
VSEBINA

Namita Subiotto	
Uvodnik: sodobni slovenski in slovanski roman	3

Razprave

Primož Mlačnik	
Udomačeni Slovenci v detektivskih romanih Avgusta Demšarja	5
Aleksandra Krasovec	
Kalejdoskopsko-mozaični romani Josipa Ostija	17
Tina Kraner	
Ljubezenski romani sodobnih slovenskih pisateljic	29
Alojzija Zupan Sosič	
Spolni stereotipi v treh slovanskih romanih: <i>Filio ni doma</i> , <i>Kot da me ni</i> in <i>Temna ljubezen</i>	45
Jana Šnytová	
Upodobitev travmatičnih dogodkov druge svetovne vojne v sodobnem češkem romanu	59
Radoslav Passia	
Mestna krajina Bratislave v sodobni slovaški prozi	71
Agnieszka Nęcka-Czapska	
Ženski (ob)računi: o prozi poljskih avtoric po letu 2000	85
Dragica Haramija	
Sodobni slovanski mladinski romani v slovenskih prevodih	99
Ljudmil Dimitrov	
Slovenski roman v Bolgariji: ali je mogoče usmerjati recepcijo?	113

Matura

Tomaž Toporišič	
Dramske protagonistke in politika spola na odrih sveta	123

UVODNIK: SODOBNI SLOVENSKI IN SLOVANSKI ROMAN

Tokratna tematska številka *Jezika in slovstva* se posveča razmisleku domačih ter tujih strokovnjakov o sodobni romaneskni produkciji v slovenski in drugih slovanskih književnostih.

Tematsko številko uvajajo prispevki, ki se osredotočajo na sodobno slovensko romaneskno produkcijo: Primož Mlačnik preučuje politiko reprezentacij v detektivskih romanih Avgusta Demšarja prek dekonstruktivne analize detektivske pripovedi in detektivske triade, Aleksandra Krasovec analizira romane Josipa Ostija z (avto)biografsko zasnovo in avtorjevo žanrsko oznako kalejdoskopski ali mozaični roman, Tina Kraner pa pod drobnogled postavi deset ljubezenskih romanov sodobnih slovenskih pisateljic. Sledi primerjalna razprava Alojzije Zupan Sosič, ki analizira in interpretira spolne stereotipe v izbranih romanih iz slovenske, hrvaške in češke književnosti.

Naslednji sklop predstavljajo prispevki, ki osvetljujejo zanimivejše pojave v sodobni češki, slovaški, poljski in makedonski prozi, pretežno romanih: Jana Šnytová se ukvarja z upodobitvijo travmatičnih dogodkov druge svetovne vojne v sodobnem češkem romanu, Radoslav Passia skozi prizmo teorije geopoetike analizira upodobitve mestne krajine Bratislave v sodobni slovaški prozi, Agnieszka Nęcka-Czapska se pri obravnavi proze poljskih avtoric, izdane po letu 2000, osredotoča na prikaz identitetnih sprememb žensk v povezavi z emancipacijskim diskurzom, posledicami tržne usmeritve, popfeminističnimi »odkloni«, igro s konvencijami in funkcionaliziranjem seksualnosti, prispevek Vesne Mojsove-Čepiševske, ki v

luči biografizma obravnava junakinje, razpete med zgodovinopisje in domišljijo sodobnih makedonskih prozaistov, pa bo objavljen v naslednji številki.

Tematsko številko zaključujeta prispevka o prevodni recepciji: Dragica Haramija razišče prisotnost slovenskih prevodov mladinskih romanov iz slovanskih književnosti v zadnjem desetletju, nato analizira prevladujoče žanre in teme v prevodni produkciji ter jih primerja s temami v slovenskem mladinskem romanopisju, Ljudmil Dimitrov pa predstavi medsebojno prevajanje bolgarske in slovenske proze ter se sprašuje, v kolikšni meri infrastruktura kulturnega procesa odraža reprezentativno podobo slovenske literature v Bolgariji.

Mogoče bo cenjene bralke in bralce zanimal še tematski sklop o sodobnem slovanskem romanu, ki je bil predstavljen na predlanskem Slovenskem slavističnem kongresu in objavljen v zborniku *Slovenski jezik in književnost v srednjeevropskem prostoru* (ur. Matej Šekli in Lidija Rezoničnik, Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana, 2020), kjer se v razdelku Mesto in družba v sodobnem slovanskem romanu zvrstijo naslednji prispevki: Đurđa Strsoglavec: Poverjenik v hotelu (o dveh romanih Renata Baretića), Jana Šnytová: Podoba Prage v romanu Radke Denemarkove *Prispevek k zgodovini radosti*, Špela Sevshek Šramel: Podoba mesta v sodobnem slovaškem romanu: Bratislava, a ne samo to, Blaž Podlesnik: Sodobni ruski zgodovinski roman v slovenskih prevodih ter Namita Subiotto: Literarna upodobitev makedonske prestolnice v romanu *Divja liga* Vlade Uroševića.

Proučevanje sodobne romaneskne produkcije iz slovenske in drugih slovanskih književnosti s to številko zagotovo ni izčrpano, temveč je vzpodbuda za nadaljnje raziskave. Avtorjem, prevajalcem, recenzentom in tehnični urednici se zahvaljujem za prijetno sodelovanje, cenjenim bralkam ter bralcem pa želim prijetno popotovanje po raznolikih zgodbah o raznolikih zgodbah.

Namita Subiotto, urednica tematske številke

UDOMAČENI SLOVENC V DETEKTIVSKIH ROMANIH AVGUSTA DEMŠARJA

Članek preučuje politiko reprezentacij v detektivskih romanih Avgusta Demšarja prek dekonstruktivne analize detektivske pripovedi in detektivske triade. Skozi perspektivo domačega noira so predstavljeni romani *Olje na balkonu* (2007), *Tanek led* (2009), *Evropa* (2010), *Miloš* (2013), *Otok* (2018) in *Cerkev* (2020). Demšarjevi romani se s kritiko kulturne konservativnosti in reakcionarnosti pogajajo s konservativnim toposom, ki je inherenten strukturi detektivskega romana. Na manifestni ravni pripovedi prek politično korektnih detektivov in lezbične detektivke nasprotujejo bigotizmu, vendar prek detektivske triade potrjujejo veljavnost represivne spolne morale. Detektivsko delo, morilski motivi in razmerja med spolnimi in družbenimi identitetami žrtev se skladajo s pregrehami in z normami patriarhalnega krščanskega imaginarija. Spodletelo srečanje med javnimi in zasebnimi zločini ponuja izviran vpogled v strahove sodobne slovenske družbe.

Ključne besede: detektivski romani Avgusta Demšarja, domači noir/*domestic noir*, ženske in moški, politika reprezentacij, neoliberalizem, kulturna konservativnost

1 Udomačeni pod Alpami

Detektivski roman kot literarna forma, katere zgodba temelji na dinamiki med prikazovanjem in razreševanjem zločina oziroma med prekinitevijo in vzpostavitevijo družbenega reda, je kulturno konservativen žanr ne glede na refleksivnost in politična prepričanja pisateljev. Detektivska pripoved temelji na formuli red-nered-red, ki jo v posameznem romanu na izvirne načine urejajo razmerja med detektivom, zločincem in žrtvijo. Zločinci in njihove žrtve vržejo svet iz tira, detektiv pa poskrbi, da je na koncu spet »vse v najlepšem redu«. Detektivke posnemajo in hkrati ustvarjajo družbeno resničnost. Snov črpajo iz diskurzov, ki družbeno

resničnost podpirajo, ji nasprotujejo, ali pa se z njo pogajajo. Tako jezikovni diskurzi ali sistemi manifestnih izjav o določenih temah kot tudi razmerja med detektivom, zločincem in žrtvijo temeljijo na latentnih pomenskih strukturah. Urejajo jih osnovna, kulturno naturalizirana binarna nasprotja, kot so moško/žensko, dobro/zlo, javno/zasebno. Dekonstruktivno analizirati oziroma brati detektivske romane na pomensko strukturni ravni pomeni spoznavati temeljne družbene probleme in miselnost okolja in časa, v katerem so nastali – vrednote, norme, prepričanja, navade in strahove, ki so povezani z idejo dobrega in varnega življenja.

Ko je bila leta 2019 na Sarajevskem filmskem festivalu prvič predstavljena ekranizacija slovenskega kriminalnega romana *Jezero*, je sodobna slovenska kriminalka prejela žanrski naziv (pod)alpskega noira. Globalizirana skovanka je v Golobovem literarnem pristopu morda prepoznavala apropiacijo nekaterih značilnih žanrskih elementov skandinavske kriminalke, kot so melanholični in godrnjavi detektiv ter pretirano, krvavo nasilje. Nova skovanka slovenskih detektivk oziroma kriminalk je morda izhajala tudi iz predpostavke, da slovenske kriminalke ustvarja predvsem posebna estetika naravnega in kulturnega okolja. Vendar ne smemo pozabiti, da se je priljubljenost slovenskih kriminalk v drugem desetletju enaindvajsetega stoletja pričela z romani Avgusta Demšarja. Tudi njegovi romani so bili leta 2021 ekranizirani v seriji z naslovom *Primeri inšpektorja Vrenka*, ampak v njih ni estetskih elementov (pod)alpskega noira. V tem članku predstavljamo Demšarjeve detektivke v kontekstu domačega noira (*domestic noir*), saj je za slovensko detektivsko fikcijo bolj kot estetika zasneženih gorskih vrhov in temnih dolin značilen *chiaroscuro* kulturno konservativne in ambivalentne politike reprezentacij.

2 Domači noir

Domači noir se pomensko nanaša na dom, družino in gospodinjstvo. Skovanka pripada pisateljici kriminalk Julii Crouch, ki je leta 2013 na svojem blogu zapisala, da se kriminalne zgodbe domačega noira odvijajo v družinskih domovih in na delovnih mestih. Te zgodbe temeljijo na medčloveških odnosih, njihovo izhodišče pa je širok feministični pogled, ki se ukvarja z žensko izkušnjo izčrpavajočega in nevarnega doma (Crouch 2013 v Peters 2018: 12). Dom, kjer ženske protagonistke preživijo veliko časa, čeprav se tam ne počutijo doma (Joyce 2018: 6), in žensko v domačem noiru pogosto neposredno ogroža nasilen in posesiven moški. Nasilje spolno zaznamuje moška posesivnost. Vendar dom kot ženski »habitat« ogrožajo tudi družbeni dejavniki, zaradi česar ni nenavadno, da se semantika »ogroženega doma« umešča v diskurza družbenoekonomske krize in ksenofobije. V romanih, ki se uvrščajo v žanr domačega noira, imajo ženske več zmožnosti za delovanje v vlogi detektivk in zločink (Joyce 2018 4) kot v klasičnih in trdih detektivkah iz preteklosti, zaradi česar se žanr dojema kot proizvod feministične kritike.

Feministična kriminološka kritika že od osemdesetih let v kriminalnem žanru raziskuje razmerja moči med ženskim in moškim spolom, razredom, raso in spolnostjo

(Marsh in Melville 2006 v Vann 2018: 2). V nekaterih interpretacijah, ki izhajajo iz radikalne feministične perspektive, je ženski agens v domačem noiru še vedno neločljivo povezan s podobo viktimizirane žrtve, katere pozitivno ali negativno odklonsko vedenje gre pripisati moškemu. Vendar pa ženske v sodobnem domačem noiru nimajo več marginalnih vlog, značilnih za klasično ali trdo detektivko. Ženske niso več zgolj študentke sodne patologije (Verč 1998) ali pripravniške pomočnice, ki prek spolnega razmerja z detektivom intelektualno dozoriijo (Golob 2016). Ključno vlogo imajo pri oblikovanju in usmerjanju pripovedi, v kateri bodo po vsej verjetnosti preživele. Pojavljajo se bodisi kot suverene, pravičniške detektivke bodisi kot ambivalentne protagonistke, ki so lahko hkrati detektivke, žrtve ali morilke (Redhead 2018: 116). V domačem noiru praviloma ni ženskih trupel, poslednjih podob nepremičnosti in pasivnosti, ki v komercialni kulturi že dolgo predstavljajo poblagovljeni fetiš ženskega telesa (Miller 2018: 90).

Interpretacije, ki pri razumevanju domačega noira ne storijo »usodne« epistemološke napake feministične kritike, ki za izhodišče kritike jemlje objekt svoje kritike – izenačitev ženske in doma –, kažejo na to, da se v tem žanru spreminja predvsem podoba doma v smer večje odtujitve, nedomače domačnosti in neizogibne fatalnosti (Redhead 2018), saj obstaja več načinov, kako se v zločinu združita domače in žensko (Peters 2018: 11). V domačem noiru zločin detektivske uganke vodi nazaj v domače gospodinjstvo, ki je predstavljeno kot prostor napetosti in potencialnega nasilja (Waters in Worthington 2018: 210). Zlo zasebne sfere izhaja iz javne sfere in intimni umori so pogosto posledica ekonomskih dejavnikov, ki ogrožajo družinsko ali skupno lastnino (Waters in Worthington 2018: 210). Domači noir je torej detektivka v družbenem kontekstu neoliberalizma, kjer se idilično družinsko življenje in intimni medosebni odnosi sesujejo pod zunanjimi družbenoekonomskimi in političnimi pritiski oziroma zaradi objektivnega, systemskega nasilja. Vsakdanji dogodki, kot so družinska kosila, poroke, dopusti in rutine, postanejo prizorišča tesnobe in zla, ki prihaja od zunaj (Waters in Worthington 2018: 216).

V okviru kritičnih teoretskih obravnav noira v enaindvajsetem stoletju lahko domači noir dojemamo kot kritično-liberalno izpeljavo neoliberalnega ali kapitalističnega noira, ki afirmativno ali negativno artikulira neoliberalno kulturno etiko in objektivno oziroma systemsko nasilje. To pomeni, da domači noir uporabi podobe privatiziranih družbenih strahov (Christensen 2015: 320), shizmo med moralno ustreznimi in moralno obsojanimi ljudmi (Breu 2016: 39–57) ter ekscesno nasilje in morilski pohlep (Pepper 2016: 228–232) za kritiko tradicionalističnih kulturnih vzorcev, ki se na svetovnem Zahodu nanašajo predvsem na patriarhalno družbeno ureditev in vprašanje spolne (ne)enakosti.

Čeprav so bile v kontekstu domačega noira doslej analizirane predvsem britanske in ameriške pisateljice (Joyce 2018: 1–8), žanr pišejo tudi moški pisatelji z moškimi liki detektivov, ki si delijo zgodovinsko žensko afiniteto do psevdonimske mistifikacije spola (Hynynen 2018: 240). V ženski literarno-zgodovinski tradiciji je raba moških avtorskih psevdonimov podelila njihovi literaturi pečat večje

legitimnosti, ki se je kazal v večji publiciteti in bolj nepristranskih literarnih kritikah. Poleg tega pa je raba moških psevdonimov ženskim pisateljicam omogočala, da so pisale bolj razbremenjena in ne(samo)cenzurirana besedila.

V nadaljevanju bomo v kontekstu domačega noira analizirali Demšarjeve detektivske romane. Na primerih dekonstruktivne analize detektivske triade in vloge moških in ženskih protagonistk v romanih *Olje na balkonu* (2020a; izvorno 2007), *Tanek led* (2020b; izvorno 2009), *Evropa* (2021a; izvorno 2010), *Miloš* (2021b; izvorno 2013), *Otok* (2018) in *Cerkev* (2020c) bomo izpostavili izstopajoče skupne značilnosti Demšarjevega domačega noira in njihovo politiko reprezentacij.

3.1 *Tanek led* in poženščeni moški

V *Olju na balkonu* (2020a) umre zdravnik Klavdij Potokar, ki je »precej dal na mnenje ljudi /in/ je rad ugajal« (Demšar 2020: 176) – povsem nedolžen, samski in ločeni moški transvestit, fotografiran v ženski obleki v objemu domače dnevne sobe in v strahu pred javnostjo dokončno poženščen v smrti, za katero so kolektivno odgovorni stanovalci stanovanjskega bloka, ki se med seboj izsiljujejo za denar. Od Demšarjevega prvega do tretjega romana se odvije prehod, v katerem se izostrijo toposi domačega noira, na katerih sloni velik del pisateljevega detektivskega dekaloga. V *Tankem ledu* se zgodba zopet zaplete in odvije v majhni skupnosti mariborske srednje šole, ki je prežeta s seksizmom in tekmovalnimi odnosi.

Morilec je Danilo Toplak, bojazljivi in poženščeni ali demaskulinizirani psiholog in pomočnik ravnateljice, ki ima razmerje z ločeno šolsko psihologinjo Nevenko Primožič. V umore ga »prisilita« dve ženski. Nevenka, ženska, s katero ima spolno razmerje, Toplaka sili, da naj zapusti svojo ženo, medtem ko se on svoje žene, ki ga pretepa, tako boji, da tega ni zmožen storiti. Zato ubije Nevenko, tajnico Tjašo Kocen, nesrečno pa tudi ravnateljico Sanjo Klemenčič, ki je imela zunajzakonsko razmerje s sociologom Iztokom Palfijem, kar je pomembno samo v kontekstu naše argumentacije. Umore razrešita Martin Vrenko, empatični liberalni detektiv in psiholog, ter verni kriminalistični pomočnik Marko Breznik. Glavni morilski motiv je strah, da bi Toplakovo zasebno življenje postalo javno. Vlogo ženske v patriarhalnem diskurzu prevzema poženščeni moški, ki je povsem omejen na zasebno sfero, medtem ko je njegova nasilna žena predstavnica javne sfere. Vloga žensk v romanu je ambivalentna in večstranska, vendar so ženske primarno spletkarske, nasilne in moškemu škodljive »pisik babe« (Demšar 2020b: 171).

V *Tankem ledu* poženščeni moški zaradi žensk ubija ženske, ki jih ima rad, da bi ohranil svojo monogamno zvezo in prekril svoj naglavni greh. Idilične partnerske zveze ne uničijo ekonomski ali politični dejavniki *od zunaj*. *Od znotraj* jo uničita normativna ideja o pravih partnerski zvezi in nečisto poželenje, zaradi česar umrejo tri ženske. Kot je značilno za domači noir, kjer je pravici zadoščeno zgolj v

nekakšni bledi podobi (Waters in Worthington 2018: 215), Toplakova žena za svoje fizično nasilje ne odgovarja, prav tako pa roman zgolj z odpovedjo delovnega razmerja preživi profesor umetnosti in posiljevalec Robert Humer.

3.2 *Evropa* in spregledana ženska

Umori se zgodijo v majhni akademski skupnosti sredi mednarodne konference *Europe now*, ki jo organizira Mariborski inštitut za evropske študije. Morilka je Nataša Jenko, vse življenje spregledana, ponižana in razžaljena samska ženska »brez najmanjšega kančka karizme« (Demšar 2021a: 234). Nataša umori naključna moška, ki sta ji v njeni družbi namenila premalo pozornosti. Kevina Douglasa, kanadskega profesorja sociologije, ki je na konferenci predstavljal referat *Evropa s stališča Drugega*, ponoči povozi na Koroškem mostu. Porečana Luko Vogrinčiča, šefa strežbe iz pohorskega hotela, zabode. Oba moška po smrti obrca v mednožje in s tem oskruni njuno »visoko letečo in opevano moškost« (Demšar 2021a: 247). Nataša Jenko svojo travmo združi s ponotranjeno »žensko« travmo. Svoj morilski podpis si izposodi od druge razžaljene ženske, katere prešuštniški mož je pred več desetletji najprej umrl zaradi nasilja libbonske tolpe, nakar je podlegel še posthumnim brcam v mednožje s strani upokojene direktorice Mariborskega inštituta za evropske študije Mire Meško, ki je tistega večera izvedela za njegovo razmerje. Detektiv Vrenko reši obe uganki umora s pomočjo laične empatične in poklicne behavioristične psihologije. Kot v večini ostalih Demšarjevih romanov so dobre, normalne in čustveno nepoškodovane ženske protagonistke poročene (npr. kriminalistka Ivana Premk).

V *Evropi* osumljenke izhajajo iz akademske skupnosti samskih žensk. Vlasta Wolf je samska, ambiciozna, spletkarska in nesimpatična ženska, ki je v nezakonskem razmerju s Hrvojem Ujčićem, docentom z zagrebškega vseučilišča. Tatiana je pred kratkim razvezana postdoktorska študentka iz Estonije. Tajnica Darka Logar je »svoje življenje živela sama, varno skrita za trdno zapahnjeno čustveno lupino« (Demšar 2021a: 143). V *Evropi* ženska simbolno mori zaradi moških. Podobno kot je Toplak v *Tankem ledu* simbolno podrejen ženski, je Nataša Jenko simbolno podrejena moškemu.

3.3 *Miloš* in homofobna mati

V *Milošu* pripadajo umori, indici in osumljenci družinskemu okolju štiričlanske družine Hočevarjev, ki živijo v šestem nadstropju bloka na Taboru v Mariboru. Morilka je sedeminštiridesetletna gospodinja Ljuba Hočevar, patološko zaščitniška in posesivna mati, ki ubije štiri ljudi in poskusi ubiti tudi svojo hčer Evo Hočevar. Najprej ob vhodu v blokovsko stavbo s kijem do smrti pretepe Italijana Luco Bianchija, partnerja Španca in prešuštnika Felipa Gonzalesa, ki se je po obisku nočne zabave v (sub)Kulturnem centru Pekarna zapletel v kratko in strastno

spolno razmerje z njenim osemnajstletnim sinom Petrom Hočevarjem, ki je pod skinhedovsko maskaro skrival svojo gejevsko identiteto.¹ Druga žrtev Ljube Hočevar je Peter, ki ga zaradi potrjenih sumov o njegovi gejevski spolni usmerjenosti med spanjem zastrupi s plinom, kar skuša prikazati kot samomor: »Samomor je za družinsko čast manjše zlo (in družbeno še vseeno bolj sprejemljiva sramota) kot homoseksualnost« (Demšar 2021b: 385). Tretja žrtev Ljube je mlada študentka in prodajalka ljubezni Nataša Ogrinc oziroma Nina, ki v lovski brunarici v Slovenskih goricah enkrat na teden poteši Ljubinega moža Karla Hočevarja. Ljubina četrta žrtev pripada preteklosti. Gre za Petrovega sošolca Anžeta iz četrtega razreda, ki ga Ljuba zaradi pretiranega izkazovanja fantovske ljubezni v šoli v naravi potisne čez zaledenelo ravnico v prepad. Politično korektnemu in novemu detektivu Milošu, zaradi katerega se Vrenko v tem romanu umakne v ozadje, in lezbični detektivki Niki Lavrič ne uspe ugotoviti, čemu je Ljuba skušala ubiti Evo Hočevar, katere padec iz šestega nadstropja s svojim korpulentnim telesom v pritličju prestreže skoraj čisto na koncu romana hospitalizirani Miloš. Obstajata dve možni rešitvi uganke, ki navsezadnje nista ključni: Ljuba je skušala ubiti svojo hčer bodisi zaradi Evine lezbične identitete bodisi zaradi Evine vednosti o Ljubinih umorih (Demšar 2021b: 394).

V *Milošu* tako zločinska spletki in okoliščine umorov kot tudi preiskovalni postopek pripadajo diskurzu, ki temelji na dihotomiji homoseksualnost/homofobija. Morda je najbolj nenavadno, da v ta diskurz poleg osrednje kriminalistke Nike Lavrič vstopa nov junaški protagonist Miloš – lik nasilnega, inteligentnega, empatičnega, politično korektnega in heteroseksualnega moškega detektiva, ki je sredi reševanja morilske uganke tudi v ločitvenem postopku, v katerem mu skuša pohlepna in prešuštniška žena nepravilno odvzeti premoženje. Omenjeni diskurz poleg gejevskih žrtev in homofobne morilke v začetku pripovedi ironično vzpostavi homofobni, seksistični, rasistični in topoglavi kriminalist Drago, ranjeni moški, prevarani ločenec in nasilni izpraševalec, Miloševa podvojitve in ekvivalent Golobovega Brajca, ki v preiskovalnem postopku kriminalistični ekipi predstavi svojo razlago, teoretični temelj detektivske rekonstrukcije verižnih umorov na Štajerskem.

Drago prenese svoje strahove pred očarljivimi geji na kriminalistično preiskavo uganke dveh umorov, pri katerih tudi Miloš in Nika čutita nekakšno skrivnostno povezanost: Peter Hočevar je (kot skinhed) ubil Bianchija zaradi homofobije, Gonzales pa je ubil Hočevarja zaradi maščevanja (Demšar 2021b: 173–175). Nika dvomi v Dragovo teorijo, saj ni prepričana, koliko Dragova »latentna homofobija izkrivlja njegovo jasno presojo« (Demšar 2021b: 176), vendar na koncu razmisleka vseeno sklene, da »/t/udi slepa kura včasih zrno najde« (Demšar 2021b: 176). Kriminalistična ekipa s preiskovanjem Petrove osebne in psihološke zgodovine

¹ Demšar subkulturo skinhedov stereotipno enači s homofobnimi in ksenofobnimi (neonacističnimi) skinhedi iz osemdesetih in devetdesetih let. Čeprav so bili skinhedi iz šestdesetih let izvorno resda puritanska in šovinistična mladinska subkultura, so bili subkultura, ki so jo primarno zaznamovale vrednote delavskega razreda, kar pa v slovenskem domačem noiru ni relevantna kategorija.

naposled ugotovi, da je bil Peter v otroštvu zasanjani in razneženi fant. Ko je Peter končno »osumljen« latentne homoseksualnosti, ki jo je skušal prekriti s pridružitvijo klapi obritoglavih homofobov, Nika ponovno razmisli o Dragovi teoriji. Razmišlja o tem, da bi lahko Gonzales, partner Bianchija, ubil Hočevarja zaradi njegove afere z Bianchijem (Demšar 2021b: 253).

Politika teh reprezentacij se v resnici začne, ko postane Miloš sredi detektivskega dela eden od osumljencev za umor prodajalke ljubezni Nataše Ogrinc, saj kriminalisti ob njenem trupu najdejo košček kuverte z njegovim naslovom. Vendar pravišnji Miloš tudi v ločitvenem postopku ne obiskuje prostitutk. Košček kuverte je iz smeti vzel neki državni sekretar, nasprotnik istospolnih porok in redni potrošnik Natašine ljubezni, ki ji je listek podtaknil v strahu, da bi ga izsiljevala in njegovo zasebno življenje skušala posredovati javnosti (Demšar 2021b: 228–231).

V romanu je na preizkušnji sumničavi samski status detektiva Miloša, ki ga ogrožajo vpliv Dragove kolegialne homofobije, s katerim si deli nasilne metode in usodo nezadostnega moškega, krivde neoprano in nečisto seksualno poželenje in pohlepna bivša žena. Da bi Miloš ohranil kulturno idealni status nepopolnega, a vseeno pravišnjega moškega, mora na koncu pripovedi žrtvovati svoje življenje. Antigona smrt je tragična in katarzična, ker s svojim žrtvovanjem kljub nasprotovanju političnim in družinskim normam ohrani univerzalno dragoceni človeški ideal pietete do mrtvih. Miloševa skorajšnja smrt rešuje predvsem njegovo predzlom obvarovano zasebnost, saj Miloš preživi Evin padec v njegovo naročje. S tem psevdo-žrtvovanjem po koncu ločitvenega postopka ohrani zasebno premoženje. Na ravni družbe Miloševa skorajšnja smrt ohrani status quo. Lahko bi rekli, da prav zato, ker detektivovo žrtvovanje na svetu simbolno ne ohranja nič dragocenega, kar je morda odgovor na vprašanje, zakaj slovenski detektivski romani niso katarzični.

Edina čista in dobra ženska v *Milošu* je lezbijka in detektivka Nika, ki si z Ljubosicer deli strah pred izražanjem zasebnosti v javnosti, vendar je v stabilni partnerski zvezi, ki v patriarhalnem imaginariju kot *nekaj povsem drugega* ohrani nedotakljivi moralni in pravni status tudi v drugih romanih. V romanu sta združeni ideji homoseksualne spolnosti in umorov, vendar homoseksualni spolnosti podeli neproblematično čistost šele monogamna partnerska zveza, kar se še močneje manifestira v romanu *Otok*. Celo za Španca Gonzaleza in Italijana Bianchija se zdi, da v Mariboru lahko živita gejevsko življenje, dokler Bianchi ne postane (mrtvi) prešuštnik, medtem ko lahko medsebojno zvesti Nika in njena Klavdija (pomožana ženska, nasprotje transvestita Klavdija Potokarja) sproščeno uživata šele na »gay-friendly« (Demšar 2021b: 405) dopustu na Palmi de Mallorci.

Uganka umora se vrača, od koder je prišla – v domače gospodinjstvo. Vendar niti Nike niti družine Hočevarjevih ne ogrožajo nasilni in posesivni moški, politični pretresi, varčevanje, privatizacija ali izguba delovnih mest, temveč povnanjena krščanska morala, ki v ostalih Demšarjevih romanih deluje kot latentna ideološka formula, medtem ko je v *Milošu* tudi eksplicitno izražena:

Ljuba Hočevar je morila zaradi občutka ogroženosti njene družine. Njeno stališče: Mojo družino ogrožajo kurbe, ki naskakujejo mojega nič hudega slutečega moža, in homoseksualci, ki izkoriščajo bolezen mojega sina. Proti izkrivljenemu svetu se je treba boriti in v tem boju so vsa sredstva moralno upravičena. (Demšar 2021b: 376.)

Reprezentacija aktivne ženske v *Milošu* je značilna za samodestruktivno žensko v domačem noiru, ki »varuje svoje pojme ljubezni, družine in doma« (Waters in Worthington 2018: 210), medtem ko služijo nasilne matere »okrepitvi hegemonskega in patriarhalnega imaginarija« (Joyce 2018: 5), ki se v slovenskem javnem prostoru očitno rahlja in fragmentira, čeprav ohranja svojo kulturnozgodovinsko dediščino v panoptični krščanski morali.

3.4 Otok, ločeni pari in lezbična detektivka

Prvi umor se zgodi v majhni skupnosti na Otoku, ki spominja na manjše otoke Severne ali Srednje Dalmacije. V Villi Paoli, hiši, ki si jo polovično lastita brat Luka in sestra Pavlina ter Luka Fiastri, se na julijskem dopustu na Pavlinino povabilo srečajo štirje pari brez otrok: v Slovenijo priseljeni Anglež Paul Fitzgerald in Pavlina, poročena Boris in Ana, kulturni menedžer Jaroslav in v njegovem podjetju zaposlena Manja, detektivka Nika in njena Klavdija. Pavlina, Manja in Ana so bile v preteklosti sošolke, Klavdija je Pavlinina sestrična, ostali pa se med seboj ne poznajo. Morilca sta Pavlina in Paul, ki ubijeta samskega slikarja in pesnika Luko iz pohlepa, da bi lahko hišo spremenila v dobičkonosno turistično destinacijo. Nato jeseni v Mariboru ubijeta še potencialno izdajalsko Ano, ki je Pavlini pomagala pri zakritju Lukovega trupla, saj je bila zmotno prepričana, da je Luko iz ljubosumja ubil Boris.

Odmaknjena hiša kot prizorišče umora je značilna za domači noir in običajno je hiša ključna pri uničenju ženske protagonistke ali žrtve (Worthington 2018: 209), vendar pa so protagonisti, ki prebivajo v hiši, med seboj odtujeni. V klasičnem detektivskem romanu med seboj odtujeno skupnost združi prav umor. Ker morilec, žrtve in osumljenci pripadajo isti skupnosti, jih združi skupna in nedoločena krivda. Ko detektiv identificira morilca, se skupnost razpusti (Žižek in Močnik 1982: 301). V *Otoku* je logika obratna. Paul in Pavlina na skupni dopust povabita ljudi, od katerih sta drugače odtujena, medtem ko zbliževanje z njimi uporabita tako, da si ustvarita dobre morilske pogoje. Lukov padec čez balkon, na katerem je čistil ograjo, se namreč zgodi v času, ko so vsi člani izbrane družbe skupaj na plaži (Demšar 2018: 37).

»Nespodobna« spolnost in umor sta v tem romanu združena še bolj eksplicitno kot v *Tankem ledu*, *Evropi* in *Milošu*. Paul in Pavlina namreč umor izvedeta tako, da Pavlina na plaži glasno hlini njuno kopulacijo za grmovjem, medtem ko Paul sede na kolo in se odpravi umoriti Luko. Po Lukovi smrti, s katero se njihov dopust konča, se ločijo vsi pari, ki so vpleteni v umor. Ločijo se Paul in Pavlina ter Ana

in Boris. Jaroslav in Manja se na koncu romana celo poročita, zveza med Niko in Klavdijo pa ostaja trdna in srečna, za kar poskrbi tudi detektivka Nika, ki reši uganko zaprte sobe. Ko Paul ubije Ano in njeno telo oskruni z vibratorjem, jo ubije kot ločeno in samsko žensko. Na ravni binarnih nasprotij spet izstopa formula, ki smo jo izpostavili na primerih opravljenih analiz: v slovenskem domačem noiru umirajo samski, neporočeni, ločeni in seksualno neukročeni ali nezadostni ljudje, medtem ko je detektivovo razreševanje umorov povezano z utrjevanjem monogamne zakonske zveze.

Čeprav se moralna nedotakljivost lezbične identitete razpusti v Demšarjevem romanu *Cerkev* (2020c), kjer je glavna protagonistka Ana Levec, psihopatska lezbijka in verska gorečnica z nerazrešenim Elektrinim kompleksom, ki seksa s svojo dementno materjo (Demšar 2020c: 579), gre ponovno za neporočeno, tokrat tudi spolno zares patološko žensko, ki ubije in kastrira neporočenega škofa. Zlo, ki ogroža domače gospodinjstvo, (še vedno) izvira iz osebne psihološke patologije in ne iz družbenih diskurzov koruptivne rimokatoliške cerkve in države, na katerih je zgrajena pripoved.

4 Udomačeni v partnerskem zakonu in zasebnosti

Detektivske romane Avgusta Demšarja smo obravnavali v kontekstu domačega noira, saj se osredotočajo na odnose med moškimi in ženskami. Umori so intimni in spolno zaznamovani, uganka umora pa običajno vodi nazaj v domače gospodinjstvo. Ženske imajo v njih aktivno vlogo, vendar se pojavljajo tudi v vlogah (mrtvih) žrtev. Za razliko od britanskih in ameriških različic se slovenski domači noir poleg zasebne sfere in osebne psihologije žensk osredotoča tudi na javno zgodovino, vendar zasebno zlo ne izvira iz javne sfere. Obravnavanim detektivskim romanom je skupno to, da je preiskovanje zločina preiskovanje partnerskih zvez. Vloga detektiva se približuje vlogi nosljavega duhovnika, ki do identifikacije zločinca pride prek preiskovanja medosebnih odnosov. Detektivovo delo je manifestno povezano s sankcioniranjem bigotnih in homofobnih morilcev, latentno pa tudi s sankcioniranjem partnerske nezvestobe, nespodobne spolnosti in spolne usmerjenosti. Ekonomski pritiski in razredne napetosti, ki v domačem noiru običajno razdirajo intimna razmerja, v slovenskih domačih kriminalkah ne pogojujejo morilskega konstrukta. Morilski motivi, ki si jih delijo zločinski protagonisti, izhajajo iz strahu, da bi zasebno postalo javno. V Demšarjevem domačem noiru umirajo samski, ločeni, nespodobni, nečisti in nezadostni moški in ženske (prešuštvo, prostitucija, poligamija, homoseksualnost). Ločeni, prevarani in samski moški so poženščeni, zlobni ali mrtvi, ženske pa nore, zlobne ali mrtve.

Čeprav je v Demšarjevem domačem noiru predstavljena kritika diskurzov homofobije in koruptivnih državnih ter cerkvenih institucij, zlo ne ogroža doma *od zunaj*, temveč *od znotraj*. Psihologizacija in intimizacija zla sta v funkciji pokristjanjevanja patriarhalne ukrotitve obeh spolov. V slovenskem domačem noiru na zasebno

sfero niso omejene samo ženske, temveč tudi moški. Moški in ženske, ki odstopajo od normativnih patriarhalnih krščanskih norm spola, družine in partnerske zveze, se na koncu detektivske pripovedi znajdejo na napačni strani zakona ali zemlje. Demšarjev domači noir po eni strani gradi na politično korektni in popularni družbeni kritiki kulturne diskriminacije, po drugi strani pa poziva h konformističnemu življenju. V Demšarjevih romanih so teme domačega noira po eni strani združene v eksplicitni in politično korektni kritiki kulturne konservativnosti, po drugi strani pa v njeni afirmaciji. Romani so reprezentacijsko ambivalentni, saj na manifestativni semantični ravni liberalno prikazujejo identitetno mnogoterost, tolerantnost in tragično nesmiselnost privatiziranih družbenih strahov, na latentni ravni pa prek simbolnih sankcij in nagrad utrjujejo shizmo med moralno ustreznimi in moralno obsojanimi ljudmi.

