodušku, kot prevajalec pa je spoznal Rilkejeve *Sonete na Orfeja*.

4 Kateno (*catena*, lat. spona, okovi, veriga, vez) v sonetnem vencu oblikuje pravilo ponovitev magistralnih verzov; tvorijo zadnji verz posameznega soneta, ki se ponovi še kot prvi verz v naslednjem sonetu. S tem je uresničena trdna medpesemska kohezija, ki hkrati zagotavlja ciklično strukturo v njenem etimološkem pomenu, saj sta zadnji verz štirinajstega in prvi verz prvega soneta ista.

5 Tako jih je imenoval Boris A. Novak (2001: 227), saj je uporabljeni verz jambski šesterec, celoten sonet pa razen prvega ena sama zložena poved.

6 O dialoških pesemskih ciklih Žerjal Pavlin 2008: 39–42.

Grude prsti z vojno in Sedmi dan z ljubezensko temo.

Taka je tudi zgradba njegovih naslednjih sonetnih ciklov, zbranih v drugem knjižnem izboru sonetov *Rotitve* (2003) z dodanim avtopoetskim besedilom Sonetna svoboda soneta. V njem je Taufer predstavil lastno razumevanje sonetne forme, za katero sta bistvena elementa »časovna in prostorska jedrenost, prepletenost, ki sproža neko napetost, tisto dinamiko, daje sonetu takšno energijo, s katero nas prevzame ...« Ob prvem ciklu (brez skupnega naslova) je navedena letnica nastanka 1963. Ostali cikli so novejši. Med njimi so samo v Zadnjem stavku (prvič objavljenem v *Tercinah za obtolčeno trobento* 1985) soneti brez kitične delitve, v vseh ostalih ciklih se delijo na štiri trivrstičnice in en zaključni distih. Pretežno rimani ali asonirani verzi so heterosilabični, od zelo kratkih do dolgih, celo 20-zložnih. Modernistična gradnja pesmi, ki jo podpira odprava pravopisnih znakov in skladenjskih mej ter (sicer ne popolno) razosebljanje, ustvarja polivalentna besedila, katerih mimetična nedorečenost onemogoča prepoznavanje nedvoumnih razmerij celo v posameznih sonetih, še manj med njimi. Zato je ciklična celota nujno paradigmatska montaža višjega reda, ki pa omogoča poantiranje oziroma opazne razporeditve tem in motivov.

Poantirana sta oba kratka cikla, tropesemski Miti (iz zbirke *Črepinje pesmi* 1989) in štirisonetni Zadnji stavek. Prvi se zaključi z ugotovitvijo: »miti so živi in jih jemo«, saj so predstavljeni kot zavest o vračanju. V ciklu Zadnji stavek pa šele v zadnjem sonetu eksplicitno vstopita čas in človek, pesmi pred tem pa variantno predstavljajo brezčasno pokrajino.

Poudarjeno upajoče se s prepričanjem, da so »še skrivnosti še v svetlobi«, zaključi obsežen, 13-pesemski cikel Soneti sreče (Rotitve o stvareh sveta), prvič objavljen v tej zbirki. Taufer z naslovom sicer polemizira s Prešernovimi Soneti nesreče, vendar bivanjski položaj subjekta tudi tu ni le srečen. Stopa v krožnico »črne kvintesence«, zajame ga »strah srca«, potisnjen je med »ploskve groze brez spomina v dno brezen brez sence« (7. sonet). Navkljub zavedanju družbenega zla sledi želja: »rad bi zmolil sonet / o sreči«.

Še obsežnejši je Žalostni del veselega venca (iz zbirke *Še ode* 1996), s katerim je Taufer moderniziral sonetni venec, in sicer tako, da je magistrale, označen samo s številko 15, le »dvakrat peta pesem«, saj sonetov ne povezuje katena, zato so v magistralu ponovljeni različni, ne vedno zadnji verzi zaporednih sonetov. Sicer pa v ciklu srečamo glede na naslov pričakovano žalostno in veselo razpoloženje ob tematizaciji boga, vere, molitve oziroma njihovega ekvivalenta, tj. akta pesnjenja ali pesmi.

Poetološka tema je mozaično predstavljena tudi v osmih sonetih cikla Ode mogoče (iz zbirke *Še ode* 1996). Za naslovno pesniško vrsto značilne hvale je namreč vredna pesem, ki transcendira človeško bivanjsko »zapuščenost«. Hvaljen je tudi pesniški jezik, ki omogoča eksistencialni »krik«.

Pomembno stopnjo v razvoju soneta v modernizmu 70. let je predstavljala zbirka sonetov *Štukature* (1975) Nika Grafenauerja, vendar je njihova netematskost omogočila le razdelčno, ne pa tudi ciklične povezanosti.[7] To je mogoče prepoznati šele v zbirki *Palimpsesti* (1984), v ciklu Tetragram (Dušanu Pirjevcu) in diptihu Psiha. Čeprav so soneti tudi tu še vedno modernistično odprte strukture, pa je cikel Tetragram mogoče brati kot variantno paradigmatsko celoto, ki je z zadnjim verzom četrtega, zadnjega soneta: »v čas, zbran za tolikimi vekami«, vendar pomensko poantirana ob spominjanju umrlih. Diptih Psiha pa izkorišča dvodelnost kot znak

7 To velja tudi za desetletje kasneje izdano zbirko optičnih sonetov Aleša Debeljaka *Imena smrti* (1985). Optični soneti tvorijo tudi zbirko *Mesto in otrok* (1996), kjer pa so z naslovi osamosvojeni. Modernistične sonete piše tudi Ivo Svetina, vendar jih v ciklih vsebinsko povezuje z drugimi pesemskimi oblikami.

dnevnega cikla, menjave dneva in noči, kar implicira tako krožnost kot polarnost. Tine Hribar (1984: 98) to označuje kot »večno vračanje enakega« po eni strani ter dejstvo, da se je mogoče prepoznati le v »drugem oziroma nasprotnem (s)polu«.

V isti čas kot Tauferjevi sonetni začetki sodita tudi modernizirana sonetna venca Krušni čas (*Problemi* 1965) in Pesmi za Marijo Magdaleno (*Dialogi* 1967) avtorja Valentina Cundriča, ki je leta 1998 izdal *Slovensko knjigo mrtvih* s kar sedmimi velikimi sonetnimi venci, s 1.372 soneti in 19.208 verzi. Razen prvega, ki je z naslovom Soneti izšel leta 1973, so vsi nastali in bili objavljeni v osemdesetih oziroma devetdesetih letih 20. stol. Avtor je posamezne sonetne vence zapisal kot ciklične pesnitve, katerih spevisoneti so brez kitičnih členitev, a z dosledno jambskimi in rimanimi verzi, ki so lahko zelo kratki, celo le štirizložni, ne redki pa vseeno dosežejo klasični enajsterec ali ga občasno celo presežejo. Kot pri Tauferju so tudi Cundričevi veliki sonetni venci paradigmatske ciklične strukture. Osrednji namen te poezije, ki vzpostavlja opazne medbesedilne stike z ljudsko kulturo, je soočiti bralca z arhetipskimi, ne vedno jasnimi silami, ki obvladujejo življenje posameznika in skupnosti.