Na ravni binarnih nasprotij namreč vztraja skupno idejno sporočilo: pred družbenim zlom bomo obvarovani, če se udomačimo v monogamnih in (če se le da) heteroseksualnih zvezah, v katerih se nam ne bo potrebno ukvarjati z javnimi zadevami. Zdi se, da je ta ideološka formula simptomatska za slovensko detektivsko fikcijo enaindvajsetega stoletja, v kateri zeva velik diskurzivni prepad med bodočo kritiko kulturne konservativnosti in skoraj popolno odsotnostjo materialistične kritike. Velja izpostaviti, da je v sodobnih neoliberalnih družbah vračanje kulturno konservativnih in reakcionarnih življenjskih politik tesno povezano s krepitvijo nezmožnosti dobrega in varnega življenja.

Viri

- Demšar, Avgust, 2018: *Otok*. Maribor: Založba Pivec.
- Demšar, Avgust, 2020a: *Olje na balkonu*. Maribor: Založba Pivec.
- Demšar, Avgust, 2020b: *Tanek led*. Maribor: Založba Pivec.
- Demšar, Avgust, 2020c: *Cerkev*. Maribor: Založba Pivec.
- Demšar, Avgust, 2021a: *Evropa*. Maribor: Založba Pivec.
- Demšar, Avgust, 2021b: *Miloš*. Maribor: Založba Pivec.
- Golob, Tadej, 2016: *Jezero*. Novo Mesto: Goga.
- Verč, Sergej, 1998: *Skrivnost turkizne meduze*. Trst: ZTT EST.

Literatura

- Breu, Christopher, 2016: Work and Death in the Global City: Natsuo Kirino's Out as Neo-liberal Noir. Pepper, Andrew in Schmid, David (ur.): *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 39–57.
- Christensen, J. Matthew, 2015: Managed Risk and the Lure of Transparency in Anglophone African Detective Noir. *Textual Practice* 29/2. 315–333.

Hynnen, Andrea, 2018: Crime, the Domestic, and Social Commentary in Pierre Lemaitre's Thrillers. Joyce, Laura in Sutton, Henry (ur.): *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 239–259.

Joyce, Laura, 2018: Introduction to Domestic Noir. Joyce, Laura in Sutton, Henry (ur.): *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 1–8.

Miller, Emma, 2018: »How Much Do You Want to Pay for This Beauty?«: Domestic Noir and the Active Turn in Feminist Crime Fiction. Joyce, Laura in Sutton, Henry (ur.): *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 89–114.

Pepper, Andrew, 2016: *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*. Oxford: Oxford University Press.

Peters, Fiona, 2018: The Literary Antecedents of Domestic Noir. Joyce, Laura in Sutton, Henry (ur.): *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 11–26.

Redhead, Leigh, 2018: Teenage Kicks: Performance and Postfeminism in Domestic Noir. Joyce, Laura in Sutton, Henry (ur.): *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 115–136.

Vann, Meg, 2018: The Menace of Intimacy: Domestic Noir, Feminist Criminology, and Emily Maguire's An Isolated Incident. *Australian Literary Studies* 33/4. 1–18.

Waters, Diane in Worthington, Heather, 2018: Domestic Noir and the US Cozy as Responses to the Threatened Home. Joyce, Laura in Sutton, Henry (ur.): *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan. 199–218.

Žižek, Slavoj in Močnik, Rastko, 1982: *Memento umori*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Domesticated Slovenians in the Detective Novels of Avgust Demšar

The article investigates the politics of representation in the detective novels of Avgust Demšar by deconstructing their narratives and the detective triad. The novels *Oil on the Balcony* (Olje na balkonu), *Thin Ice* (Tanek led), *Europe* (Evropa), *Miloš*, *The Island* (Otok) and *The Church* (Cerkev) are presented through the perspective of domestic noir. Demšar's novels criticise bigotry and negotiate the inherent culturally conservative topos of the detective genre. At the manifest narrative level, homophobia and repressive sexual morale are delegitimised. However, repressive sexual morale is affirmed on the level of relationships between men and women or criminals and victims. They both share the archetypal sins of the patriarchal Christian imaginarium. The ambivalent méconnaissance between affirmation and the negation of cultural conservatism offers a unique view into the norms and fears of contemporary Slovenian society.

Keywords: domestic noir, detective novels of Avgust Demšar, women and men, politics of representation, cultural conservatism

KALEJDOSKOPSKO-MOZAIČNI ROMANI JOSIPA OSTIJA

Slovensko-bosanski pesnik in pisatelj Josip Osti (1945–2021) začne leta 2014 pisati romane, ki se povezujejo v nekakšno trilogijo – *Duhovi hiše Heinricha Bölla* (2016), *Pred zrcalom* (2016) ter *Življenje je srhljiva pravljica* (2019). Dela imajo močno (avto)biografsko zasnovno in oblikujejo posebno žanrsko zvrst, ki jo avtor imenuje kalejdoskopski ali mozaični roman. Kalejdoskopsko, fragmentarno strukturo sestavljajo kratke zgodbe, anekdote, esejizirani vrinki, lirični odlomki, dnevniški vpisi itd. Opazna je tudi povezava s tradicijo kratke proze v bosansko-hercegovski književnosti, posebej s kratko zgodbo devetdesetih let, ki reflektira vojni konflikt v Bosni in Hercegovini in ima prav tako destabilizirano žanrsko obliko, hibridno, mozaično naracijo, vsebuje osebno in dokumentalistično pričevanje itd. Ta pojav je del tako imenovanega »sarajevskega teksta«. Kalejdoskopska romaneskna struktura je tudi način, ki ga Osti uporabi za izražanje svoje hibridne, medkulturne identitete.

Ključne besede: Josip Osti, kalejdoskopsko-mozaični roman, sodobni slovenski roman, bosansko-hercegovska kratka proza devetdesetih let, sarajevski tekst, medkulturnost

Slovenski in bosanski pesnik, pisatelj, esejist, literarni kritik, prevajalec, urednik in antologist Josip Osti se je rodil leta 1945 v Sarajevu, od leta 1990 pa je živel in delal v Sloveniji in leta 2021 končal svojo življenjsko pot v Tomaju. Neverjetna razsežnost ustvarjalnega dela tega izredno plodovitega in vrhunskega literata zaobjema zelo različne zvrsti, angažirana pozicija kulturnika, humanitarca in protivojnega aktivista potrjuje izjemno veličino njegove osebnosti, ki je gradila mostove med kulturami in jeziki. Prav vmesni položaj med kulturami, pripadanje vsem med njimi in kot posledica nepripadanje v očeh drugih so mu otežili pot v literaturi, tako v Bosni in Hercegovini kot v Sloveniji, a njegov prispevek v slovenskem kulturnem prostoru ostaja neprecenljiv: je eden od avtorjev, ki dodajajo

temu prostoru avtentično, razvejano medkulturno, medjezikovno dimenzijo in globoko zavedanje slednje. Impresivna raznolikost dejavnosti Josipa Ostija, njegovo ogromno znanje na področju evropske in svetovne književnosti, unikatna dela, iz katerih vejeta neskončna dobrota in človeškost, ki sta poleg vsega drugega rezultat grenke življenjske izkušnje, vse to in veliko drugega ima odmev v posebni obliki romaneskne proze, ki jo je začel pisati v svojem zadnjem ustvarjalnem obdobju.

V naši raziskavi bomo obravnavali njegovo tako imenovano trilogijo romanov, ki je začela nastajati od leta 2014, ko je pisatelj, kot je povedal sam, odkrival svojo neozdravljivo obliko raka – *Duhovi hiše Heinricha Bölla* (2016), *Pred zrcalom* (2016) ter *Življenje je srhljiva pravljica* (2019). Leta 2018 je izšel njegov roman *Črna, ki je pogoltnila vse druge barve*, ki vsebuje dopisovanje s kolegom – pesnikom Borisom A. Novakom in Huseinom Tahmišćićem v času obleganja Sarajeva.¹ Vsi štirje romani imajo močno (avto)biografsko zasnovo in oblikujejo posebno žanrsko zvrst, ki jo avtor imenuje kalejdoskopski ali mozaični roman. Prav to zvrst bomo poskusili pogledati od blizu in dojeti njeno posebno naravo, ki v sodobnem slovenskem romanu predstavlja nekaj posebnega, za Ostija pa postane tudi dosleden način za izražanje unikatne medkulturne identitete.

V celotnem naslovu prvega dela trilogije, ki jo Josip Osti imenuje *Vetrovna noč v Langenbroichu* (Osti 2020: 5), je poleg omenjene posebne romaneskne strukture že nakazana njegova tematska vsebina – *Duhovi hiše Heinricha Bölla (kalejdoskopski roman, zgrajen iz zgodb, predvsem o pisateljih)*. Kot izhodišče za trilogijo dejansko služi pisateljevo bivanje leta 1994 v rezidenci nekdanje hiše nemškega nobelovca; ena noč, ki jo je tam doživel, ko je veter skozi okno vdrl v njegovo sobo, razmetal in raztrgal listke z beležkami za knjige, ki jih je nameraval napisati. Iz tega, kar mu je uspelo rešiti in na novo sestaviti, naj bi dvajset let kasneje nastala ta tri dela. Ta tako imenovana »vetrovna noč« je ključen vodilni motiv za celo trilogijo, ki vsebuje pomembno in močno lirično noto, avtorju pa služi za metaforično pojasnilo vira nenavadne romaneskne strukture. Ta dogodek naj bi tudi priklical v spomin duhove pisateljev – kolegov, tako iz Sarajeva kot iz cele bivše Jugoslavije. Roman *Duhovi hiše Heinricha Bölla* najbolj ustreza omenjeni kalejdoskopski strukturi, ker vsako poglavje v resnici predstavlja eno kratko zgodbo, med protagonisti pa so Ivo Andrić, Meša Selimović, Izet Sarajlić, Abdulah Sidran, Svetlana Makarovič, Danilo Kiš, Vaclav Havel, Prežihov Voranc, Saša Vuga, Milan Jesih, Husein Tahmišćić, Stevan Bulajić, Peter Handke, Bekim Fehmi, Drago Jančar in mnogi drugi. Čeprav avtor na začetku knjige opozarja,

¹ Josip Osti je pred romani izdal več zbirk krajše proze: *Odraščal sem z živalmi (Odrastao sam sa životinjama)*, 1996, 1997) v bosanščini, *Izginula ledena čarovnija* (1998), ki jo je avtor napisal v bosanščini, v slovenščino jo je prevedla Lela B. Njatin, ter zbirka novel *Učitelj ljubezni* (2004), ki jo napisal v slovenščini in poimenoval »mozaični družinski roman«. Njegova kratka proza je avtobiografska in opisuje življenje njegove družine in zgodbe iz obdobja odrasčanja v večkulturnem Sarajevu. Leta 2021 je izšla zbirka krajših zgodb *Poper po pudingu*, ki tako kot njegovi romani prikazuje Sarajevo, med drugim tudi tragično dogajanje v Bosni in Hercegovini v času vojne, a za razliko od romanov izbere pretežno humorno in ironično intonacijo.

da so imena likov v knjigi, z njegovim vred, izmišljena (Osti 2016a: 5), slutimo očitno avtobiografsko zasnovo – v večini zgodb Josip Osti nastopa kot glavni protagonist, ki v prvi osebi priča o tem, kar je doživel. V drugem delu trilogije, ki je izšel istega leta, *Pred zrcalom (beleške za neodposlano pismo Charlesu Bukowskemu ali Nedokončan roman, zgrajen iz posamičnih, včasih v življenju tudi nedokončanih ljubezenskih zgodb)*, Osti s presunljivo in iskreno čustvenostjo razkriva svoje ljubezensko življenje: vsako poglavje je posvečeno eni od žensk, ki so odigrale pomembno vlogo v njegovem življenju; mama, babica in teta, njegove štiri velike ljubezni, tudi avanture in bežna srečanja. Roman obsežno nadgrajuje Ostijevo poezijo, za katero je tema ljubezni poleg teme smrti glavna, in pogosto dobi intonacijo pesmi v prozi. Tretji del *Življenje je srhljiva pravljica (trtirni kalejdoskopsko-mozaični roman, v katerem se prepletajo moje zdravljenje po ugotovitvi neozdravljive rakaste bolezni konec leta 2014, mamin vojni dnevnik iz obleganega Sarajeva v letih 1992–1995 ter spomini, ki so se mi ob tem porajali in me obletavali kot ptiči Frančiška Asiškega)* je ravno tako avtobiografski, besedilo sestavljajo tri pripovedne linije – tako imenovani tiri A, B, C, ki se prepletajo med sabo: avtorjeva zgodba o zdravljenju onkološke bolezni, vojni dnevnik njegove matere Veronike, ki ga je vsak dan v obliki pisem pisala sinu iz obleganega Sarajeva med letoma 1992 in 1995, ter osebni spomini pisatelja, ki se vzporedno prikazujejo iz različnih obdobij njegovega življenja. Osrednji del romana predstavlja ganljivo in pretresljivo pričevanje Veronike Osti o vojnem vsakdanu, o pogumnem premagovanju življenjskih nevarnosti in tegob kroničnega pomanjkanja osnovnih življenjskih stvari, s katerimi se spopada ta ostarela ženska, o neprestani skrbi za druge, med katerimi je tudi Ostijev maček Širaz. Boris A. Novak je upravičeno pripomnil, da gre za dragoceno pričevanje, ki dviga ta roman na raven enega od najpomembnejših literarnih, zgodovinskih in etičnih dokumentov peklenskega obleganja Sarajeva (Novak 2021).

Izvirna romaneskna struktura, ki jo je Osti razvil v teh delih, tj. kalejdoskopska, fragmentarna oblika, predstavlja žanrski hibrid, ki naj bi ustrežal tematskemu mozaiku. To posebno formo tvorijo kratke zgodbe, anekdote, mestne legende, fikcija, verodostojni dokumenti, esejizirani vrinki, lirični odlomki, dnevniški vpisi, pisma, spomini, literarno-kritične refleksije, elementi ustnega, ljudskega izročila itd. O žanrsko hibridni naravi svojega dela, o tem, kaj so pravzaprav roman in zgodba, poezija ter proza, Osti aktivno razmišlja v *Duhovih hiše Heinricha Bölla*. Pisatelj poudarja, da nima namena »narediti kakršenkoli antiroman«, čeprav, po njegovih besedah, v knjigi tudi ne gre »za klasični ali tradicionalni roman v ožjem pomenu besede« (Osti 2016a: 23). V vlogi »pripovedne molekule«, na podlagi katere pisatelj gradi svojo sinkretično romaneskno obliko, nastopa kratka zgodba. Za izključno pomembnost te zvrsti ima razlago, prepričan je namreč, da »smo se ljudje pred odkritjem pisave pogovarjali v zgodbah«, kar potrjujejo »ne le pravljice, temveč tudi mnoga imena rastlin /.../, žuželk /.../, ptic /.../, metuljev« (Osti 2016a: 422) in da »je iz zgodb sestavljeno vsako življenje«, zato je tudi njegov kalejdoskopski roman »sestavljeno iz zgodb«, v katerih se zrcalita tudi avtorjeva »življenjska in pisateljska zgodba« (Osti 2016a: 416–417). Pomembnost ustne tradicije

pripovedovanja zgodb je ravno tako treba upoštevati, v romanu se pisatelj močno sklicuje nanjo kot neločljiv del sarajevske mestne kulture z njenimi anekdotami, šalami, legendami, ki se jih da slišati v gostilnah in kavarnah. Ostijeva refleksija o žanrskih zvrsteh v romanu dobi filozofske razsežnosti: »Motili so se tisti, ki so napovedovali smrt romana, kajti ta bo, napisan ali ne, umrl šele takrat, ko ne bo več življenja« (Osti 2016a: 417). Pisatelj se približuje definiranju romana, kot ga je dojemal Milan Kundera, in sicer tezi o tem, da je glavna funkcija romana spoznavanje človeške eksistence (Kundera 1986: 50). Prav fragmentarna zgradba Ostiju omogoča, da prikaže vso eksistencialno kompleksnost in premičnost, a hkrati tudi njuno neulovljivo, nedokončano naravo:

/k/njiga naj bi s svojo fragmentarnostjo poudarjala, da se nam v literaturi, tako kot v življenju, kljub vsem prizadevanjem celota izmika. /.../ Po drugi strani je to knjigo mogoče brati kot zbirko zgodb in hkrati kot roman, čeprav je fragmentarna, mozaična, kalejdoskopska, kot je tudi vsak roman. In kot so tudi naša življenja. Kajti za nobeno ni mogoče reči, da je dokončano. (Osti 2016a: 423.)

Zato Osti predlaga, da se njegov roman bere kot zbirko zgodb, z njihovim premikanjem in spremembo zaporedja ter ponovnim zlaganjem »v drugače pisan kontekst« (Osti 2016a: 422). V enem od poglavij, ki ima naslov Uživanje in je posvečeno ustvarjalnemu procesu pisanja kot takemu, Osti pojasnjuje, kako nastanejo njegova dela, kako se ena zvrst prelije v drugo, s čimer se izgubijo temeljne razlike med njimi:

/n/apisanemu moram vedno vsaj nekaj malega tu in tam dodati. Povedano dopolniti, da ne bo ostalo nedorečeno. /.../ Ob vsakem novem branju. Iz aforizma narediti zgod-bico. Iz zgodbice zgodbo. Iz več zgodb novelo. Iz več novel roman. Iz več romanov trilogijo ... Ali celo še kaj večjega /.../ Ob vsakem ponovnem branju. Iz ogromnega rokopisa naredim trilogijo. Iz trilogije roman. Iz romana nekaj novel. Iz nekaj novel le eno. Iz ene novele več zgodb. Iz več zgodb le eno. Iz zgodbe zgodbico. Iz zgodbice aforizem ... Ali celo še kaj manjšega. (Osti 2016a: 250.)

Ravno tako je, po njegovih besedah, težko ločiti poezijo od proze: »/m/eje med poezijo in prozo ni ali /.../ je tako tanka, da je s prostim očesom, vsaj večine, sploh ni videti« (Osti 2016a: 249).

V *Duhovih hiše Heinricha Bölla* pisatelj na nek način sledi davni tradiciji literarnih portretov, ki jo je zasnoval grški filozof Teofrast v svoji satirično-komični zbirki *Značaji* (319 pr. n. št.) in predstavlja neločljiv del romana kot takega; omenjeno zbirko je nadaljeval francoski pisatelj – moralist Jean de La Bruyère v knjigi *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688). Osti obe deli omenja v poglavju *Značaj*, ki opisuje epizodo v zaporu, ko sta se v isti celici znašla pesnik in politik Vlado Gotovac in Franjo Tuđman, oba obsojena zaradi hrvaškega nacionalizma. Humorno, včasih tudi satirično in celo groteskno so intonirane tudi druge zgodbe ter portreti pisateljskih kolegov, ki jih podaja Osti, zato se ne da spregledati vpliva teh dveh

referenčnih besedil, predvsem Teofrastovega, na katero se večkrat sklicuje (Osti 2016a: 168, 311–312).

Osti v prvem delu svoje trilogije, v romanu *Duhovi hiše Heinricha Bölla*, torej izoblikuje tako teoretično kot v sami umetniški realizaciji lastno romaneskno strukturo, pri čemer se opira na Bahtinovo definicijo romana kot »edine nastajajoče vrste«, ki vedno išče, raziskuje in preskuša svoje ustaljene žanrske oblike, vrste, v kateri »globlje, pomembnejše, zaznavnejše in hitreje odseva razvoj same stvarnosti« (Bahtin 1982: 12). V drugem romanu *Pred zrcalom* ima mozaičnost strukture manjšo raznovrstnost in se prikaže prek kronološkega zaporedja kratkih zgodb. V romanu *Življenje je srhljiva pravljica* Osti dodatno razvije kalejdoskopskost pripovedi in jo poda že bolj sistematično, in sicer prek treh pripovednih tirov. Pred vsakim poglavjem se pojavi oznaka, h kateremu tiru to pripada – A, B ali C. Tudi tukaj je pripoved že bolj linearna, v ospredju je veristično osebno pričevanje iz obleganega Sarajeva, posamične kratke zgodbe niso več glavni element, ki oblikuje mozaik, ampak ga dopolnjujejo.

Ostijeva prozna trilogija, ki jo je napisal v slovenščini (v kateri je ustvarjal po letu 1997, ko je nehal pisati svoja umetniška besedila v bosanščini), po večini prikazuje prostor njegovega rojstnega Sarajeva, kjer je tudi odrasčal in se oblikoval kot pesnik, urednik, prevajalec ter kulturnik in kjer je med vojno v devetdesetih letih, tudi po lastni odločitvi, ostala njegova mama (ter teta z možem). S tem opusom, ki zajema kulturni prostor Bosne in Hercegovine ter Sarajeva, se Osti nedvomno vpišuje v tako imenovani »sarajevski tekst«. Pomemben in veličasten del slednjega sta njegovi dvojezični pesniški zbirki *Sarajevska knjiga mrtvih* (1993) in *Salomonov pečat* (1995), zadnji dve knjigi, napisani v bosanščini, ki ju je v slovenščino prevedel Jure Potokar. Pesnik z vso močjo liričnega izraza spregovori o tragediji Sarajeva in njegovih prebivalcev ter o vojnih zločinih v Bosni in Hercegovini. Proza, ki jo je Osti pisal v zadnjih letih življenja, dopolnjuje to zanj pomembno temo, čeprav tukaj ne gre več samo za čas vojne, ampak pravzaprav za celotno 20. stoletje, saj z zgodovino svoje družine in zgodbami o pisateljih oriše ves prostor, ki dobi ključne strukturne značilnosti ter skupno problematiko »bosanskega« ali bolj konkretno »sarajevskega teksta«.

Termin »sarajevski tekst« se pojavi kot analogija koncepta »peterburški tekst«, ki je dobil svojo teoretično obrazložitev v delih semiotične šole Tartu – Moskva in temeljnih študijah Vladimirja Toporova (2009), vendar si za razliko od teh »sarajevski tekst« šele utira svojo pot. Ta pojav utemeljujejo in preučujejo bosansko-hercegovski raziskovalci S. Kodrić, N. Rebihić, A. Ibrišimović-Šabić, J. Bavrka na podlagi neverjetno zajetne količine besedil (na primer avtorjev, kot so I. Andrić, M. Selimović, S. Kulenović, M. Dizdar, N. Ibrišimović, M. Kapor, A. Sidran), pa tudi ustnega izročila o Sarajevu, njegovi zgodovini, kulturi in arhitekturi (gl. Kodrić 2012, Rebihić 2014, Ibrišimović-Šabić, Bavrka 2022). Značilnosti, ki jih izpostaviijo, se vidno odražajo tudi v delu Josipa Ostija. Kulturni in zgodovinski topos Sarajeva, torej »sarajevski tekst«, zaznamuje metafora »križišča« kot prostora srečanj,

križanja ter interakcije različnih svetov in njihovih literarno-kulturnih tradicij, kot hibridnega prostora na meji med Vzhodom ter Zahodom (Kodrić 2012: 387), kar posledično predpostavlja tudi konfliktno družbene odnose (Ibrišimović-Šabić in Bavrka 2022: 281). »Poetika pričevanja« in »poetika spominov«, torej kulturnega spomina, sta dve glavni konstanti »sarajevskega teksta«, ki tvorita njegovo posebno pripoved (Ibrišimović-Šabić in Bavrka 2022: 282). Med elementi »sarajevskega teksta« so tudi jezikovne kode in jezikovni znaki, ki producirajo njegovo nadbesedilo ali palimpsest (Rebihić 2014: 187–188), k tem kodam lahko prištejemo tako imenovani »sarajevski strel«, ta zgodovinski prelom, ki še vedno zaznamuje celoten evropski prostor. Sarajevo se konstantno prikazuje tudi kot prostor smrti (»nekropola« v poeziji A. Sidrana), prostor sovraštva, nasilja in spopadov, kar se povezuje s predpostavko o cikličnosti, ponavljanju tragičnih dogodkov v tem mestu. S tem je povezana oblika nekrologa »kot kulturna oblika«, ki je zelo prisotna v ustvarjanju podobe Sarajeva (Rebihić 2014: 198), in to, da je Sarajevo spoznalo samega sebe predvsem prek »zgodovine kot pripovedovanja«. Literarni zgodovinar Sanjin Kodrić piše, da je književnost Bosne in Hercegovine pretežno književnost »pripovedovanja o preteklosti« (Kodrić 2012: 392), a dobi nov obrat po vojni 1992–1995, ko začne mesto sebe spoznavati tudi prek literarno-umetniške reprezentacije, kar je spodbudilo preučevanje toposa Sarajeva v sodobnih literarno-teoretičnih študijah (Ibrišimović-Šabić in Bavrka 2022: 283). Takrat se pojavi tudi metafora »obleganega mesta« in urbicida.

Omenjene metaforične izraze, motive, konstante, ki so postali del literarnega uzusa in tvorijo »sarajevski tekst«, najdemo tudi v Ostijevih delih. V njegovi trilogiji se Sarajevo prikaže kot križišče, prostor konfliktov v odnosih med pisatelji Bosne in Hercegovine, kot njihovi »smrtonosni ljubezenski objemi in poljubik«, tako da je »gordijski vozle skupnega življenja v večnacionalni Bosni in Hercegovini /.../ bil in ostal celo mrtvi vozle« (Osti 2020: 198–199). O sarajevski večkulturnosti pa Osti piše:

/a/mpak kljub temu in še marsičemu drugemu, hujšemu od tega, kot sem večkrat javno povedal in napisal, sem se imel in se še vedno imam za Sarajevčana /.../. Ne le za rojenega v Sarajevu, temveč za tistega, ki je hkrati Hrvat, Slovenec, Srb, Musliman, Jud ali pripadnik vseh drugih narodov in narodnosti v njem. /.../ Ker ne vem, v katerem drugem mestu bi mi bilo enako dano, da se že v zgodnji mladosti seznanim s tolikšnim številom narodov, običajev, religij, kultur, kar še vedno imam za zaklad neprecenljive vrednosti. (Osti 2020: 378.)

Pripoved o prebivalcih Sarajeva, družini in literatih pri Ostiju dobi obliko spominov ter pričevanja, včasih celo nekrologa, s tem pa nadgrajuje omenjeno poetiko »sarajevskega teksta«: »/ž/e skoraj petdeset let le sedim. /.../ Berem, pišem, prevajam ... Se spominjam. In se obračam nazaj« (Osti 2016a: 365). Sarajevo kot mesto smrti, oblegano mesto se pojavi v vojnih dnevnikih Ostijeve matere: »Torej tudi tokrat premirje ni bilo spoštovano. Streljajo. Manj, toda streljajo vseeno. V minulih 24 urah je na mesto padlo več kot 2000 granat. Umrlo je 23 ljudi, ranjena pa sta bila 102 človeka« (Osti 2020: 252–253). V pesniški zbirki *Sarajevska knjiga*

mrtvih je metafora prostora smrti uporabljena neposredno. Cikličnost tragičnih dogodkov dobi izraz v zgodovini Ostijeve družine in nečloveškem trpljenju, kateremu je izpostavljena: med strašnimi dogodki so ustaški umor dedka in strica med 2. svetovno vojno, zaporna kazen mame Veronike v času informbiroja, ko je bila po krivem obsojena zaradi atentata na Tita, v zaporu med pretepanjem pa je doživela splav v zadnjih mesecih nosečnosti. »Sarajevski strel« odjekne v romanu *Življenje je srhljiva pravljica*: pisatelj sicer prikazuje redno zbiranje pesniških sovrstnikov na Vidov dan, ki je bil razen tega, da je praznik srbskega naroda, v Bosni in Hercegovini ter Sarajevu tudi »praznik spomina na Mlado Bosno in Principovo ustrelitev prestolonaslednika Ferdinanda in njegove žene Sofije« (Osti 2020: 192). Sarajevski pesniki so se na ta dan zbirali pred grobom Gavrila Principa v kapeli vidovdanskih herojev in brali svoje pesmi, nekateri tudi o Principu, med njimi A. Sidran in Rajko Petrov Nogo. Osti poudari, da je ta za evropsko zgodovino poguben dogodek v literarnem krogu vendar ocenjen pozitivno, s čim se nikakor ne strinja: »Jaz nisem napisal nobene pesmi o Principu, iz preprostega razloga, ker Principa nisem imel za heroja. Ni se mi zdelo veliko junaštvo ustreliti neoboroženega človeka, pa naj bo prestolonaslednik ali kdorkoli. Še manj pa je bilo junaško ustreliti žensko. Njegovo ženo« (Osti 2020: 193).

»Sarajevski tekst« doživi izjemno obogatitev z literarnimi besedili v devetdesetih, ko v ospredje pride bosansko-hercegovska kratka proza kot odziv na vojno dogajanje; Ostijevo delo, med drugim romaneskna trilogija, je s slednjo nedvomno tipološko povezan in predstavlja odziv književnosti na vojno, torej del postopka umetniškega ozaveščanja, refleksije ter reprezentacije prelomnega tragičnega dogajanja, ki je za vedno spremenilo Sarajevo in njegovo doživetje. V tem času pripada glavna vloga v literarnem procesu in njenem velikem poetičnem obratu novi generaciji piscev, ki je, kot piše bosansko-hercegovski literarni zgodovinar Enver Kazaz v članku *Nova pripovjedačka Bosna*, blizu generaciji ekspresionistov na začetku 20. stoletja v medliterarni južnoslovanski skupnosti. A za razliko od njih slednji ne težijo več k eksperimentu, tako v jeziku kot v književni obliki, saj je poleg »postmodernistične destabilizacije žanrov in hibridizacije naracije« za njihovo ustvarjanje značilna vrnitev k »zgodbi in pripovedovanju«, medtem ko obnova realistične tradicije, ki jo izvajajo, pripelje tudi do tega, da literarno besedilo predstavlja neke vrste »etični dokument zgodovinske groze« (Kazaz 2007). Prav kratka zgodba dobi funkcijo primarnega, celo temeljnega žanra bosansko-hercegovske književnosti, saj v kontekstu vojnega kaosa vnaša diskurz, ki »na novo definira zgodovinski spomin in njegove strategije, se spopada z ideološkimi in političnimi transcendencami, se bori z nacionalnimi, politično in ideološko opredeljenimi metanaracijami, vzpostavlja nove modele kulturnega spomina« (Kazaz 2007). Kazaz se poglobi v zgodovino tega žanra v Bosni in Hercegovini in poudari, da je na začetku 20. stoletja kratka zgodba postala temeljni in celo identifikacijski žanr bosansko-hercegovske književnosti, literarni zgodovinar Zdenko Lešić pa v svoji temeljni študiji *Pripovjedačka Bosna I–II* pride do zaključka, da se je kratka zgodba v bosansko-hercegovski književnosti znašla v položaju, ki ga je imel roman v t. i. visoko diferenciranih literaturah, in postala s svojo biografsko

naracijo, ki jo ima v svoji osnovi, v literaturi Bosne in Hercegovine »roman v malem« (Kazaz 2007). Podobna situacija v družbenokulturni kontekstualizaciji kratke zgodbe je značilna tudi za prelom med 20. in 21. stoletjem, med avtorji, v katerih delih pride prekodiranje tradicionalnih pripovednih modelov najbolj do izraza, Kazaz npr. omenja kratko prozo N. Veličkovića (zbirka kratkih zgodb *Hudič v Sarajevu* (*Đavo u Sarajevu*), 1996), M. Jergovića (zbirka kratkih zgodb *Sarajevski marlboro*, 1994), V. Pištala, D. Uzunovića, S. Sijarića, J. Mlakića in drugih. Med ključnimi avtorji tega obdobja lahko omenimo še A. Hemona, K. Zaimovića, G. Samardžića, S. Mehmedinovića, Dž. Karahasana in druge. Njihova kratka proza ima naslednje značilnosti: destabilizirana žanrska oblika, hibridna, mozaična naracija, osebno in dokumentalistično pričevanje, prevladovanje liričnega nad narativnim diskurzom, obnova tradicije (na primer baladnega diskurza ali tako imenovanega ruralnega modela zgodbe) ter palimpsestni model pripovedovanja.

Vse te ugotovitve velja upoštevati tudi pri analizi kalejdoskopskih romanov Josipa Ostija, ki kratko zgodbo uporablja kot temeljni pripovedni element za konstruiranje večje romaneskne strukture, mozaičnost, fragmentarnost pripovedi pa odraža tako model sveta Sarajeva kot prostora bivše Jugoslavije, v katerem prebiva slovensko-bosanski pisatelj. Ostijev odnos do bosansko-hercegovskih avtorjev kratke proze devetdesetih let 20. stoletja je izražen v njegovih romanih, ko npr. omenja Jergovića (zapiše, da je »eden izmed najboljših sodobnih hrvaških pisateljev«, z njim sta se tudi osebno poznala (Osti 2020: 444)) in Mehmedinovića, katerih dela je sicer objavil v svoji zbirki *Egzil-abc* (Osti 2019: 51, 60). Karahasana navaja kot odličnega pisatelja, ki je odšel iz obleganega Sarajeva (Osti 2016a: 412), o Aleksandru Hemonu zapiše, da ga bere z velikim veseljem (Osti 2020: 509), o romanesknem prvencu Veličkovića *Gostači* (1995) pa je Osti napisal esej, v katerem trdi, da to delo bogati »pripovedno Bosno« nasploh, ter posebej izpostavi »mozaično romaneskno strukturo, z množico ločenih, celo pravljličnih rokavov, ki se oddaljujejo, a potem znova približujejo osnovnemu toku s silovitim intertekstualnim magnetizmom« (Osti 2013: 95). V tem eseu se Osti sklicuje tudi na Veličkovićevo knjigo *Hudič v Sarajevu*.

To, da je Ostijevo umetniško delo povezano z bosansko-hercegovsko tradicijo kratke proze devetdesetih let 20. stoletja, dokazujejo ne samo strukturne žanrske posebnosti in problematika, ampak tudi iste teme ter motivi, celo protagonisti, ki jih srečujemo tako pri njem kot pri navedenih avtorjih. Za primer lahko navedemo lik sarajevskega posebneža Boba Kovačevića, ki nastopa v enem od poglavij *Duhov hiše Heinricha Bölla* z naslovom Morda vsaj kaplja judovske krvi in v zgodbi Slobodan iz zbirke kratkih zgodb *Sarajevski marlboro* Miljenka Jergovića, o kateri avtor sicer pravi, da je enotno umetniško delo in ga je treba brati kot roman, ne da bi menjali zaporedje zgodb (Korol'kova 2014: 194). Oba avtorja pripovedujeta zgodbo Boba ali Slobodana Kovačevića, ki se pojavlja na fotografijah tujih časopisov in v reportaži CNN med obleganjem Sarajeva, kako »je v času najhujšega obstreljevanja in razdejanja mesta mirno stal sredi praznega križišča v središču mesta« (Osti 2016a: 385) in samo Sarajevčani so vedeli, da ne gre za

pogum, ampak za neko vrsto psihične motnje. Boba nemara deluje otročje, vendar ima neverjeten spomin in pozna vse družine v mestu, njihovo zgodovino, izvor priimkov, rodoslovje. Osti poskuša predstaviti človeka, ki je dejansko obstajal, v ospredju pripovedi pa je zgodovina njegove družine, ki mu jo pove Bobo, in sicer zgodba o babici Poljakinji, ki naj bi bila Judinja. Jergović pa to zgodbo upoveduje kot izmišljeno pripoved o Slobodanovih starših, njegovem otroštvu in žalostni vedenjski motnji, izpostavljen pa je tudi njegov nadpovprečen spomin; po smrti očeta in kasneje matere pa je Slobodan zanemarjen kot vsi ostali norci. Prizor z bombardiranjem je tudi izrazita metafora sveta, ki je ponorel, pravi norec pa prikazuje dejanski krhek položaj Sarajevčanov v obkoljenem mestu. Med drugimi skupnimi motivi za »sarajevski tekst« in prozo o vojni v Bosni in Hercegovini lahko omenimo motiv ostrostrelcev in bombardiranja v obleganem Sarajevu, ki ga Osti prikazuje v istem romanu (poglavje Srečanje z ostrostrelci v nebesih) ter v vojnem dnevniku svoje matere, ki je del romana *Življenje je srhljiva pravljica*. Ta skupni motiv je zelo slikovito predstavljen v poglavju Opisi strahu knjige memoarske proze *Dnevnik selitve* (1993) Dževada Karahasana; temo odgovornosti književnosti in književnikov za krvavi spopad v Bosni in Hercegovini lahko ravnako najdemo pri obeh avtorjih (esej – poglavje Pismo vsakemu prijatelju iz *Dnevnika selitve*). Teme čakanja v vrsti za vodo, zapuščanja obkoljenega mesta, bombardiranja in požiga Vijećnice – Narodne in univerzitetne knjižnice Bosne in Hercegovine, usode sarajevskih Judov, dekonstrukcije mitološkega arhetipa doma, krize večkulturnosti, ki je element identitete Sarajeva, ter posledično identitetne krize mesta kot takega – to so neločljiv del proze o vojni v Bosni in Hercegovini, ki jih najdemo pri različnih avtorjih ter tudi v Ostijevih delih.

Mozaična struktura proze pa je med drugim tudi način, ki ga je Josip Osti našel, da bi izrazil svojo medkulturno identiteto, svoje življenje na meji med kulturami, jeziki, narodi in državami. Tudi če v njegovem delu skoraj ni opaziti pojava translingvizma, torej da bi v slovenščino, v kateri je pisal zadnjih več kot dvajset let, vpletal elemente svojega maternega jezika – bosanščine, ali »hrvaščine sarajevske provenience« (Osti 2020: 243), kot ga je sam imenoval; v njegovih tekstih najdemo le dejansko redke posamezne besede (na primer »kušni«), pomembno mesto pripada refleksiji o jeziku in prehodu v slovenščino kot jezik umetniškega ustvarjanja. Osti ostaja zelo strog in zahteven do sebe, v tem vidi »veliko srečo«, ampak z zavedanjem, da v slovenščini »jeclja« (Osti 2020a: 243) ali »natančneje povedano, skuša pisati v slovenščini« (Osti 2016: 377). Ne moremo pa se ne strinjati z oceno raziskovalke Silvije Borovnik, ki upravičeno pripomni: »Ostijev jezik, slovenščina, je gibek in neverjetno bogat« (Borovnik 2017: 49). Pisatelj sebe ne dojema kot begunca, ker se je vojna v Bosni in Hercegovini začela, ko je že živel v Sloveniji, njegovo begunstvo je druge narave: »Globoko sem tudi prepričan, da sem kot bralec in pisatelj, kot so vsi bralci in pisatelji, na neki način begunec iz vsakdanjega sveta v vzporedni svet literature« (Osti 2016a: 395). Neverjetno kompleksnost svojega ustvarjalnega sveta, ki je odraz osebne večplastnosti in hibridne identitete, Osti uprizarja kot sestavljene »koščke različnih barv stekla v kalejdoskopu«, ki tvorijo »znova drugačno čudovito arabesko«, »kot seštevek

nešteti posamičnih sličic«, torej »tako, kakor svet okoli sebe vidi muha« (Osti 2016a: 22–23). Tukaj lahko tudi citiramo besede Milana Kundere, ki ga Osti rad omenja v svoji trilogiji, in sicer da vsak pisatelj »doživlja emigracijo na svoj lasten neponovljiv način« (Kundera 2009: 125). Tako se Osti, če vzpostavimo analogijo s sodbo češko-francoskega literata, nikakor ne ujema z definicijami nacionalnih literatur, temveč je drugačen, tako kot je drugačna njegova medkulturna identiteta.

Žanrski sinkretizem, ki preoblikuje sodobni roman, tudi slovenski (Zupan Sosič 2013: 14), dobiva v kalejdoskopsko-mozaičnih Ostijevih romanih nove razsežnosti in oblike. Ključni strukturni element te posebne romaneskne oblike je kratka zgodba, ki se, po naši presoji, tipološko povezuje z bosansko-hercegovsko kratko prozo, posebej pa z zbirkami o vojnem dogajanju v Bosni in Hercegovini med letoma 1992 in 1995, ki so dobile mednarodno prepoznavnost in obogatile tako imenovani »sarajevski tekst«. Osti se s svojim proznim opusom vpiše v ta književni postopek in dopolnjuje palimpsest »sarajevskega teksta«, tokrat že v slovenščini. Hibridna, fragmentarna žanrska oblika romana, v kateri je ustvarjal v zadnjem obdobju svojega življenja, je tudi odraz hibridne medkulturne identitete pisatelja, kar mu daje posebno mesto v sodobni slovenski književnosti.

Viri

Jergović, Miljenko, 2003: *Sarajevski Marlboro*. Ljubljana: V. B. Z. Prev. Mateja Tirgušek.

Karahasan, Dževad, 2010: *Dnevnik selidbe*. Sarajevo: Connectum.

Osti, Josip, 1993: *Sarajevska knjiga mrtvih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. Prev. Jure Potokar.

Osti, Josip, 1995: *Salomonov pečat: [dnevnik nesanice = dnevnik nespečnosti]*. Ljubljana: Mihelač, Društvo slovenskih pisateljev. Prev. Jure Potokar.

Osti, Josip, 2013: Veličkovičev romaneskni prvenec ali vojna, podobna burleski. Osti, Josip: *Življenje s knjigami [Elektronski vir]: (eseji)*. Maribor: Založba Pivec. 93–98.

Osti, Josip, 2016a: *Duhovi hiše Heinricha Bölla: (kalejdoskopski roman, zgrajen iz zgodb, predvsem o pisateljih)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Osti, Josip, 2016b: *Pred zrcalom [Elektronski vir]: (beleške za neodposlano pismo Chalesu Bukowskemu ali nedokončan roman, zgrajen iz posamičnih, včasih v življenju tudi nedokončanih ljubezenskih zgodb)*. Maribor: Založba Pivec.

Osti, Josip, 2019: *Črna, ki je pogoltnila vse druge barve [Elektronski vir]*. Ljubljana: Beletrina.

Osti, Josip, 2020: *Življenje je srhljiva pravljica [Elektronski vir]: (tritirni kalejdoskopsko-mozaični roman, v katerem se prepletajo moje zdravljenje po ugotovitvi neozdravljive rakaste bolezni konec leta 2014, mamin vojni dnevnik iz obleganega Sarajeva v letih 1992–1995 ter spomini, ki so se mi ob tem porajali in me obletavali kot ptiči Frančiška Asiškega)*. Maribor: Založba Pivec.

Veličković, Nenad, 1998: *Đavo u Sarajevu*. Split: Feral Tribune.

Literatura

Bahtin, Mihail, 1982: *Teorija romana: Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Prev. Drago Bajt.

Borovnik, Silvija, 2017: Podobe medkulturnosti v literarnem delu Josipa Ostija. Borovnik, Silvija (ur.): *Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze. 41–52.

Ibrišimović-Šabić, Adijata in Bavrka, Jelena, 2022: »V Sarajevu žit' nevozmožno«: sarajevskij tekst vs peterburgskij tekst (na primere poeziji Abdulaha Sidrana). *Slavjanskij al'manah* 1–2. 279–292.

Kazaz, Enver, 2007: Nova pripovjedačka Bosna. *Sarajevske Sveske*. 14: <https://sveske.ba/en/content/nova-pripovjedacka-bosna>.

Kodrić, Sanjin, 2012: *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*. Sarajevo: Slavistički komitet.

Korol'kova, Polina Vladimirovna, 2014. Sbornik rasskazov kak tematičeskaja mozaika i žanrovij gibrilid («Sarajevskij Mal'boro» M. Jergoviča i »D'javol v Saraevo« N. Veličkoviča). Zlydneva, Natalija (ur.): *Gibridnye formy v slavjanskikh kulturah*. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN.

Kundera, Milan, 1986: *L'art du roman*. Paris: Gallimard.

Kundera, Milan, 2009: *Une rencontre*. Paris: Gallimard.

Novak, Boris A., 2021: Moj brat Josip Osti. *Delo: Sobotna priloga*. 10. 7. 2021: <https://www.delo.si/sobotna-priloga/moj-brat-josip-osti/>.

Rebihić, Nehrudin, 2014: »Sarajevski tekst« u poeziji Abdulaha Sidrana. *Pismo, časopis za jezik i književnost* 12. 186–204.

Toporov, Vladimir Nikolajevič, 2009: *Peterburgskij tekst*. Moskva: Nauka.

Zupan Sosič, Alojzija, 2013: Slovenski roman v literarni vedi po letu 2000. *Slavistična revija* 61/1. 11–23.

Kaleidoscopic-mosaic novels by Josip Osti

Slovenian-Bosnian poet and writer Josip Osti (1945–2021) began writing novels in 2014 to create a kind of trilogy – *Ghosts of the House of Heinrich Böll* (2016), *In Front of the Mirror* (2016), and *Life is a Creepy Fairy Tale* (2019). The works have a strong (auto)biographical design and form a special genre, which the author calls a kaleidoscopic or mosaic novel. Their kaleidoscopic, fragmentary structure consists of short stories, anecdotes, essay notes, lyrical passages, diary entries, etc. In Osti's novels we can also find a connection with the tradition of short prose in Bosnian-Herzegovinian literature, especially with the short story of the 1990s, which reflects the war conflict in Bosnia and Herzegovina and also has a destabilized genre form, hybrid, mosaic narrative, contains personal and documentary testimonies etc. This phenomenon is part of the so-called »Sarajevo text«. The kaleidoscopic novelistic structure is also a way found by the writer to express his hybrid, intercultural identity.

Keywords: Josip Osti, kaleidoscopic-mosaic novel, contemporary Slovenian novel, Bosnian-Herzegovinian short prose of the 1990s, Sarajevo text, interculturality

LJUBEZENSKI ROMANI SODOBNIH SLOVENSKIH PISATELJIC

V prispevku obravnavam značilnosti izbranih desetih ljubezenskih romanov slovenskih pisateljic, objavljenih na prelomu iz 20. v 21. stoletje (ok. 1995–2015). Na začetku predstavim najpomembnejša teoretična izhodišča o ljubezenskem in sodobnem slovenskem ljubezenskem romanu, na osnovi katerih temelji analiza del. V zadnjih desetletjih so številne slovenske pisateljice objavile ljubezenske romane, ki bralcem ponujajo aktualne zgodbe z realistično izrisanimi liki in v sodobno slovensko prozo vnašajo določene novosti in posebnosti. Analiziram literarno-estetsko kvalitetne, zgodbeno in žanrsko zanimive romane naslednjih avtoric: Gabriele Babnik, Cvetke Bevc, Mateje Gomboc, Aleksandre Kocmut, Dese Muck, Lucije Štepančič, Nataše Sukič, Irene Svetek, Brine Svit in Andreje Zelinka.

Ključne besede: ljubezenski roman, sodobne slovenske pisateljice, dogajalni čas/prostor, karakterizacija literarnih oseb, tema

1 Uvod

Čeprav se zdi, da so si ljubezenski romani med seboj tematsko podobni, saj vsebujejo osrednjo ljubezensko zgodbo, se ti prilagajajo novim trendom okolja in se nenehno razvijajo. Sodobni ljubezenski romani so zaradi žanrske heterogenosti zelo raznoliki, obravnavajo različne vrste ljubezenskih odnosov, medsebojne odnose, kompleksna družbena vprašanja, situacije in probleme iz resničnega življenja, razlikujejo se tudi po slogu pisanja.

Analiza zajema naslednja romaneskna dela (navajam jih po letnicah izdaje): *Con brio* (1998) Brine Svit, *Žaba v loncu* (2002) Andreje Zelinka, *Panika* (2003) Dese Muck, *Od blizu* (2004) Irene Svetek, *Ina* (2011) Cvetke Bevc, *V četrtek ob šestih*

(2011) Lucije Stepančič, *Pripeta s krvjo* (2013) Aleksandre Kocmut, *Dantejeva hiša* (2014) Mateje Gomboc, *Intimno* (2015) Gabriele Babnik in *Piknik* (2015) Nataše Sukič. Pri izboru sem upoštevala čas objave (1995–2015), osrednjo ljubezensko tematiko in literarno-estetsko kvaliteto, ki sem jo določila glede na širino in bogastvo jezikovno-slogovnih sredstev, pa tudi glede na izvirnost zgodbe. Osredotočila sem se na romane ženskih avtoric, saj se jim še zmeraj posveča manj literarnovedne pozornosti. Raziskala sem značilnosti in novosti ter posebnosti glede določenih tem, motivov in jezikovno-slogovnih značilnosti, posebno pozornost pa sem posvetila dogajalnemu času/prostoru, oblikovanju ženskih likov in elementom žanrskosti v romanih.

2 Ljubezenski roman

Ljubezenski roman je romaneskni žanr, ki tematizira ljubezensko zgodbo med osrednjima likoma, z zanimivim zapletom se osredotoča na ljubezensko razmerje, drugi dogodki v zgodbi pa so za ta odnos sekundarnega pomena. Poglavitna panta ljubezenskega romana je emocionalna zadovoljitev protagonistov, nivo erotičnosti je v romanu različen. Kristin Ramsdell opredeli ljubezensko zgodbo kot zgodbo, ki se osredotoča na razvijanje ljubezenskega odnosa z zadovoljivim koncem. Običajno se konča s poroko, čeprav lahko zadovoljivo pomeni nekaj drugega kot poroko, zgodba mora čustveno pritegniti bralce in jim dovoliti sodelovanje (Ramsdell 2012: 4). Pamela Regis (2003: 9) definira ljubezenski roman kot delo prozne fikcije, ki pripoveduje zgodbo dvorjenja in zaroke ene ali več junakinj. Po mnenju avtorice (Regis 2003: 9) je srečen konec formalno prepoznavna značilnost ljubezenskega romana. V današnjem času teza o optimističnem in emocionalno zadovoljivem koncu ni vedno izpolnjena, a to še ne pomeni, da roman ni ljubezenski.

Alojzija Zupan Sosič piše, da se od vseh uporabljenih žanrskih oznak zdi najbolj problematična ljubezenski roman. Ljubezenska tema je ponavadi tesno prepletena še z drugimi, zato deluje uvrščanje romanov s širokim pripovednim horizontom med ljubezenske romane enostransko. Prav tako je terminološko vprašljiva razteznost poimenovanja ljubezenski roman, ki obsega tri tipe romanov: ljubezenskega, erotičnega in pornografskega (Zupan Sosič 2003: 137).

Ljubezenskim romanom je skupno ubesedovanje ljubezni, ki jo lahko posamezniki pojmujejo različno. Ljubezen je še zmeraj pogosta tema v literarnih tekstih pisateljev in pisateljic, na osrednjo ljubezensko temo se lahko navezujejo raznovrstne pod teme, kot so poroka, zakonska zvestoba, družina, spolna zloraba, smrt, nosečnost, splav, droge, alkoholizem ipd. Dejan Kos, Andrea Leskovec in Špela Virant zapišejo, da je ljubezen kot temeljna človekova izkušnja vseskozi del literarnega diskurza, z literaturo se vzpostavlja posebno mesto njene obravnave. Ljubezen se manifestira kot niz kulturno podedovanih vzorcev obnašanja, razmišljanja, vedenja in govorjenja, zato je njena opredelitev mogoča le v okviru dane kulturne tradicije in v določenem družbeno-zgodovinskem kontekstu. Motiv ljubezni se v

različnih družbenih in kulturnih kontekstih izraža na različne načine, tako lahko govorimo o družbenem pojmovanju ljubezni in literarni tematizaciji ljubezni (Kos idr. 2016: 7).

3 Sodobni slovenski ljubezenski roman

Ljubezenski roman je eden od žanrov, ki je na Slovenskem dolgo veljal za nemoderne. K ponovnemu pisanju ljubezenskega romana je pripomogel razmah žanrske literature¹ okrog leta 1980, ko so avtorji in avtorice ponovno začeli pisati že pozabljene romaneskne žanre. Kot ugotavlja Barbara Pregelj (2004: 443), ljubezenski roman ni najpogostejši žanr osemdesetih in devetdesetih let, je pa tematsko pogosto prisoten tudi v domačijem, zgodovinskem in drugem pripovedništvu.

Od konca prejšnjega stoletja so avtorji in avtorice z namenom prilagoditve interesom širokemu bralnemu občinstvu ta žanr razširjali in vanj vpletali raznovrstne, tudi netipične like. Začel se je razvijati na različnih ravneh, danes se ukvarja s sodobnimi problemi, temami in družbo. Po Kristin Ramsdell je namen sodobnih ljubezenskih zgodb pripovedovanje o sodobnih ljubezenskih razmerjih, ki so pomembna za sedanje čase. Lokacije, uporabljene v sodobnih »romancah«, so raznolike bolj kot kdajkoli prej, saj segajo od mirnega predmestja, živahnega poslovnega okrožja v mestnem jedru do izoliranega gorskega zatočišča, izbire lokacije so neskončne in omejene samo z resničnimi možnostmi trenutnega časovnega obdobja. Zgodbe so pogosto pestre in v veliki meri odvisne od fizičnih lastnosti ter poklicev glavnih junakov (Ramsdell 2012: 48). Ljubezenska tematika je prevladujoča smernica v bivanjski problematiki, ki se odvrča od klasičnih obrazcev ljubezenske literature, hkrati pa prevprašuje tradicionalne družbene norme (npr. zvestobo in materinstvo). Ljubezenski motiv je največkrat prisoten kot hrepenenjski ideal in implicitna vrednota, ki v svetu izpraznjene eksistence trči ob usodne ovire. Iskanje ljubezni postaja vse bolj najdenje telesnosti, bežnih erotičnih stikov (Zupan Sosič 2006: 41).

V sodobnem slovenskem ljubezenskem romanu je ironija prežeta s humorjem, zato je blažja in nežnejša, saj humoreskna ironija implicira fluidno resnost privida. Zaznamo jo lahko na retorični ravni (uporaba figuralnega govora, besedne igre, imena lika), v opisu literarne osebe in prek razvoja dogodkov oz. razbijanja ustaljenih zakonitosti pripovednega časa in prostora (Zupan Sosič 2003: 140). Današnja enakopravnost med spoloma pogosto privede, da se moški znajdejo v ženskih vlogah (opravljanje gospodinjskih del, vzgoja otrok). Sodobne junakinje

¹ Žanrska literatura je zbirni izraz za množico žanrov, ki živijo vsak svoje življenje. Razliko med žanrsko in umetniško literaturo ponazarja zagata ob literarnih nagradah: za kriterije umetniškosti se žiranti še nekako dogovorijo, težko pa si je zamisliti eno nagrado za žanrsko literaturo, saj se lahko primerjajo le dela znotraj posameznega žanra. Z upoštevanjem parcialnih bralskih interesov je žanrska literatura poskrbela za diferenciacijo pojma besedne umetnosti: ljubitelji gora prebirajo planinsko literaturo, adolescenti vampirsko literaturo, zaključen bralski krog sestavljajo občudovalci znanstvene fantastike itd. (Hladnik 2018).

slovenskih ljubezenskih romanov se odmikajo od tradicionalnih stereotipnih žensk, pogosto so močne, neodvisne in inteligentne. Niso več ženske, ki bi se sprijaznile z običajnimi vlogami v življenju, patriarhalno kulturo in moško nadvlado, saj pogosto zapustijo zveze in si prizadevajo za čustveno ter spolno neodvisnost.

4 Analiza izbranih besedil

Pisateljica, režiserka in scenaristka Brina Svit (1954, Brina Švigelj Mérat) v svojem tretjem romanu *Con brio* (1998) tematizira enostransko ljubezen, strastno le s strani moškega, poleg ljubezenske teme se pojavljajo še teme medkulturnosti,² jezikov, tujstva in lepovidovstva. Po Silviji Borovnik (2012: 53) je inovativen avtorčin zasuk, da postane v tem delu nosilec lepovidovskega hrepenenja moški. Pripoved ne poteka kronološko, saj jo bralec rekonstruira iz mozaičnih drobcev. Dogajalni prostor je medkulturni Pariz, kjer prebivajo nacionalno in jezikovno različni ljudje. Zgodba je časovno umeščena v leto 1995 in pripoveduje o šestdesetletnem ločenem madžarskem pisatelju Tiborju, ki živi sam, le gospodinja mu pomaga pri ohranjanju reda. V njegovo dolgočaseno življenje vstopi mlado neznano dekle Grušenjka, sedemindvajsetletna migrantka slovanskega porekla, ki jo ljubkovalno poimenuje Kati. V slepi zaljubljenosti jo zaprosi za roko, ona privoli pod pogojem, da si ne postavljata vprašanj. Po poroki spita v ločenih sobah, ne pusti mu, da bi se ji približal, se mu izmika in se zapira v sobo. Tibor hrepeni po telesni bližini žene in se ji neuspešno približuje, saj zavrača njegovo ljubezen in z njim manipulira. Njuno razmerje se konča, ko Tibor sprevidi, da ima njegov prijatelj avanturo z njegovo ženo, dobi srčni napad in pristane v bolnišnici. Grušenjka je iskala v ljubezenski zvezi očeta, on pa ljubečo zakonsko partnerico: »Reciva, da sva izbrala isto igro: ljubezen, a ne istih vlog« (Švigelj Mérat 1998: 155). Avtorica se v romanu spogleduje s tipičnimi postmodernističnimi potezami, kot so intertekstualne plasti, ki se nanašajo na glasbeno umetnost, in intertekstualna navezava na Dostojevskega (lik nedosegljive Grušenjke). V delu je prikazana nekonvencionalna zakonska zveza s precejšnjo starostno razliko, odnos med njima je bolj podoben odnosu med očetom in hčerjo kot pa odnosu med možem in ženo, zato njuno razmerje ne more preživeti, saj ljubezensko zvezo občutita na različen način: on kot zakonsko ljubezen, ona pa v zvezi zapolnjuje deficit očetovske ljubezni. Njuno različno pojmovanje ljubezenskega razmerja neizbežno privede do propada zveze. Simone de Beauvoir razlaga, da se poroke na splošno ne sklepajo iz ljubezni, saj je po besedah Freuda soproj pravzaprav vedno zgolj nadomestek za ljubljenega moškega, ne pa ta moški sam, zato tako razdvajanje ni niti najmanj naključno (Beauvoir 2013: 208). Roman izraža pot k iskanju ljubezni, zanj sta značilna publicistični in hkrati tudi filmski slog (kratka poglavja delujejo kot filmske sekvence), tok zavesti posreduje razmišljanje in občutja protagonista, nekateri dialogi so zapisani kot opisni govori.

² Pri medkulturnosti posamezne kulture niso podrejene enemu krovnemu pojmu in zedinjanju na skupnem imenovalcu. Vsaka kultura zase predstavlja svojo lastno celoto, bistveno pa je sodelovanje med njimi (Kozak 2010: 138).

Pisateljica in dramatičarka Andreja Zelinka (1961) je leta 2002 izdala prvenec *Žaba v loncu*, ki pripoveduje o ljubezni v sodobnem času. Protagonista se po dvajsetih letih naključno srečata, zato se jima varno in utečeno življenje naenkrat preobrne. Naslov simbolizira poskus z žabo in loncem: »Torej: v lonec s hladno vodo daš živo žabo. Nato ga daš nad ogenj in ga lepo počasi segrevaš. Žaba ima seveda možnost, da skoči iz vedno bolj tople vode, kadar koli hoče, vendar ostane v loncu toliko časa, da se na koncu skuha« (Zelinka 2002: 60–61). Torej imamo vsi v življenju možnost izbire, vendar je odvisno od posameznika, kako se bo odločil in izkoristil svoje življenje. Protagonistka Vita je vodilna umetnica lončarstva, ki med hudo nevihto v avtomobil sprejme Dušana, s katerim je preživela nekaj intimnih mesecev pred študijem. Dušan sedaj živi povprečno družinsko življenje polno odrekovanja z ženo in majhnima otrokoma (imajo dotrajan avto, majhno blokovsko stanovanje). Njegovo pravo nasprotje je poklicno uspešna, dobro situirana, uglajena in samozavestna Vita, ki živi v prenovljeni kmečki hiši s priznanim arhitektom in nadarjenim sinom. Njeno življenje postaja monotono, naveličana je oblikovanja gline, večino časa preživi sama, saj se mož posveča službi, sin pa študiju. Kljub udobnemu in karierno uspešnemu življenju se počuti osamljeno in prazno, primanjkuje ji pogovor in občutek ljubljenosti. Dušan je prav tako naveličan monotonega življenja, poniževalne službe šoferja, podrejanja ženi in otrokom ter večnih denarnih problemov. Zbližata ju nezadovoljstvo nad lastnim življenjem in iskanje nečesa novega, tudi nevihta ju ponovno zbliža, prinese jima nova spoznanja in je povod za pretresanje njunega mirnega življenja. Po preživeti skupni noči doživita nekaj, česar s svojima partnerjema ne bi mogla doživeti, vendar ugotovita, da je spolnost edino, kar ju povezuje, saj sedaj vsak pripada svojemu svetu. Oba ponovno srečanje zelo vznemiri, podata se v ljubezensko avanturo, vendar spoznata, da je sedaj prepozno za skupno zvezo, saj že imata svoje vrednote in norme, zato se njuno iskanje neke spremembe izkaže za slabo izbiro. Zaradi socialnih in emocionalnih razlik drug v drugem ne najdeta, kar sta iskala, saj se med njima vname tudi pravi besedni boj zaradi drugačnega pogleda na življenje kot pred dvajsetimi leti, ko sta doživljala neobremenjeno ljubezen. Na koncu se razideta in zaživita spet varno in utečeno življenje: »Zdaj je bilo spet vse v redu. Osvobojen v spoznanju, da Vite ne bo videl nikoli več, se je odpeljal dalje« (Zelinka 2002: 75). Kristin Ramsdell (2012: 22) poudarja, da romantiki redkokdaj zaključijo zgodbo z ločitvijo glavnih junakov, vendar če se to zgodi, je navadno konec »dober«. Tema ljubezni se v romanu povezuje z eksistencialno temo – socialno neenakostjo v sodobnem svetu. Vsevedni pripovedovalec dogajanje na trenutke komentira, v ospredju so pomenljivi dialogi z globokim sporočilom. Slog romana je realističen, mestoma poetičen, jezik je knjižni, s slogovnega vidika se v romanu prepletajo kratke in dolge povedi, vendar prevladujejo zložene povedi.

Pisateljica, dramatičarka, igralka, scenaristka in publicistka Desa Muck je sprva objavljala samo za otroke in mladino, z romanom *Panika* (2003) pa se je podala v literaturo za odrasle. Roman preko prepletanja humornih in tragičnih pripetljajev tematizira hrepenenje po ljubezni in odvisnost od ljubezenskih razmerij ter prinaša novost na zgodbeni ravni, saj pripoveduje tudi o problematičnih medsebojnih

odnosih v sodobnosti, zato vsebuje tudi prvine družbenega romana. Vera, ki je zaposlena kot medicinska sestra v zdravstvenem domu, se ob možu Rudiju in najstniški hčerki počuti nezadovoljno in izgubljeno:

Že nekaj časa sem vsega sita! Rudijeve lenobe, Marinkine pubertete, piskrov, počitnic v prikolici s paradižnikovo solato in filanimi paprikami za cel teden, vseh klinčevih rojstnih dnevvov in božičev! Na vseh družinskih slikah, na katerih sploh sem, samo nosim na mizo z zariplim ksihtom. Čutim, kot bi imela v sebi ogromno votlino. Sem Potočka zijalka. (Muck 2003: 8.)

Doživeti hoče nekaj novega, ne le stereotipne vloge matere, žene in gospodinje, ki ji želi ubežati.³ Naveličana je monotonega vsakdana, moževe dolgočasnosti, hčerkine neposlušnosti in službe, zato jo obsede panika, da je zapravila svoje življenje. Želi si, da bi vsaj še enkrat izkusila zaljubljenost, ki bi osmislila njeno življenje, želja se ji uresniči, saj se spusti v ljubezensko avanturo z družinskim prijateljem, velikim osvajalcem žensk, vendar možu razmerje prikriva. Po Simone de Beauvoir »ženska pogosto zaradi moralnosti, hinavščine, ponosa, sramežljivosti vztraja v svoji laži« (Beauvoir 2013: 260). Vera v svoji slepi zaljubljenosti prezira kvalitete razumevaločega in skrbnega moža, sestaja se z lepotcem, zapleta v lastne laži in žrtvuje svojo družino in službo. Njen zakon propade, zato mora na novo vzpostaviti življenje in utrditi odnos s hčerko. Zaveda se svojih napak pri prebolevanju moža in ljubimca ter na koncu morda pristane v razmerju z ovdo velim odvetnikom. Novost glede obravnavanja ljubezenske tematike je sledenje ženske novemu partnerju po propadli zakonski zvezi, vsak si želi doživeti ljubezen, vprašanje pa je, kje in kako jo poiskati. Zgodba je napisana izjemno humorno, romaneskni jezik se prilega jeziku ženske v srednjih letih, ironija tragične pripetljaje prikaže humorno z veliko mero hudomušnosti. Dović (2007: 246) poudarja, da besedila Muckove odlikuje izjemna pisateljska spretnost, sposobnost oblikovanja dramatičnih, komičnih in pogosto absurdnih situacij; napeti in dinamični dialogi, izrazito subjektivna, personalna perspektiva, ki je značilna za njene prvoosebne in tretjeosebne pripovedovalke.

Pisateljica in scenaristka Irena Svetek (1975), ki se zadnja leta ukvarja zlasti s pisanjem scenarijev za filme, v svojem prvencu *Od blizu* (2004) ubesедуje temo intimnega razmerja med neimenovanima protagonistoma. Alojzija Zupan Sosič ugotavlja, da je prevladujoča lastnost v novjšem slovenskem romanu intimna zgodba. Posvečanje majhnim zgodbam je tudi značilnost svetovne romaneskne produkcije, ki je s postmodernistično poetiko ukinjanja »velikih zgodb« skrčila dogajalnost na ožje socialne skupine in intimno problematiko glavnih literarnih oseb (Zupan Sosič 2006: 40). Skozi roman so prisotne retrospektive o nesreči v Romuniji leta 1985, v romaneskni sedanosti, tj. v letu 2003, pa spremljamo protagonistkino bivanje v tujini. Mlada diplomirana lingvistka odhaja za eno leto v Romunijo na delo na slovensko ambasado v Bukarešto kot prevajalka.

³ Predeterminacija ženske zaradi biološkega spola (reproduktivnih sposobnosti) potiska v podrejeni družbeni položaj (Antić Gaber 2012: 2).

Nepričakovano se odpravi v deželo svojih prednikov, saj je delo v Sloveniji ne zadovolji, čuti nekakšen nemir in ne more ustaljeno zaživeti. Pred osemnajstimi leti je njena družina v Romuniji doživela hudo prometno nesrečo, sestra dvojčica je bila težko poškodovana, noseča mama pa je splavila. Zaradi nesreče se v to deželo niso več vračali, mamu je njena nenadna odločitev močno vznemirila in njenemu odhodu je nasprotovala, saj še ni pozabila dogodkov iz preteklosti. Protagonistka se je v Romuniji vključila v intelektualne in kulturne kroge ter kar kmalu stopila v intimno zvezo z urednikom večje romunske založbe. Njuna zveza ni bila pretirano stabilna, veže ju predvsem spolno razmerje. Ne čuti dovolj njegovega razumevanja in ljubezni, že na začetku jo zagrabi ljubosumje, postaneta si odtujena, začuti nemir in skepticizem, saj si želi zveze z ljubečim in razumevajočim partnerjem, česar ne doseže, zato nenehno joče in se zapira vase. Njun turbulenten odnos se začasno pomiri, nato se ponovno zaplete, ko izve, da je noseča. Želi si spremembe, vendar jo še vedno preganjajo spomin na nesrečo, nerazčiščeni družinski odnosi in negotova partnerska zveza, skrivaj splavi in se nenadoma vrne v domovino, ob njenem odhodu je tudi on ne nagovori, da bi ostala: »Ko se vrnem, še vedno stoji na istem mestu, njegov obraz je trd, niti ena mišica mu ne trzne. Zaprem kovček in ga nerodno dvignem s postelje. Še vedno tišina. Želim si, da bi me močno prijel za roko in zavpil, kaj se greš, nikamor ne boš odšla!« (Sveteč 2004: 157). V slogovno inovativnem delu ni zapletene metaforike, kratki in nazorni opisi odlično prikazujejo atmosfero tujine. Napisano je v minimalističnem slogu z modernističnimi prijemi, osebno in nepristransko, zato bralcu omogoča vpogled v intimno dramo čustvene in senzibilne junakinje: ljubezen, sovraštvo, sedanost in preteklost.

Pisateljica, pesnica in muzikologinja Cvetka Bevc (1960) objavlja poezijo, prozo, dramske tekste in mladinska dela, v romanu *Ina* (2011) ljubezensko zgodbo prepleta z elementi kriminalke (nenavadna prodaja Jakčeve slike), loteva se teme ljubezenskega trikotnika, v katerem se znajde tudi naslovna protagonistka. Napeta zgodba z nepričakovanimi preobrti pripoveduje o mladi violinistki Ini, ki se zaplete v intimno razmerje z uspešnim advokatom Miranom. Ina poklicno uči igrati otroke in nikoli ne igra pred večjim občinstvom, vendar se ob srečanju z Davidom na stojnici ob Ljubljani spremeni, saj mu zaigra na violino za rimski prstan. S svojimi izbruhi vztraja, naj se Miran loči, vendar on ostaja predan zakonu. Razočarana Ina po ljubimčevih lažnih obljubah o ločitvi odpotuje v Rim in se na vlaku usodno zaplete v strastno romanco z mladim slikarjem Davidom, Miranovim sinom, ki ga je po naključju že srečala. Sedaj je razpeta med svojima nenavadnima ljubimcema, v ljubezni do vihravega Davida ne more popolnoma preboleti večletne zveze s starejšim, uglajenim Miranom, čeprav je morda stopila v novo avanturo, da pozabi staro: »A nekega dne bom morala, morala bom nekaj narediti. Morala bom povedati Davidu. Miranu. Obema. Ali pa nobenemu. Nek starec, ki se mi že nekaj noči prikazuje v sanjah, mi govori, da je najbolj gostobeseden govor ljubezni molk« (Bevc 2011: 101). Ljubezenske scene prehajajo v eksplicitno prikazovanje erotičnosti, npr.: »Že odgrinja rjuho, v katero sem se zavila. Prime me za boke, povleče moje noge proti sebi« (Bevc 2011: 62). Bralec spremlja dogodke iz perspektiv vseh osrednjih oseb, izmenjavata se ženska in moška perspektiva,

še zlasti je zanimiv Inin prvoosebni pogled na razpetost med moškima. Jeremy Hawthorn (1997: 143) zapiše, da različni govori v romanu predstavljajo in širijo različne poglede, perspektive. Trije pripovedni glasovi ustvarjajo polifonijo, ki je po Bahtinu »množica samostojnih in nezlitih glasov ter zavesti« (Bahtin 2007: 10). Morda pa David vstopi v Inino življenje, da jo osvobodi zveze z Miranom, ki se dolga leta ne more odločiti zanjo, njegova ločitev je žal prepozna. Ina mu za slovo gola zaigra na violino, takrat pride v stanovanje David in spoznata, da sta se zaljubila v isto žensko. Na koncu Ina kot odločna ženska odloži svoj rimski prstan na pult ob Ljubljani in se s tem osvobodi obeh ljubimcev. Za roman je značilno realistično pisanje z občutkom za natančno opisane detajle, pomembno funkcijo zavzemata glasba in likovna umetnost, ki sta usmerjeni v Ino in Davida, z umetnostjo so sicer prežeta tudi druga avtoričina literarna dela (npr. *Soba gospe Bernarde*, 2007). Ina se uveljavi v družbi kot samozavestna emancipirana glasbenica in se posveti nadaljnjemu življenju.

Akadska slikarka in restavratorica Lucija Stepančič (1969) se je v slovenskem prostoru uveljavila tudi kot pisateljica, njen roman *V četrtek ob šestih* (2011) prinaša intimno zgodbo neuspešne študentke Katarine, ki opisuje svoje propadlo ljubezensko razmerje z bivšim poročenim ljubimcem Majerjem in razmerje z ženskarjem Davorjem. Obravnava aids, bolezen sodobnega časa, ki se v romanih pojavlja redko, v splošnem pa tudi probleme posameznika z lastno identiteto. Odvija se leta 1998 v Ljubljani, v času redkih telefonskih govorilnic, ki danes vzbujajo nostalgijo. Alojzija Zupan Sosič (2011: 156) ugotavlja, da je mesto »pri-ljubljeni dogajalni prostor sodobnega romana, saj s svojo labirintno strukturo in nevrotičnim utripom nudi prebivališče sodobnikom, ambivalentnim in odtujenim literarnim osebam.« Posebnost romana je zgodba v obliki melanholične izpovedi, ki jo iz »onstranske« perspektive pripoveduje prvoosebna pripovedovalka Katarina, govori o preteklosti, svoji stiski in grozeči smrti ter napoveduje pripetljaje v prihodnosti. Ranljiva in psihično nestabilna protagonistka izhaja iz podeželja, zato se mora prilagajati novemu urbanemu okolju, kjer se počuti izgubljena in ne more najti sebi primerne partnerja. Še zmeraj ni prebolela bivše zveze, nesrečna je zaradi neuresničene ljubezni, predvsem pa razdvojenosti. Ne zna obvladovati svojega življenja, zato se iz lahkomišelnosti in dolgčasa spusti v razmerje z Davorjem, ki je okužen s HIV-om, kasneje okužbo prenaša dalje, ker pa ne zmore sprejeti posledic svojih neodgovornih dejanj, stori samomor. Michel Foucault (2010: 552) izpostavlja, da je seksualna dejavnost »lahko vir terapevtskih učinkov, a prav tako tudi patoloških posledic. Zaradi svoje dvojnosti je v nekaterih primerih zmožna zdraviti, nasprotno pa v drugih izzove bolezni.« Namesto dialogov so v romanu prisotni notranji monologi, mestoma zapisani kot nagovori,⁴ ki učinkujejo povsem avtentično. Realističen slog zaznamujeta precejšnja mera ironije in izrazit kritičen pogled na sodobno družbo, jezik ustreza večni študentki – pogovorni (slengovski)

⁴ Z nagovarjanjem bralca se pisanje spremeni v govor, dejanje pripovedi pa v krettno kazanja. Ta možnost, da nas prestavi iz našega sveta z vsemi njegovimi problemi, nedokončanimi nalogami, dolgočasjem in razočaranji v drug svet, kjer se lahko tem stvarim izognemo ali pa jih premagamo, je morda temeljna privlačnost pripovedništva (Lodge 2002: 88).

jezik z vulgarizmi in ljubljanska govorica, npr.: »Tako si ji govoril takrat, ko sva bila skupaj, celi dve leti si jo s tem nategoval in jo očitno nateguješ še zdaj, le da ne več zaradi mene« (Stepančič 2011: 7–8); »Pa še tako mora biti, da se prec vidi« (Stepančič 2011: 27). Avtorica pogosto eksperimentira z jezikom in opušča pravopisna pravila v prid svobodnemu jezikovnemu izražanju in kreativnemu odnosu do jezika.