Čeprav je bilo ustvarjanje Vladimirja Kosa na Japonskem več desetletij ločeno od dogajanja doma, je njegovo razumevanje sonetne oblike in sonetnega venca podobno Tauferjevemu. Pri obeh izhaja iz modernizma, oba je zaznamoval Eliot, ki je bil zgled tudi za Kosovo zbirko *Tisoč in dva verza z japonskih otokov* (1990), pesnitve iz uvodne pesmi in štirih »kantilen«. Druga, z naslovom *Barvit oblak med oblaki*, ima oznako »sonetni venec« in res jo sestavlja petnajst oštevilčenih pesmi, vendar z raznovrstno kitično delitvijo ter obsegom od 16 do 30 verzov. Obliko je avtor pojasnil tako: »To kantileno tvori 14 sonetov in vsakega en verz, ne nujno prvi, se po vrstnem redu (od 1 do 14) na koncu združi v petnajsti sonet […], oblika sonetov je samovoljna, da ne bi utrujala.« France Pibernik, pisec spremne študije v izboru *Cvet ki je rekel Nagasaki* (1998), ugotavlja, da je od sonetnih lastnosti Kos ohranil le vsebinsko dvodelnost. Res se prvi del pesmi z metaforičnimi podobami zunanje in notranje resničnosti navezuje na naslovni motiv oblaka, v drugem delu pa subjekt v nagovoru Jezusu izpoveduje vero vanj. Zaporedje delov je obrnjeno le v zadnji, magistralni pesmi, kjer se razkrije simbolni pomen podobe oblaka, ki omogoča, da Jezusa namesto »oči telesnih« uzrejo »oči srca«. Čeprav je Kosova modernizacija soneta na videz še skrajnejša od Tauferjeve, pa to ne velja niti za strukturo pesmi, ki je pri Kosu skladenjsko jasna, niti za njihove verznometrične značilnosti, saj so verzi pravzaprav samo nalomljeni jambski enajsterci in deseterci, ki bi, zapisani klasično, oblikovali običajen 14-verzni sonet, v sodih »celih« verzih celo riman.

4

V 80. in 90. letih 20. stol. pridobi klasični sonet novo, postmodernistično vlogo. Postane citat visoke umetnosti in »posoda« sodobnega premisleka o svetu, ki po eni strani odraža težnjo po novem iskanju idealitet in duhovnosti, po drugi pa omogoča križanje in refleksijo romantične hrepenenjske strukture s podobami trivialne, popularne sodobne kulture.

Boris A. Novak je obrat od modernističnih »optičnih« sonetov 70. let (iz zbirke *Stihožitje* 1977) h klasičnemu sonetu izvedel v mitizirani formi slovenske književnosti, sonetnem vencu. Kar štiri je objavil v zbirki *Kronanje* (1984) in v naslovnem vencu z motivom kronanja izkoristil tudi ikoničnost izbrane pesemske oblike.[8] Irena Novak

8 Čeprav se sonetni venec navkljub imenu kot mejna oblika pesemskega cikla približuje pesnitvi, je za vse štiri Novakove sonetne vence mogoče ugotoviti, da jim kohezivno-koherentna celovitost posameznih sonetov daje ciklični značaj.

Popov (2003: 506) za vse štiri sonetne vence ugotavlja, da v njih »pesnik uveljavlja poseben red vrednot, otroški, sanjsko-hrepenenjski, himnični, kritični ali tragični pogled, spoznanja o relativnosti, fluidnosti, minljivosti, translogični enotnosti in povezanosti vseh pojavov, nenehni transformaciji, transcendentalnosti in paradoksnosti.« Prav to kaže na postmoderno vrnitev klasičnega sonetnega venca in vrednot, ki se kažejo kot približevanje Prešernovi duhovni strukturi »vere« in »strahu«, vendar modern(istič)no reflektirani. V nasprotju s kavzalnostjo Prešernovega Sonetnega venca gradi Novak vsebinsko dinamiko predvsem s paradigmatsko ciklično strukturo. Tako se v Harlekinu ob metafori igranja nizajo različna bivanjska stališča za utemeljitev teze, izražene v prvem verzu: »Ves svet je oder in oder je ves svet.« Tudi soneti v Kronanju nizajo stališča o temah otroka, rojstva, pesnjenja in jezika. Podobno lahko le šibko kavzalno zvezo med soneti opazimo v sonetnih vencih Mala morska deklica in Faeton, čeprav v njih motivno zaporedje sonetov sledi narativni strukturi izhodiščne pravljične oziroma mitološke snovi, kar v obeh primerih vseeno oblikuje sintagmatski cikel.

Cikel osmih sonetov[9] Zemljevid odsotnosti (*Žarenje* 2003) je Novak podnaslovil »corona«, saj je polovični sonetni venec, ki ga zaključuje »pesem, trikrat peta« iz dveh kvartin in z akrostihom. To je sintagmatski cikel, v katerem je ljubezenska tema tesno povezana s poetološko in z izbrano krožno formo, saj Novak izkoristi njeno ikoničnost, ko pravi: »Moj glas je prstan in ta spev zaroka.« Opevana ljubezen je namreč zaznamovana ne le s »pravljico telesa«, ampak tudi z odsotnostjo, ki jo želi premostiti jezik, govorica ljubezni.

Postmodernistični odnos do soneta se izraža tudi v prvencu Jurija Koviča *Skodelica čaja* (1987) z izvirno ciklično formo, imenovano v njenem naslovu: Sonetna križanka. Vanjo je povezanih 29 sonetov, kar je število dveh sonetnih vencev in zadnjega, magistralnega soneta z akrostihom, ki je edini naslovljen. Z naslovom Ime rože pa Kovič ne le citira naslov znanega postmodernističnega romana, ampak opozarja tudi na lastno postmodernost. Vendar artistična igra ponavljanja verzov v tem primeru ne tvori katene, temveč mrežo križanke. Tudi če bralec ne razbere logike sicer gotovo opaženih ponovitev,[10] lahko prepozna ključne ideje obsežne celote, ki jih je avtor kasneje (1998: 24) predstavil tako: »Hotel sem 'naslikati' svoj notranji svet, hrepenenje po idealu, lepoti in obenem razočaranje nad brezčutnostjo sveta, kaos pogledati kot kozmos.«

V naslednji zbirki *Večna pomlad* (1991) je Kovič objavil Sonetni venec. V njem ne le z obliko, ampak tudi s temo ljubezenske želje obnavlja romantično ljubezensko hrepenenje, vendar s postmodernistično lahkotnostjo. Soneti v zbirki *Nagovori* (1993) pa niso ciklično povezani.

Modni razmah sonetistike v 90. letih pa je konec 80. let sprožila predvsem postmodernistična zbirka Milana Jesiha *Soneti* (1989) in njeno nadaljevanje *Soneti drugi* (1993). Vendar ti dve zbirki prinašata le nenaslovljene sonete, ki so – razen knjižne – brez kakršnih koli zunanjih povezav. Isto velja za zbirko *Šepavi soneti* (1995) Milana Dekleve, čeprav so soneti oštevilčeni.

Tudi med množico pesnikov, ki so v devetdesetih letih 20. in prvem desetletju 21. stol.

9 Od klasične oblike odstopajo le nekateri soneti, v katerih je tudi kak 12- ali 13-terec.

10 Avtor jo je sam pojasnil v priročniku *Pesem kot načrt in navdih (šola za pesnike)* (1998: 24–25), in sicer s strukturo človekove subjektivne resničnosti: »To lepo odslikuje notranji svet, v katerem se misli 'ciklajo' in 'vračajo' in 'srečujejo' kot sprehajalci po labirintu mestnih ulic. V tem svetu sanj je vse 'zdaj', čas ne poteka 'linearno', kot se zdi, kadar ga opazujemo skozi ozko okence zavesti; čas sanj je večdimenzionalen, namesto 'toka zavesti' imamo tu 'vrtince zavesti', nekakšne 'vozle', splete občutij, h katerim se kar naprej vračamo in ki sem jih skušal 'odrešiti' v posamezne verze.«

pisali sonete, je malo avtorjev sonetnih ciklov.[11] Le deloma bi lahko mednje šteli Braneta Senegačnika, čigar drugo pesniško zbirko *Na temnem pragu upa* (1996) skoraj v celoti sestavljajo klasični soneti. Kljub temu da sta mu bila za zgled Alojz Gradnik in France Balantič (na kar kažeta posvetili), ki sta ciklom sonetov namenila opazno mesto, je v zbirki le okrnjeni cikel s štirimi pesmimi v razdelku Molčeči eros, ki imajo vse naslov Akt in zaporedno številko, vendar prvima dvema sledita peta in šesta.[12] Izbrane pesmi kažejo, da je imel prvotni cikel paradigmatsko strukturo. Vsaka od njih namreč prinaša z naslovom napovedano podobo golega ženskega telesa, ki učinkuje estetsko in čutno, hkrati pa je znak ženske duševnosti.

Po nekaj sonetov v sproščeni, vendar skladenjsko urejeni obliki, ki je vizualno blizu klasičnemu sonetu, je v tri zbirke vključil tudi Peter Semolič. Vendar jih je ciklično povezal le v diptih Jutro (*Vprašanja o poti* 2001). Semantično ga povezuje glagol »grem«, ki v prvi pesmi označuje subjektovo jutranjo prepuščenost zgolj lastni fizični eksistenci. Drugi sonet pa prav táko eksistenco opredeljuje za resnični jaz, ki se (še) ne zaveda svoje alienacije od kulture in nature, zato svojega položaja ne problematizira.

Poseben odvod postmodernistične rabe soneta in cikla predstavljata cikla Janeza Ramoveša (*Poročilo iz geta* 2001), in sicer Farma svetega Alojzija in Sonjeni kranclni, ki ne le da sta napisana v rovtarskem narečju, temveč visoko formo polnita tudi z »neprimerno«, »nizko« temo: vsak cikel namreč predstavi po štirinajst krav, vsako s svojim imenom na *c* v prvem in na *e* v drugem ciklu. Zadnji pesmi cikla sta nekakšna »magistrala«, ki pa ne ponavljata verzov, ampak kravja imena. Življenje teh živali je v prvem ciklu predstavljeno tragično, v drugem pa je osmešen predvsem človekov odnos do njih.

Poseben sonetnociklični podvig predstavlja *Poema etra* (2002), v katero je avtorica Zvezdana Majhen vključila kar sto klasičnih sonetov, izrazno lahkotnih kljub vključevanju arhaičnih, mitoloških in strokovnih izrazov. Knjižno celoto po uvodni pesmi sestavljajo trije deli s po triintridesetimi soneti. Asociacija na Dantejevo *Božansko komedijo* podpira željo ženskega subjekta sonetov, da se dvigne iz »beračije« »navideznih vrednot« k duhovnosti, tudi s pesnjenjem. Drug del prinaša ljubezensko zgodbo, tretji pa je tematsko raznovrstnejši: od doživljanja narave in spominov na otroštvo do refleksije milenijskega stanja socialne, čustvene in duhovne prikrajšanosti.

Predvsem ljubezenski zgodbi je namenjena avtoričina druga sonetna knjiga *Talisman* (2005), v tretji sonetni knjigi *Složitje* (2007) pa so po abecednem redu opisani različni slovenski kraji, podobno kot v Gradnikovih sonetnih krajepisih.

Na raznovrstnost sonetnega cikličnega oblikovanja kažeta tudi triptiha iz zadnjega desetletja: Soneti za neodgovorjene klice Primoža Čučnika (*Ritem v rokah* 2002) in Soneti Ane Pepelnik (*Utrip oranžnih luči na semaforjih* 2009). Medtem ko je Čučnikov cikel namenjen razmisleku o pomenu drugega: ljudi, pesniških zgledov in nedomačega prostora ustvarjanja, predstavlja drugi le igrive variante razpoloženjskih podob.

Viri in literatura

BREGANT, Mihael, 1997: Fenomen sonetnih vencev sonetnih vencev. Boris Paternu, Franc Jakopin (ur.): *Sonet in sonetni venec. Obdobja* 16. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 437–448.

11 To velja tudi za naslednje avtorje in zbirke: Miklavž Komelj, *Luč delfina* (1991), *Jantar časa* (1995), Bina Štampe Žmavc, *Pesek v pesem* (1999), *Poševno sonce* (2001), *Vaze* (2008), Matjaž Pikalo, *Pes in plesalka* (1994), *Bile* (1997), Jaka Košir, *Draguljarna rim* (1997), *Smehljaj* (2001), *Nežnost* (2004), *Srečanje z angelom* (2008).

12 Kot v zbirki navaja pisec spremne študije Bojan Žalec, je Senegačnik manjkajoči pesmi objavil v reviji *Res*.

CUNDRIČ, Valentin, 1998: *Slovenska knjiga mrtvih.* Kranj: Nova Atlantida.

ČUČNIK, Primož, 2002: *Ritem v rokah*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.

DEBELJAK, Aleš, 1985: *Imena smrti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

GRAFENAUER, Niko, 1984: *Palimpsesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOLŠEK, Peter, 2003: *Lepa točajka.* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

KOS, Vladimir, 1998: *Cvet ki je rekel Nagasaki*. Maribor: Obzorja.

KOVIČ, Jurij, 1987: *Skodelica čaja.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

KOVIČ, Jurij, 1991: *Večna pomlad.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

KOVIČ, Jurij, 1998: *Pesem kot načrt in navdih (šola za pesnike).* Grosuplje: Mondena.

KOVIČ, Kajetan, 1992: *Sibirski ciklus*. Ljubljana: Mihelač.

KOVIČ, Kajetan, 2001: *Kalejdoskop*. Ljubljana: Študentska založba.