Aleksandra Kocmut (1976) je pisateljica in pesnica, ki je slovenski javnosti znana tudi kot prevajalka, lektorica in urednica. V njenem romanu *Pripeta s krvjo* (2013) je tematizirano predvsem propadlo ljubezensko življenje z datiranimi dogodki 1991–2000, ponekod avtorica prvoosebno pripoved tudi žanrsko popestri s prvimi kriminalnega romana (s protagonistkinim romanom naj bi bil povezan zločin odrezane roke ob Ljubljani). Ljubezenska tema se prepleta s temo materinstva, z zgodbo o odraščajočem sinu. Vesna Leskošek (2002: 207) trdi, da je materinstvo kljub družbenim spremembam tradicionalnih vlog ostalo poglavitna skrb žensk in je ženskam od narave dan poklic, s katerim naj bi dosegle življenjsko izpopolnitev. Protagonistka Vera je ločenka in mati samohranilka srednjih let, profesorica in pisateljica, svojega bivšega moža šarmerja Igorja spozna v študentskih letih, a ker ji ne zna ostati zvest, se loči. Z likovno nadarjenim sinom Lovrom se sooča s tegobami in prigodami vsakdanjega življenja. Distancirana je od preteklih dogodkov, hoče pozabiti preteklost in zaživeti na novo, zato svoja življenjska doživetja, čeprav večkrat boleča, prikaže humorno in samoironično:

/i/stega leta, ko sva se ločila, je izšel moj prvi roman, *Sovje perje*. Besedilo, ki sem ga izcedila iz sebe v vročih poletnih dneh, ko se je Igor potikal kdo ve kod s kdo ve kom, ko je vloga za ločitev že čakala na sodišču in so bile noči še bolj prazne kot sicer. Nad naslovom je pisalo Daša Kos. Niti mrtva ne bi na naslovnico dala svojega imena. Si predstavljate: Vera Tomaž – *Sovje perje*. Groteskno. (Kocmut 2013: 38.)

Z izdajo romanov nepričakovano zaslovi in s pisanjem doseže pobeg iz resničnega življenja, v katerem ji primanjkuje poguma. Išče pripadnost in novo ljubezen, pristane v kratki avanturi s poročenim moškim, nato s svojim študentom, s katerim ponovno občuti, da je ženska. Naposled se ujame v čustveno zvezo z Aljažem, za katerega je prepričana, da je njen bratranec in da sta »pripeta s krvjo«. Boji se, da ga bo izgubila kot ostale moške, vendar se v starih zapiskih izkaže, da nista v sorodu, tako v njem najde »pripetost«, pravo ljubezen, po kateri je že dolgo časa hrepenela. Roman odlikujeta sodobna zgodba o iskanju ljubezni in odkritju pisateljskih sposobnosti glavne osebe ter avtoričina izjemna jezikovna veščina, saj so dialogi živahni in zelo prepričljivi, najbolj mojstrski pa so opisi subtilnih erotičnih prizorov.

Čustvena navezanost med osrednjima likoma je opazna tudi v razvoju zgodbe romana Mateje Gomboc (1964) *Dantejeva hiša* (2014), saj se umetnik in študentka slikarstva telesno zblížata in močno čustveno navežeta drug na drugega. Roman pisateljice, prevajalke, profesorice in publicistke prinaša posebnost na fabulativni ravni, tako da tematizira umetnost (vsebuje esejistične vložke o kiparstvu). Poleg

ljubezenske teme so v romanu prisotni elementi razvojnega romana, saj protagonistka po tragični smrti staršev odraste in postane samostojna, hkrati psihološko portretirani liki in pojav pobeglega kaznjenca na Dantejevi domačiji (grozi in hoče posiliti osrednjo žensko literarno osebo) vnašajo v roman primesi psihološkega in kriminalnega romana. Romanesko zgodbo podaja tretjeosebni pripovedovalec in teče večinoma kronološko, z izjemo retrospektiv na mestih protagonistkinega razmišljanja o svojem otroštvu. Po Boothu so ne glede na to, ali so pripovedovalci tretjeosebni ali ne, med njimi občutne razlike v stopnji in vrsti distance, ki jih loči od avtorja, bralca in ostalih literarnih likov. Pri branju zmeraj poteka prikrit dialog med avtorjem, pripovedovalcem, drugimi liki in bralcem (Booth 2005: 133). Monika odide iz Ljubljane na prakso na štajersko podeželje h kiparju Danteju, ki naj bi jo poučil o umetniškem ustvarjanju. Doma pušča invalidnega brata Andreja, za katerega skrbi sama, fakulteta in slikanje ji pomenita edini pobeg od vsakdanjih skrbi. Vključi se v samotarsko in nekonvencionalno Dantejevo življenje, ki živi preprosto, se prepušča trenutkom ter oblikuje kamen, glino in les. Oba v sebi skrivata skrivnost in bolečino, se odpreta in si izpovesta svoji življenjski zgodbi. Njegova bližina jo reši, da ne misli več toliko na brata, se mu izpove, kako se je kot uporna najstnica sprla s starši na predvečer avtomobilske nesreče. Starša sta umrla, brat se je bojeval za življenje, skrb zanj je prevzela kot nekakšno pokoro za izbris lastne krivde. Dante ji s svojimi nazori pomaga, da se osvobodi bremena krivde in trpljenja ter začne ponovno živeti, saj je tudi sam premagal težko krizo ob samomoru žene, predajal se je alkoholu in drogam, kasneje se je umaknil iz Kanade v Slovenijo, se osvobodil trpljenja in ponovno zaživel, trpljenje pa še vedno izražal v svojih skulpturah. Oba na robu obupa in propada najdeta ponovni smisel življenja in mir, zbliža ju veliko breme preteklosti: »Še sta stala tam drug ob drugem in potrebovala bližino. Dantejeve ustnice so jo poljubljale po ranjenih licih in počeni ustnici, krožile so okoli podplutih oči in čez očesne arkade. Roke so jo božale po golih ramenih in njegov dotik jo je miril, ne več plašil, čeprav je bil drugačen od tolažbe« (Gomboc 2014: 195). Za realistično napisan roman je značilna pestra jezikovna podoba – ob knjižnem jeziku se pojavlja pogovorni jezik, avtorica pogosto posnema jezik sodobnih medijev, s katerim Monika ohranja stik z zunanjim svetom (v besedilo so vstavljena sporočila SMS).⁵

Pisateljica, kritičarka, prevajalka in odlična poznavalka afriške literature Gabriela Babnik (1979) se tako kot v večini svojih del tudi v četrtem romanu *Intimno* (2015) posveča Afriki, ki jo je prvič obiskala pri dvajsetih letih. Roman v osnovi tematizira problematičen ljubezenski odnos med moškim in žensko, avtorica se po prvencu *Koža iz bombaža* (2007) znova vrača k svoji prepoznavni temi – rasizmu v slovenskem okolju, spregovori tudi o tujstvu in ksenofobiji Slovencev do migrantov, temo intimnega razmerja povezuje s konfliktnimi družinskimi odnosi.

⁵ Umberto Eco izpostavlja, da književna praksa uri tudi jezik posameznikov. Danes mnogi obžalujejo rojstvo neotelegrafskega jezika, ki se uveljavlja z elektronsko pošto in sporočili SMS, v katerih lahko zapišeš »ljubim te« kar s kratico; pri tem pozabljajo, da je mladina, ki pošilja sporočila v tej novi stenografiji, vsaj delno tista, ki se zgrinja v knjižne katedrale in pride v stik z izbranimi in izdelanimi slogi, s katerimi njeni starši, dedje in babice niso bili seznanjeni (Eco 2003: 1163).

Roman je zgrajen iz treh samostojnih, toda medsebojno povezanih delov, v katerih se prepletata sedanjost in preteklost, pogosto se izmenjavajo urbana središča: Pariz, Ljubljana in New York. Vse dele razkriva avktorialni pripovedovalec, v prvem delu sledimo ljubezenski zgodbi med Slovenko Janino in uglednim afriškim novinarjem Fadulom s poudarjeno erotično dimenzijo. Fadul je zaradi politične napetosti iz Čada emigriral v Slovenijo, kjer se sooča z rasizmom, izgublja svojo identiteto, v partnerskem odnosu z Janino se počuti vse bolj odtujenega, po rojstvu sina se oddaljita tudi v intimnosti. Janina se ne more povsem znebiti konservativnih družbenih norm in stereotipnih spolnih vlog, njen neprestani boj za integracijo partnerja v okolje se konča z njenim umorom Fadula. Njuna ljubezenska zveza zaradi rasističnih predsodkov ne more funkcionirati, zato privedo do tragičnega konca. Drugi del pripoveduje o ljubezenskem razmerju med mlado bosansko migrantko Amino in precej starejšim dominantnim odvetnikom Tiborjem. Ona se mu podredi in se žrtvuje za družino, pusti študij in službo ter se posveti bolni hčerki. Kot ugotavlja Ann Oakley, se med vsemi argumenti, zakaj bi ženska morala ostati doma, zdi mit o materinstvu v svojih premisah in sklepih najbolj prepričljiv in najmanj vprašljiv; četudi se vlogi gospodinje in žene lahko spremenita, pa se materinska ne more, saj položaj ženske v družini temelji na njenem materinstvu (Oakley 2000: 199). Intimni trenutki protagonistov se končajo s Tiborjevim varanjem z mlajšo žensko in hčerkino smrtjo, a njegova nezvestoba in smrt hčerke nista glavna povoda za razpad zveze, ki v bodoče ne bi eksistirala zaradi determiniranosti. V tretjem delu spoznamo newyorško fotografkinjo Deano, ki domov povabi naličenega Fadula, sedaj preimenovanega v transseksualca Taya, in ga fotografira. Tay zaradi privlačnega telesa spolno zadovoljuje postarane in preobremenjene ženske ter na novo zaživi. Homi K. Bhabha (1994: 45) opozarja, da ne kolonialistični Jaz ali kolonizirani Drugi, ampak moteča razdalja med njima predstavlja podobo kolonialne drugačnosti – miselnost belcev je vpeta v telo temnopolitih. Avtorica nadaljuje s specifičnim slogom, v katerem se bogata metaforika prepleta z eksplicitnimi erotičnimi opisi. Roman je napisan v realističnem slogu s prevladujočimi dolgimi in zapletenimi povedmi, kritičen je do rasizma, jezik se prilega surovosti današnjega časa, npr.: »toda drugi ravnajo z njim katastrofalno. Mislim, Slovenci. Pred kratkim ga je neki varnostnik obtožil, da je iz Emporiuma ukradel jakno. Očitno bomo pristali na sodišču. Si predstavljaš, zgolj zato, ker je človek temnopolit?« (Babnik 2015: 113). Pisateljica nazorno opisuje dejanja literarnih oseb in se tako kot v prejšnjih delih medbesedilno navezuje na književna dela domačih in tujih avtorjev.

Pisateljica, lezbična aktivistka in poslanka Nataša Sukič (1962) je leta 2015 objavila erotični roman⁶ z osebnoizpovedno noto in avtobiografskimi elementi. Osrednja tema romana *Piknik* je lezbični erotični odnos, izstopa še eksistencialna tema, saj se ukvarja tudi z vprašanjem, kako eksistirati v odnosu. Skozi dogajanje se izrisujejo

⁶ Za erotični roman je značilno prevladovanje telesne komponente ljubezni, ki temelji zlasti na metaforičnem in metonimičnem principu kot načinu izognitve fizičnemu. Poudarja erotično napetost in trajanje, postopnost pomenskih nasprotij pa je uresničena z retardacijskimi sredstvi (Zupan Sosič 2003: 138).

še druge teme, kot so ljubosumje, tesnoba in brezizhodnost, depresija, ljubezen, hrepenenje po svobodi itd. Sestavljen je iz desetih kratkih fragmentiranih zgodb z vpletenimi spominskimi drobci.⁷ Časovno so umeščene v sedanjost in preteklost, dogajalni čas v sedanjosti je leto 2015, ko se prvoosebna pripovedovalka in Ana po dveh letih razpadle zveze ponovno srečata ob vabilu na piknik na temo konca sveta. Sedaj sta le prijateljici, vendar sta še zmeraj potrebni medsebojne fizične bližine. Pripovedovalka se začne spominjati njunih skupnih intimnih trenutkov v Ljubljani, Aninega bivanja v Parizu in njunega preživljanja poletja v počitniški hišici v istrski vasi Šumber. Protagonistki sta umetniški duši, družijo ju literatura, seksualna svoboda in boemsko življenje. Pripovedovalka je dejavna na področju pisateljstva, čustveno zadržana, preobčutljiva za vsako podrobnost, tesnoba, že od mladosti se obremenjuje z anoreksijo in svojo zunanostjo, psihosomatsko si ustvarja bolezn, za seboj ima mnoga depresivna leta s poskusom samomora. Ana je inteligentna pesnica,⁸ pravo nasprotje pripovedovalke, saj je zadovoljna sama s seboj, nomadka, ki svojo tesnoba rešuje s potovanji, ki jo osvobajajo. Obe imata travmatično preteklost, kar se kaže tudi v njuni minuli zvezi, v kateri sta iskali ljubezen in svobodo hkrati, hrepenenje po svobodi je njuno strastno ljubezen uničilo. Po vseh letih bi Ana rada popravila napako, da sta se razšli, in bi se radi znova zblížali: »A kljub najini želji, da bi povrnila intimnost, je seks z Ano zanič; hlasten, hiter in hladen kot drive in burger« (Sukič 2015: 69). Roman je zelo poetično delo, bogato z metaforami in simboli, v pripoved se vpletajo filmske in literarne aluzije, npr. referenci na Günterjev roman *Pločevinasti boben* (1959) in roman Djune Barnes *Nočni gozd* (1936).

5 Sklep

Obravnavani romani v sodobno slovensko prozo prinašajo nekatere novosti in posebnosti, med njimi obravnavanje homoseksualnih odnosov (*Piknik*), saj so sprva ljubezenski romani predstavljali izključno ljubezenske zgodbe heteroseksualnih parov, na začetku novega tisočletja pa so začeli vključevati tudi homoseksualno usmerjene osebe. Nadalje se pojavijo nekonvencionalna razmerja med moškim in žensko (ljubezenski odnos med rasno različnima partnerjema (*Intimno*); zakon starejšega moškega in precej mlajše ženske (*Con brio* in *Intimno*); ljubezen med različno situiranima posameznikoma (*Žaba v loncu*)), vnašanje samostojnih ženskih likov (*Panika*, *Žaba v loncu*, *Dantejeva hiša*, *Pripeta s krvjo*, *Od blizu*) in ukinjanje dominantnih moških likov. Na splošno so pripovedovani skozi žensko perspektivo in tematizirajo probleme sodobnega časa, kot so nezvestoba v zakonu, ločitve, neuspela razmerja, ljubezenski trikotnik, ljubosumje, psihične bolezni

⁷ Čeprav so nekatere zgodbe (v katerih so dogodki kavzalno povezani) predstavljene izključno v kronološkem vrstnem redu in tečejo po vrstnem redu od začetka do sredine in konca, mnoge druge vključujejo sestavljanje segmentov pripovedovanja, ki jih pisatelj namenoma razmeče (Keen 2015: 20).

⁸ Med umetnicami najdemo številne lezbijke, vendar ne zato, ker bi bila ta spolna posebnost vir ustvarjalne energije ali ker bi razkrivala večjo obdarjenost z njo; gre za to, da v zatopljenosti v resno delo nočejo izgubljati časa niti z igranjem ženske vloge niti z borbo z moškimi (Beauvoir 2013: 179).

(depresijo, anoreksijo), aids in samomor (*V četrtek ob šestih*). Obravnavajo tudi medkulturnost oz. večkulturnost, mešanje jezikov in lepovidovsko hrepenenje (*Con brio*), zapletene medsebojne odnose (*Panika*), umetnost (*Dantejeva hiša*), ukvarjanje posameznika z lastno identiteto (*V četrtek ob šestih*), eksistencialne probleme (*Žaba v loncu*, *Piknik*) ter problematiko tujstva, rasizem in ksenofobijo (*Intimno*). Stopnja erotičnosti je v romanih raznolika, ironija in humor pa tragične dogodke spretno odmikata od otožne atmosfere, zato razhodi med partnerji bralcu ne vzbujajo prevelike žalosti (*Panika*, *Pripeta s krvjo*). Redko se zaključijo s srečnim koncem, tipično značilnostjo ljubezenskih romanov, tako da dobivajo nove pripovedne dimenzije. Sedanjost in preteklost se pogosto prepletata, saj protagonisti razmišljajo o lastni travmatični preteklosti (avtomobilski nesreči, samomoru, težavnem otroštvu), ki je močno zaznamovala njihovo nadaljnje življenje (*Piknik*, *Dantejeva hiša* in *Od blizu*). V primarno ljubezensko zgodbo so pogosto vpleteni elementi kriminalke (*Ina*, *Dantejeva hiša* in *Pripeta s krvjo*), ki s skrivnostjo ustvarijo bolj napeto zgodbo. Protagonistke so večinoma mlade (stare od dvajset do štirideset let), kompetentne, izobražene in inteligentne ženske, ki ne zasedajo le tradicionalnih spolnih vlog, temveč imajo uspešno kariero in so neodvisne od moških, tudi matere samohranilke, ki samostojno skrbijo za otroka in dom. Ženski liki hrepenijo po ljubezni, spremembi in si želijo biti ljubljene, saj jih monotono življenje ne zadovoljuje več. Osrednji liki so največkrat intelektualci iz umetniške stroke (slikarstvo, lončarstvo, kiparstvo, glasba in literatura), ki uresničujejo poklicno pot ali pa jim umetnost pomeni beg od problemov realnega sveta. Zgodbe ponavadi ne potekajo povsem linearno, saj spominske epizode in asociativni preskoki rušijo kronološko zaporedje dogodkov. Roman se oddalji od klasične strukture s fragmentarnimi zgodbami, ki spominjajo na poetične odlomke (*Piknik*). Pisateljice so jezikovno svobodnejše, romane običajno pišejo v pogovornem jeziku, obogatenem z vulgarizmi ali nizkimi pogovornimi izrazi (npr. Lucija Stepančič in Desa Muck), občasno posnemajo sodobni jezik spleta in telekomunikacij (Mateja Gomboc). Analizirani ljubezenski romani poleg teme ljubezni pogosto načenjajo tudi nespecifične teme ali pa se povezujejo z drugimi romanesknimi žanri, zato so blizu žanrski hibridnosti.

Viri

- Babnik, Gabriela, 2015: *Intimno*. Ljubljana: Beletrina.
- Bevc, Cvetka, 2011: *Ina*. Ljubljana: Arsem.
- Gomboc, Mateja, 2014: *Dantejeva hiša*. Ljubljana: Mladika.
- Kocmut, Aleksandra, 2013: *Pripeta s krvjo*. Radeče: Literarni val.
- Muck, Desa, 2003: *Panika*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Stepančič, Lucija, 2011: *V četrtek ob šestih*. Ljubljana: Študentska založba.
- Sukič, Nataša, 2015: *Piknik*. Maribor: Litera.
- Svetek, Irena, 2004: *Od blizu*. Ljubljana: Študentska založba.

Švigelj Mérat, Brina, 1998: *Con brio*. Ljubljana: Nova revija.

Zelinka, Andreja, 2002: *Žaba v loncu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

Antić Gaber, Milica, 2012: Onkraj binarnosti in dihotomij: ženske študije in študiji spola v Sloveniji. Antić Gaber, Milica (ur.): *Moškosti*. Ljubljana: Krtina. 349–370.

Bahtin, Mihail M., 2007: *Problemi poetike Dostojevskega*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Beauvoir, Simone de, 2013: *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina.

Bhabha, Homi K., 1994: *The location of culture*. New York in London: Routledge.

Booth, Wayne C., 2005: *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Borovnik, Silvija, 2012: *Književne študije: o vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta.

Dović, Marijan, 2007: *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Eco, Umberto, 2003: O nekaterih funkcijah literature. *Sodobnost* 67/9. 1161–1169.

Foucault, Michel, 2010: *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.

Hawthorn, Jeremy, 1997: *Studying the novel. An introduction*. London: Arnold.

Hladnik, Miran, 2018: Emancipacija slovenske žanrske literature. LUD Literatura: <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/emancipacija-slovenske-zanrske-literature/>.

Keen, Suzanne, 2015: *Narrative form*. New York: St. Martin's Press.

Kos, Dejan, Leskovec, Andreja in Virant, Špela, 2016: Besede o ljubezni: ljubezen v filozofiji, literaturi in umetnosti (predgovor). *Primerjalna književnost* 39/1. 7–9.

Kozak, Krištof Jacek, 2010: Literatura in medkulturnost. Sedmak, Mateja in Ženko, Ernest (ur.): *Razprave o medkulturnosti*. Koper: Univerza na Primorskem. 129–142.

Leskošek, Vesna, 2002: *Zavrnjena tradicija: ženske in ženskost v slovenski zgodovini od 1890 do 1940*. Ljubljana: Založba *cf.

Lodge, David, 2002: Roman kot komunikacija. *Sodobnost* 66/1. 87–100.

Oakley, Ann, 2000: *Gospodinja*. Ljubljana: Založba *cf.

Pregelj, Barbara, 2004: Še o žanrih – pogostejši trivialni žanri v luči slovenske postmoderne. *Slavistična revija* 52/4. 434–441.

Ramsdell, Kristin, 2012: *Romance fiction: a guide to the genre*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Regis, Pamela, 2003: *A natural history of the romance novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

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.

Zupan Sosič, Alojzija, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera.

Romance Novels Written by Contemporary Slovenian Female Writers

In this article, I discuss the characteristics of ten romance novels by selected Slovenian female writers, published in the period between 1995 and 2015. I first present the most important theoretical starting points regarding romance novels and contemporary Slovenian romance novels, which formed the basis for the analysis of the works. In recent decades, many Slovenian female writers have published interesting romance novels with modern stories and realistically portrayed characters. What is more, they have introduced certain novelties and peculiarities into contemporary Slovenian prose. I analyse quality novels in terms of their literary, aesthetic and genre value by the following authors: Gabriela Babnik, Cvetka Bevc, Mateja Gomboc, Aleksandra Kocmut, Desa Muck, Lucija Stepančič, Nataša Sukič, Irena Svetek, Brina Svit and Andreja Zelinka.

Keywords: contemporary Slovenian prose, romance novel, contemporary Slovenian female writers, genre literature, setting, characterisation of characters, theme

SPOLNI STEREOTIPI V TREH SLOVANSKIH ROMANIH: *FILIO NI DOMA, KOT DA ME NI* *IN TEMNA LJUBEZEN*

Raziskava spolnih stereotipov v treh slovanskih romanih je dvodelna: prvi del predstavi spolne stereotipe, drugi pa se ukvarja z njihovo analizo in interpretacijo v naslednjih romanih: *Filio ni doma* Berte Bojetu, *Kot da me ni* Slavenke Drakulić in *Temna ljubezen* Alexandre Berkove. Študija je nakazala, da so ključne kategorije za sodobni pristop k spolnim stereotipom androginost, fantazma, performans in kritika mizoginije, za spolne stereotipe v (obravnavanih) romanih pa je usoden globalni spolni stereotip – moški je glava in ženska je srce. Njegova nevarnost je v *Filio ni doma* prepoznana kot antiutopično sredstvo razosebljanja ljudi, v *Kot da me ni* kot potrditev agresivnega moškosrediščnega principa, medtem ko je v *Temni ljubezni* stereotipna spolna socializacija obsojena kot perverzna ideologija (moškega) nasilja s pomočjo naslednjih stereotipov: ženska-negovalka, ženska-služabnica moškemu in otroku, ženska-občudovalka moškega, moški-gospodar.

Ključne besede: spolni stereotipi, spolna socializacija, moškosrediščnost, domestifikacija žensk, slovanski romani

Ko sem bila otrok, sem večkrat povsem spontano zavrnila svojo domačo obveznost in se čudila, zakaj moram jaz pomiti posodo, brat pa lahko dela v očetovi delavnici. Tudi kasneje sem bila močno razočarana, saj sem kot študentka spoznala, da nepravilna spolna delitev vlada celo v intelektualnih okoljih, ne samo v »moji« rojstni vasi. Danes kot znanstvenica v tretjem tisočletju ugotavljam, da se morajo ženske ponovno boriti za že izbornjene pravice v prejšnjem tisočletju, na primer do splava, vodstvenih položajev, upoštevanja v znanosti ... Ne samo ženska, tudi ostali spoli (lezbijka, gej, transspolnik, transseksualec, biseksualka ...) so še vedno drugorazredni spoli, kar lahko razberemo tudi iz spolnih stereotipov. Od velikih Treh – najpogostejši stereotipi so namreč stereotipi spola, rase/nacionalnosti in

starosti (Schneider 2004: 437) – so spolni stereotipi bolj predpisujoči kot opisujoči, glede vsebine pa so pravzaprav bolj stereotipi o spolnih vlogah kot o spolih. Pri določanju spolnih vlog bolj upoštevajo biološki, manj družbeni spol, zato jih lahko razumemo kot trditve, ki pretirano poudarjajo spolne razlike ter postavljajo v ospredje bolj biološko, manj pa družbeno vlogo (Jarić 2002: 41).

Popolnoma samoumevno se zdi, da je raziskovalna pozornost že od sedemdesetih let 20. stoletja neprekinjeno uprta v spolne stereotipe, saj je »spol prečni prerez za skoraj vsako socialno kategorijo« (Schneider 2004: 447–452). Da bi lahko v današnjih časih razbili ali prevrednotili čim več spolnih stereotipov, jih je najprej treba ozavestiti; eden izmed načinov ozaveščanja je tudi usmerjeno branje oz. njihovo prepoznavanje v književnosti. Zaradi preglednosti bo raziskava¹ spolnih stereotipov v treh slovanskih romanih dvodelna: prvi del bo namenjen spoznavanju spolnih stereotipov, drugi pa se bo ukvarjal z njihovo analizo in interpretacijo v naslednjih romanih: *Filio ni doma* Berte Bojetu, *Kot da me ni* Slavenke Drakulić in *Temna ljubezen* Alexandre Berkove.

Vsebinska analiza spolnih stereotipov je v preteklosti pokazala, da poznajo stereotipi še vedno predvsem dva biološka² spola, med katera uvrščajo tudi vse ostale spole, medtem ko je njihova dihotomija odsev biologizma, v katerem so ženske lastnosti diametralno nasprotne moškim in obratno. To ne bi bilo tako problematično, če ne bi bila dihotomija povsem aksiološko motivirana. V tem smislu se je že Jacques Derrida (Moi 1999: 112–116) pritoževal, da sta zahodna filozofija in literarna misel od nekdaj ujeti v neskončno zaporedje hierarhičnih binarnih opozicij, ki se na koncu vedno vrnejo k »temeljnemu paru« moško-žensko. Ti primeri kažejo, da je vseeno, kateri par izpostavimo: vedno znova bomo ugotovili, da je izhodiščna paradigma skrita opozicija moško-žensko s svojim neogibnim pozitivnim in negativnim vrednotenjem. Ne samo da je moški vedno vrednoten višje in ženska nižje, ženski je tudi zapovedano podrejeno razmerje in poslušnost višjemu spolu, tj. moškemu. Tudi Toril Moi (1999: 112–114) meni, da sta tradicionalna zahodna filozofija in literarna znanost ujeti v binarne opozicije, ki izhajajo iz temeljnega para moško-žensko, npr. zgodovina-narava, umetnost-narava, akcija-strast, Logos-Patos, pri čemer je opaziti pozitivno in

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Pojem biološki spol se nanaša izključno na biološke razlike, na podlagi katerih človeško bitje označujemo kot žensko ali moškega. Danes se je vprašanje o enem, dveh ali treh spolih razširilo v razmišljanje o petih (ob upoštevanju zgolj biološkega spola: »nesporni« moški, »nesporna« ženska, hermafrodit, moški, operativno spremenjen v žensko, ženska, operativno spremenjena v moškega), desetih spolih (upoštevanje biološkega in družbenega spola: »prava« ženska, »pravi« moški, lezbična ženska, gejevski moški, biseksualna ženska, biseksualni moški, transspolna ženska, transspolni moški, transseksualna ženska, transseksualni moški) ali znatno več spolov (nekateri jih naštejemo že ok. 90), ki krepko načenja heteroseksualno matrico in heteronormative (več o spolni identiteti v Zupan Sosič 2006: 268–334). Strinjam se z mislijo Luce Irigaray (1995: 13–15), da se spolna identiteta ukvarja tudi s prevpraševanjem spolne ekonomije, ki se je oblikovala skozi stoletja, a je v večini odrezana od kakršnekoli estetske, refleksivne in etične osnovanosti, tako da v naši civilizaciji spolna kultura sploh ni razvita.

negativno vrednotenje, saj pomeni v vseh kulturah narava »nižjo raven obstoja«, kar pa je praktično že obsodba ženske, ki je običajno poistovetena z naravo. Naj dodam še svojo misel: ni čudno, da je bil do narave skozi zgodovino vedno vzpostavljen nepravilen odnos, podoben podcenjevanju ženske, kar se še vedno odraža kot superiorno izkoriščanje obeh.

Ker je pojav spolnih stereotipov tesno povezan s hierarhično razporeditvijo spolne moči, so binarne opozicije tesno vpete v patriarhalni vrednostni sistem, v katerem velja »ženstvena« plat pretežno za negativno, nemočno stopnjo, medtem ko je moškost že tradicionalno vezana na pozitivnost in moč. Nadaljnje razmišljanje bo poskušalo odgovoriti, zakaj so spolni stereotipi v današnji kulturi tako trdovratni kljub različnim posodobitvam in kako se stereotipi maskulinnosti (racionalnost, uspešnost, pogum, agresivnost, borbenost, discipliniranost) ter femininnosti (emocionalnost, nežnost, empatija, dobrot, altruizem) še vedno negujejo in vgrajujejo v tradicijo družbe. Ker so spolni stereotipi kompleksni, je določene poteze težko pripisati le enemu spolu, hkrati pa še ne obstajajo preverjeni dokazi, kaj te poteze sploh pomenijo. Lažje je ugotoviti, kako sta bila oba spola zaznana oz. razumljena v preteklosti: pri moških naj bi preučevalci zaznali več t. i. »delujočih« oz. »posredovalnih« potez (»agentic qualities«), pri ženskah pa »skupnostno usmeritev« (»communal orientation«) (Schneider 2004: 438).

Ne samo, da so moški večkrat zaznani kot nosilci agentskih potez, vezanih na delovanje v družbi, ampak tudi sami te poteze (svoboda, moč, samospoštovanje) bolj cenijo, medtem ko so v povprečju ženskam bližje skupnostne poteze, vezane na delovanje v domačem krogu (enakost, prijateljstvo in sreča). V okviru delujočih in skupnostnih potez prevladujejo stereotipi, kot so ženska požrtvovalnost, ženski posluš za skupino, njene negovalne spretnosti, empatija ter emotivnost, na drugi strani pa moški pogum, vodstvene zmogljivosti in moška moč. Novejše raziskave³ kažejo, da se polarizirano pripisovanje agentskih in komunalnih lastnosti rahlja, kar je zaznala že klasična kognitivna psihologija. Če primerjamo spolnostereotipne poteze, nas začudi, zakaj so v družbi bolj zaželeni »moške« poteze, saj so dejansko pozitivnejše »ženske« lastnosti. Po mojem mnenju se to zgodi zato, ker se značilnosti spolov bolj povezujejo s splošnim statusom in razmerji moči kot pa s kulturnimi pogoji – povečevanje moških agentskih lastnosti je stalno prisotno tudi v medijih, v t. i. pasivnem socializacijskem sredstvu. Ti namreč predstavljajo stereotipne podobe, ki močnejše učinkujejo na okrepitev kot pa na izpodbijanje kulturnih resnic (Schneider 2004: 344–359), saj z nenehnim ponavljanjem kričečih in pretiranih verzij spolnih stereotipov povzročajo usidranje določenih idej.

³ Novejše raziskave tudi bolj upoštevajo kriterij izobrazbe, starosti in nacionalnosti, tako da je stereotipna polarizacija dokazana le pri povprečnih, manj razgledanih ter pretežno patriarhalno vzgojenih ljudeh. Stereotipno prepričanje o komunalnih ženskih in agentskih moških lastnostih sta npr. Eagly in Steffen (2000: 142) analizirala v različnih spolnih vlogah: eksperimenta 1 in 2 sta dokazala, da ta hipoteza ne drži, v eksperimentu 4 in 5 se je celo dokazalo, da so zaposlene ženske lahko še posebno agentske, četudi morajo nositi svoje dvojno breme, tj. zaposlitev in skrb za družino.

Čeprav vemo, da se spolno tipiziranje razvija pod močnim vplivom spolnih stereotipov, ti vseeno niso edini oblikovalec spolnih shem oziroma vlog med spoloma (Furlan 2006: 93). Te se namreč oblikujejo na različne načine v procesu, ki ga imenujemo spolna socializacija. Spolna socializacija, učenje novih članov, kako naj postanejo predstavniki določene spolne skupine, je zaslužna za oblikovanje tradicionalne (in posledično stereotipne) ali sodobne predstave o spolih in njihovih vlogah. Po eni strani od vpletenih zahteva, da ponotranjijo norme in vrednote, značilne za določeno skupino, in prevzamejo njihovo spolno identiteto, po drugi strani pa, da se usposobijo za uspešen spolni performans vlog, izpeljanih iz konstruirane spolne identitete (Jarić 2002: 14). Kobal (2000: 143) je prepričana, da pretirano poudarjanje razlik med spoloma vodi spolno socializacijo v še močnejše stereotipno mišljenje, v globlje utrjevanje maskulinih in femininih spolnih shem ter tako še bolj postavlja ženske in spolne manjšine v podrejeni položaj.

Analiza spolne socializacije, ki je hkrati tudi analiza spolne stereotipizacije, razkriva moškosrediščnost kot urejevalni princip androcentrične kulture, v kateri je domestifikacija žensk poudarjena kot naravni in logični odsev tradicije (Zupan Sosič 2007: 185). Ravno na tej točki se je potrebno vprašati⁴ o vzvodih in perspektivah spolnega režima, ki določa družbeni položaj in obveznosti posameznika, izvirajočih iz njegove spolne vloge. Tu je potrebno raziskati globljo strukturo možatosti oz. globalni arhetip moškosti in ugotoviti, zakaj je kult možatosti tako odporen. Agresivni mehanizmi spolne socializacije moških kažejo na to, da je kult moškosti oz. možatosti pravzaprav kult vojskovanja in vladanja skozi nasilje. Vojna civilizacija, v kateri še vedno živimo, se trudi povečati pomembnost nekaterih značilnosti borbenega poslanstva, ki ustrezajo človeški težnji po ekspanziji in dominaciji. Na tem mestu se mi zastavlja vprašanje, zakaj je celo evropska filozofija kot del družbene strukture že od začetka opravičevala človeško posedovalnost v obliki malikovanja (moškega) poguma, saj je že Platon učil, da je pogum bistvena (moška) vrlina. Kasneje so mu pritrdili številni filozofi, medtem ko se je v srednjem veku ta »moška« lastnost povzdigovala v apoteozi srčnosti in moči moškega-borca.

Naj nadaljujem svojo skepso o upravičenosti filozofskega utemeljevanja poguma kot bistvene kategorije evropske civilizacije, ki je bila največkrat vključena v manipulacijo ekspanzivnih teženj, z osnovnim vprašanjem Adrienne Rich (2003: 28): ali je zatiralski ekonomski razredni sistem odgovoren za zatiralsko naravo odnosov med moškimi in ženskami ali pa je pravzaprav patriarhat – moška

⁴ Fiske, Bersoff, Borgida, Deaux in Heilman (2000: 349–350) predlagajo naslednja vprašanja: Kako se lahko opazovalci oziroma odločevalci, torej tisti, ki odločajo o posameznikih ali skupini, najbolje zavarujejo pred stereotipnimi sodbami in posledično pred diskriminacijo? Kako lahko ljudje nadzirajo svoje stereotipno razmišljanje? Kateri situacijski in organizacijski faktorji vplivajo na stereotipizacijo? Swan, Langlois in Albino Gilbert (2002: 81) pa ugotavljajo, da stereotipi o spolu delujejo na dveh ravneh: služijo kot razlagalni okviri, poleg tega pa delujejo tudi kot standardi za primerjavo. To pomeni, da ohranjanje spolnega stereotipa (npr. moški je agresivnejši od ženske) presojevalca vodi, da posamezne moške in ženske presoja glede na referenčne točke znotraj »svoje« skupine na osnovi stereotipnih dimenzij: moški se ocenjuje glede na moške na splošno, ženska pa se presoja glede na ostale ženske.

prevlada – izvorni zatiralski model, na katerem temelji vsako drugo zatiranje. Tudi Lévi-Strauss je v *Elementarnih sorodstvenih strukturah* zapisal, da so moški še pred suženjstvom ali razredno prevlado oblikovali pristop k ženskam, ki je nekega dne vpeljal razlike med nami vsemi. Rich (2003) to misel nadaljuje takole: nov pogled in upor seksualnosti, družinski strukturi ter politiki, ki so se razvile iz »patriarhalnega pristopa«, nista nujna le za feministke, ampak za preživetje našega planeta nasploh.