MAJHEN, Zvezdana, 2002: *Poema etra*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

MAJHEN, Zvezdana, 2005: *Talisman*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

MAJHEN, Zvezdana, 2007: *Složitje*. Maribor: Obzorja.

NOVAK, Boris A., 1984: *Kronanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

NOVAK, Boris A., 2001: Naravna eleganca Kovičevega verza. Vid Snoj (ur.): *Kajetan Kovič. Interpretacije 10*. Ljubljana: Nova revija.

NOVAK, Boris A., 2003: *Žarenje*. Ljubljana: Nova revija.

NOVAK POPOV, Irena, 1997: Struktura in semantika sonetne metafore. Boris Paternu, Franc Jakopin (ur.): *Sonet in sonetni venec. Obdobja* 16. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 49–65.

NOVAK POPOV, Irena, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.

PATERNU, Boris, 1999: *Od ekspresionizma do postmoderne*. Ljubljana: Slovenska matica.

PAVČEK, Tone, 1988: *Goličava*. Maribor: Obzorja.

PEPELNIK, Ana, 2009: *Utrip oranžnih luči na semaforjih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Prišleki).

RAMOVEŠ, Janez, 2001: *Poročilo iz geta*. Šenčur: Atelje T.

SEMOLIČ, Peter, 2001: *Vprašanja o poti*. Ljubljana: Študentska založba.

SENEGAČNIK, Brane, 1996: *Na temnem pragu upa*. Ljubljana: Družina.

TAUFER, Veno, 2003: *Rotitve.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

ZLOBEC, Ciril, 1993: *Ljubezen dvoedina*. Ljubljana: Mihelač.

ZLOBEC, Ciril, 2000: *Samo ta dan imam*. Ljubljana: Prešernova družba.

ŽERJAL PAVLIN, Vita, 2008: *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria).

LEV DETELA IN NEKATERE ZNAČILNOSTI SODOBNE KNJIŽEVNOSTI IZSELJENCEV

Janja Žitnik Serafin
Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije, ZRC SAZU, Ljubljana

UDK 821.163.6.09 Detela L.:325.252(=163.6)

Če sta bili domotožje in idealiziranje rojstne dežele še pred tremi desetletji osrednji tematski značilnosti književnosti slovenskih izseljencev, pa tudi pomenski značilnosti njenih simbolov in metafor, ju pri sodobnih, vse pogosteje dvojezičnih izseljenskih avtorjih danes že prepričljivo izpodrivajo druge značilnosti, npr. težnja k zgodovinski, kulturni in doživljajski sinergiji obeh domovin. Prispevek prinaša primerjavo teh značilnosti v novejših delih avstrijskoslovenskega pisatelja Leva Detele z razpoznavnimi posebnostmi sodobne književnosti izseljencev, kot se kažejo v delih drugih avtorjev.

Lev Detela, izseljenska književnost, narodna in kulturna identiteta, literarna tematika in motivika, metaforika

If three decades ago, nostalgia and idealisation of one's native land were still among the major themes of Slovene émigré literature, they are now usually superseded by others, such as the tendency towards the historical, cultural and experiential synergy of the two homelands. With this in mind, a comparison is made between recent works by the Austrian-Slovene author Lev Detela and contemporary émigré literature by other authors.

Lev Detela, émigré literature, national and cultural identity, literary themes and images, metaphors

V prispevku[1] je težišče na primerjavi med tematsko-motivnimi značilnostmi Detelovih novejših leposlovnih del, ki jih je objavil v preteklih treh desetletjih, in sodobnimi deli nekaterih drugih slovenskih izseljenskih književnikov ter priseljenskih avtorjev v Sloveniji. Detela je kot pesnik, pisatelj, prevajalec in urednik s svojimi štiridesetimi slovenskimi in nemškimi knjigami med plodovitejšimi in izvirnejšimi, zagotovo pa tudi med slogovno in strukturno drznejšimi sodobnimi slovenskimi izseljenskimi pisci. Pričujoča obravnava izhaja iz sistemskih in empiričnih pristopov k obravnavanju književnosti, ki so uveljavili kompleksno obravnavo literarnega sistema (Dović 2004) in družbeno-kulturne vloge pisatelja. V prispevku bom izpostavila tiste literarne značilnosti izseljenskega slovstva, ki jih je mogoče zaslediti tudi v Detelovem delu, pa tudi tiste, ki jih bomo v Detelovih besedilih zaman iskali. V skladu s sodobno metodologijo iskanja povezav ne le med ustvarjalčevim delom in družbeno-kulturnim ozadjem, v katerem je delo nastajalo, temveč tudi med avtorjevimi življenjskimi situacijami in njegovo vlogo v različnih literarnih sistemih bom prisotnost določenih značilnosti izseljenske literature in odsotnost drugih v Detelovem književnem opusu poskušala pojasniti z avtorjevo družbeno-kulturno vlogo.

1 Prispevek je delni rezultat aplikativnega raziskovalnega projekta Ustvarjanje spomina in ohranjanje kulturne identitete med slovenskimi izseljenci – financirata ga ARRS in Urad Vlade RS za Slovence v zamejstvu in po svetu – in raziskovalnega programa Narodna in kulturna identiteta slovenskega izseljenstva, ki ga financira ARRS.

Čeprav v Sloveniji rojeni dvojezični zdomski pisatelj Lev Detela že od leta 1960 živi in ustvarja v Avstriji, se v svojih romanih vedno znova vrača k slovenski zgodovini in kulturni dediščini. Pri tem si za literarno snov najpogosteje izbira prav tiste dele slovenske zgodovine, ki se kar najtesneje prepletajo z avstrijsko. V ta okvir vsekakor sodita roman o vladavini zadnjega slovenskega poganskega kneza Boruta in širjenju krščanske vere med koroškimi Slovenci (*Stiska in sijaj slovenskega kneza*, Detela 1989a) ter roman o avstrijskem plemstvu v Sloveniji, ki je bilo po drugi svetovni vojni pregnano na Dunaj (*Dunajski valček za izgubljeno preteklost*, Detela 1989b). Tudi zgodbi celjskih grofov Hermana in Friderika se v Detelovem obsežnem, nekoliko zapoznelem postmodernističnem romanu *Tri zvezde* (Detela 2008a) nenehno prepletata z Dunajem in Habsburžani. S tem pisatelj ohranja tisti del slovenske literarne tradicije, v katerem se najslikoviteje zrcali zgodovinska povezanost njegovih dveh domovin.

Podobno ustvarjalno motivacijo, namreč težnjo k zgodovinski in kulturni, deloma tudi subjektivno doživljajski sinergiji obeh domovin, ki je na prvi pogled opaznejša v Detelovih pripovednih delih kot v njegovi poeziji in dramatiki, čeprav se odraža tudi v slednjih dveh, lahko zasledimo pri številnih slovenskih izseljenskih piscih, pa tudi med priseljenskimi književniki in književnicami v Sloveniji. Nekateri – zlasti v liriki – povezujejo svoj izvorni prostor z drugim domom prek intimnega procesa spajanja spominov z novimi izkušnjami. Tako, denimo, dvojezična hrvaškoslovenska pesnica Mila Vlašić Gvozdić, ki prihaja iz Hercegovine, že v naslovu, še bolj pa v verzih svoje tretje pesniške zbirke *Tečem s srcem Neretve in Soče* (Vlašić Gvozdić 1986) zliva estetsko in emocionalno energijo dveh svetov, dveh rek, dveh kultur v »generator« neke nove literarno-estetske izkušnje.

Reka je (poleg univerzalnega neba) pri znotrajcelinskih izseljenskih piscih tudi sicer najznačilnejši simbolični povezovalni element, ki ga pri medcelinskih izseljenskih avtorjih še večkrat predstavlja morje. Z Dravo, ki kot nepretrgana popkovina zrašča obe Detelovi domovini, in z Donavo, ki se v sotočju spaja z Dravo, sta simbolično povezani tudi obe skrajni sidrišči Detelove življenjske usode: Maribor in Dunaj. Vendar asociacija med obema rekama ne prinaša vselej občutka povezanosti prostora, kontinuiranosti časa, enovitosti usode. Učinek asociacije je lahko tudi ravno obraten. In če je tako, potem asociacija ne prinaša blagodejnega, tolažečega občutka povezanosti s preteklostjo, temveč boleče spoznanje, da so vezi s preteklostjo za vselej pretrgane.

V Detelovem *Dunajskem valčku* je Donava vir asociacij med obema pisateljevima domovinama. Slovenskega arhivarja, pripovedovalca zgodbe, reka spomni na rojstno Dravo (1989b: 6); grofova hčerka Ana Marija pa ga ob pogledu na Donavo in nostalgičnem spominu na prijetno mladost ob Dravi otožno zavrne: »To ni Drava.« (1989b: 9.) Gre za eno redkih mest v Detelovem literarnem opusu, kjer lahko zasledimo pretresljiv odraz domotožja, sicer tako značilnega za zgodnejša obdobja književnosti izseljencev, o čemer piše, denimo, Irena Avsenik Nabergoj (2005). Prav nasproten je učinek burkastih verzov v pesmi Donava in Sava (Detela 2009: 62–63) iz Detelove najnovejše zbirke *Grške pesmi*.

Kot nekakšen predhodnik poznejšega tematiziranja vse bolj razdvojene pripadnosti v izseljenski literaturi se že Rafko Vodeb v svojem hajkuju Tujina s »filozofsko pretresljivo kontradiktorno bolečino« (Detela 1999a: 173) zave dvoreznega meča občutka domačnosti v novem okolju, ki ga ponazarja reka: »Tibera v morju luči / in sloki mostovi – / kako ta domačnost boli!« (Vodeb 1953.) »Domačnost« ima lahko v teh verzih dvojen pomen. Na eni strani lahko pomeni morebitno asociacijo med reko in rojstno Savo ali, še verjetneje, Dravo, ob kateri je pesnik večinoma odraščal. Bolečina torej izhaja iz dejstva, da ga reka spominja na dom. Bolečina je v odrezanosti od doma, od preteklosti. Na drugi strani pa lahko Tibera ob spominu na domačo

reko s svojo drugačnostjo simbolizira tujino; pesnik ob pogledu na reko z grozo spozna, da se tu že po dobrem desetletju počuti doma. Gre torej za boleči občutek krivde, občutek izdaje domovine, dóma, »Zemlje, v kateri si shodil« (Žohar 1991: 136), najglobljih temeljev človekove usode. Svojevrsten občutek samoizdaje ali celo kulturnoidentitetnega dezerterstva, na kar opozarja tudi Detela v Sedemnajstem spevu svojih *Starosvetnih spevov* (Detela 1999b), ko Vergil obžaluje, da je izdal svoj materni jezik in svojo kulturo.

Reka ima torej kot vir asociacij v izseljenskih delih različne pomenske konotacije, ki so pogosto povezane s prvo domovino. Vendar ne vselej. V Detelovi novejši pesniški zbirki *Svetloba na škrlatni obali* (Detela 2008c) florentinska reka Arno pesnika spomni na Dantejevo ljubezen do Beatrice, ta pa na njegovo lastno vzneseno čustvo do ljubljene Mojce, ki ji je pesem posvečena (Lilija na nočni poti, 2008c: 102). Še izraziteje pesnik odstopa od omenjenega pravila v vseh dvanajstih pesmih cikla Kratka potamologija iz iste zbirke, čeprav na nekem mestu, ko omenja poslanstvo reke, morda bežno aludira na Gregorčičevo Sočo (2. pesem v ciklu).

Kot v vsakem pesništvu, tudi matičnem, reka kot metafora tudi v izseljenski poeziji najpogosteje simbolizira tok časa – minljivost: »Glava mladost – norost / plava v starost / in izpuhteva v večerni gozd ... […] Voda prši v globine / naprej in naprej / skozi otopeli nasmeh časa / do točke, od katere ni več / povratka.« (Detela 2008c: 28–29) ali pa njeno nasprotje, sklenjeni vodni krog – večnost: »preprosto pot sem izbrala / v temini brez in dotokov do reke: / blagoslavljajo me kaplje dežja / v neprestanem teku / prek tesnih mostišč na močvirju.« (Na meji dneva, Šoukal 1999: 55.) Neredko obe časovni dimenziji, minljivost in večnost, v izseljenski poeziji sovpadata s prostorom, s tem pa z odnosom do rojstne dežele, otroštva, mladosti. Prav zato usahla reka v pesmi Pavle Gruden (2002: 57) z naslovom Neki ljubezni simbolizira pretrgano vez s preteklostjo, studenec v njeni pesmi Beračica – pesnica (2002: 71) pa poživljajočo vez s preteklostjo in domovino: »v borbi za obstoj na tujih tleh, // kjer rada žuborela bi kot pesem, / ki iz studenca v grudih domovine / jo zajema pesnik sebi zvest. // Jaz pa se z niči praznimi ukvarjam ...« Zvestoba sebi je torej zvestoba domovini, pretrgana vez pa je – tudi tu – samoizdaja.

Reka in nebo sta tudi pri Tonkliju in Papežu tisti prvini, ki vedno znova prebujata spomin na dom: »ko v tvoji senci gledam vale / Srebrne reke in obale / sosednje sanjam ...« (Štefan Tonkli, Domotožje, v Bergles 1990: 32) ali: »Kako je v tej zemlji / nebo lahko domače! [...] in nam je bilo, kot da bi se ustavili / nekje pod Gorjanci« (Papež 2001: 100). Torej lahko tako različnost kot podobnost univerzalnega (npr. neba, vode) odpirata vprašanja vselej prisotnega razmerja med občutkoma tujosti in domačnosti.