Ne samo pripisovanje poguma moškim in vzporedno še evfemiziranje vojne kot pustolovščine, ki jo morajo moški okusiti kot preizkus svoje možatosti, problematično se zdi tudi povzdigovanje razuma kot najpomembnejše kategorije človeka, seveda spet projicirane na »univerzalni«, tj. moški spol. Največji problem spolne socializacije ni le umetno in nasilno vzdrževana polarnost, pač pa vrednotenje, o katerem sem že pisala, ki postavlja razum znatno višje od čustev ter s tem avtomatično »ženske« lastnosti, ki izvirajo iz »srca«, zadržuje na stopnji drugorazrednosti. Globalna stereotipna razdelitev na racionalne moške in emotivne ženske poškoduje oba spola, saj moški nepopolno razvijejo svoje emocionalne, ženske pa kognitivne sposobnosti, zato bi morali Descartovi glorifikaciji razuma (»Mislim, torej sem«) dodati še eno: »Čutim, torej sem«. Neupravičeno razklanost med razumom in čustvi, ki jo slikovito povzema globalni⁵ stereotip moški je glava ter ženska srce, poskuša danes preseči raziskovanje čustvene inteligence, ki je konec prejšnjega stoletja končno potrdilo povezanost dveh pomembnih področij, tj. kognicije in emocije.

Samo upamo lahko, da bodo tovrstne raziskave tudi razrahljale različne predsodke pred ženskim principom oziroma ženstvenostjo in s tem tudi izkoreninile institucionalizacijo mizoginije. Mizoginija⁶ je namreč neracionalen in nerazločljiv strah moškega pred žensko, ki si ga delijo moški med seboj kot simbolni kapital, ponujajoč razlago ter opravičilo za svoj superiorni položaj v patriarhalni družbi. Mizoginija je kompleksnejša od stereotipov; medtem ko stereotype izoblikujejo razmerja med prepričanji, stališči in predsodki, je mizoginija mreža predsodkov, stereotipov ali vzorcev obnašanja (Blagojević 2002: 21–39). Potrjuje se skozi naslednje negativne in pozitivne stereotype: zajedljiva žena, hudobna tašča, hudobna mačeha, neiskrena prijateljica, fatalna ženska; požrtvovalna žena (ki se žrtvuje tudi za ceno lastne smrti), zvesta žena (ki čaka svojega moža do konca življenja) in žrtvujoča se mati (ki se potrjuje pretežno z vlogo matere).

⁵ Spolni stereotip moški je glava in ženska srce sem poimenovala globalni spolni stereotip. Ker je rezultat civilizacije določene sredine in njen sooblikovalec, je hkrati tudi skupinski stereotip. S svojo preprosto in ohlapno binarnostjo zaobseže celotno problematiko spolne stereotipizacije, saj je temelj ostalim spolnim stereotipom.

⁶ Pandemija mizoginije je izbruhnila v srednjeveški Evropi, ko so zažgali na tisoče žensk z izgovorom, da so čarovnice. Zastavlja se vprašanje, ali bi bilo to možno, če ne bi bila mizoginija v katoliški veri že potrjena in če ne bi ravno takrat obstajala konkurenca med moško in žensko prakso zdravljenja (največ iztrebljenih žrtev je bilo zeliščark oziroma zdravilk ...). Mizoginija kraljuje tudi v kolonialni imaginaciji, v kateri se je Drugost Orienta ali Afrike konstruirala kot ženskost, uporabljajoč pri tem iste ali podobne mizogine attribute (Blagojević 2002: 28–31).

Ena izmed možnosti posodobitve⁷ spolne socializacije v smeri uravnavanja (ne pa poglobljanja) spolnih razlik je »androginitet« kot nov model osebnosti. Koncept androginitete ni nov, saj ga je razložil že Platon v *Simpoziju*, ko je bitje z moškimi in ženskimi lastnostmi poimenoval androgin.⁸ To je hkrati splošna oznaka dvospolnosti v enem samem bitju in izraz generativnih ter produktivnih moči in sil narave, pa tudi simbol njene harmonije. Poleg androginitete ali biseksualnosti, s katero sta se v prejšnjem stoletju ukvarjala Freud in Jung, je za uspešno socializacijo pomembno razumeti tudi koncept fantazme ali družbenega performansa. Lacana je namreč bolj kot biseksualnost zanimala igra spolnih vlog, zato je izoblikovanje moške in ženske identitete pojasnil s fantazmo oziroma maskarado seksualnosti, v kateri oba spola igrata določeno vlogo in pri tem uporabljata maske. Posodobljena različica igranja spolnih vlog je danes najbolj uveljavljena teza Judith Butler o družbenem spolu kot performansu: vsi oponašamo ženski ali moški spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem in izvirnem idealu, čeprav je sam izvirnik pravzaprav parodija ideje o naravnem ter izvirnem (Zupan Sosič 2006: 282–284).

Androginitet, fantazma in performans so kategorije, ki so ključne za sodobni pristop k spolnim stereotipom, prav tako reflektiranje mizoginije ter razlike med stereotipi in stališči. Od vseh stereotipov so v literaturi stalno prisotni prav spolni stereotipi; njihova raziskava ne omogoča le vpogleda v identitetna vprašanja literarnih oseb, ampak tudi v duhovno, politično in kulturno ozračje izbranega obdobja. Szajbély (2006) meni, da je odločilen njihov način pojavljanja in da ni dovolj stereotip v literarnem delu samo razložiti, pač pa ga je potrebno tudi analizirati in ovrednotiti njegovo vlogo v sami strukturi. Prav zato bom raziskovala spolne stereotipe na več ravneh: ravni karakterizacije, dogajalnega toka oz. zgodbene strukture in pripovedne perspektive.

Najpogostejše so stereotipi v treh slovanskih romanih, *Filio ni doma*, *Kot da me ni* in *Temna ljubezen*, uveljavljeni na ravni karakterizacije, saj so glavni liki stereotipizirani v celoti ali pa zaznamovani s stereotipnimi potezami. Za spolne stereotipe v teh romanih je usoden globalni spolni stereotip – moški je glava in ženska je srce –, ki prevprašuje naslednje stereotipe: moška objektivnost, ženska subjektivnost, moška logika, ženska intuicija, moška aktivnost, ženska pasivnost, moška trdost, ženska mehkost, moška hladnost, ženska toplina.

⁷ Za posodobitev spolne socializacije bi se morale zavzemati institucije, ki opravljajo vzgojno-izobraževalno vlogo: vrtec, šola, cerkev, klubi oziroma društva. Spolna vzgoja se začne že ob rojstvu, ko so punčke oblečene v roza, fantki pa v modre obleke, nadaljuje pa z izbiro spolno razlikovalnih igrac ter iger. Primer za razbijanje stereotipov v vrtcu je naslednji: vzgojiteljica ponudi žogo in večji igralni prostor tudi deklicam (ne samo fantom), fantom pa še elastiko in punčke. Zgleden primer posodobitve je npr. predmet Neseksistična vzgoja, ki ga poslušajo bodoči vzgojitelji v Španiji.

⁸ Platon je v *Simpoziju* predstavil mitološko podobo androgina, dvospolnika, ki je zaradi samozadostnosti in samozavesti postajal čedalje bolj neubogljiv. Ko ga je bog kaznoval in razcepil na moški in ženski del, je vzpostavil osnovni princip erotike: hrepenenje po izgubljeni enotnosti ter iskanje svoje polovice.

V sodobnem slovenskem romanu *Filio ni doma* (1990) je Berta Bojetu (1946–1997) že z izbiro antiutopičnega žanrskega obrazca oblikovala spolno determiniranost romanesknih likov: globalni spolni stereotip vzdržuje nasilna ločenost moškega in ženskega principa z antiutopično represivno hierarhijo ljudi. Moški in ženske živijo namreč ločeno, moški v Spodnjem mestu, ženske v Gornjem mestu, tudi njihovo delo je spolno razlikovalno. Ker se liki srečujejo po antiutopičnem⁹ scenariju nadzorovanja spolnosti, torej samo ob predpisanih nočnih obiskih, kratkih in površnih, se spola ne poznata in zato še bolj gojita predsodke drug do drugega. Razmerje med moškim in žensko je vznemirjalo pisateljico v vseh njenih delih, saj se ji je zdelo, da je svet pravzaprav razmerje med spoli, oz. približevanje t. i. moškemu ter ženskemu načelu (Borovnik 1991: 57), a je šele v tem romanu z globalnim stereotipom svarila pred ujetostjo žensk v spalnico in kuhinjo, s parabolično, groteskno ter simbolično govorico pa vizionarsko obsojala nasilje in vladajoči moški princip.

V antiutopični viziji pesimistične prihodnosti je izvirno prav to, da roman ne obsoja moškega spola na splošno, pač pa vladajoči (moški) princip, še bolj pa prisilno spolno razločevalnost. Prav ta je z umeščenostjo dogajanja na tipično (anti) utopični prostor, tj. otok, parabolično razkrinkala nevarnost ločevanja moškega in ženskega principa, ki vodi v razkroj otoške družbe, kar je tudi glavno sporočilo romana *Deklina zgodba* Margaret Atwood. Če se je moško načelo (pogum, razum, aktivnost, hladnost) na otoku agresivno vcepljalo moškim kot simbol prestiža, je žensko načelo (ubogljivost, čustvo, pasivnost, toplota) v ženskah in moških večno hrepeneče, fantastično preoblikovano v ptičje fantazme. Ptič je tudi eden najbolj sugestivnih simbolov v romanu; glavni literarni osebi Filio pomeni simbol prisiljene zaprtosti, konvencionalnosti in neinovativnosti. Po stopnji travmatičnosti ga preseže samo posilstvo, najbolj neestetski simbol (Zupan Sosič 2006: 231) grobe moške dominacije in načrtnega odtujevanja ljudi glede na spol, poklic in starost.

Posilstvo je tudi glavni simbol razkroja človečnosti in humanosti v hrvaškem romanu *Kot da me ni* (*Kao da me nema*, 1999) Slavenke Drakulić (1949). Če je Berta Bojetu z žanrsko sinkretičnim romanom (spoj antiutopičnega, paraboličnega in ljubezenskega romana) tik pred vojno vizionarsko napovedala, kam vodi agresivna manipulacija ljudi, je vojni roman *Kot da me ni* že konkretna obsodba krvave bosanske vojne. Vloga posilstva se v obeh romanih rahlo razlikuje: v slovenskem predstavlja univerzalno bivanjsko stisko in apokaliptično vizijo, v hrvaškem pa so natančni opisi pričevanjske pripovedi zgoščeni na osnovni problem, tj.

⁹ Nadziranje spolnega življenja na otoku je podobno evropskim antiutopijam, v katerih sistem upravlja oziroma manipulira z ljudmi: nadzor intimne je namreč največji poseg v človeško individualnost in hkrati pogoj za manipulacijo. Že v Zamjatinovem romanu *Mi* glavni lik D-503 ni zadovoljen s seksualnostjo, ki jo uzakonja t. i. »Lex Sexualis«. Ker zagovarja monogamno zvezo kot osnovo za trajno ljubezensko združitev, nasprotuje predvidenim in državno odmerjenim Osebnim uram. Te se divjaku Johnu (Huxley: *Krasni novi svet*) naravnost gnusijo, saj hitro spregleda orokavičeno manipulacijo, v kateri je ljubezenska navezanost prepovedana, partner pa je zgolj meso. Podoben nadzor je opisan tudi v Orwelovem romanu *1984*, kjer ljudi stalno nadzira zaslon, na katerem kraljuje Big brother.

kako preživeti genocidno morijo. *Kot da me ni* dokazuje, da je posilstvo¹⁰ najtežje breme za žensko prav v vojni, saj ta ne more zavarovati svojega telesa, a jo kljub nemoči vseskozi spremlja občutek sramote. Posilstvo v institucionaliziranem taboriščnem bordelu, v katerem se morajo ženske v bosanski vojni vdajati krdelu podivjanih vojakov, je za glavni lik S. neozdravljiva travma, ki je izpeljana skozi dramatično stopnjevanje mučenja žensk.

Kljub sistematični degradaciji in dehumanizaciji želi glavna literarna oseba, imenovana samo s kratico S., preživeti, zato izpopolnjuje svoje preživitvene tehnike. Ker se po številnih posilstvih še vedno oklepa notranje nedotakljivosti, ki je na nekaterih mestih poimenovana tudi dostojanstvo, ji ostane samo ena možnost: izklop iz telesa.¹¹ Druga možnost za preživetje je slediti spolni stereotipnosti oziroma stereotipu ženske-lisice in ženske-zapeljevalke: posiljevalci se sklicujejo na vojaško-moško pravico do posilstva in, ker se moči ne more upreti z močjo, se ji upre z žensko zvijačo. S. tako nadaljuje tisočletno spolno maščkarado, v kateri ženske hlinijo očaranost nad moško močjo. Posiljevalce lahko glavni lik premaga le tako, da jim ne prizna statusa vojakov. Ko jih zreducira na golo (in zato občutljivo) moškost, si nadene masko zapeljivke (Zupan Sosič 2009: 197).

V izrednih razmerah, v *Filio ni doma* je to negativna vizija prihodnosti, v *Kot da me ni* pa bosanska vojna, lahko glavne literarne osebe – Helena in Filio ter S. – preživijo le na stereotipno ženski način. Medtem ko sta Helena in Filio ostali doma in skrbeli za gospodinjstvo, je S. izpolnjevala svojo prisiljeno vlogo v ženski javni hiši. Iz zadušljivih in uničujočih stereotipnih situacij se vse tri rešujejo z domišljijo in zvijačo, saj se Helena ter S. predajata Poveljniku in izkoristita svoj privilegirani položaj za izboljšanje eksistenčnih razmer, Filio pa ima pri spolnih srečanjih tudi nekaj ugodnosti zaradi naklonjenosti Urija. Oba romana poleg predstavitve posilstva kot pomembne pripovedne linije družijo tudi moralno

¹⁰ Ker je posilstvo eden izmed najbolj učinkovitih načinov demoraliziranja sovražnika, je prisotno v celotni zgodovini vojskovanja. Sramotno se mi zdi, da je bilo posilstvo v vojni šele v devetdesetih letih prejšnjega stoletja resneje obravnavano kot zločin, v nedavni balkanski vojni pa tudi kot genocid. Najbolj strahotne posledice te vrste beležijo v Bosni in Hercegovini (Zupan Sosič 2009: 196), saj v islamski kulturi posilstvo ni samo element moške komunikacije (posilstvo je sporočilo moškega moškemu, da je premagan), način potrditve moškosti (moški, ki zavrne ponudbo skupinskega posilstva, je obravnavan kot izdajalec svojega spola in vojaške enote), način uničenja kulta nasprotnika ali posledica splošnega sovraštva do žensk, pač pa je vse to in še mnogo več. Ker prinaša oskrunjeno žensko telo v muslimansko družino sramoto, se javno oskrunjene ženske ne smejo vrniti domov – sekundarna viktimizacija je zato v bosanski vojni postala zanje in njihove družine večna.

¹¹ Izstop iz lastnega telesa zaradi prisilnega prilaščanja drugih je groteskna hiperbola feministične teze o ženskem telesu, ki je vedno last družbe. S. prav tako meni, da je žensko telo najprej last družine, otrok in moža, v vojni postane pa kar državna lastnina. Da bi vendarle preživel, si S. poskuša ohraniti notranjo nedotakljivost z razcepom telo-duševnost, v katerem se odreče telesu in se oprime lastne duševnosti, ko se počuti, kot da je ni več, kar je tudi naslovna besedna zveza: »Ko povesi pogled, opazi, da so njene noge še vedno tam in da je med njimi drugi moški obraz. Tisto so, seveda, njene noge. S. si dopoveduje, da so noge njene, a jih v resnici ne čuti. *Kot da me ni* (podčrtala AZS), pomisli. Kakor da nisem več tu. Čuti le trdo mizo pod hrbtom, ki se še naprej pomika k oknu« (Drakulić 2002: 67–68).

sporočilo o brezizhodnosti sedanje (ali prihodnje) družbe, temelječe na agresivnosti in nestrpnosti do drug(ačn)ih. Druži pa ju tudi nekakšna mesijanska drža: kljub temu da so glavne literarne osebe zaradi nasilja izgubile prav vse, si ne dovolijo, da bi podlegle skušnjavi sovraštva. Lucidna analiza nasilja je v obeh romanih izoblikovala skupni kategorični imperativ – ne vračati sovraštva s sovraštvom. Ta imperativ ni posledica novodobnega pacifističnega eskapizma, ampak racionalne preiskave mehanizmov družbene moči in iskanja perspektive prihodnosti našega planeta.

Tretji roman, *Temna ljubezen* (*Temná láska*, 2000) Alexandre Berkove (1949–2008), ni antiutopični niti vojni roman, a kljub temu deluje kot inovativno križišče obeh žanrov, saj eksplicitno obsoja negativno vizijo stereotipne socializacije in istočasno razgalja krvavo vojno med spoloma, zgoščeno v okvirni zgodbi Karoline ter njenega moža. Roman češke pisateljice zaseda v svetovni književnosti posebno mesto, saj ni samo inovativni preplet nekaterih značilnosti antiutopije in vojnega romana, ampak tudi sinkretični spoj simbolov spolnih stereotipov ter abecednika feministične in postfeministične teorije. Zgodba o pervertirani logiki pripadanja oziroma posesivnosti v ljubezenski zvezi je mojstrsko vkomponirana v različne registre in kode, naj omenim samo terapevtsko diktico zdravnice ter njen dialog z neogljenjo Karolino, Karolinin monolog in notranji monolog, angelov govor, pripovedovani monolog Moloha, navezovanje na stereotype iz trivialne književnosti ... Roman je tako zgrajen iz različnih fragmentov, ki stalno prekinjajo linearno pripoved o toksičnem zakonskem odnosu ter jo z rahljanjem globijo in plastijo, kar daje pripovedi poseben ritem, značilen za lirizirani¹² roman.

Češka literarna veda je ta večpomenski roman označila za feministični roman, čeprav bi bila z današnje perspektive ustrenejša oznaka ekofeministični roman (Jamnik 2012: 151). Roman namreč ni samo odkrita in iskrena kritika patriarhalne družbe oziroma degradacije ženskosti, ampak tudi brezkompromisna obsodba uničujočih posledic, ki jih prinaša moški način vodenja družbe za ljudi, pa tudi za druga živa bitja in celotno naravo. Tako je perverzna ideologija agresije usodna za prvoosebno pripovedovalko Karolino, hkrati pa tudi za celotno družbo, saj mehanizmi patriarhata in mizoginije niso le družinski, ampak tudi družbeni problem, kar sem že omenila v vprašanju patriarhata kot osnovnega zatiralskega modela, ki ga posebej izpostavlja Rich. Na tej točki se lahko vprašamo, zakaj so posledice spolne hierarhije v češkem romanu najhujše, saj bi se vendarle Karolina lahko prej rešila svojih spon, glede na to da ni ujeta v antiutopično ali vojno brezizhodnost, kot to velja za slovenski in hrvaški roman?

¹² Lirizirani roman je posledica nedosledne lirizacije pripovedi. Je večpomensko besedilo, dodatno zvočno-ritmično organizirano, ki se upira logični motivaciji in vztraja v odprtosti, nedovršenosti procesov in stanj, skrivnosti in neobvladljivosti kaotičnega sveta, npr. romana *K svetilniku* V. Woolf in *Boštjanov let* F. Lipuša. Dogajanje se osvobodi vzročno-posledične logike, zgodba se fragmentira, literarna oseba in pripovedovalec pa se spreminjata v nestabilno, pogosto pasivno, včasih zgolj na zavesti (tudi na nezavednem) temelječe bitje, ki spoznava v aluzivnem kronotopu resnico kot zamgljeno, razpršeno in relativno (Zupan Sosič 2017: 337).

Odgovor na to vprašanje je skrit v celotnem romanu, napove pa ga že prva poved romana: »Kaj vse so ljudje sposobni prenašati, ohromljeni od strahu pred osamljenostjo ...« (Berková 2012: 5). Patološki strah pred osamljenostjo v toksičnem zakonskem odnosu bi s psihoterapevtskim izrazom lahko imenovali tudi odvisnost od odnosa, samo osebnost ženske, ki pristaja na sadomazohistični odnos, razkrit celo kot odvisnost žrtve od mučitelja, pa kot negativno samopodobo ženske. Prav zaradi karikirane in hiperbolizirane upodobitve Karoline in celotne njene družine lahko uzmemo univerzalno sliko razkroja medosebnih odnosov, ki jih je npr. Rich (2003: 111–112) zgostila v štiri napačne (ženske) perspektive: samorazvrednotenje, zaničevanje žensk ali nezaupanje do njih, sočutje na napačnem mestu in zasvojenost z ljubeznijo. Medtem ko je prvi način – samorazvrednotenje – zaupanje v laž, da ženske niso sposobne velikih stvaritev, je drugi način samo posledica prvega: zaničevanje žensk ali strah in nezaupanje do drugih žensk, kajti druge ženske so me same. Tretja vrsta uničevalnosti je sočutje na napačnem mestu: za tak primer Rich navaja žensko, ki je bila posiljena in katere odziv je bil sočutje do posiljevalca (namesto do same sebe), kar je očitno tudi v romanu *Temna ljubezen*. Tudi četrta vrsta uničevalnosti – zasvojenost z »Ljubeznijo«, s predstavo o nesebični, požrtvovalni ljubezni kot odrešilni – je prisotna v obravnavanem romanu, ki se zaradi deziluzije hitro prevesi v naslednjo zasvojenost, tj. odvisnost od pijače in depresije.

Bralke in bralci smo v tem kvalitetnem romanu postavljeni v aktivno vlogo: prepoznavanje uničujočih stereotipov nam olajšata karikatura in hiperbola, ki sem ju že omenila, prav tako sublimni spoj realistično-naturalistične govorice ter fantastičnih prizorov. Tako je globalni spolni stereotip – moški je glava in ženska srce – od vseh treh romanov ravno tu najbolj radikalno oziroma provokativno izpisan, saj so do njega s podobo žaganja ženske glave vzpostavljene ironična, humorna in groteskna razdalja. Karolinin mož je namreč sklenil, da je v zakonu dovolj samo ena glava, seveda njegova, zato je treba ženi glavo odžagati. Ker je na splošno nesposoben in neučinkovit (a tega zaradi uzakonjene moške superiornosti ne prizna), mu tudi tu žena priskoči na pomoč, saj ponotranji svojo stereotipno vlogo strežnice in pomočnice: pozorno drži in usmerja lastno glavo, da bi bila ta čimprej odžagana. Groteskna in absurda podoba rezanja glave se stopnjuje v ironično obsodbo stereotipa ženske podločnosti in ženske-skrbnice ljubezni v družini, saj to glavo nato mož posadi v cvetlično korito.¹³

Sugestivna metafora odrezane ženske glave, nastala kot rezultat konkretizacije globalnega spolnega stereotipa in abstrakcije feminističnega sporočila o ženski (ne)enakopravnosti ter hiperbole z ironičnim učinkom (Zupan Sosič,

¹³ Ta fantastični prizor je z realistično-naturalistično govorico opisan takole: »Odrezal mi je glavo. Dolgo mu ni šlo, nazadnje pa mu je uspelo; z odprtim vratom me je posadil v cvetlično korito, da bi pognala korenine. Pa kaj pol, drugi so večji reveži. On pa to mora narediti, pa saj je dec: mora me šolati, mora mi obsekati jalove veje in jaz se moram truditi, da bi mu bila v korist, moram se trdno zakoreniniti, vzeveti in obroditi sadove, da bi bil lahko name ponosen, kako me je obvladal, že skoraj podivjano, da bi me lahko objel čez rame in rekel, prid sem, ti si moja punca!« (Berková 2012: 33–34).

Jamnik 2019), se skozi roman razvija v simbol uničevalne moškosrediščnosti in škodljivega občutka ženske krivde. Kako je konstrukcija moškosti kot superiornega načela pravzaprav lažna, o čemer pišem v uvodu, pokaže cinična socializacija očeta skozi stereotip moški-gospodar. Ta stoji pred ogledalom in se slepo bodri, da je najboljši, pri tem pa si uničuje osebnost z nasilnim izganjanjem ženskega principa, kar je pravzaprav metaforični obrat Freudovega in Jungovega prepričanja o androginiteti človeškega bitja: »S priprtimi očmi se borbeno gleda in pred tem ogledalom otrdeva in se možati in na vsemogoče druge načine pogublja žensko v sebi.«

Pripovedovalka pogubno patriarhalno ureditev metaforično imenuje Dvorana tradicij, v kateri se slike prednikov obrnejo za tabo, kamor se premakneš. Poleg egocentričnega očeta oziroma moškega-gospodarja, ki se lažno bodri pred ogledalom, v tej dvorani prebivajo še posesivna mati in neumni brat ter vojak-glavni usmerjevalec odnosov, ki stalno ponižuje moža, ko mu očita, da ni »pravi« moški. Romaneska sugestija o tem, da je konstrukcija moškosti in ženskosti pravzaprav igranje spolnih igrice (»... se bova potem skupaj igrala tiste vsakdanje igre in se bova pri njih dopolnjevala; jaz bom delala sobice za punčke, on pa bo v dvorani tradicij izboljševal svojo obrambo, izpopolnjeval svoj oklep, brusil meče in utrjeval obrambne zidove ...« (Berková 2012: 34)) postaja ironična metafora Lacanove teze o maškaradi seksualnosti, prav tako tudi subverzivna figura ideje o spolnem performansu Judith Butler. Ker je spolna stereotipnost praviloma usmerjena proti »drugorazrednim« spolom, tudi ta roman obsega največ negativnih stereotipov o ženski: ženska-starejša sestra, ženska-negovalka moškega in otroka, ženska-služabnica, ženska-najboljša prijateljica, ženska-občudovalka moškega, naivnica in očarana duša.

Prepoznavanje nevarnosti globalnega spolnega stereotipa je ena od osrednjih identitetnih nalog literarnih oseb v vseh treh slovanskih romanih. V *Filio ni doma* jo liki prepoznajo kot antiutopično sredstvo razosebljanja ljudi, v *Kot da me ni* je vojno stanje samo potrditev agresivnega moškosrediščnega principa, medtem ko je v *Temni ljubezni* negativna vizija stereotipne socializacije obsojena kot perverzna ideologija (moškega) nasilja. Da je bipolarnost globalnega spolnega stereotipa družbeni konstrukt, prav tako vsi ostali spolni stereotipi (npr. ženska-negovalka moškega in otroka, ženska-služabnica, ženska-občudovalka moškega, ženska očaranost nad moško veličino), dokazujeta predvsem slovenski in češki roman, hrvaški pa v kontekstu posilstva razkriva stereotip ženska-zapeljivka. V vse tri romane so spolni stereotipi vpeljeni kvalitetno oziroma netrivialno, saj jih osrednji liki reflektirajo, na ravni karakterizacije, zgodbene strukture ali perspektive pa je vzpostavljena humorna, ironična, groteskna in parabolična razdalja.

Viri

Berková, Alexandra, 2012: *Temna ljubezen*. Vnanje Gorice: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove. Prev. Tatjana Jamnik.

Bojetu, Berta, 1990: *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.

Drakulić, Slavenka, 2002: *Kot da me ni*. Ljubljana: Center za slovensko književnost. Prev. Sonja Polanc.

Literatura

Blagojević, Marina, 2002: Mizoginija: kontekstualna i/ili univerzalna? *Polni stereotipi*. Nova srpska politička misao (posebno izdanje). Časopis za političku teoriju i društvena izražavanja. 21–39.

Borovnik, Silvija, 1991: Ženske letijo v nebo: ob romanu Berte Bojetu *Filio ni doma*. *Literatura* 3/13. 57–61.

Eagly, Alice H. in J. Steffen, Valerie, 2000: Gender stereotypes stem from the distribution of women and men into social roles. Stangor, Charles (ur.): *Stereotypes and prejudice: Essential readings*. Philadelphia: Psychology press. 142–160.

Fiske, T. Susan, Bersoff, N. Donald, Borgida, Eugene, Deaux, Kay in Heilman, Madeline E., 2000: Social science research on trial: use of sex stereotyping research in Price Waterhouse v. Hopkins. Stangor, Charles (ur.): *Stereotypes and prejudice: Essential readings*. Philadelphia: Psychology press. 338–353.

Furlan, Nadja, 2006: *Manjkajoče rebro. Ženska, religija in spolni stereotipi*. Koper: Založba Annales.

Irigaray, Luce, 1995: *Jaz, ti, me, mi. Za kulturo različnosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Jamnik, Tatjana, 2012: Pisanje kot soočenje (spremna beseda). Berková, Alexandra: *Temna ljubezen*. Vnanje Gorice: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove. Prev. Tatjana Jamnik.

Jarić, Isidora, 2002: Rodni stereotipi. *Polni stereotipi*. Nova srpska politička misao (posebno izdanje). Časopis za političku teoriju i društvena izražavanja. 5–21.

Kobal, Darja, 2000: *Temeljni vidiki samopodobe*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.

Moi, Toril, 1999: *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. Prev. Katarina Jerin.

Rich, Adriene, 2003: *O lažeh, skrivnostih in molku*. Ljubljana: Škuc (Lambda). Prev. Suzana Tratnik.

Schneider J., David, 2004: *The psychology of stereotyping*. New York: The Guilford press.

Swan B., William (jr.), Langlois H., Judith in Albino Gilbert, Lucia (ur.), 2002: *Sexism and stereotypes in modern society*. Washington: American psychological association.

Szabély, Mihály, 2006: Stereotipi kao strukturni elementi u riječkome romanu *Igrač koji dobiva* (1882) Maurusa Jókaija. Oraić Tolić, Dubravka in Kulcsar Szabó, Ernó (ur.): *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoevropskim književnostima*. Zagreb: FF press.

Zupan Sosič, Alojzija, 2006: »Gender Identities in the Contemporary Slovene Novel«: <http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clweb06-3/contents06-3..html>.

Zupan Sosič, Alojzija, 2021: Kvaliteta treh slovanskih romanov: Temna ljubezen, V temo in Islandski triptih. Predavanje v okviru cikla *Slovanski fokus*, Mestna knjižnica Ljubljana, oktober, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=94S6aV3Wd3A>.

Zupan Sosič, Alojzija, 2007: Moški je glava in ženska je srce – spolni stereotipi. Novak-Popov, Irena (ur.): *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 181–194.

Zupan Sosič, Alojzija, 2009: Nasilje v sodobnem romanu. Peti-Stantić, Anita (ur.): *Treći hrvatsko-slovenski slavistični skup*. Zagreb: FF press. 193–203.

Zupan Sosič, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Zupan Sosič, Alojzija, 2007: Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 30/1. 109–120.

Zupan Sosič, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

Zupan Sosič, Alojzija in Jamnik, Tatjana, 2019: Življenje stereotipov v delih Alexandre Berkové. *Besedna postaja v Knjigarni FF*: <https://www.youtube.com/watch?v=OfPELBusNBQ>.

Gender Stereotypes in Three Slavic Novels: *Filio Is Not At Home*, *As If I Am Not* and *Dark Love*

The present research of gender stereotypes in three Slavic novels is twofold. The first part presents gender stereotypes, while the second deals with their analysis and interpretation in the following novels: *Filio Is Not At Home* by Berta Bojetu, *As If I Were Not* by Slavenka Drakulić and *Dark Love* by Alexandra Berková. The study showed that the key categories for the modern approach to gender stereotypes are androgyny, phantasm, performance and criticism of misogyny, while for gender stereotypes in the discussed novels, the global gender stereotype is fatal: a man is the head and a woman is the heart. Its danger in *Filio Is Not At Home* is recognised as an anti-utopian means of depersonalising people, in *As If I Were Not* as a confirmation of the aggressive male-centred principle, while in *Dark Love* stereotypical sexual socialisation is condemned as a perverse ideology of (male) violence through the following stereotypes: female caregiver, woman-servant to man and child, woman-admirer of man and man-master.

Keywords: gender stereotypes, sexual socialisation, masculinity, domestication of women, Slavic novels

UPODOBITEV TRAVMATIČNIH DOGODKOV DRUGE SVETOVNE VOJNE V SODOBNEM ČEŠKEM ROMANU

V sodobni češki književnosti po letu 2000 zaznamo izrazito težnjo po ustvarjanju del, ki tematsko izhajajo iz obdobja druge svetovne vojne in na neideološki način upodabljajo travme, nastale zaradi problematičnega češko-nemškega sožitja. To se še posebej kaže v proznih delih avtoric srednje in mlajše generacije, kot so Alena Mornštajnová (1963), Hana Andronikova (1967–2011), Radka Denemarková (1968), Magdalena Platzová (1972), Jakuba Katalpa (1979) in Kateřina Tučková (1980). V prispevku romane omenjenih avtoric obravnavamo s poudarkom na načinu upodobitve zgodovinskih travm iz obdobja druge svetovne vojne v primerjavi z nekaterimi sodobnimi slovenskimi romani s tematiko druge svetovne vojne.

Ključne besede: češka književnost, druga svetovna vojna, izgon Nemcev, kolektivni spomin, kolektivna travma

1 Razvojne tendence v sodobni češki književnosti 1989–2020

Literarno ustvarjanje v zadnjih tridesetih letih so močno zaznamovale zgodovinskopolične spremembe na Češkoslovaškem po letu 1989. Predvsem so se spet združili trije predtem ločeni komunikacijski tokovi: uradno izdajana literatura, v samizdatu objavljena literatura in dela, napisana in objavljena v eksilu. Po štiridesetih letih omejevanja so politični posegi v literarno ustvarjanje in izdajanje knjižnih del izginili. Nove omejitve so se pojavile na tržno-ekonomskem področju, kajti knjiga je postala izrazito tržni artikel, odvisen od založnika, finančnih sredstev in komercialnega uspeha pri bralcih.

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja so izhajala dela, ki prej niso smela biti izdana: svoje prvence so tedaj ob mladih debitantih objavljali tudi avtorji starejših generacij, obenem pa so izhajala dela prepovedanih avtorjev, ki so na izid čakala več desetletij. Eden najvidnejših tokov češke proze devetdesetih let je bila avtentična literatura, predvsem subjektivna pričevanja o preteklem obdobju v obliki literariziranih dnevnikov, spominov in avtobiografij. Kontinuirano se je razvijala postmodernistična proza, opazna so besedila s poudarkom na pripovedovalcu in aktu pripovedovanja, pogosto s fantastičnimi in bizarnimi motivi (J. Kratochvil, M. Ajvaz). Specifični fenomen tega obdobja je tudi feministična proza. Avtorice so v formalno inovativnih besedilih vsaka po svoje obravnavale položaj ženske tako z družbenega kot s psihološkega vidika (A. Berková, Z. Brabcová). V tem desetletju zasledimo tudi dela, ki so poskušala dopolniti ideološko izkrivljeno sliko polpretekle narodne zgodovine in so obravnavala dotlej tabuizirane teme iz obdobja druge svetovne vojne, med drugim tudi vprašanje kompleksnega sobivanja Čehov in Nemcev. Čeprav so pisatelji to temo upodabljali že prej (npr. B. Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále*, 1974 samizdat, 1980 eksil, 1990; slov. *Stregelem angleškemu kralju*, 1991, prev. N. Vidrih), je postala širše obravnavana in sprejeta šele po družbenopolitičnih spremembah. Formalno gre v tem desetletju predvsem za družinske sage, kronike, poudarjen je tudi namen življenjske bilance (V. Vokolek) (prim. Machala 2008).

Po letu 2000 se je stanje ustalilo, vendar zaznamo nekaj novih tendenc, kot so proza na dela z eksotičnimi motivi in refleksijo češke resničnosti od zunaj (P. Hůlová, J. Rudiš) in romani z intimnimi temami o medčloveških odnosih (J. Šrámková, P. Soukupová, J. Balabán). Med najvidnejše tematske sklope, ki so se pojavili v tem času, sodi nova, neideološka refleksija zgodovine od štiridesetih do osemdesetih let. Poleg travmatičnih dogodkov po koncu druge svetovne vojne pisatelji upodabljajo tudi komunistično preganjanje v petdesetih letih in nasilno kolektivizacijo, pogosto v obliki vznemirljive zgodbe z izstopajočimi tragičnimi junaki ali moralno nesprejemljivimi liki (J. Novák). Kritično ali pa tudi nostalgичno se pisatelji vračajo v obdobje t. i. normalizacije v sedemdesetih in osemdesetih letih, s poudarkom na intimnejši izpovedi, velikokrat skozi oči otroškega pripovedovalca (I. Dousková, J. Topol).