Tako specifično izseljenskih pesniških figur v Detelovi liriki zagotovo ne bomo našli. To velja tudi za mnoge druge izseljenske pesnike, zlasti tiste, ki so se uspešno integrirali v novo kulturo in ji s svojim ustvarjalnim delom vtisnili razpoznaven pečat. Tako se tudi priseljenska književnica Dimkovska, ki živi v Sloveniji šele nekaj let, v svoji izrazito ekspresivni poeziji (Dimkovska 2004) ob izvirni metaforiki kolikor mogoče dosledno izogiba nostalgični tematiki in metaforiki, ki je še vedno značilna za del šibkeje integriranih priseljenskih ustvarjalcev v Sloveniji.[2]

»Bolj ko boste prežeti s kulturo dežele priselitve, bolj jo boste lahko preželi s svojo,« piše Amin Maalouf (2002: 42). Prav tega načela se držijo številni izseljenski pisci, med njimi tudi Detela, Dimkovska in celo M. Vlašić Gvozdić, ki je svojo zbirko *Ko je zemlja darove delila* (1996) posvetila celo

2 Sem sodijo s svojo domoljubno poezijo predvsem Rade Vučkovac, Nebojša Ignjatović in še zlasti Ljuben Dimkaroski.

»Dr. Francetu Prešernu z ljubeznijo«. Seveda velja tudi obratno: »Zgolj poznavanje tuje kulture preprosto ne zadošča za razvoj medkulturne zavesti. Nujno je namreč vzpostaviti primerjalno razmerje, ki temelji na poznavanju lastne kulture in jezika.« (Grosman 2004: 187.) In prav to je osnovno vodilo Leva Detele, ki je s svojo raziskovalno dejavnostjo pomembno prispeval k poznavanju in razumevanju zunajmatične slovenske kulture. Podobno vlogo, kot so jo odigrali G. Edward Gobetz in Adele Donchenko s knjigo *Slovenian Heritage I* (Gobetz, Donchenko 1981) in Tine Debeljak s svojimi analitičnimi predstavitvami povojnih zdomskih književnikov po svetu (Debeljak 1955, 1975), je v kontekstu evidentiranja, vrednotenja in afirmacije slovenskega zamejskega in izseljenskega slovstva odigral tudi Lev Detela s svojimi številnimi literarnozgodovinskimi študijami o zdomski in zamejski književnosti (npr. Detela 1977; 1984a; 1984b; 1990; 1991a; 1999a), ki jih je objavil v slovenskem izseljenstvu, zamejstvu in matični Sloveniji.

V Detelovem leposlovnem delu se torej le redko pojavlja kaka očitna splošnejša značilnost zdomskega slovstva, za katerega še vedno velja, da je v mnogo večji meri kot matično leposlovje obremenjeno z identitetnimi vidiki domovine (Čebulj Sajko 1999: 154). Tako se v književnih delih Detele domovina le redko pojavlja kot spomin na idilično otroštvo, ki je v zgodnejših obdobjih izseljenskega slovstva pogost fenomen. Namesto tovrstne idealizacije izgubljenega sveta se v Detelovih delih ubeseduje in uteleša njegova osrednja fiksacija, namreč njegov groteskni kult tiranske Očetove figure, ki se že skozi dobra štiri desetletja pojavlja kot osrednja tema njegove ekspresionistične proze – od *Izkušenj z nevihtami* (Detela 1967) do najnovejših *Treh zvezd* (Detela 2008a) in celo v njegovi poeziji (npr. pesem Hribolazci iz zbirke *Zvezde, zanke*, Detela 2008b). Gre za »nedvomno briljantno karikaturo cankarjanske obsedenosti z materjo« (Virk 1991: 212), ki na eni strani ponazarja avtorjevo travmatično doživljanje otroštva, na drugi strani pa njegovo doživljanje povojnega totalitarnega režima v rojstni deželi, na kar opozarja tudi Antič (2008: [7–8]). Ob tem pa naletimo na psihološki fenomen, ki bi utegnil predstavljati še eno specifiko izseljenskega slovstva. Gradišnik (1991: 6) namreč sodi, da je za kolektivno zavest matičnih Slovencev značilno, da sprejema »očetov princip« in si vrednostne kriterije oblikuje po diktatu nadjaza. Od tod nelagodje, ki ga utegne občutiti bralec *Izkušenj z nevihtami* (Detela 1967) ali *Poslednje gore* (Detela 1991b) kot posledico naše vzgoje, programiranosti, v kateri ni prostora za simbolni regicid. Po Gradišnikovem mnenju je iz dejstva, da se je z Očetovo figuro s podobno ustvarjalno močjo ukvarjal tudi v ZDA rojeni pisatelj Frank Mlakar (*He, the Father*, 1950), mogoče sklepati, da je fizičen odmik od »očetnjave« prerogativ, ki šele omogoča spontano verbalizacijo nekaterih temeljnih »generacijskih« problemov (Gradišnik 1991: 6). Prav ta ugotovitev še dodatno zaplete splošno veljavni stereotip o idealizaciji doma/otroštva v izseljenski literaturi kot eni njenih osrednjih značilnosti.

Skupna značilnost, ki jo Detela deli z mnogimi drugimi sodobnimi izseljenskimi pisci, je torej predvsem težnja k zgodovinski, kulturni in osebno-doživljajski sinergiji obeh domovin, k čemur bi lahko dodali kvečjemu še problematiko »kulturnega dezerterstva« in samoizdaje (primer Vergila v Sedemnajstem spevu Detelove zbirke *Starosvetni spevi*, Detela 1999b). Na splošno bi njegove literarne teme laže povezali s temami svetovne književnosti kot pa s specifično izseljenskimi temami. Ob razpoznavno izvirnih strukturnih zasnovah in pripovednih tehnikah v svojih romanih rad sega po snov in motiviko (tako kot opazen del slovenskih matičnih piscev) v slovensko zgodovino, značilno izseljenskih motivov pa v njegovih slovenskih tekstih praktično ni.

Detela je torej v več pogledih »neznačilen« izseljenski avtor, kar pa je na drugi strani spet značilno za velik del dobro inte-

griranih izseljenskih/priseljenskih piscev, ki so se v deželi priselitve uveljavili kot dvojezični avtorji ali pa s prevodi svojih del, objavljenimi tudi pri vidnih literarnih založbah ali v osrednjih kulturnih revijah in drugih medijih njihove nove domovine. Detela se je v nemškem govornem prostoru uveljavil s svojo večkulturno literarno založbo LOG in istoimensko literarno revijo, pa z objavami svojih prispevkov v avstrijskih, nemških in švicarskih literarnih revijah ter s tamkajšnjimi radijskimi prispevki, kar mu je – ob pomoči ene njegovih vidnejših osebnostnih potez, namreč izjemne podjetnosti – prineslo lepo število literarnih nagrad, štipendij in prevodov njegovih del v številne tuje jezike. Z objavljanjem slovenskih tekstov v matični Sloveniji, slovenskem zamejstvu in zdomstvu ter z izdajateljskim in uredniškim delom je utrdil svoj ugled tudi v okviru vseh treh podsistemov slovenskega kulturnega prostora.

Ob Detelovi izraziti večkulturni vpetosti je opaznejša tudi njegova vloga posrednika med kulturami, s tem pa njegova vloga na področju razvijanja medkulturne zavesti. Detela je v osrednjih dnevnikih in uglednih literarnih revijah nemškega govornega prostora namreč objavljal eseje, kritike in preglede novosti tudi s področja slovenske matične literature in kulture; Slovence v matični Sloveniji, še bolj pa v zamejstvu in izseljenstvu, pa je seznanjal z avstrijskim in nemškim ustvarjanjem. Zato je razumljivo, da je v njegovem literarnem delu mogoče zaslediti nekatere specifike, ki so značilnejše za dobro integrirane izseljenske pisce z razpoznavnim mestom v dveh nacionalnih literarnih sistemih.[3] Drugih literarnih specifik, značilnih predvsem za slabše integrirane pisce, katerih ciljno bralstvo se običajno omejuje na njihovo jezikovno manjšino v novi domovini, v Detelovih delih skorajda ne bomo našli.

Detela torej predstavlja zgovoren primer sodobnega izseljenskega ustvarjalca, tj. uspešno dvonacionalno integriranega dvojezičnega pisatelja, ki ob množici svojih vzporednih dejavnosti v okviru avstrijskega (in širše – nemškega) literarnega sistema in njegovih institucij ohranja živ stik z matično književnostjo in kulturo ter ju s svojim delom tudi opazno dopolnjuje in nadgrajuje.

Literatura

ANTIČ, Ivo, 2008: Tri zvezde in Veronika. Lev Detela: *Tri zvezde: Roman o celjskih grofih in Veroniki Deseniški*. Ljubljana: Ved. 5–9.

AVSENIK NABERGOJ, Irena, 2005: Hrepenenje po domovini v poeziji slovenskih avtoric v zdomstvu. *Dve domovini / Two Homelands* 21. 125–142.

ČEBULJ SAJKO, Breda, 1999: *Etnologija in izseljenstvo: Slovenci po svetu kot predmet etnoloških raziskav v letih 1926–1993*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.

DEBELJAK, Tine, 1955: Panorama slovenskih leposlovnih ustvarjalcev v emigraciji. *Zbornik Svobodne Slovenije 1955*. 228–244.

DEBELJAK, Tine, 1975: Trideset let zdomske emigracijske književnosti 1945–1975. *Zbornik Svobodne Slovenije 1973–1975*. 381–435.

DETELA, Lev, 1977: *Povojni slovenski koroški pesniki in pisatelji*. Celovec: Družba sv. Mohorja.

DETELA, Lev, 1984a: Idejno-estetske in razvojne razsežnosti slovenskega zdomskega ustvarjanja. *Meddobje* 31/1–2. 50–68.

DETELA, Lev, 1984b: Temelji slovenskega zdomskega ženskega pesništva. *Meddobje* 31/ 3–4. 238–253.

DETELA, Lev, 1990: Slovenska literatura v svetu. *Dom in svet* 3. 169–177.

DETELA, Lev, 1991a: Pregled slovenske zdomske književnosti. *Dialogi* 27/7. 87–94.

DETELA, Lev, 1999a: Povojna slovenska zdomska književnost v Evropi. Janja Žitnik, Helga Glušič (ur.): *Slovenska izseljenska književnost 1: Evropa, Avstralija, Azija*. Ljubljana: Rokus in Založba ZRC. 117–257.

DOVIĆ, Marijan, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

3 Pomenljivo je dejstvo, da so se morali nekateri v Sloveniji zdaj že afirmirani izseljenski avtorji (poleg Detele npr. tudi Maruša Krese) najprej uveljaviti v jeziku nove domovine.

GOBETZ, G. Edward, DONCHENKO, Adele (ur.), 1981: *Slovenian Heritage I*. Willoughby Hills, Ohio: Slovenian Research Center of America.

GRADIŠNIK, Brane, 1991: Spremna beseda. Lev Detela: *Poslednja gora*. Ljubljana: Art agencija. 5–7.

GROSMAN, Meta, 2004: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

MAALOUF, Amin, 2002: *U ime identitete.* (Prevedel Živan Filippi.) Zagreb: Prometej.

VIRK, Tomo, 1991: Zgodnja proza Leva Detele. Detela, Lev: *Poslednja gora*. Ljubljana: Art agencija). 207–217.

Viri

BERGLES, Ciril (ur.), 1990: *To drevo na tujem raste: Antologija slovenske zdomske poezije zadnjih štiridesetih let*. Ljubljana: Aleph.

DETELA, Lev, 1967: *Izkušnje z nevihtami: Kratka proza*. London: Sodobna knjiga.

DETELA, Lev, 1989a: *Stiska in sijaj slovenskega kneza*. Celovec: Mohorjeva založba.

DETELA, Lev, 1989b: *Dunajski valček za izgubljeno preteklost*. Trst: Sodobna knjiga.

DETELA, Lev, 1991b: *Poslednja gora: Izbrana dela I.* (Uredil Brane Gradišnik.) Ljubljana: Art agencija.

DETELA, Lev, 1999b: *Starosvetni spevi*. Ljubljana: SRP.

DETELA, Lev, 2008a: *Tri zvezde: Roman o celjskih grofih in Veroniki Deseniški* (I. in II. knjiga). Ljubljana: Ved.

DETELA, Lev, 2008b: *Zvezde, zanke: Pesmi*. Ljubljana: Ved.

DETELA, Lev, 2008c: *Svetloba na škrlatni obali: Baladne elegije in ljubezenski SMS-spevi*. Ljubljana: Ved.

DETELA, Lev, 2009: *Grške pesmi*. Celovec: Mohorjeva družba.

DIMKOVSKA, Lidija, 2004: *Nobel proti Nobelu.* (Prevedel Aleš Mustar.) Ljubljana: Center za slovensko književnost (Aleph, 87).

GRUDEN, Pavla, 2002: *Ljubezen pod džakarando*. Ljubljana: Prešernova družba.

PAPEŽ, France, 2001: *Izbrane pesmi*. Celje: Mohorjeva družba.

ŠOUKAL, Milena, 1999: *Ptice na poletu*. Celje: Mohorjeva družba.

VLAŠIĆ GVOZDIĆ, Mila, 1986: *Pesmi za prijatelje: Tečem s srcem Neretve in Soče*. Jesenice: Samozaložba.

VLAŠIĆ GVOZDIĆ, Mila, 1996: *Ko je zemlja darove delila*. Maribor: ZKO Maribor; Mariborska literarna družba.

VODEB, Rafko, 1953: *Kam potujejo oblaki?* Rim: Alma Mater.

ŽOHAR, Jože, 1991: Zemlja. *Slovenski koledar 1992*. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica. 136.