2 Travmatični dogodki druge svetovne vojne v sodobnem češkem romanu

Teme druge svetovne vojne, holokavsta in življenja v Protektoratu Česke in Moravske so bile v češki književnosti 20. stoletja v različnih valovih že večkrat obdelane. V prvem desetletju po vojni je šlo za neposreden odziv, s poudarkom na dokumentarnosti, zagovarjali so striktno ideološki princip s shematičnimi junaki (M. Pujmanová); upodobitve, ki so prikazovale neenoznačno stališče glede vrednotenja Čehov in njihovih nasprotnikov, so bile s strani oblasti nezaželeno (J. Škvorecký). Opazna je sprememba v šestdesetih letih v času kratke politične odjuge, ko se je pozornost avtorjev obrnila na intimno doživljanje in razmišljanje

likov, analizo psiholoških procesov človeka v skrajni življenjski situaciji; pojavilo se je vprašanje likvidacije judovskega prebivalstva (A. Lustig, L. Fuks). V tem času so nastala dela, ki rušijo takratne idejne dogme pri prikazovanju češko-nemških odnosov v povojnem obdobju (V. Körner).

Za razliko od prejšnjih razvojnih faz sodobni romani slonijo na temeljitem faktografskem delu z viri in na strokovni literaturi, literarne upodobitve neredko temeljijo na resnični zgodbi. Romani, osredotočeni na temo judovstva in holokavsta, predstavljajo večgeneracijske zgodbe s kompozicijo v dveh narativnih linijah: sodobni in zgodovinski. Med njimi izstopa roman *Zvuk slunečnih hodin* (Zven sončne ure, 2001) Hane Andronikove (1967–2011), ki domiselno povezuje več časovnih ravni in geografskih prostorov: češko mesto Zlín s sedežem tovarn Baťa v obdobju prve Češkoslovaške republike, Indijo tridesetih let, koncentracijski taborišči Terezín in Auschwitz ter povojno Ameriko. Dogajanje spremljamo skozi oči Daniela, sina med vojno umrle Judinje. Čeprav je iz podrobnega opisa okolja in značilnosti likov z vidika njihove profesije razvidna avtoričina strokovna priprava na pisanje, je v ospredju predvsem emocionalna ljubezenska zgodba.

Podobno je Magdalena Platzová (1972) v romanu *Aaronův skok* (Aaronov skok, 2006) zajela široko geografsko in časovno območje: dogajanje na Dunaju, v Pragi, Berlinu in Izraelu od časa avstro-ogrske monarhije, prek prve in druge svetovne vojne do povojnega obdobja. Resnično zgodbo in tragično usodo judovsko-avstrijske slikarke Friedl Dicker-Brandeis (v romanu lik Berte) je pretvorila v fikcijo in se pri tem osredotočila na prepletene usode treh junakinj iz različnih generacij. Poudarjene so teme ženskega doživljanja in razumevanja sveta ter soočenja s tragično preteklostjo.

Alena Mornštajnová (1963) v romanu *Hana* (2017, slov. prevod N. Vidrih, 2019) prav tako odpira temo judovskega trpljenja v času protektorata in v koncentracijskih taboriščih Terezín in Auschwitz. Zajema dogajanje od poznih tridesetih do zgodnjih šestdesetih let prejšnjega stoletja v mestecu, v katerega poseže »velika zgodovina«. Osredotoča se predvsem na prepletenost odnosov med mestnimi prebivalci in zgodbo ene družine. Osrednji junakinji (teta Hana, nečakinja Mira) življenjske okoliščine prisilijo živeti skupaj in predstavnica mlajše generacije postopno razkriva družinsko zgodovino. Avtorici uspe po zaslugi učinkovito komponiranega prepletanja dveh ravni prvoosebnega pripovedovanja ustvariti napeto zgodbo, kjer je zgodovinski čas ozadje za sondo v malomeščansko življenje in odnose.

3 Modifikacija upodobitve Nemcev

Nevralgična točka češke zgodovine ostajajo travme, nastale po sesutju dokaj mirnega češko-nemškega sobivanja obeh narodov v eni državi, ki je trajalo od srednjega veka pa skoraj do konca 19. stoletja. Obdobje 20. stoletja je že zaznamovano

s stopnjujočimi se napetostmi in konflikti, predvsem na obmejnem območju Sudetov, ki jih je fašistična Nemčija leta 1938 zlorabila za priključitev k Tretjemu rajhu, po čemer je v notranjost države zbežalo skoraj pol milijona Čehov. Nemška manjšina je pred vojno tvorila eno tretjino prebivalstva in je poseljevala približno tretjino ozemlja Češkoslovaške, zlasti obmejnega. Tik po koncu druge svetovne vojne je prišlo do obračunavanja med češkimi in nemškimi prebivalci, pri čemer so pomembno vlogo odigrali sprejetje kolektivne krivde s strani političnih predstavnikov in dekreti predsednika Beneša, ki so omogočali npr. konfiskacijo premoženja Nemcev. V letih 1945–1946 je prišlo do izгона Nemcev: v prvi fazi je šlo za t. i. divji izgon, ko so bili brez sojenja skoraj vsi Nemci *a priori* obravnavani kot sovražniki in je moral vsak češkoslovaški prebivalec nemške narodnosti, ki si je želel ostati, dokazovati, da ni sodeloval z nacisti. Temu je sledil še organizirani izgon nemških prebivalcev. Ocenjuje se, da je bilo v sovjetsko in ameriško območje Nemčije ter v Avstrijo izseljenih 2,5 milijona Nemcev.¹

Ob preučevanju češke proze na temo druge svetovne vojne zadnjih treh desetletij ne moremo spregledati ene najizrazitejših značilnosti, ki jo loči od prejšnjih obdobij – delno tudi od drugih srednjeevropskih literatur –, in sicer markantno preoblikovanje odnosa do Nemcev. V času socializma je bila ideja zmagovitega nacionalnega boja proti Nemcem edina možna ideološko uveljavljena interpretacija preteklosti, ki so jo delili široki sloji češkega prebivalstva. Zato sta bila iz kolektivnega spomina izbrisana/izrinjena nepravilnost in nasilje Čehov ob izgonu Nemcev (Janoušek 2018: 282–283). Po letu 2000 se je v prozi pojavilo dojemanje Nemcev »kot navadnih ljudi, ki se niso zanimali za politiko« in novo stališče, da se je »nacizem dotaknil le nekaterih izbranih posameznikov, prisilna izselitev celotne, doslej mirno živče skupnosti pa je pomenila trajno izgubo za državo, prekinitev tradicionalnih vezi in nepopravljiv poseg v pokrajino Sudetov«² (Fialová 2014: 363).

S preoblikovanjem dojemanja Nemcev v sodobni češki literaturi je tesno povezana tudi postopna modifikacija kolektivnega spomina: položaj češkega prebivalstva se iz žrtve spreminja v storilca in pri Nemcih obratno. Če upoštevamo še t. i. sivo cono, nedoločeno območje, kjer razlika med žrtvami in storilci ni jasna in žrtve lahko nastopajo kot storilci, storilci pa so žrtve, postane razumevanje vpliva travme na kolektivni spomin še kompleksnejše (Hirschberger 2018). Nesprejemljivost koncepta kolektivne krivde in ohranjanje travmatičnih dogodkov v kolektivnem spominu mlajših generacij, vključno s preoblikovanjem aksiološke dimenzije, sta postala temelj, iz katerega črpajo sodobna prozna dela.

¹ Problematika sudetskih Nemcev je v češki družbi za določene skupine prebivalstva še dandanes občutljiva tema. To potrjuje dejstvo, da je v času predsedniških volitev v okviru predvolilne kampanje leta 2013 ekipa okoli poznejšega predsednika Zemana skušala javnosti namigovati na domnevno naklonjenost protikandidata sudetskimi Nemci, podajala pa je tudi izrecne dezinformacije (npr. domnevni poskus vrnitve premoženja sudetkim Nemcem, če bo izvoljen protikandidat), s čimer ji je uspelo aktivirati svoje volivce.

² Citirano strokovno literaturo kot tudi naslove doslej neprevedenih literarnih del je iz češčine v slovenščino prevedla avtorica.

Podobno kot v sodobnih romanih na temo holokavsta pri upodobitvi povojnih travm, ki izvirajo iz konfliktov med Čehi in Nemci, izstopajo predvsem dela avtoric³ srednje in mlajše generacije, ki prav tako temeljijo na faktografsko overjenih podatkih in natančnem delu z viri. Na primer roman *Peníze od Hitlera* (*Denar od Hitlerja*, 2006; slov. prevod T. Jamnik, 2009) Radke Denemarkove, ki sta mu kasneje sledila roman *Vyhnání Gerty Schnirch* (*Izgon Gerte Schnirch*, 2009) Kateřine Tučkové (1980) in roman Jakube Katalpe (1979; lastno ime Tereza Jandová) z naslovom *Němci* (*Nemci* 2012, slov. prevod T. Jamnik, 2014).

Te romane združuje tudi pripovedovanje na podlagi koncepta postspomina, torej odnosa poznejših generacij do dogodkov, ki jih same niso doživele, prenašanja osebne, kolektivne in kulturne travme prejšnjih generacij na nove generacije. Odnos do preteklosti se torej ustvarja na podlagi pripovedovanj in spominov prejšnje generacije, ki jih poznejša generacija preoblikuje z lastno domišljijo, projekcijo in konstrukcijo. Gre za samosvoj način povezovanja s travmatičnimi dogodki, ki jih poznejša generacija ni doživela, a še naprej oblikujejo njeno identiteto (Hirsch 2012).

3.1 Radka Denemarková: *Denar od Hitlerja*

V romanu Radke Denemarkove se glavna junakinja Gita Lauschamnnová, nemško govoreča Judinja, po koncu vojne vrne iz koncentracijskega taborišča v svojo rodno vas. Toda tam so premoženje njene družine že zaplenili predstavniki revolucionarnih gard. Čez šestdeset let se vrne drugič, s potrdilom, da so njeni starši bili rehabilitirani in da ima pravico do denacionalizacije, kar močno razburi sovaščane. Toda ne vrača se zaradi premoženja, temveč si želi zgraditi spomenik svojemu očetu, tamkajšnjemu veleposestniku, ki je bil pred vojno zaslužen za razvoj vasi. Spomenika ji nikoli ne uspe zgraditi, ker večina prebivalcev rojstne vasi ni pripravljena prevrednotiti dogajanja v povojnem obdobju. Izjema je predstavnik mlajše generacije, Denis, ki poskuša razumeti obe strani spora in ju spraviti.

Motiv spomina ima v romanu vidno vlogo. Kasneje v življenju se Gita odloči, da bo zapisala svoje spomine in jih podarila Denisu. Med pisanjem spominov preteklost zopet postaja sedanost in protagonistka rekonstruira svojo identiteto, ki jo je večkrat izgubila: z izgubo rodnega kraja, vseh članov ožje družine in otroka ter s posilstvom (Czaplińska 2016: 340).

V romanu je ključno vprašanje krivde, kolektivne krivde oziroma »dednosti« kri-
vic in krivde. Čeprav ga avtorica tematizira na ozadju polpretekle zgodovine Češkoslovaške in prikaže vso kompleksnost teh časov, ji uspe poudariti univerzalni pomen in občečloveška vprašanja. Denemarková je v romanu opisala, »česa je

³ Moški prozaisti so se posvečali predvsem temi izseljenega prostora sudetske pokrajine, s poudarkom na praznini, odtujenosti in uničenosti tega prostora; liki Nemcev tu niso več fizično prisotni, upodobljeni so bolj kot »duhovi« pokrajine; prim. J. Rudiš: *Grandhotel* (2006), M. Fibinger: *Aussiger* (2004), Z. Šmíd: *Lesk a bída čekání* (*Blišč in beda čakanja*, 2008).

sposoben navaden človek, ko se znajde v prelomnih zgodovinskih dogodkih in ko mu v roke pride moč» (Jamnik 2009: 282–283) in kakšne možnosti ima posameznik, ki se hoče s travmatičnimi dogodki zgodovine soočiti:

/č/isto enako so zbežljali Čehi leta petinštirideset. Ampak Čehi bi morali imeti več pameti, Denis. Preživetih šest let bi jim bilo lahko v svarilo. Morali bi preprečiti nove pošastnosti. Predvsem pa, in to si, Denis, zapomnite enkrat za vselej: jaz nočem biti odškodovana kot Nemka. Jaz hočem biti odškodovana kot človek, ki ga je doletelo brezpravje. Kot človek, kot državljan, ki je bil prizadet po krivici. Hočem, da povejo, da je bil tukaj storjen zločin. – Kaj pa tako zijate vame? (Denemarková 2009: 249.)

Denemarková protagonistke ne prikaže samo kot žrtve in preseže poenostavljeno vrednotenje, Gita pa s svojo zgodbo odpira nove, neenoznačne možnosti presoje zgodovinskega dogajanja. Obravnava tudi položaj ženske v tradicionalno patriarhalnem svetu, kjer prevladujejo vrednote, kot so volja po moči in obvladovanju, racionalizem in hierarhične strukture, medtem ko so sočutje ter čustva izrinjena na rob (prim. Jamnik 2009: 277–278).

Za Denemarkovo sta značilna premišljen slog in jezik. Napetost med racionalnim in emocionalnim se kaže tudi na ravni prepletanja različnih jezikovnih plasti: po eni strani racionalnega sklepanja s temu primernimi jezikovnimi sredstvi, po drugi strani ekspresivnih jezikovnih sredstev za skrajna emocionalna stanja, ki močno učinkujejo na bralca.

3.2 Kateřina Tučková: *Izgon Gerte Schnirch*

Tučková je v kronološko zasnovanem romanu opisala usodo nemško govorečih prebivalcev mesta Brna od druge svetovne vojne prek obdobja komunističnega totalitarizma do spremembe režima v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Čeprav zgodba zajema razsežno zgodovinsko obdobje, osrednji dogodek ostaja izgon nemških prebivalcev Brna in t. i. brnski pohod smrti maja 1945,⁴ ki protagonistko, mlado Nemko Gerto, zaznamuje do te mere, da vpliva na vse poznejše dogodke v njenem življenju. Lik Gerte je zasnovan kot popolnoma nedolžna žrtev v vseh opisanih življenjskih situacijah, kar okrepi enostransko vrednotenje zgodovinskih dogodkov in prikaže »tipizirano podobo trpljenja malega človeka pod težo zgodovine« (Šimák 2011):

⁴ 27. maja 1945 je Svet Deželnega narodnega odbora v Brnu z odlokom odredil izselitev vseh žensk, otrok in moških nemške narodnosti, mlajših od 14 let in starejših od 60 let; odrasli moški so morali ostati na prisilnem delu v Brnu. 30. maja 1945 ob 22. uri so morali zapustiti Brno in so jih gnali peš pod nadzorom čeških narodnih odborov in prostovoljcev, ki so se izživiljali nad nemškim prebivalstvom, do meje z Avstrijo. Ocenjujejo, da je zaradi izčrpanosti, širjenja griže, pomanjkanja vode in hrane ter krutega ravnanja nadzornikov umrlo okoli 1700 izgnancev na češki strani meje in še približno enkrat toliko na avstrijskem ozemlju.

/a/ nikoli ji ni prišlo na misel, da ne bo imela časa komu razlagati, kako in za kaj je živela. Da ne bo časa razvrščati ljudi po dejanjih, da je ostal le čas za ogled dokumentov in razdelitev ljudi glede na to, ali so imeli na listkih D. In na podlagi njih je imela, skratka, nemško državljanstvo. Tako kot drugi Nemci je bila izpostavljena sovražstvu, ki so ga izžarevali vsi češki Brnčani, celo fantje, ki so komaj prerasli šolske klopi. Bila je naivna, ko je mislila, da bo kričala *proč s tistimi, ki so delovali proti republiki! proč s tistimi, ki so to zakrivali!* Bila je neumna, ko je mislila, da so strasti že poenjale. (Tučková 2009: 81–82.)

Linearno zasnovano zgodbo pripovedovalec večinoma posreduje iz Gertine perspektive. Postopoma pa se pridružijo perspektive drugih oseb, predvsem drugih izgnanih nemških žensk, katerih usode se po vojni razidejo. Razumljivo in nezapletено zgodbo soustvarjata jezikovna raven besedila, ki mestoma kaže na publicistični stil, in redundantna dorečenost v dialogih. Za pripovedovanje je značilno empatično vživljanje v tiste, ki so bili izgnani.

3.3 Jakuba Katalpa: *Nemci*

Kompozicijska struktura romana *Nemci* s podnaslovom *Geografija izgube* je izoblikovana na motivih spomina, spominjanja in tudi postspomina. V podnaslovu omenjeno izgubo lahko razumemo kot izgubo spomina protagonistke Klare Rissmanove zaradi demence ali pa tudi kot izgubo domovine in sina. Njena vnukinja, ki živi v Londonu in pričakuje prvega otroka, začne raziskovati usodo svoje babice, ki je nikoli ni spoznala. To jo pripelje do njene neznane tete, s pomočjo katere poskuša sestaviti življenjsko pot babice od leta 1910 do sedanjosti, čeprav na njej ostaja še precej odprtih vprašanj in belih lis:

/v/časih sva sanjarili, da se bo babica nekega dne predramila zdrava in z odličnim spominom in nama bo pripovedovala o vsem, kar sva si želeli vedeti. Niti na kraj pameti nama ni padlo, da bi morda te svoje skrivnosti hotela ohraniti zase, da bi se lahko ovila okoli njih, jih objela z rokami in naju ne spustila naprej; da jih ne bi želela z nikomer deliti. (Katalpa 2014: 410.)

Življenje nemške družine srednjega razreda, v kateri je Klara odraščala na začetku stoletja, stiske prve svetovne vojne in poznejši vzpon fašizma v tridesetih letih dvajsetega stoletja avtorica opisuje na izredno sugestivni in plastični način. Kljub temu ima velika zgodovina le zanemarljivo vlogo v primerjavi z družinskimi odnosi. Po začetku druge svetovne vojne je Klara, potem ko je diplomirala na učiteljskišči, odšla v Berlin in se kasneje kot učiteljica znašla v obmejni češki vasi, ki pa so jo Nemci obravnavali kot del Tretjega rajha. Tu se je zbližala z domačini in Katalpa prikaže prepletene odnose med njimi.

Upodobitev povojnega izгона Nemcev je trezna in spravljiva, za razliko od drugih del s to tematiko se izogiba naturalističnim in ekspresivnim opisom. Poleg izгона je ključna tema romana materinstvo: Klara je zaradi izгона prisiljena za vedno

zapustiti svojega sina, njena hči je lezbijka, kar determinira njen odnos do materinstva, družinsko usodo pa se odloči razkriti šele noseča vnukinja.

4 Primerjava upodobitve travmatičnih dogodkov druge svetovne vojne v sodobnem češkem in slovenskem romanu

Tako kot v češki literaturi je tudi na Slovenskem zadnje desetletje zaznamovano s porastom števila romanov, ki odsevajo drugo svetovno vojno ali jo uporabljajo za fabulativno ozadje (Kos 2019: 152–155; Zupan Sosič 2014). Nevralgično točko, ki še danes razdvaja slovensko zgodovinsko stroko in javnost, predstavljajo poskusi prevrednotenja vloge partizanskega gibanja v medvojnem ter povojnem času in nasprotujoči si pogledi na partizanski odpor proti okupatorju. To temo – vsak na svoj način – obravnavajo tudi trije v slovenski stroki najpogostejše navajani in analizirani romani: *To noč sem jo videl* (2010) Draga Jančarja, *Angel pozabe* (2012) Maje Haderlap in *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese (prim. Zupan Sosič 2014; Smolej 2015; Kos 2019; Virk 2021).

V slovenskih delih – za razliko od čeških romanov – je v večji meri prisotna avtobiografska zgodba, čeprav ni v ospredju pripovedovanja. Tako Maja Haderlap kot Maruša Krese izhajata iz svoje osebne družinske zgodbe in njuni deli temeljita na eksplicitnem postspominu, pri upodobitvi zgodovinskih dogodkov generacije črpata iz spominov ter pripovedovanja družinskih članov.

V češki prozi opazamo izrazito prepletanje dveh časovnih ravni (preteklosti in sedanjosti oz. drugega časovno ločenega obdobja; npr. *Hana*, *Nemci*), ki soustvarja posebno napetost pripovedi, medtem ko je za izbrane slovenske romane značilna kronološka kompozicija. V romanu *Da me je strah?* je kronologija dogodkov od obdobja med vojno pa do sedanjosti poudarjena z naslovi poglavij z letnicami. Kronološko pripoved v romanu *Angel pozabe* zaznamujejo časovne digresije v obliki spominjanja in pripovedovanj zgodb iz preteklosti. Pogosto izmenjevanje pripovednih perspektiv tako v čeških kot v slovenskih romanih ponuja večjo mero objektivizacije oz. relativizacijo »resnice« (*Da me je strah?*, *Denar od Hitlerja*, *Izgon Gerte Schnirch*, *Hana* idr.). V Jančarjevem romanu celotna kompozicija romana temelji na polivokalni strukturi.

Vse avtorice analiziranih romanov prikazujejo ženske protagonistke. V čeških romanih so ženski liki zelo izraziti in na osrednjem mestu, zato Czaplínska (2016: 338) celo govori o feminističnem stališču, ki ga prinašajo pisateljice – čeprav včasih nevede. V svoji analizi ugotavlja, da ta perspektiva »dopolnjuje aktualni diskurz z novimi perspektivami in poudarki, tako tematskimi kot stilskimi«. Ne gre samo za to, da junakinje naseljujejo svetove teh romanov in moški igrajo sekundarno vlogo, ključni so še motivi materinstva in sočutja, ki osebno zgodbo prenesejo na raven univerzalnosti. Tudi v romanu Draga Jančarja je osrednji lik junakinja, čeprav med pripovednimi perspektivami ni njenega glasu. Pri liku

femme fatale Veronike so poudarjeni njen humanizem, apolitičnost, inteligenca, po drugi strani pa tudi ekscentričnost, morda celo egocentričnost. Prepričljivost tega ženskega lika pa je – za razliko od ostalih – vprašljiva: ali je mogoče, da skrajno sočuten in razgledan posameznik v časih vojne ostane apolitičen, ne da bi se zavedal dogajanj in razmer v okupirani državi in se do njih opredelil (prim. Kos 2019: 158)?

Upodobitev in refleksija travmatičnih dogodkov druge svetovne vojne ima v posameznih delih različne funkcije in delež, služi kot zgodovinsko ozadje, fabulativna kulisa ali katalizator zgodbe. Čeprav ni bil prvotni namen vseh avtorjev prispevati k prevrednotenju ali detabuizaciji zgodovinskih dogodkov, je glede na predmet razprave legitimno vprašanje, ali prinašajo nove, alternativne refleksije travmatičnih zgodovinskih dogodkov. Med slovenskimi romani iz tega stališča zagotovo izstopa roman Maje Haderlap, ki v lirični zgodbi o odraščanju slovensko govorečega dekleta na avstrijskem Koroškem izriše politični in zgodovinski kontekst koroškega upora med vojno in položaj tamkajšnjih partizanov. To ji uspe brez moraliziranja in v izrazito poetičnem slogu z esejističnimi prvinami. V romanu *To noč sem jo videl* polivokalna pripovedna perspektiva omogoča dojemanje dogajanja z več zornih kotov. Posamezni liki, ki se razlikujejo na podlagi politične orientacije, vsak iz svojega stališča predstavljajo svoje dojemanje opisanih dogodkov. Osredotočenje na različne govorce dopušča ne samo neideološko vrednotenje, ampak tudi psihološko upodobitev likov, čeprav različne pripovedi na jezikovni in stilistični ravni nimajo opazno različnih karakteristik.

V romanu Maruše Krese je v ospredju emocionalnega pripovedovanja ljubezenska in osebna zgodba. Kljub kritiki nekaterih dejanj partizanov, katerih vzrok vidi v takratnih krutih in nenormalnih pogojih življenja, ponuja manjšo mero refleksije zgodovinskih dogodkov. Romaneska lika partizanke in partizana nastopata bolj kot osebi, ki ju vodijo okoliščine, ki se jim nimata možnosti upreti, in ki se ne zavedata posledic svojega delovanja. Ko mladi partizanki med vojno odredijo politično delo, se na novo funkcijo politkomisarke odzove: »Politika in jaz? Sam bog naj se me usmili« (Krese 2012: 28). In ko partizanu tik po vojni ponudijo visoko zaupno funkcijo direktorja zaporov, razmišlja takole: »Zadnja šala je, da bi bil direktor zaporov. Pravzaprav smešnica, ki meji skoraj že na perversnost. Šel sem k Janezu. Na visoki funkciji je. Prav tako brez dokončane šole kot jaz. "Nor si. Seveda moraš sprejeti." Potem sva se ga napila« (Krese 2012: 85).

Podobno kot si zakonca ne želita iti na Bled med Titovim obiskom ali pa na Titov pogreb, se njuno razmišljanje vedno zaključi s tem, da nočeta, vendar morata (Krese 2012: 141, 168–169). V češki književnosti po letu 1989 podobnega vidika razumevanja oz. relativizacije dejanj funkcionarja na visokem položaju ne zasledimo.

5 Zaključek

Dogodki druge svetovne vojne predstavljajo zelo kompleksne teme, ki so povezane z različnimi družbenimi, kulturnimi in političnimi tabuji. Ugotavljamo, da je v češki in slovenski književnosti zadnjih desetletij izrazito naraslo število romanov, ki reflektirajo travmatične vojne dogodke. Sodobni avtorji se soočajo z nalogo, kako po eni strani ustvariti izvirno delo, po drugi pa se odzvati na izzive, povezane s sodobnim raziskovanjem tako zgodovinskih dejstev kot kolektivnega spomina in reinterpretacijo določenih zgodovinskih dogodkov.

Sklepamo, da je v literarnih delih opazna razvoja linija, ki kaže na premik od strogo realistične pripovedi k zgodbam, v katerih postanejo dogodki druge svetovne vojne izhodišče in pretveza za razmislek o obnašanju človeka v skrajnih življenjskih situacijah, o zlorabi moči in – posebej v češki književnosti – o usodi žensk, ki niso le žrtve zgodovinskih dogajanj, temveč tudi predstavnice spola, ki je v patriarhalni družbi od nekdaj zatiran. Večino besedil lahko vključimo v tok del o prenašanju spomina in ustvarjanju postspomina. Prav tako nazorno vidimo vlogo kolektivnega spomina in možnosti njegovega preoblikovanja.

Viri

- Andronikova, Hana, 2001: *Zvuk slunečních hodin*. Praha: Knižní klub.
- Denemarková, Radka, 2006: *Peníze od Hitlera*. Brno: Host.
- Denemarková, Radka, 2009: *Denar od Hitlerja*. Ljubljana: Modrijan. Prev. Tatjana Jamnik.
- Haderlap, Maja, 2012: *Angel pozabe*. Maribor: Litera. Prev. Štefan Vevar.
- Jančar, Drago, 2010: *To noč sem jo videl*. Ljubljana: Modrijan.
- Katalpa, Jakuba, 2012: *Němci*. Brno: Host.
- Katalpa, Jakuba, 2014: *Nemci*. Vnanje Gorice: KUD Police Dubove. Prev. Tatjana Jamnik.
- Krese, Maruša, 2012: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga.
- Mornštajnová, Alena, 2017: *Hana*. Brno: Host.
- Mornštajnová, Alena, 2019: *Hana*. Celje in Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, Društvo Mohorjeva družba. Prev. Nives Vidrih.
- Platzová, Magdalena, 2006: *Aaronův skok*. Praha: Torst.
- Tučková, Kateřina, 2009: *Výhnání Gerty Schnirch*. Brno: Host.

Literatura

- Czaplińska, Joanna, 2016: Reflexe odsunu Němců v nejnovější české a slovenské próze psané ženami. Kratochvil, Alexander in Soukup, Jiří (ur.): *Paměť válek a konfliktů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 337–355.

Fialová, Alena, Hruška, Petr in Jungmannová, Lenka (ur.), 2014: *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia.

Hirsch, Marianne, 2012: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Hirschberger, Gilad, 2018: Collective Trauma and the Social Construction of Meaning. *Frontiers in Psychology*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01441/full>.

Jamnik, Tatjana, 2009: Razpoke. Spremná beseda. Radka Denemarková: *Denar od Hitlerja*. Ljubljana: Modrijan. 271–286.

Janoušek, Pavel, 2018: Němci v české literatuře aneb Od idyly k tragédii a morytátu aneb Trauma, nebo Definitivní vítězství? Janoušek, Pavel: ... *a další studie*. Praha: Academia. 282–286.

Kos, Matevž, 2019: Druga svetovna vojna in dileme sodobnega slovenskega romana. Kos, Matevž: *Leta nevarnega življenja. Pet fragmentov o slovenski literaturi in drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Slovenska matica. 31–53.

Machala, Lubomír, 2008: Próza. Hruška, Petr idr. (ur.): *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 277–311.

Smolej, Tone, 2015: Slovenska polivokalna romana s tematiko druge svetovne vojne. *Primerjalna književnost* 38/3. 157–171.

Šimák, Petr, 2011: Úspěch románu Vyhnání Gerty Schnirch. *Revolver Revue* 26/84. 230–234.

Virk, Tomo, 2021: Jančarjev roman *To noč sem jo videl* in etika reprezentacije. Balžalorsky Antić, Varja (ur.): *Razprave o sodobni slovenski literaturi*. Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede. 55–75.

Zupan Sosič, Alojzija, 2014: Partizanska zgodbba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovnstvo* 59/1. 21–42.

Zupan Sosič, Alojzija, 2018: Družinski testament v romanu *Angel pozabe*. Šekli, Matej in Žele, Andreja (ur.): *Slovenistika in slavistika v zamejstvu*. Videm: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 341–351.

Reflection on the traumatic events of the Second World War in contemporary Czech novel

In contemporary Czech literature after 2000, there is a distinct tendency to create works that thematically originate from the period of the Second World War and depict in a non-ideological way the traumas caused by the problematic Czech-German coexistence. This is especially evident in the prose of middle-aged and younger female writers such as Alena Mornštajnová (1963), Hana Andronikova (1967–2011), Radka Denemarková (1968), Magdalena Platzová (1972), Jakuba Katalpa (1979) and Kateřina Tučková (1980). In the paper we discuss the novels of the mentioned authors with an emphasis on the way they depict historical traumas from the Second World War in comparison with some contemporary Slovenian novels with the theme of the Second World War.

Keywords: Czech literature, Second World War, expulsion of Germans, collective memory, collective trauma

MESTNA KRAJINA BRATISLAVE V SODOBNI SLOVAŠKI PROZI¹

Prispevek se osredotoča na analizo upodobitve mestne krajine Bratislave v sodobni slovaški prozi. Na podlagi teorije geopoetike je najprej prikazano, kako so bili kulturni artefakti (kipi in spomeniki pisateljev) v javnem prostoru uporabljeni za politično in etnično prisvojitve mesta v 20. stoletju. Interpretacija izbranih proznih del z dogajalnim prostorom Bratislave v nadaljevanju temelji na prepoznavanju tem in načinov upodobitve mesta (refleksija prekinjenega kulturnega spomina, slabljenje mestne identitete, travma, ki jo povzroča dejstvo, da je bil večji del zgodovinskega jedra v času socializma uničen, heterogenost in nekompaktnost mestnega prostora kot rezultat modernističnega razvoja itd.). Literarno podobo Bratislave sooblikujejo tudi nekateri ključni toposi, ki odražajo njen geografski položaj na politični, kulturni in naravni meji (reka Donava in Mali Karpati).

Ključne besede: sodobna slovaška književnost, mestna krajina, Bratislava, geopoetika

Prostorski obrat v humanistični in družboslovni znanosti je na prelomu 20. in 21. stoletja dosegel tudi literarno vedo, ki se je v tem času izraziteje zgledevala pri temah in teorijah s področja arhitekture, urbanizma, sociologije in antropologije (Finch 2016; Derdowska 2011: 33–54). Slovaška literarna veđa je prostorski vidik raziskav spremljala, vendar v precej abstraktni meri, denimo v konceptu t. i. medliterarnih skupnosti komparativista Dionýza Ďurišina (1995, 1997). Problematika mesta in urbanosti v literarni vedi ni bila deležna sistematične pozornosti. Manjša stopnja teoretične refleksije literarnih upodobitev mestnega prostora kot celote je do neke mere tudi odraz samega literarnega ustvarjanja na Slovaškem, kjer je prepoznavna izrazita neurbanost (Minár 1998). To dejstvo pa je na drugi

¹ Študija je nastala v okviru raziskovalnega projekta VEGA 2/0069/19 »Geopoetika« Bratislave: upodobitve mesta v slovaški književnosti po letu 1918.

strani povezano s pretežno podeželsko-malomeščansko zaznamovanostjo slovaške kulture konec 19. in v prvih desetletjih 20. stoletja, ki se je v vseh pogledih in razsežnostih začela dopolnjevati šele po nastanku Češkoslovaške po letu 1918. V osamosvojitvenem procesu je imela posebno nalogo postopna in vsestranska prisvojitve Bratislave kot glavnega mesta Slovaške tako v političnem in gospodarskem kot tudi kulturnem smislu.

Bratislava ob Donavi je namreč s svojo multinacionalno in multikulturno podobo z dolgo tradicijo kraljevega mesta postavljena na sam rob slovaškega etničnega ozemlja. V slovaškem nacionalnem gibanju v času Avstro-Ogrske je imela izrazito obroben značaj. Vlogo slovaških kulturnih in literarnih središč v prvih desetletjih 20. stoletja so namreč igrala druga mesta, predvsem Turčiansky Svätý Martin (danes Martin), ki leži v samem »jedru« etničnega ozemlja Slovakov na severozahodu tedanje Ogrske, pa tudi druge bližnje metropole, predvsem Budimpešta in Praga (več o tem Barborík 2018).

V splošnem lahko vzporednice pri odnosu med mestnim središčem in nacionalno kulturo v primeru Slovakov iščemo predvsem pri kulturah drugih »malih narodov«² (na primer Ukrajincev ali Litovcev, pri katerih so po prvi svetovni vojni potekali podobni posvojitveni procesi kot v primeru slovaške kulture in Bratislave) ter ne morda pri bližnjih »referenčnih« kulturah z zgodovinsko daljšo tradicijo in z nacionalnimi institucijami, ki so bile postavljene že pred letom 1918 (kot sta na primer madžarska in češka). Ta kulturna situacija in postopno spreminjanje Bratislave v formalno ter dejansko glavno mesto Slovaške sta vplivala tudi na literarne upodobitve mesta še globoko v drugo polovico 20. stoletja, to dejstvo pa je relevantno tudi pri refleksiji podobe Bratislave v sodobni slovaški književnosti, torej po letu 1989. Druga pomembna zaznamovanost, ki je vplivala na oblikovanje podobe mesta v sodobni slovaški književnosti (prozi), pa tudi drugih oblikah umetnosti, so štiri desetletja socializma. V tem času je urbanistična in kulturna identiteta mesta doživela temeljito preobrazbo: na eni strani je prišlo do uničenja arhitekturne dediščine preteklosti, na drugi strani pa se je uresničevala velikopotezna prenova mesta v duhu prežemanja političnega totalitarizma in arhitekture poznega modernizma (Moravčíková 2013).