Recenzentke in recenzenti

Milica Antić Gaber, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Aleksander Bjelčevič, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Tine Germ, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Miran Hladnik, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Niko Jež, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Marko Juvan, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Zvonko Kovač, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Lučićeva 3, 10000 Zagreb, Hrvaška

Boža Krakar Vogel, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Andrej Leben, Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Slawistik, Merangasse 70/I, 8010 Graz, Avstrija

Katja Mihurko Poniž, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija

Irena Novak Popov, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Darja Pavlič, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija

Mateja Pezdirc Bartol, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Mojca Smolej, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Marko Stabej, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Đurđa Strsoglavec, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Bożena Tokarz, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, ul. Grota-Roweckiego 5, 41-203 Sosnowiec, Poljska

Alojzija Zupan Sosič, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Alenka Žbogar, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Avtorice in avtorji

David Bandelj, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
david.bandelj@ung.si

Aleksander Bjelčevič, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
aleksander.bjelcevic@guest.arnes.si

Milena Mileva Blažić, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16, 1000 Ljubljana, Slovenija
milena.blazic@pef.uni-lj.si

Silvija Borovnik, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija
silvija.borovnik@uni-mb.si

Blanka Bošnjak, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija
blanka.bosnjak@uni-mb.si

Dejan Durić, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci, Trg Ivana Klobučarića 1, 51 000 Rijeka, Hrvaška
deanduric@gmail.com

Olena Dzjuba - Pogrebnjak, Univerza Taras Ševčenko, Institut za filologijo, bulv. T. Ševčenko 14, 01033 Kijev, Ukrajina
olenadp@ukr.net

Nada Đukić, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
nadadukic1@gmail.com

Nataša Gaši
natasa.gasi@gmail.com

Marko Golja, Radio Slovenija, Tavčarjeva 17, 1000 Ljubljana, Slovenija
marko.golja@amis.net

Dragica Haramija, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija
dragica.haramija@uni-mb.si

Miran Hladnik, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
miran.hladnik@guest.arnes.si

Tanja Jelenko, Šolski center Celje, Pot na Lavo 22, 3000 Celje, Slovenija
tanja.jelenko@guest.arnes.si

Alenka Jensterle - Doležal, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, ÚSVS, nám. Jana Palacha 2, 11638 Praha 1, Češka republika / Masaryková univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Arna Nováka 1/1, 60200 Brno, Češka republika
dolezalova.l@volny.cz, alenka.dolezalova@ff.cuni.cz

Robert Jereb, Osnovna šola Idrija, Lapajnetova ulica 50, 5280 Idrija, Slovenija
robert.jereb@guest.arnes.si

Alenka Jovanovski, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
alenka.jovanovski@guest.arnes.si

Krištof Jacek Kozak, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
kjkozak@fhs.upr.si

Boža Krakar Vogel, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
boza.krakar@guest.arnes.si

Bogomila Kravos
bkravos@spin.it

Ivana Latković, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Lučića 3, 10000 Zagreb, Hrvaška
ilatkovi@ffzg.hr

Andrej Leben, Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Slawistik, Merangasse 70/I, 8010 Graz, Avstrija
andreas.leben@uni-graz.at

Vanesa Matajc, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
vanesa.matajc@guest.arnes.si

Katja Mihurko Poniž, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
katja.mihurko-poniz@guest.arnes.si

Irena Novak Popov, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
irena.novak2@guest.arnes.si

Mladen Pavičić, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
mladen.pavicic@gmail.com

Nada Petkovska, Univerzitet »Sv. Kiril i Metodij«, Fakultet za dramski umetnosti, Bul. Ruger Boskovic b. b., 1000 Skopje, Makedonija
petkovska.n@t-home.mk

Mateja Pezdirc Bartol, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Katarina Podbevšek, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija
kpodbevsek@gmail.com

Gizela Polanc Podpečan, Šolski center Velenje, Gimnazija Velenje, Trg mladosti 3, 3320 Velenje, Slovenija
gizela.podpecan@gmail.com

Denis Poniž, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija
denis.poniz@guest.arnes.si

Ivo Pospíšil, Masaryková univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Arna Nováka 1, Brno 602 00, Češka republika
ivo.pospisil@phil.muni.cz

Marcello Potocco, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
marcello.potocco@guest.arnes.si

Barbara Pregelj, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
barbara.pregelj@guest.arnes.si

Michal Przybylski, Masaryková univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Arna Nováka 1, Brno 602 00, Češka republika
michalp@phil.muni.cz

Naume Radičeski, Univerzitet »Sv. Kiril i Metodij«, Filološki fakultet »Blaže Koneski«, Bul. »Krste Misirkov« b. b., 1000 Skopje, Makedonija
t.kosteski@utrinski.com.mk

Tatjana Rojc, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
tatluc@alice.it

Iva Rosanda Žigo, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci, Trg Ivana Klobučarića 1, 51 000 Rijeka, Hrvaška
iva.rosanda@ri.t-com.hr

Andrej Rozman, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
andrej.rozman@guest.arnes.si

Špela Sevšek Šramel, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
spela.sramel@gmail.com

Mojca Smolej, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
mojca.rogac@guest.arnes.si

Sarival Sosič, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestna galerija Ljubljana, Mestni trg 5, 1000 Ljubljana, Slovenija
sarival.sosic@mgml.si

Julija A. Sozina, RAN, Institut slavjanovedenija, Leninsky prospekt 32/a, korp. B, 119334 Moskva, Rusija
juliasozina@gmail.com

Marko Stabej, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
marko.stabej@ff.uni-lj.si

Nadežda Starikova, RAN, Institut slavjanovedenija, Leninsky prospekt 32/a, korp. B, 119334 Moskva, Rusija
nstarikova2009@yandex.ru

Đurđa Strsoglavec, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
durda.strsoglavec@guest.arnes.si

Namita Subiotto, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
namita.subiotto@gmail.com

Jasmina Šuler Galos, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
jasmina.galos@gmail.com

Bożena Tokarz, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut filologii Słowiańskiej, ul. Grota-Roweckiego 5, 41-203 Sosnowiec, Poljska
btokarz@gmx.net

Tomaž Toporišič, Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 1, 1000 Ljubljana, Slovenija / Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
tomaz.toporisic@guest.arnes.si

Marko Trobevšek, Gimnazija Poljane, Strossmeyerjeva 1, 1000 Ljubljana, Slovenija
marko.trobevsek@guest.arnes.si

Marijanca Ajša Vižintin, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16, 1000 Ljubljana, Slovenija
MarijancaAjsa.Vizintin@pef.uni-lj.si

Janja Vollmaier Lubej, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
janja.v@windowslive.com

Regina Wojtoń, Akademia Techniczno-Humanistyczna, ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biala, Poljska
rwojton@ath.bielsko.pl

Tomislav Zagoda, Znanje d. d., Mandićeva 2, 10 000 Zagreb, Hrvaška
zagoda.tomislav@inet.hr; tomislav.zagoda@znanje.hr

Melita Zemljak Jontes, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija
m.zemljak@uni-mb.si

Nadja Zgonik, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, 1000 Ljubljana, Slovenija
nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si

Barbara Zorman, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
zormanb@gmail.com

Alojzija Zupan Sosič, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Alenka Žbogar, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
alenka.zbogar@guest.arnes.si

Vita Žerjal Pavlin, Srednja šola za oblikovanje in fotografijo, Gosposka 18, 1000 Ljubljana, Slovenija / Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
vita.zerjal-pavlin@guest.arnes.si

Janja Žitnik Serafin, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
janja.zitnik@zrc-sazu.si