Kulturno-politični preobrati v zgodovini Bratislave so se kazali tudi v semiotiki urbanega prostora. Nekateri ključni toposi so bili v 20. stoletju večkrat znakovno »prekoderani« glede na aktualno dominantni (geo)politični diskurz in nič čudnega ni, da se je pri tem zlorabljal tudi jezik kulturnih (literarnih) simbolov. Obojestranski odnos med mestom in literaturo, kot ga definira sodobna geopoetika (Rybicka 2014: 92–111), se kaže tudi v tem, da mesto ni samo prostorsko ozadje ali tema literarnega dela, temveč kot zunajbesedilni, fizični prostor vsrkava elemente kulturnega področja, njen simbolni kapital pa se v literaturi kaže v konkretnih

² Poimenovanje je povzeto po češkem zgodovinarju Miroslavu Hrochu: mali narod »ni kvantitativna oznaka, temveč situacijska. Označuje evropske narode, ki so nastali v procesu narodnega preporoda in so bili rezultat uspeha tega gibanja« (Hroch 2016: 244).

uresničitvah – soustvarja ali spreminja 'obraz' mesta. To so splošna izhodišča, vedno znova pa je zanimivo opazovati, kako se konkretizirajo v »političnem spominu« in kakšna je dinamika, ki v srednji Evropi vsebuje precejšnje zareze z danimi političnimi ter etničnimi spremembami in delovanjem totalitarnih režimov.³

Kot bratislavski primer procesov prisvajanja, ki so potekali v obliki znakovnega »prekodiranja« pomembnih mestnih prostorov, lahko navedemo usodo nekaterih javnih spomenikov, povezanih s slovaško in madžarsko literarno kulturo: češko-slovaški legionarji so leta 1921 uničili konjeniški spomenik Marije Terezije, ki je bil postavljen leta 1897 na današnjem trgu Ludovíta Štúra. To je vzbudilo skrb, da utegne podobno usodo doživeti spomenik madžarskega pesnika Sándora Petőfija, ki je bil l. 1911 postavljen pred stavbo gledališča na današnjem Hviezdoslavovem trgu. Secesijski kip pesnika in njegove muze so zato demontirali in za dolga desetletja je izginil izpred oči javnosti. Šele leta 1956 so ga ponovno postavili v osrednjem delu parka Janka Kráľa, kjer je nekaj časa delal družbo kipu slovaškega romantičnega pesnika Janka Kráľa (postavljenega leta 1964). Kasneje so kip Petőfija prestavili na manj vidno mesto v parku, leta 2002 je spet pristal v depoju, naslednje leto pa so ga postavili na drugo pomembno mesto v središču Bratislave, v mestni park (Medická záhrada). Tam, kjer je v času monarhije stal kip Marije Terezije, je bil nekaj časa postavljen spomenik soustanovitelja češkoslovaške države M. R. Štefánika, danes stoji na tem mestu monumentalni spomenik iz leta 1972 ključne osebnosti slovaškega nacionalnega gibanja v 19. stoletju Ludovíta Štúra, ki je vlit iz brona z granitnimi stebri. Po mnenju literarnega zgodovinarja in politika Milana Šútovca se prav pri Štúru združujeta dve paradigmi: osrednji proletarski internacionalizem in nacionalna paradigma, ki »je vnaprej programirala vrednostno nedorečenost celotnega projekta« (Šútovec 2007: 21–22). Medtem ko se je Petőfi pomikal samo po Bratislavi, pa ima drug kip, postavljen v tem parku leta 1984, za sabo kar nekaj poti po več celinah. Postavitev kipa realističnega pisatelja Martina Kukučina (1860–1928) ni bila problematična zaradi samega Kukučina, ki je bil v obdobju komunističnega režima del uradnega literarnega kanoana, ampak zaradi družbeno-političnih okoliščin. Ideja za naročilo kipa je prišla iz nekomunistične emigracije, njen avtor ni bil prorežimski domači umetnik, temveč pomemben hrvaški kipar Ivan Meštrović. Kip je nastal v času njegovega življenja v ZDA, ki so bile tedaj ideološki sovražnik socialistične Češkoslovaške. Lahko bi navedli še mnogo drugih primerov spomenikov, kipov in javnih prostorov, kjer se je v 20. stoletju zgodila etnična sprememba mesta in ideologije v konkretnem času, in zanimivo bi bilo spremljati, kako se je postopoma spreminjal urbani prostor Bratislave.⁴

³ Podobi mesta kot kompleksnega fenomena se na primeru Bratislave v več delih posveča literarno-vedni raziskovalec in germanist Jozef Tancer, ki opozarja, »da so podobe mesta eden od načinov, kako se konkretni geografsko natančno lokaliziran prostor spreminja v individualni ali kolektivno dojet in oblikovan prostor oz. množico različnih, med seboj vzajemno prepletenih, dotikajočih se ali rivalskih nasprotujočih si prostorov.« (Tancer 2012: 26).

⁴ S prostori skupnega kulturnega spomina več kultur v Bratislavi in drugih srednjeevropskih mestih se je na primer ukvarjal madžarski kulturni zgodovinar Csaba G. Kiss (Kiss 2013: 105–112).

Svojo pozornost pa bom usmeril na vprašanje, kako to, v grobih obrisih nakazano geografsko, politično-zgodovinsko in kulturno situacijo mesta, sprejema slovaška proza⁵ v zadnjih treh desetletjih. Upodobitve mestnega prostora Bratislave bom poskusil približati »pars pro toto« na osnovi ožjega izbora nekaterih reprezentativnih proznih del in avtorjev. Kot sem že nakazal, je Bratislava v 20. stoletju doživela radikalne spremembe v socialnem, etničnem, kulturno-političnem in urbanističnem smislu. Sodobni avtorji poudarjajo različne teme in poglede na te spremembe, v proznih delih, ki so posvečena mestni krajini Bratislave, pa lahko kljub temu prepoznamo tudi nekaj skupnih tem in perspektiv. Kot primer lahko navedem refleksijo prekinjenega kulturnega spomina, mestno identiteto, ki postaja vse šibkejša, travmo zaradi uničenja velikega dela zgodovinskega jedra v obdobju socializma, heterogen in nekompakten prostor mesta kot rezultat socialistične poznomodernistične obnove ipd. S temi temami v literaturi tesno sovpadajo tudi nekateri ključni toposi podani z geografskim položajem mesta: to je prostor starejše kulturne meje, ki je danes politična meja treh držav (Slovaške, Madžarske in Avstrije). Obenem pa njen mejni položaj določajo tudi večje naravne enote, ki jih poosebljata reka Donava in skrajni zahodni del gorovja Malih Karpatov.

Podobe mestne krajine⁶ Bratislave v sodobni slovaški književnosti sooblikujejo tudi nekatera besedila, ki so nastala pred letom 1989, objavo pa so doživela šele po spremembi političnega sistema. To velja za novelo Juraja Špitzerja *Letná nedelja* (Poletna nedelja, 1991), predvsem pa posmrtno izdane prozne zbirke emigrantskega literarnega in filmskega kritika, prevajalca in pisatelja Jána Roznerja (1922–2006) *Noc po fronte* (Noč na fronti, 2010) in *Výlet na Devín* (Izlet na Devin, 2011). Umetniška prepričljivost proznih del J. Roznerja, ki so v slovaškem kontekstu izrazito odmevna, nastaja iz tesne prepletenosti treh lastnosti: avtor podrobno iz flaneurske perspektive upodablja mestni prostor Bratislave v obdobju svoje mladosti, torej iz obdobja med obema vojnama in takoj po drugi svetovni vojni, uporablja avtobiografsko-spominsko zvrst ter ustvarja samopodobo intelektualca z izrazitimi osebnostnimi in socialnimi potezami. Roznerjev pripovedovalec je stiliziran v vlogi 'outsiderja' zgodovine (levičarski intelektualac nemško-židovsko-slovaškega porekla, kar ga je v času 2. svetovne vojne potisnilo v eksistencialno ogroženost), predvsem pa v vlogi samotarskega prebivalca mesta in 'outsiderja' svojega rodnega mesta. Njegove esejistično obarvane zgodbe so postavljene v tedaj tipično bratislavsko obrobje ali pa to predstavlja pomemben motiv (mestne četrti Zuckermandel, Vydrica, Trnávka, Ružinov idr.).

Pomemben poznavalec mesta je bil tudi bratislavski rojak, prozaist Pavel Vilikovský. V svoji detektivski noveli *Peší príbeh* (Peš zgodba, 1992), ki je postavljena v sredino šestdesetih let 20. stoletja, je dosledno ujel vsakdanjik dveh delov mesta: topografijo modernega dela Bratislave in industrijsko četrt na vzhodnem

⁵ V večini gre za primere sodobnih romanov. Zvrstno poimenovanje v prozi (proza, novela, roman) v slovaščini se na nekaterih mestih razlikuje od slovenske rabe (op. prevajalca).

⁶ Mestno krajino razumem kot kompleksen pojem, ki vsebuje urbane mestne prostore kot tudi naravno okolje, ki se v mesto vrašča in ga obdaja.

delu mesta. V kontekstu drugih bratislavskih avtorjev je zanj tipičen odnos do nasprotja središče – obrobje. Medtem ko je središče v avtorjevem eseju *Moje mesto: Bratislava* povezano z ustaljenimi prostori in družbenimi dogodki, imajo spomini na otroštvo, preživeto na obrobju mesta, v stari industrijski četrti in naravni pokrajini (na primer kopanje v reki Donavi), nostalgичno dimenzijo. Za Vilikovskega je bila Bratislava mesto, kjer »med desetminutnim sprehodom človek zamenja precej različnih okolij, znajde se – čisto dobesedno prehodno, pasažno – v povsem različnih prostorih, mimogrede lahko kot oblačila v trgovini poizkusi nekaj življenj« (Vilikovský 2014: 174). Iz sodobne perspektive vidi Bratislavo takole: »na obrazu so mestu operirali gube, ki so dopolnjevale njegov izraz: zremo v masko« (Vilikovský 2014: 175), pri čemer ima v mislih predvsem masivne »antisanacije« v zgodovinskem jedru v preteklih desetletjih.

Široko obzorje vprašanj, ki so povezana s problematiko literarne upodobitve Bratislave, odpirata filozofsko-estetski prozni deli dveh pomembnih osebnosti slovaškega in češkega kulturnega sveta, ki sta izšli v 90. letih 20. stoletja in ju povezuje ne samo zvrstna pripadnost (novela), ampak tudi čutna naravnost do prostorov in kulturnozgodovinske tradicije Bratislave. *Poletna nedelja* (1991) Juraja Špitzerja je nastala še v začetku sedemdesetih let, v obdobju komunističnega režima zaradi političnega sistema ni mogla iziti. *Epizoda '96* (Epizoda '96, 1997) je novela češkega pisatelja, marksističnega filozofa in vodilnega pripadnika »underground« kulture Egona Bondyja, ki se je v Bratislavo preselil na začetku devetdesetih let in se intenzivno vključil v slovaško intelektualno in umetniško življenje.

V napovedi Špitzerjeve novele *Poletna nedelja* se srednješolski profesor in veteran druge svetovne vojne Rafael odloči, da se bo sredi vročega poletnega dne znebil svojega revolverja, ki ga je že dolgo skrival. Na izletu po obrobju Bratislave išče ugoden prostor, kjer bi lahko orožje skril. Temu začetnemu zapletu sledi spominsko-refleksiven tok zavesti, v katerem se pripovedovalec dotakne širokega pogleda na zgodovinski, družbeni, civilizacijski in tudi intimni svet. Ta tok zavesti je časovno-prostorsko zasidran v »avtoterapevtskem« kronotopu poti, ki ima tu podobo izleta ob koncu tedna na južni podeželski del obrobja mesta na desnem bregu Donave, kjer je arheološko najdišče staroveškega rimskega vojaškega tabora Gerulata. Na začetku mestna, potem pa naravna krajina bratislavskih predmestij ob donavskih listnatih gozdovih prinaša nove vzpodbude literarnih upodobitev, v katerih je metaforika naravnih procesov, predvsem kroženja in valovanja vode ter toka »magične reke« (Špitzer 1991: 38), uporabljena za opis zgodovinsko-civilizacijskih procesov, razplastitve in konca kultur:

/k/akšna je pokrajina, v katero zrem? Keltska, rimska, germanska, slovanska? Skozi tole grapo priteče reka, tam je stičišče, na katerem se je odvijala velika zgodovina. Tu se srečujejo grebeni, ki razpolavljajo Evropo zemljepisno in zgodovinsko. Tam so ostali Avari, Huni, Madžari, Germani, pred njimi Rimljani. Na drugi strani pa drugi. Za njihovimi bivališči ni ostalo čisto ničesar, vse je pogoltnil pragozd. Od nedavne zgodovine so ostale ruševine gradov. Zdaj so pod njimi mesta z našo civilizacijo. Do kdaj? (Špitzer 1991: 45.)

Špitzer črpa iz ohranjenih zgodovinskih in arheoloških virov ter v retrospektivi razmišlja o širšem prostoru krajine sodobne Bratislave kot o obsežnem civilizacijskem in kulturnem palimpsestu. Z zavedanjem masivne zgodovine sprememb tega ozemlja v preteklosti odpira vprašanja o značaju sodobnega človeka, opozarja na ranljivost in začasnost ne samo naših osebnih življenj, temveč celotne civilizacije. Stalnice tega sveta so njegove stalne spremembe, pri čemer to filozofsko spoznanje pripovedovalca sovпада z geografskim prostorom, v katerem se premika, torej z okoljem nenehno spreminjajoče se »magične reke« Donave. Veletok s svojimi stranskimi rokavi in listnatimi gozdovi ni jasno zamejen z mejo ali širšim mejnim pragom, ki razdeljuje mogočne naravno-geografske enote, pa tudi kulturna področja. Kulturnozgodovinsko pričevanje te mejnosti je prav Gerulata, del Limes Romanum, meje Rimskega imperija, za katero so v tej regiji živela germanska plemena. Rafaelovo iskanje ustreznega mesta za skričališče revolverja, artefakta njegove osebne zgodovine, prav na področju arheološkega najdišča starorimskega vojaškega tabora, je torej simbolično, gre še za en primer tisočletne razplatenosti osebnih in civilizacijskih zgodovin na tem ozemlju.

Bondyjevo prozno delo z avtobiografskimi prvinami *Epizoda '96* ponuja celovito in kompleksno podobo bratislavske mestne krajine. Besedilo je pomemben prispevek k literarni identiteti mesta, kot ključno prostorsko dimenzijo izpostavlja motiv »praznine«. V diahroni perspektivi to pomeni osvetlitev nekaterih ključnih epizod oz. belih lis iz zgodovine Bratislave (delovanje baročnega kiparja F. X. Messerschmidta in usoda židovske skupnosti), v sinhroni perspektivi avtor v svojih refleksijah opaža urbanistično strukturo mesta, obremenjeno s socialističnim načrtovanjem in naravno danostjo, ki temeljno soustvarjata »genius loci« mesta (reka Donava in Mali Karpati).

Francoski urbanist Dominique Perrault v zvezi z bratislavskim mestnim prostorom razpravlja o problemu »posrkanja krajine v metropoli« (Perrault 2013: 12). Trdi, da »izkušnja praznine v metropoli nudi obilo možnosti. Lahko je ustrezna sopomenka za onesnaženje, izključenost ali samoto, kot tudi kolektivno in skupno izkušnjo, pri čemer se praznina kaže kot prostor, ki je odprt prilagajanju in domišljiji« (Perrault 2013: 12). Mnogi pisatelji v svojih konceptih bratislavskega mestnega prostora razmišljajo na podoben način, čeprav pojma »praznina« eksplisitno ne uporabljajo. Pri Bondyju se fenomen praznine v fizičnem organizmu mesta pojavlja v dveh pomenih. V prvi vrsti je praznina dana s krajino in urbanističnimi rešitvami, ki vzpostavljajo distanco med mestom in reko – avtor namreč reko razume kot ključno prvino »geniusa loci« obdonavskih, pa tudi drugih mest. V urbanističnem pogledu tako izpostavlja specifičen položaj Donave, ki mestu kaže hrbet in tako izraža ne povsem prijateljsko držo. Ključna urbanistična prvina je za Bondyja v mesto vstopajoča pokrajina Malih Karpatov z gozdovi in vinogradi na njenih južnih grebenih. V tem trenutku se pri Bondyjevi refleksiji »praznina«, razumljena kot naravna krajina v mestu, prepleta z zgodovinsko tradicijo vinarstva in obrtniškega središča ter podobno kot distanca do reke v svojem temelju sooblikuje duh mesta.

Praznina pa se pojavlja tudi na področju človeške dejavnosti, ki je posledica kulturne prekinitev med izvornim »mestnim tisočletnim« in na novo vzniklim »novim mestom« – prostorom »zločinov /.../ domnevnih domoljubnih modernističnih urbanistov« (Bondy 1997: 24). Priča teh »zločinov« so obsežni porušeni deli zazidljivega mesta, njegovih dragocenih zgodovinskih predelov. Pripovedovalec *Epizode '96* tematizira predvsem most Slovaške narodne vstaje (SNP), staro četrto ob nabrežju Vydrice, podgrajsko četrto in v drugem kontekstu tudi druge, nove dele mesta:

/n/a glavni cesti med navadnimi bloki iz prve republike stojijo pritlične hiše nekdanjih vinogradnikov – vse na podoben način zanemarjene, česar ni mogoče skriti z reklamami in neonskimi lučmi, na katerih tako ali tako sveti samo vsaka druga črka – na drugi strani čudovita baročna stavba in ostudna psevdogotska cerkev, obdana s stavbami zgodnje faze izgradnje socializma, nekaj metrov naprej pa resnično gromozanske palače razvitega socializma in spet betonsko blokovsko naselje, ob tem pa hišice kot na pravi vasi in spet stolpnica, ki sega do neba, okrogel dimnik in vse naokrog razpotegnjeno skladišče železarne, da moraš cel kilometer naokrog, da prideš iz ene ulice do druge. (Bondy 1997: 81–82.)

Ta tip praznine je znak in obenem »generator« miselne situacije prebivalcev mesta v devetdesetih letih 20. stoletja, ki se kaže skozi »ahistoričen« in »nemestni« način življenja. Pripovedovalec *Epizode '96* ga prepozna predvsem v podobi ogromnega mestnega blokovskega naselja Petržalka na desnem bregu Donave. Praznina se tukaj kaže kot prekomerno razkrajanje mestnega prostora, ki mu primanjkuje intimnih zakotnih prostorov, kjer se lahko odvijajo vsakodnevni pogovori. Čeprav je motiv bratislavskih blokovskih naselij, povezan z »nemestno« identiteto njihovih novih prebivalcev, v slovaški književnosti opaziti že veliko prej, na primer v »industrijskem romanu« Dušana Krausa *Životy unikajúce* (Izginjajoča življenja, 1979),⁷ je Bondy vendarle prvi, ki je ujel Petržalko (gradnja tega naselja se je začela v sedemdesetih letih 20. stoletja) kot labirint. V njem se je totalitarna realizacija modernistične urbanistične vizije uresničila v mestni predel s pomanjkljivo socialno strukturo. Petržalka pa ima v njegovi literaturi kljub temu posebno čarobnost, pri čemer čarobni občutek vzbujajo na eni strani naravni in krajinski dejavniki (leži namreč v naravnem okolju za Donavo na nekdanji meji starorimske province Panonije), predvsem pa struktura labirinta.

Obdonavski prostor, močno zaznamovan z zavestjo začasnosti naše kulture v futuristični perspektivi, se pojavi v polifoni pripovedni perspektivi romana Daniela Hevierja *Knjha, ktorá sa stane* (Knjiga, ki se zgodi, 2009). Sodobna Bratislava predstavlja neobhodno ozadje, obenem pa je ena od tem romana, ki zaobsega

⁷ Obsežno obravnavo tega romana s poudarkom na oblikovanju bratislavskega urbanega mesta je podal V. Barborík: »Krausov roman je poročilo o mestu v konkretnem času in 'prometni' situaciji, o mestu, izpraznjenem navzven, ki je prostor zasebne iniciative in iskanja doma, prostor omejene zabave in minimaliziranega javnega življenja. Bratislava tega romana je mesto po utopiji in hkrati tudi posledica, mesto medobdobja, ko se modernizacijsko-revolucijski patos izčrpa, stare vizije nihče ne posreduje, nove pa ni na obzorju« (Barborík 2021: 302).

prepletene življenjske zgodbe prebivalcev mesta in si zastavlja cilj, da bi postavil psihološko-sociološko diagnozo njihovih odnosov. Druga močna tematska linija je metaforična vizija prihodnosti mesta in celotnega srednjeevropskega prostora, ki ga po Hevierjevem mnenju čaka neizogibna etnična ter verska sprememba, ki jo bo prinesel nov migracijski val. Avtor predpostavlja vizijo Bratislave kot prostora, v katerega bo v bližnji prihodnosti vstopila druga kultura oz. civilizacija. Eden od stranskih likov docent Neizvestný razvija v svojih univerzitetnih predavanjih teorijo o judih (in kasneje tudi kristjanih) kot ljudeh knjige (*Svetega pisma*), torej pisave, in muslimanih kot ljudeh besed, torej pripovedovanja. »Vojna med Besedo in Pisavo okrog nas se bije v polnem toku« (Hevier 2009: 155), pravi Neizvestný in iz *Stare zaveze* citira odlomke, kjer Bog »govori« in »poimenuje«. Bog je torej zanj pripovedovalec, pripovedovanje oblikuje novo resničnost, pisanje je sekundarna, človeška dejavnost. Čudni Pripovedovalci, ki hitro rastejo po ulicah Bratislave, so glasniki novega Reda. Na fasadah bratislavskih stavb se vedno pogosteje pojavljajo grafitni napisi *Narok*, ki pri branju nazaj pomeni *Koran*. Eden od likov, ki je prišel v Bratislavo z Orienta, z nerazjasnjnim poslanstvom ta »narok« razlaga takole:

/m/oja naloga je, da vas utrdim v vašem poslanstvu, to je pripovedovanje zgodb. Da bi z njimi poselili to prazno zemljo. Z zgodbami boste odprli vrata za naše brate in sestre. Vrnili boste Pripovedovalce v tisti konec sveta, ki se imenuje Evropa. Slutite in veste, da se to, kar se je do sedaj samo hotelo, zdaj že udejanja in krilata telesa se zbirajo na pot. Na novo romanje, ki bo spremenilo obliko tega sveta. (Hevier 2009: 400.)

Nasproti moči pripovedi torej stoji »prazna zemlja«, oslABLJENA z lastnim relativizmom, ki se odvraca od vrednot, na katerih je nastala in se uveljavila. Hevier pušča odprto vprašanje, kako bo izgledal red po tem premiku, pri katerem ena civilizacija poskuša razslojiti drugo. Njegova perspektiva je precej liberalna: če je naša civilizacija zares izčrpana, jo mora neizogibno nadomestiti nova, bolj sposobna za življenje. Vprašanje je, ali je ta trenutek že nastal in ali bo sprememba potekala neopazno, po mirni poti. Njegove vizije vsebujejo tudi namig na potencialno katastrofo, po kateri bi Bratislava in cel prostor okrog Donave izgubila kulturno kontinuiteto.

Predstava bratislavskega naselja Petržalka kot labirintne strukture se pojavi tudi pri Hevierju. K proznim delom, ki se iz različnih miselnih perspektiv ukvarjajo s podobo tega naselja kot prostorskega labirinta, je mogoče uvrstiti tudi novelo Jane Beňove *Cafe Hyena: plan odprevádzania* (*Cafe Hyena: načrt spremljanja*, 2008).⁸ Osnova zgodbe je nenehno premikanje bohemskega para v enem mestu, pa vendar med dvema različnima svetovoma, ki ju deli Donava: negostoljubno, socialno in arhitektonsko nesrečno Petržalko devetdesetih let 20. stoletja ter starim središčem mesta, ki ponuja prostore ustvarjalnosti, svobodomiselnosti in vznemirljivo bohemske brezdelje. Glavni lik Elza, ki se v Petržalko preseli k svojemu

⁸ V slovaški literarnokritični refleksiji je opredeljena kot novela, v slovenskem kontekstu je delo *Cafe Hyena* v prevodu Diane Pungeršič (založba Malinc, 2020) opredeljeno kot roman.

partnerju Ianu, kritično opaža, kako ta predel mesta ne funkcioniira kot pravo mesto – socialno inženirstvo, pretopljeno v urbanizem blokovskega naselja, izolira življenja prebivalcev izključno v intimno-družinski prostor stanovanj, kjer kultiviran poljavni in javni prostor takorekoč ne obstaja več.

Ta socialni manko se v proznem delu odraža prav s poudarjanjem podobe blokovskega naselja kot labirinta, nepregledne strukture zanemarjenih javnih prostranstev, ki človeka silijo, da se zateka v povsem zasebni prostor. J. Beňová to interpretacijo prostora blokovskega naselja potencira vse do podobe ironične karikature tudi s formalnimi postopki pripovedi, z drobljenjem pripovedovanja na mikrozgodbe, mizanscene in vizualne podobe. Elzin spomin na otroštvo, v katerem se izgubi v zrcalnem blodnjaku petržalskega mestnega lunaparka, se dopolni z drugo izkušnjo – »umetniško« blodenje se spremeni v resnično dezorientacijo v zapleteni strukturi naselja:

/m/ama in stara mama se nekaj let kasneje v Petržalki izgubita. Usedeta se na pravi avtobus, a v nasprotno smer. Namesto proti centru ju odnaša vse globlje in globlje v notranjost naselja. Ko prestrašeni izstopita, je že tema in sneži. Nikoli več se ne bosta vrnili domov, nikoli več ne bosta našli ven. »Oprostite, kako prideva v Bratislavo?« blekne mama gospodični na postajališču.

»Pa saj ste že ... Tukaj ste v Bratislavi,« se začudi gospodična.

Mama se nebogljeno nasmehne. »Mislim v center Bratislave.« (Beňová 2020: 9.)

K bolj poglobljeni refleksiji Bratislave in njenih prebivalcev se je avtorica vrnila v drugi literarni reportaži z naslovom *Flanérova košľa: 8 ½ bratislavských ulíc (Srajca flaneura: 8 in pol bratislavskih ulic, 2020)*. V tem subjektivnem »portretu« sodobnega mesta avtorica črpa iz svojih novinarskih in reporterskih izkušenj. Bolj kot posamezne arhitekturne in zgodovinske znamenitosti sta izpostavljena življenje ter prostor izbranih ulic s perspektive pešca, flaneurja, ki opaža manjšo ali večjo funkcionalnost mikroprostorov izbranih ulic: pločnik, pasaža, petržalske betonske terase, različna prevozna sredstva, trgovine in kavarne ... Pri avtoričinem pristopu je pomembna ujeta konkretna zgodba in refleksija na pol zasebne mestne sfere, torej iskanje družbenih povezav na malem področju sosedskih odnosov. V drugi zvrstni podobi in z druge perspektive torej obdeluje »staro« temo živega mesta, ki nastaja iz funkcionalnih prostorov, kjer se povezuje intimno, družinsko vzdušje s sosedsko, družbeno in javno sfero. Najbolj produktivno s spoznavnega vidika pa delujejo odlomki, v katerih je opazen avtoričin kritičen odnos do konkretnih mestnih prostorov. To velja predvsem za poglavja, ki so posvečena Petržalki, napisana v avtentičnem dialogu o značaju, pomenu, sodobni in prihodnji podobi tega (ne)mestnega prostora.

Avtentičnost likov J. Beňove je neposredno povezana z življenjem v mestu, to občutenje pa doživljajo samo v zgodovinskem jedru Bratislave. Tudi pripovedovalec obravnavane novele *Epizoda '96* živi predvsem v središču, iz katerega občasno odhaja na flaneurske sprehode po obrobni delih mesta – iz prostorskega

vidika se njegov vsakdanji premik dejansko prekriva z literarnimi junaki kanoničnega romana sodobne slovaške književnosti *Rivers of Babylon* (1991)⁹ Petra Pišťanka (1960–2015). Roman je I. Taranenkova opredelila kot »hiperbolizirano podobo konca zgodovine v realnosti postsocialističnih dežel, kjer se je uvoz kapitalizma povezal z duhom mestne lokalne napol legalne oz. nelegalne ekonomije« (Taranenkova 2018: 196). Bondyjevo delo je kot poseben »dostavek« romana P. Pišťanka v tem smislu, da prikaže spremembo ekonomske elite mesta takorekoč v neposredni časovni navezavi na fabulo Pišťankovega romana. *Rivers of Babylon*, roman o vzponu podeželana Rácza, ki se ob koncu socializma zaposli v hotelu Ambassador v središču Bratislave, lahko s prostorskega vidika imenujemo roman interierja (konceptualna metafora, ki je usmerjena na socialno transformacijo literarnega lika Rácza, se uresničuje »v notranjosti« in v tradicionalni smeri od spodaj navzgor, iz hotelske kotlovnice in kleti do prestižne vile nad mestom). Pri-povedovalca Bondyjeve novele in Rácza povezuje njuno »outsiderstvo«, ki ima sicer različen značaj, ima pa isti potencial: obema omogoča, da gledata na mesto z nove perspektive. Pišťankov glavni lik pa za razliko od Bondyjevega izkorišča tudi perspektivo ekonomskega in statusnega preobrata v družbi in ga potencira: »Kotlovnica bo njegova podmornica, se Rácza odloči. Z okolico bo vzdrževal le najnujnejše stike. Nič drugega ga ne bo zanimalo, kot koliko denarja bo odnesel domov« (Pišťanek 2012: 27).

Bondy in Pišťanek v svojih proznih delih ustvarjata dvojni portret Bratislave iz obdobja divjega kapitalizma prve polovice devetdesetih let 20. stoletja, pri čemer se nanašata na ambivalentno in heterogeno zgradbo tega mesta. V njem urbanizem v posameznih fragmentih dobro predstavlja socialno-psihološki profil prebivalcev, njihovo nezgodovinsko doživljanje v sedanosti in izgubo kulturnega spomina. Predvsem Bondy je jasno dojemal zgodovinski, urbanistični in kulturno neenovit prostor mesta kot izraz oslabiljene identitete.

Bratislava ohranja svojo vlogo v proznih delih o sodobnem času, čeprav prostorska dimenzija ni izrazito postavljena v ospredje, bolj bi lahko rekli, da tvori naravno ozadje pripovedi. Mestni prostor pa ustvarjalno in večpomensko predstavlja eden najizrazitejših slovaških prozaistov Márius Kopcsay. Pri tem avtorju je vedno v ospredju dimenzija literarnih likov, posebej njegovega tipičnega protagonista, tj. neopazen, razmeroma neprivlačen in godrnjav moški srednjih let iz srednjega razreda, antijunak, ki ima frustracije zaradi neuspešnega zasebnega ter poklicnega življenja. S pripovedno oživitvijo te frustracije je pri Kopcsayu tesno povezana metaforika prostora, ki je pogosto postavljena med središče in obrobje, med do-jemanje mesta kot stresnega načina življenja ter nostalgичno in idilično podobo naravnega okolja. Takšen je tudi primer avtorjevega ključnega romana *Domov* (*Dom*, 2005), ki je postavljen v drugo polovico devetdesetih let 20. stoletja, v katerem selitev mlade družine v središče mesta postane tudi simbol poglobljajočih se partnerskih problemov in obenem njihov pospeševalec: »Žena ima, kar je hotela.

⁹ Slovenski prevod romana *Rivers of Babylon* Andreja Rozmana je izšel pri Cankarjevi založbi leta 2012.

Stanuje v mestu. Mucha izkoristi vsak trenutek, da izrazi globoko nestrinjanje z življenjsko odločitvijo, na katero je pristal pod pritiskom čustvenega izsiljevanja. Ženo opominja, da se samo prilagaja in da je bila selitev v mesto proti njegovi volji« (Kopcsay 2005: 12).

Kopcsayjevega protagonista, za katerega je značilno predvsem neizpolnjeno življenjsko hrepenenje, pa v sedanosti ne moreta zadovoljiti niti podeželsko okolje niti narava. To dojema kot harmonijo samo, dokler gre za prostor nostalgичnega spominjanja, kot je na primer v noveli *Medvedia skala* (*Medvedji previs*, 2009). Prisotnost suburbanih prostorov v literarnih podobah Bratislave pri več avtorjih opaža tudi Katarina Badžgoňová. Zanje tako kot za Kopcsaya velja, da »problematizirajo odnos mestnega in podeželskega okolja. Ideal naravnega življenja je zanje v veliki meri mestni konstrukt. Zanje je značilno prevrednotenje prvotne strukture tradicionalnega motiva vrnitve iz ogroženega mesta v varno naročje narave in tematizacija brisanja meje med naravnim in urbanim okoljem« (Badžgoňová 2020: 154).

Bratislava danes predstavlja samoumevni prostor prozne ustvarjalnosti mnogih slovaških avtorjev, obenem pa velja, da njene literarne podobe niso oblikovala temeljna dela kanona mestnih besedil, kot to poznamo pri drugih srednjeevropskih mestih. Podoba Bratislave ostaja heterogena vse do fragmentov, kljub temu pa lahko prepoznamo nekatere stalnice, ki so povezane z njeno geografsko lego (Donava, Mali Karpati in iz tega izhajajoča podoba mesta kot prehoda med različnimi svetovi, denimo panonsko nižino in pogorjem Karpatov, med »Evropo« ter »Balkanom« ali med germansko in slovansko Evropo), politično, kulturno ter urbanistično zgodovino 20. stoletja, ko se je izvirno malo mesto z gotskim središčem in bogato baročno arhitekturo postopoma preoblikovalo v mesto z obsežno industrijsko proizvodnjo ter obročem ogromne socialistične izgradnje. Ti procesi so na eni strani oslabili, obenem pa v svojem temelju spremenili podobo izvirne Bratislave, sodobni slovaški književnosti in kulturi sploh pa so prinesli izzive, kako obnoviti ali na novo definirati oslajeno ter izgubljeno identiteto.

Prevod iz slovaščine: Špela Sevshek Šramel

Viri

- Beňová, Jana, 2008: *Plán odprevádzania* (*Café Hyena*). Levice: L. C. A.
- Beňová, Jana, 2020: *Café Hyena, Spremljevalni načrt*. Medvode: Malinc. Prev. Diana Pungersič.
- Beňová, Jana, 2020b: *Flanérova košľa. 8 ½ bratislavských ulíc*. Bratislava: BRAK.
- Bondy, Egon, 1997: *Agónie – Epizóda '96*. Bratislava: Vydavateľstvo PT.
- Hevier, Daniel, 2009: *Kniha, ktorá sa stane*. Bratislava: Kalligram.
- Kopcsay, Márius, 2005. *Domov*. Levice: Koloman Kertész Bagala.

- Kopcsay, Márius, 2009. *Medvedia skala*. Bratislava: Kalligram.
- Pišťanek, Peter, 1991: *Rivers of Babylon*. Bratislava: Archa.
- Pišťanek, Peter, 2012: *Rivers of Babylon*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prev. Andrej Rozman.
- Rozner, Ján, 2010: *Noc po fronte*. Bratislava: Marenčin PT.
- Rozner, Ján, 2011: *Výlet na Devín*. Bratislava: Marenčin PT.
- Špitzer, Juraj, 1991: *Letná nedel'a*. Bratislava: Archa.
- Vilikovský, Pavel, 2014: *Moje mesto*: Bratislava. Kolektív autorov: *Moje mesto*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G.

Literatura

- Badžgoňová, Katarína, 2020: Podoby mestského a prírodného prostredia v prózach Máriusa Kopcsaya, Moniky Kompaníkovej a Petra Krištúfka. *Slovenská literatúra* 67/2. 139–156.
- Barborík, Vladimír, 2018: Hledání centra. Slovenská literatúra mezi Martinem, Prahou a Bratislavou. Šámal, Petr, Pavlíček, Tomáš, Barborík, Vladimír in Janáček, Pavel (ur.): *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia, Památník národního písemnictví, Ústav pro českou literaturu AV ČR. 50–54.
- Barborík, Vladimír, 2021: Bratislava na prahu – Bratislava prahov (Mesto v epoche normalizácie: Životy unikajúce Dušana Krausa). *Slovenská literatúra* 68/3. 288–303.
- Derdowska, Joanna, 2011: *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- Đurišin, Dionýz, 1995: *Teória medziliterárneho procesu I*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Đurišin, Dionýz, 1997: *Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity.
- Finch, Jason, 2016: Modern Urban Theory and the Study of Literature. Tambling, Jeremy (ur.): *The Palgrave Handbook of Literature and the City*. London: Palgrave Macmillan. 27–44.
- Hroch, Miroslav, 2016: *Hledání souvislostí. Eseje z komparativních dějin Evropy*. Praha: SLON.
- Minár, Pavol, 1998: Mesto v slovenskej medzivojnovnej fikcii (predpoklady, pravidlá, kódy a logika produkcie textov). Mannová, Elena (ur.): *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press.
- Moravčíková, Henrieta idr., 2013: *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia na Slovensku*. Bratislava: Slovart.
- Perrault, Dominique, 2013: Prázdnost/Le vide. Bogár, Michal, Králik, Ľubomír in Urban, Ľudovít (ur.): *Bratislava metropolis*. Bratislava: Spolok architektov Slovenska.
- Šútovec, Milan, 2007: Slovenský amalgám. *OS - Občianska spoločnosť* 11/1. 17–33.
- Rybicka, Elżbieta, 2014: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.

Tancer, Jozef, 2012: *Obraz nie je odraz. Reprezentácie mesta ako výskumný problém*. Du-deková, Gabriela in Mannová, Elena (ur.): *Medzi provinciou a metropolou: obraz Bratislavy v 19. a 20. storočí*. Bratislava: Historický ústav SAV.

Taranenková, Ivana, 2018: *Rivers of Babylon – postmoderný Bildungsroman, román konca dejín*. *Slovenská literatúra* 65/3. 183–197.

The Bratislava City Landscape in the Contemporary Slovak Prose

The study analyzes the image of the Bratislava city landscape in the contemporary Slovak prose. First, the theory of geopoetics is applied to demonstrate how cultural artefacts (writers' statues and memorials) in the public space were used in political and ethnic appropriation of the city in the 20th century. Subsequently, a selection of prose texts that take place in Bratislava is interpreted to identify a number of common topics and ways the space of this city was perceived (reflecting on the interrupted cultural memory, the weakening the city's identity, the trauma caused by the fact that a large part of the historical centre had been destroyed during socialism, the heterogeneous and non-compact city space as a result of modernist redevelopment, etc.). The literary image of Bratislava is formed by certain topoi reflecting its geographic position at the political, cultural and natural border, but also near the Danube River and Carpathian Mountains.

Keywords: contemporary Slovak literature, city landscape, Bratislava, geopoetics

ŽENSKI (OB)RAČUNI: O PROZI POLJSKIH AVTORIC PO LETU 2000

Avtorica prispevka obravnava prozo poljskih avtoric, izdano po letu 2000. S pomočjo analize izbranih del članek prikazuje identitetne spremembe žensk in omogoča spremljanje povezav z emancipacijskim diskurzom, posledic tržne usmeritve, popfeminističnih »odklonov«, igre s konvencijami in funkcioniranja seksualnosti. Junakinje ženskih pripovedi (in tudi pisateljice) namreč preizkušajo različne meje: možnosti jezikovne artikulacije, čustvene ekspresije, kontroverznosti pripovedi in ženske (psiho-fizične) vzdržljivosti, pri čemer med drugim problematizirajo: izzive materinstva, zapletene odnose med materami in hčerkami, splav, identiteto sodobnih žensk ter kritiko sedanje družbene ureditve.

Ključne besede: sodobna poljska proza, sodobne pisateljice, travma, protest, preteklost

Proza poljskih avtoric, objavljena po letu 2000, je izjemno raznolika. Analizirati jo je mogoče s številnih perspektiv. Zanimive rezultate lahko npr. prinese obravnava tem, osredotočenih na identitetne spremembe in vprašanja emancipacije. Ženske, ki na raznolike načine delajo (ob)račune z lastno subjektivnostjo, seksualnostjo, sprejetimi odločitvami, vsakdanjostjo in medosebnimi odnosi, pogosto poskušajo preseči patriarhalna načela. Ta prizadevanja so bolj ali manj uspešna. Zanimivo si je ogledati, kako pišejo in kakšne teme izbirajo, zlasti zato, ker se po letu 2000 pojavlja čedalje več ženskih pripovedi.

V analizi poljskega založniškega trga je leta 2017 Dariusz Nowacki ugotovil:

obdobje zadnjih 7–8 let je bil čas izjemne oživitve na področju pisanja žensk. Proza, ki jo pišejo ženske za ženske in ki obravnava – zelo poenostavljeno – ženske zadeve,

je postala glavni tok našega /poljskega – A. N. C./ leposlovja in izrazito (predvsem količinsko) prevlada v primerjavi z drugimi oblikami literarne komunikacije. (Nowacki 2017: 88.)

Dve leti kasneje je Nowacki ponovno opozoril na svojevrstno »pogubnost preobilja« (prim. Nowacki 2019: 13), ko je v delu *Ženske za branje* poskušal opisati bero poljskih pisateljic v zadnjih letih. In res, celo če bi se omejili zgolj na najpomembnejše avtorice-prozaistke, bi bilo težko naskicirati vsaj okvirni literarni zemljevid. Vredno pa si je – četudi le bežno – ogledati problematiko, ki jo obravnavajo avtorice in s tem uzavestiti, s kakšno raznolikostjo imamo opravka.¹

Prozna dela, ki so jih napisale ženske in ki se jih danes – nekoliko poenostavljeno – na splošno (vendar z upoštevanjem raznih pomislekov) deli na »žensko prozo« in »prozo žensk«,² so v dialogu s patriarhalno kulturo, pri čemer med drugim prepričujejo o tem, da se ni mogoče znebiti prtljage izkušenj, medtem ko družbeno-politične okoliščine, v katerih odraščamo, določajo našo sedanost in vplivajo na prihodnost. Junakinje ženskih pripovedi (in tudi same pisateljice) preizkušajo raznolike meje: možnosti jezikovnega in čustvenega izraza, kontroverznosti pripovedi ali ženske (psiho-fizične) vzdržljivosti. Problemатizirajo torej svoboden pristop k erotični sferi, pri čemer pozornost posvečajo tako ho- moerotičnim kot tudi biseksualnim odnosom. Javno pišejo o depresiji, težavah z alkoholom in drogami. Dandanes se prozaistke ne bojijo poseči po »težkih« temah in poskušajo dokazati, da so moderne ženske – z različnimi strategijami preživetja – močne, četudi je iz spopada z nasprotji usode ne odnesejo vedno poci.³ Avtorice torej razpravljajo tako o svoji vsakdanjosti kot tudi o tem, kar jih vznemirja in navdaja s strahom ali jim vzbuja zanimanje, jih privlači in osrečuje. Podobno trdi Bernadeta Darska:

/p/isateljice /.../ pogosto izjavljajo, da so to storile /izdale knjigo – A. N. C./, da bi se na ta način soočile z lastnimi težavami ali omejitvami. Torej ne gre toliko za pripovedovanje zanimive zgodbe, opis nekega problema ali portretiranje izrazite in nebanalne junakinje, temveč bolj za urejanje privatnih zadev – za terapevtsko razsežnost pisanja.

¹ Prim. npr. Darska 2017; Mrozić 2012. Zanimive komentarje na temo ženskega pisanja je mogoče najti npr. v pogovoru z naslovom *Proza žensk: spoznanja in sanje kritikov*, ki so se ga udeležili Grzegorz Filip, Dobrawa Lisak-Gębala, Dariusz Nowacki, Dorota Siwor (2020).

² Prim. npr. Nowacki 2019. V njegovem besedilu ni upoštevana tema (e)migracij v Evropsko unijo, ki se ji posvečajo pisateljice, je pa to temo precej natančno opisala npr. Bożena Karwowska (2013).

³ Prim. mdr. dela: *Obsoletke (Obsoletki)* Justyne Bargielske, *Dziedzina* in *Jolanta Sylwie Chutnik, Sled po mami (Ślad po mamie)* Marte Dzido, *Trans* Manuele Gretkowske, *Kamnitna noć (Kamienna noc)* Gaie Grzegorzewskiej, *Nedozoreli sadeži (Guguly)* Wiolette Grzegorzewskiej, *Najslabši človek na svetu (Najgorszy człowiek na świecie)* Małgorzate Halber, *Abraham (Pięćdziesiątka)* in *V zraku (W powietrzu)* Inge Iwasiów, *365 dni* Blanke Lipińskiej, *Nelegalna razmerja (Nielegalne związki)* Grażyny Plebanek, *Nočne živali (Nocne zwierzęta)* Patrycjje Pustkowiak, *Kratka izmenjava ognja (Krótka wymiana ognia)* Zyte Rudzke. V večini omenjenih besedil je mogoče opaziti t. i. popfeministični zanos. Kritični potencial, ki bi lahko služil za rahljanje patriarhalne naracije, je večinoma simuliran. Posledično se pisateljice, ki jih dojemamo kot pogumne, prevratniške, ki prestopajo moralne tabuje, na koncu umaknejo in se »vrnejo na tirnice tradicije« (Iwasiów 2010: 84). Več na to temo Nęcka (2012).

Ustvarjanje literature naj bi torej reševalo težave, iz življenja izbrisalo dolgčas, bilo v zadovoljstvo in zabavo. (Darska 2016: 85.)

Poskusi razumevanja resničnosti, ki nas obdaja, so razvidni tudi kot poskus razumevanja samih sebe. V središče pripovedi je večkrat umeščen spomin. Posledično se pripoved pogosto vrača v otroštvo, da bi razjasnila kakšno izmed ugank, ki oblikuje identiteto ali obravnava zapletene družinske odnose (s posebnim ozirom na nasilna žensko-moška razmerja). Izrazita je tudi družbeno-politična angažiranost, ki želi izraziti nasprotje temu, kar se dogaja »tu in zdaj«. Tako je torej mogoče razlikovati med nekaterimi prevladujočimi ženskimi pisateljskimi strategijami, ki temeljijo – milo rečeno – bodisi na vzpostavitvi empatije in sočutju bodisi na kontroverznosti ter nujnosti zavzetja lastnega stališča. Med pisateljicami, ki – kar potrjujejo številni pozitivni literarnokritični komentarji in nominacije za najpomembnejše poljske nagrade – si zaslužijo posebno priznanje, je treba omeniti vsaj: Justyno Bargielsko,⁴ Joanno Bator,⁵ Ingo Iwasiów,⁶ Natalio Suszczyńsko⁷ in seveda Nobelovo nagrajenko Olgo Tokarczuk.

Vsaka izmed njih izbira nekoliko drugačne glavne teme in opisne strategije, se vključuje v feministične diskusije ter poskuša prepričati, da se izkušnja ženskosti lesketa v različnih odtenkih.

⁴ Justyna Bargielska (roj. 1977) je poljska pesnica in prozaistka, nagrajenka pesniškega natečaja Rainerja Marie Rilkeja (2001) in prejemnica posebne nagrade Vsepoljskega pesniškega tekmovanja Jacka Bierzina (2002). Leta 2010 je za zbirko *Dwa fiata (Dwa fiaty)* prejela literarno nagrado mesta Gdynia. Za prozno zbirko *Obsoletke (Obsoletki)* (2010) je bila nominirana za nagrado Paszport Polityki, za literarno nagrado mesta Gdynia ter za literarno nagrado Nike 2011. Leta 2013 je bila njena pesniška zbirka *Bach for my baby* nominirana za nagrado Wisławe Szymborske, za vrocavsko pesniško nagrado Silesius in nagrado Grifia. Leta 2014 je bila nominirana za literarno nagrado Nike za prozno delo *Male lisice (Male lisy)*, ki je prejelo tudi nominacijo za varšavsko literarno nagrado. Leta 2020 je bila nominirana za vrocavsko pesniško nagrado Silesius za delo *Otrok iz darov (Dziecko z darów)*. Slednja zbirka je bila leta 2021 nominirana še za nagrado Wisławe Szymborske za leto 2019. Prim. <https://czarne.com.pl/katalog/autorzy/justyna-bargielska>.

⁵ Joanna Bator (roj. 1968) je poljska prozaistka, publicistka, esejistka, univerzitetna predavateljica za področje kulturne antropologije in študijev spolov, štipendistka programa Tempus, Kościuszkove fundacije in japonske vlade. Je prejemnica nagrade Beate Pawlak za delo *Japonska pahljača (Japoński wachlarz)*, (2004). Knjiga je prejela tudi poznanjsko založniško nagrado. Njen roman *Peščena gora (Piaskowa góra)*, (2009) je bil nominiran za literarno nagrado Nike in za literarno nagrado mesta Gdynia. Za literarno nagrado Nike je bil nominiran tudi roman *Chmurdalia* (2011). Prim. <https://instytutkiziazki.pl/literatura,8,indeks-autorow,26,joanna-bator,9.html?filter=B>; <https://culture.pl/pl/tworca/joanna-bator>.

⁶ Inga Iwasiów (roj. 1963) je poljska pisateljica, pesnica, literarna kritičarka, literarna zgodovinarica in univerzitetna predavateljica. Njen roman *Bambino* je bil nominiran za literarno nagrado Nike 2009, literarno nagrado mesta Gdynia 2009 in nagrado javnih medijev »Cogito« 2009. Za delo *Kronike upora in ljubezni (Kroniki oporu i miłości)* je prejela literarno nagrado maršala Zahodnopomorskega vojvodstva »Jantar« (2021). Prim. <https://culture.pl/pl/tworca/inga-iwasiow>; http://www.ppubl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Inga_IWASI%C3%93W.

⁷ Natalia Suszczyńska (roj. 1988) je poljska pisateljica, katere prisotnost na poljskem založniškem trgu je čedalje bolj opazna. Svoje zgodbe je med drugim objavila v časopisih *Rita Baum*, *Wakat*, *Elewator*, *Helikopter*, *Fabularia* in v reviji *Girls to the Front*. *Droplje* so njen prozni debi, ki so ga številni recenzenti zelo pozitivno ocenili.

Prepustiti se babjemu čekanju

Eno tovrstnih strategij je mogoče najti v prozi Justyne Bargielske. Delo *Male lisice* (*Male lisy*), za katerega je značilno »raztrgano«⁸ pripovedno tkivo, je zbirka podob, refleksij, anekdot in dovtipov. Posledično je zgodbo te knjige težko povzeti. Kljub temu se v njej pojavlja tematska dominantna, znana že iz pisateljičinega zgodnejšega dela *Obsoletke* (*Obsoletki*), osredotočenega na problem materinstva, ki je v tem primeru nekoliko širše osvetljen.

V *Malih lisicah* sta v ospredju dve junakinji. Prva, Agnieszka, je samska ženska, ki se sooča s smrtjo ljubljenega fanta. Dela kot znanstvenica, hkrati je prostovoljka, ki vodi psihološko-literarne delavnice, med katerimi si udeleženci izmišljujejo barvite zgodbe. Druga junakinja je Magda, žena, mati dveh otrok, ki trpi za depresijo brez vidnih bolezenskih znakov, saj – za razliko od moža – sanjari o tretjem otroku. Obe ženski povezuje lik Pajde – razbojnika iz gozda v bližini Varšave –, ki jima omogoča erotično izpolnitev brez moralnih zadržkov. Krhka, fragmentarna pripoved razpada odznotraj navzven, vendar Bargielski ne gre za prikaz intrigantske fabule. Njen glavni namen je poudariti vrednost kramljanja samega po sebi. *Male lisice* namreč tematizirajo eno izmed glavnih potreb – potrebo po govorjenju in po tem, da smo slišani. Posledično gre za pripoved, sestavljeno iz številnih raznolikih anekdot. Svojo zgodbo med drugimi deli oseba, imenovana »monumentalna«, ki je splavila v četrtem mesecu nosečnosti, frizerka, ki ima težave s plodnostjo, manikerka, ki neguje nosečo stranko. V obravnavanem delu se torej pojavlja veliko med seboj nepovezanih motivov, ki se dotikajo na primer mikavnosti seksa v iglju, bega pred otroki skozi odtok v banji, o čemer pripoveduje utrujena mati,⁸ ali pa povezave lignjev s književnostjo, ki naj bi izzvali bralstvo, da se zamisli o bolj in manj pomembnih rečeh. Bargielska se ob tem igra s konvencijami, s čimer poudarja, da ne mara dolgčasa (prim. Czechowicz 2013). Poleg tega Bargielska kaže ne samo na raznolikost človekovih izkustev, ampak tudi na to, da navdih črpa iz poslušanja ali prisluškovanja drugim:

Justyna Bargielska je namreč prozaistka-pesnica, ki sama o sebi pravi: »sem bitje, ki posluša. Svet zaznavam v glavnem s sluhom. /.../ Ko se človek začne čuditi, v vsakem stavku najde biserčke, absurde, umazane, zanemarjene. Nepopolne in čudovite.« Takšna je logika *Malih lisic*: prisluškovalna. Bargielska prisluškuje drugim, posnema jezike, registre in ritme. Pripovedi, fantaziranje, anekdote in spomini, prisluškovani pogovori, drobci, proste asociacije – vse to očarljivo kroži po krvnem obtoku njene proze, polnem življenja. (Lipczak 2013.)

⁸ Kot je ugotovil Jarosław Czechowicz, ima »materinstvo v *Malih lisicah* nekoliko tiranski značaj in zares se vračajo misli, s katerimi nas je Bargielska mučila v *Obsoletkah*. Magda sicer ni slaba mati in četudi bi odplavala skozi banjo, bi s sabo vzela otroke. Kakor koli že – ni ji lahko. Predvsem biti sama s seboj. Ni ji mar za lastno mnenje o različnih stvareh. Raje se zanese na sodbe drugih. Prav tako se raje prepušča drugim. Jezna je, ker se kot petintridesetletna 'solidna vlačuga' prepušča poženju in vara moža z razbojnikom iz gozda« (Czechowicz 2013).

Rezultat te razpršenosti fabularnega centra je pripoved o ženski vsakdanjosti in o tem, »kako v to vsakdanjost oz. v določen red vdirajo skušnjave in hrepenenje po razbitju rutine in urejenosti, ki niso nujno nevarni, temveč predvsem dodajajo življenju okus in blišč« (Nowacki 2019: 47). Iz tega razloga je ravno v *Malih lisicah* na precej specifičen način prikazana ljubezenska zgodba. Kot piše Kinga Dunin:

/t/o je zgodba brez »ljubi, ne ljubi«, brez moralnih dvomov, resnih življenjskih zapletov, romanca brez primerne intrige in napetosti. Kajti »gangster iz gozda« je samo figura, točka, na katero se osredotoča žensko prekomerno hrepenenje – poželenje po seksu, erotiki, pa tudi po tem, da je slišana, po bližini. Pravzaprav ne gangster, temveč »razbojnik z gozda«, še bolj nedvoumno – freudovski lik. Nekoč je živel v kolibi z nosečo priležnico in dvema otrokoma. Rokovnjaška surovost, nož-penis, zmožnost plojenja ... Kot se spodobi za simbol, on ne izreče niti enega stavka, le ob pojavitvi in izginotju poje absurdno pesem o postrvi. (Dunin 2013.)

Tu ne bo nič zanesljivo in enoumno. Iz tega razloga tudi osebe, ki se pojavljajo na poti glavnih junakinj, dodajajo pripovedi iz svojega življenja, ki bolj ali manj pritegnejo poslušalce. Vse je namreč zgrajeno na oblikovanju babje »naveze«. Zdi se, da nas Bargielska prepričuje, da je vsak dogodek – celo navidez nebitven, banalen – pomemben, saj se je zgodil nekomu, ki ga želi deliti z drugimi. Zahvaljujoč avtoričini ironiji pa pripoved ne zapada v stereotipe. *Male lisice* so tako specifična vez med resničnostjo in konfabulacijo, grozo ter absurdom, perverzijo in lirizmom, vulgarnostjo ter dovtipom. V okviru večpomenskosti in nedorečenosti problematizirajo ženskost kot svojevrstno omejitev, težavno materinstvo, nujnost zapostavljanja lastnih potreb, nagnjenost k podleganju divjim strastem in sanjskim fantazijam ali travmatično sprijaznjenost z izgubo. Naslov, ki se navezuje na biblijske lisice, uničevalke vinogradov, simbolizira skušnjave in človeške pomanjkljivosti. Te male slabosti naj bi bile po mnenju Bargielske potrebne, saj popestrijo našo sivo vsakdanjost. *Male lisice* poleg tega izražajo prepričanje, da kljub nenaklonjeni usodi želja po življenju zmaga.

Iz oči v oči s preteklostjo

Pred takšno preizkušnjo se znajdejo številne junakinje ženskih pripovedi. Ena izmed njih je Alicja Tabor iz romana *Temno, skoraj noč* (*Ciemno, prawie noc*) Joanne Bator. Pisateljica je potrdila, da je roman »knjiga, ki temelji na občutju čedalje večje nemoči, obupa. Kot je zapisala Hannah Arendt, živimo v svetu, v katerem je zlo vseprisotno, celo banalno« (Bator 2012). Zavedanje, da je vsak človek del takšnega sveta, in vprašanje, ali je v takšni resničnosti vredno obstajati, sta gonilni sili pripovedi Joanne Bator (prim. Bator 2012: 5).

Dogajanje v *Temno, skoraj noč* je umeščeno v mesto Wałbrzych, kamor se po petnajstih letih vrne Alicja, da bi napisala reportažo o izginotju otrok v skrivnostnih okoliščinah in se obenem soočila z lastno preteklostjo ter poskusila razumeti, kaj je bilo z vlogo njene družine, kar je povzročilo, da se je spremenila v hladno,

odmaknjeno, odtujeno žensko, ki daje prednost seksu brez obveznosti, se osredotoča na potešitev lastnih želja, privzema aktivno držo in se postavlja v dominanten položaj. Morda je Joanna Bator hotela s tem izpostaviti poskus potlačitve travmatične izkušnje ali/in poskus, da bi se izmuznila iz okvirov, kot jih vsiljuje tradicionalni patriarhalni model spolnih vlog. Seveda Alicja ne samo da prizna, da misli na seks, temveč tudi seksa, kadarkoli si to zaželi. Treba pa je vendarle omeniti, da želi svobodomiselnost novinarka, ki je nezmožna vzpostavitve stalnih razmerij z drugimi in se nenehno skriva za oklepom ravnodušnosti, razumeti, kdo je in kakšen je smisel njenega obstoja.

Pot do spoznanja resnice se izkaže za nenavadno vijugasto in polno temnih zakotij. Delno se to dogaja zato, ker je glavna tema te proze zlo, skrito pod navidezno »normalnostjo«, in njegovi raznoliki obrazi: besedno, psihološko in fizično nasilje (alkoholizem, družinsko nasilje, posilstvo, pedofilija, krvoskrunstvo, umor, otroška pornografija, zoofilija). V *Temno, skoraj noč* je Joanna Bator veliko pozornosti posvetila travmatičnim družinskim odnosom, med katerimi je na prvem mestu razmerje med materjo in hčerkama (v mladosti brutalno posiljena Alicjina in Ewina mati hčerki zlorablja, kasneje pa ju poskuša umoriti), občudovanju drugačnosti in »predalčasti« kompoziciji pripovedi.

Preteklost, katere se Alicja ne zmore osvoboditi, se vrača z dvojno močjo, ko se reporterka ustavi v svoji nekdanji hiši, za katero skrbi sosed, gospod Albert Kukavica, saj tako njeni starši kot tudi starejša sestra Ewa niso več živi. Oče – neumoren iskalec biserov princeze Daisy, zadnje gospodarice na Knežjem gradu – je umrl ob podoru skal v podzemnem hodniku, Ewa je kot najstnica storila samomor, mati pa naj bi umrla v psihiatrični bolnišnici (kar ni bilo res, kot se izkaže na koncu romana). Vendar je skrivnosti v *Temno, skoraj noč* še veliko več. Preiskava o skrivnostnem izginotju otrok, ki jo vodi Alicja, ji omogoča tudi spoznavanje skrivnosti drugih likov, ki se pojavljajo v obravnavanem delu Joanne Bator, med drugim: gospoda Alberta, zakoncev, ki vodita mladinski dom Angelček (ena izmed izginulih je Kalinka, gojenka v tej sirotišnici), ali Dawida – Ewinega bivšega fanta. Tudi senzacijska prvina je pri tem dominantna, vendar pa daje avtorica *Peščene Gore* glas žrtvam, ki so sicer obsojene na molk. Kot je zapisala Bernardetta Darska:

/k/ot najpomembnejši se kaže »križarski pohod« ženske za ponovno ožvitev izbranih in preklicanih zgodb. Možnost razkritja tega, kar naj bi ostalo pozabljeno, postaja obenem delo v prid spominu. Joanna Bator namreč sugerira, da je tudi to, kar je slabo, treba ohraniti v spominu in izpovedati. Šele tedaj, v dejanju, ki ga nekateri dojemajo kot ekshibicionističnega, se lahko pojavi možnost za lepši jutri. Brez »predelane« travme in sprijaznitve s težkimi dejstvi se ne da graditi preteklosti. (Darska 2012: 100.)

Joanna Bator prikazuje – splošno rečeno –, da preteklost zaznamuje sedanjost in ima nezanemarljiv vpliv nanjo. Posledično ima vsako nasilje (tudi spolno) vedno svoje posledice, ki žrtev zaznamujejo za vse življenje:

/č/im intenzivneje sem razmišljala, tem izrazitejša je bila moja-mati-Anna-Julij-Rosemarie, in proti jutru je megličasta bit, ki sem jo doslej nosila v svojem umu, privzela razločnost odseva v šipi, na las podobnega meni. Moja mati je bila Nemka in ji je bilo nekoč ime Rosemarie. Posilili so jo pijani vojaki in vanjo so se prebili mačkojedi. Ni ji mogel pomagati niti gospod Albert niti mačkarice, kdor koli že so. Niti moj oče in medve. Iz uničene deklice je zrasla ženska, ki je uničevala vse, česar se je dotaknila. Sočasno nama je dala življenje in smrt. Spolno je zlorabljalajo mojo sestro. V moje telo je zapičila nož in mi pustila brazgotino. Bila sem utrujena, počutila sem se kot ta hiša, nekdanj nemška in uničena. /.../ Spet bom prevzela nadzor. Mogoče si bom čez čas zmogla oprostiti, da nisem rešila svoje sestre pred mačkojedi. Mogoče se bo izkazalo, da je katera od neprespanih noči zadostna pokora za tisto, ko sem zaspala in nisem videla, kako Ewa odhaja iz hiše. (Bator 2018: 288–289.)

Ni pomembno, od kod prihajamo, čigave gene imamo, pomembno je to, kaj počnemo, in če imamo v sebi toliko moči ter poguma, da se znebimo vpliva t. i. temnih sil. Przemysław Czapliński ugotavlja:

/p/oročevalka se ni hotela vpletati v tuje zgodbe. Sedaj mora govoriti tako dolgo in učinkovito, da bo z govorom obudila preteklost in v to preteklost umestila sebe. Pri-povedovanje skupne zgodbe, vzpostavljanje vezi skozi pripoved pa zahteva, da je izgovorjeno to, kar vzbuja grozo. Pri tem ne gre izključno za strahotne izkušnje matere in Alicje, temveč za grozo, ki tiči v medčloveških odnosih. Grozljivka uporablja poetiko pretiravanja ne za to, da bi pokazala, da ne obstajata srečno otroštvo in dobra družina, temveč da v vsakomur tiči – navadna, hkrati pa neimenovana in grozljiva – tujost. (Czapliński 2012.)

Alicja se mora soočiti in sprejeti novo različico preteklosti svoje družine. Sprijazniti se mora s tem, da je njeno življenje izgubilo temelje, da so se v njenem otroštvu trudili, da bi jo obvarovali pred spoznanjem travmatične resnice. Kot odrasla ženska razume, da ne obstaja samo ena različica dogodkov, da je vse odvisno od »zornega kota«:

/d/rugače se spominja nasilnež, drugače žrtev. Poleg tega ni vedno preprosto določiti, kdo igra katero vlogo. Včasih se zgodi, da je povzročitelj trpljenja v preteklosti sam doživel nepredstavljivo bolečino. To ga ne opravičuje, zagotovo pa omogoča, da se zavedamo raznolikih psiholoških problematik, ki vodijo do nasilja. Naslov *Temno, skoraj noč* je torej stanje duše. Vsakogar. Nekdo dovoli, da se nanj spusti tema, spet drugi se sklene bojevati za svetlobo. (Darska 2012: 101.)

Alicja spada v to drugo skupino. Odloči se za boj. Iz osamljene, ranljive, skoraj avtistične ženske se spremeni v močno osebo, ki se zna boriti zase, zna oprostiti in potrebuje toplino drugega človeka. Posledično:

Alicja iz Wałbrzycha odpelje eno izmed deklet – otroka, ki je doživel more, ker je bil zavržen in zlorabljen. Junakinja torej privoli v to, da se bo ukvarjala z otrokom, v katerem bo zorela neizrekljiva vsebina pošastnih izkušenj. V tem je žal nekaj romaneskne poenostavitve. Iz knjige namreč izhaja, da je prizadet otrok zadnja skupna vrednota Poljakov. Ne Bog, domovina, čast, trg, svoboda niti demokracija, temveč otrok,

ki ga ogroža nasilje. In to je prava grozljivka – da bi ohranila vezi, mora družba v sebi nenehno vzbujati grozo potencialne krivice, pri čemer se hrani s podobami dejanskih krivic. To je grozljivka, postavljena v središče normalnosti. (Czapliński 2012.)

Vendar, kot je mogoče sklepati, Aliciji uspe preseči čustveno oviro (svojo in otrokovo) in se osvoboditi diktata travme preteklosti ter na ruševinah zgraditi nov dom, napolnjen z mirom.

Beg pred dolgčasom

Z vrnitvijo v preteklost – čeprav iz nekoliko drugačnih razlogov kot v primeru junakinje v romanu *Temno, skoraj noč* Joanne Bator – se soočimo tudi v zbirki petih pripovedi *Droplje (Dropie)* Natalije Suszczyńskiej. Glavna junakinja te knjige je dekle, ki je pogodbeno zaposleno kot kontrolorka pravilnosti PIN kod. Živi na Poljskem v času po transformaciji, predstavlja generacijo, ki se sooča z bolečo osamljenostjo in izgubljenostjo. Ker je izpostavljena preštevilnim dražljajem, se ne zna spopasti z resničnostjo, ki jo obdaja. Onesposobljena zaradi onemoglosti in poglobljajoče se depresije se ne zna lotiti ničesar konkretnega. Po mnenju Justyne Sobolewske:

/v/se pripovedi povezuje ironija. Sestavljajo celostno podobo – ki je že na naslovnici upodobljena z liki »generacije pogodb za določen čas«. Poimenovanja posameznih generacij pogosto postanejo marketinški slogan, v tem primeru pa se zares izriše celosten portret junaka (pogostejše junakinje). Gre za nekoga, ki je ujet v svoji nedozorelosti, ki družbeno in politično življenje vidi kot našopirjeno ptičje blebetanje, ki živi brez denarja in načrtov (živi v kiosku), nekdo tako osamljen, da si mora izmisliti drugo osebo. Pri tem je zanimiva igra z dolgčasom, saj ga celo fantastični dogodki ne morejo odpraviti, junaki se počutijo kot hrčki, ki tekajo po vrtljivem kolesu, v svetu, v katerem naj bi bili vsi umetniki. Obstajata samo atrakcija in dolgčas – vmes ni ničesar. (Sobolewska 2019.)

Vendar Suszczyńska bodico ironije usmerja v »sistem, ki je okorel, zatiralski in predvsem – nesmiseln« (Ochędowska 2019), sistem, ki ne uči, kako vzpostavljati vezi, temveč z zavračanjem vsakršnega uporništvu vodi v osamitev. Kot trdi Monika Ochędowska:

/k/dor koli poskuša igrati po pravilih, ki jih narekuje sistem, izgubi. Pri tem se je treba zavedati, da odpoved sistemu prav tako ni mogoča. Odvnitev od sistema, ki vedno bolj polarizira življenje in ki je po mnenju Sawulskega za njegovo generacijo značilna oblika upora – ima pri Suszczyński povsem neverjetne, čeprav neizogibne posledice (*Konec*). Surrealistična zgodba, polna nesmislov, je pravzaprav nasičena z grenkim determinizmom. Slika podobo generacije, ki je čedalje bolj izgubljena v sodobnosti. (Ochędowska 2019.)

V spopadu s kapitalizmom je nihče ne more odnesti poceni. Lahko se sprijazni s tem, se poskuša prilagoditi ali pa se pusti uničiti.

Upiranje

Kot se izkaže, se časi spreminjajo, vendar nekateri mehanizmi ostajajo enaki. Leta 2019 je glasno odmeval izid knjige *Kronike upora in ljubezni* (*Kroniki oporu i miłości*) Inge Iwasiów, ki je pritegnila pozornost s sporočilom na naslovnici: »Od protesta do intimnosti. Roman, ki je bil napisan, ko smo šle na ulico« (Iwasiów 2019). Aleksandra Żelazińska je to delo povzela z naslednjimi besedami:

/k/njiga Inge Iwasiów ni niti politični manifest niti poziv k aktivizmu kot takšnemu, prav tako ni poročilo o tem, kar se že nekaj let dogaja na ulicah. To je bolj poskus ustvarjalnega preoblikovanja vseh teh državljskih protestov, prepletenih z vsakdanjim življenjem, ki mu je treba najti neki smisel. (Żelazińska 2019.)

Glavna junakinja *Kronik upora in ljubezni* je Małgorzata, pripadnica t. i. generacije šestdesetih, ki se je razšla z možem in od njega tako rekoč podedovala babico in nečake. Je družbena aktivistka, čeprav jo resničnost, ki jo obdaja, postopoma čedalje bolj utruja. Njena naloga je zapis kronike Gibanja, predvsem Mirovne frakcije, v kateri sodeluje in katere dejavnosti so spodbudile »razdražljivost, občutljivost in obsedenost« (Iwasiów 2019: 328). Kot opaža pripovedovalka:

/v/se in vsi. Na začetku sta nas povezovala bes in osuplost, kasneje smo prešli skozi faze občutka izgube, izgubljanja tal pod nogami sredi občestva. Hoteli smo verjeti, da bo za podrobnosti še prišel čas, pretirano dlakocepstvo pa je vredno toliko kot golob na strehi. Tako pač je. Raje imamo goloba na strehi ali celo nekakšno njegovo imitacijo – vstopamo v prazne niše. (Iwasiów 2019: 17.)

Kronike upora in ljubezni so torej zapis zahtevnega boja s samo sabo in za samo sebe. Vendar, kot piše Agnieszka Wójtowicz-Zajac:

Kronike upora in ljubezni so popolnoma drugačna pripoved – kaotična, napisana z notranjim ritmom dogodkov in povračajočih se spominov, podaljšanih srečanj, upadanja in rasti vneme, depresije, družinskih odnosov in skupinske dinamike. Ritem in (ne)red kronike so odsev Małgorzatinega sveta, njenega zasebnega, družinskega, čustvenega in seksualnega življenja – v soočenju z javnim življenjem, službo, družbeno dejavnostjo in dejstvom, da je izpostavljena pogledom drugih. To je intimna kronika posameznih dogodkov, težke preteklosti, nejasne prihodnosti, zadušljive atmosfere, počutja obkoljenosti in utesnjenosti. »Zapisovalka« ne piše kronike Gibanja, ne ostaja skrita za dogodki, za Pomembno Zadevo ali Idejo. V *Kronikah upora in ljubezni* so v ospredju ona in vse tisto, kar poskuša obvarovati – njena intima in zasebnost, pri čemer ves čas išče ter nenehno prestopa mejo med zasebnim in javnim. (Wójtowicz-Zajac 2019.)

V romanu gre posledično za prepletanje različnih pripovedi – poleg zgodbe o pristajanju na ločitev z ljubljeno Anno spremljamo vrnitve v težko preteklost, katere najbolj boleč simbol je mati s svojim paranoičnim odnosom do sveta ter nenehno odsotni oče. Pojavljajo se opisi ženskih srečanj, na katerih si lahko udeležene izmenjujejo svoje travmatične zgodbe in se s tem nekoliko razbremenjujejo

frustracij, ki jih dušijo, prikazana je razprava z novim gurujem, Afirmatorjem Življenja, ki predstavlja antifeministična stališča.

V *Kronikah upora in ljubezni* Inge Iwasiów je mogoče najti veliko navezav na naš »tukaj in zdaj«. Maciej Duda meni:

/a/ktualnost te knjige je boleča. Pa ne le v svoji politični ali publicistični razsežnosti – to bi bilo preveč poenostavljeno. Analogija oz. globoko sočutje prevzemata čustva (v tem primeru) bralca in glavne junakinje. Njuni svetovi se približujejo. Njuna resničnost – brez delitve na realnost in virtualnost – je preplavljena z jezikovnimi sledmi nasilja. Intenzivnost slednjih povzroča, da okolica ne samo da preneha biti naklonjena, ne samo da se spremeni v ravnodušno, temveč postane naravnost sovražna. Preži – pred nasiljem se ne da zbežati. Tako se počuti Małgorzata. Tako se počuti jo manjšina na Poljskem leta 2019. Ta kontekst povzroča, da v naslovu uporabljena zvrstna opredelitev – »kronika« – dobi dodaten, zagotovo namenoma vzpostavljen pomen. To je pripoved-roman, ki nastaja tukaj in zdaj. Brez anestezije. (Duda 2019.)

Na ta način je morda treba razlagati pripovedovalnikino razpoloženje ob zaključku knjige: »Jeza v meni je prenehala naraščati, je ravno pravšnja, dorasla in trda, pripravljena za uporabo. Ne vem še, s čim, vendar streljala bo zagotovo« (Iwasiów 2019: 378).

V bran živalim

Vzrokov za razočaranje, protest in boj zase ter za svojo prihodnost imajo junakinje (ne samo) ženskih romanov veliko. Ena izmed njih je ekološka problematika, ki se – kar je samoumevno – pojavlja tudi v prozi, ki jo pišejo ženske. Omeniti velja roman *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* (*Prowadź swój plug przez kości umarłych*) Olge Tokarczuk, v katerem se dogajanje odvija v sodobnosti, v vasi, ki leži na robu Kłodske grofije.⁹ Glavna junakinja (in hkrati pripovedovalka) tega romana je nekdanja gradbena inženirka in upokojena učiteljica Janina Duszejko, ki preučuje astrologijo ter za dodatni zaslužek skrbi za počitniške domove. Je velika ljubiteljica živali, za njihovo zaščito se neuspešno bori proti lovcem oz. divjim lovcem. Ko na območju začnejo umirati tisti, ki živalim delajo krivico, poskuša ekscentrična starka okolico prepričati, da so morilke živali, ki se s tem upravičeno maščujejo ljudem.

Največja moč romana Olge Tokarczuk pa ni napeta kriminalna zgodba, temveč igra s konvencijo. Avtorica *Begunov* (*Bieguni*) razbija izvorno literarno zvrst – triler,¹⁰ nadgrajuje jo z etično-ekološko noto, s citati iz Williama Blaka in primesmi magičnega realizma. *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* je knjiga, ki nastaja iz boja zoper

⁹ Hrabstwo Kłodzkie je zgodovinska pokrajina na jugozahodu Poljske, na meji s Češko (op. p.).

¹⁰ Olga Tokarczuk je roman *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* opredelila kot moralni triler (Tokarczuk 2017), eksistencialni, ki ima – kot je upravičeno zapisala – »namen sprožiti alarm, opozoriti na krutost sodobnega človeka, ki trpi za 'testosteronskim avtizmom' in v lovu vidi rešitev za svoje frustracije, pa tudi način zadovoljevanja potrebe po dominaciji«.

hinavščino in iz trpljenja, nasprotovanja svetu brez empatije in domišljije. S tem je deloma mogoče pojasniti, zakaj so junaki tega romana naivni in marginalizirani ljudje. To so poraženci, ki so – kot se sami opisujejo – neuporabni, ker niso šli po poti kariere, hkrati pa se tega zavedajo in se ne pretvarjajo, da so kdo drug. V romanu torej ni tako bistvena rešitev kriminalne uganke kot pa vključitev v ideološke vojne, ki v sodobnem času potekajo v poljski politični diskusiji. V ospredje pa je postavljeno vprašanje o upravičenosti odmerjanja kazni in nepremišljenem ubijanju živali.

V enem izmed intervjujev je pisateljica izjavila: »Ta knjiga je kar najbolj politična. Politična v najširšem pomenu političnosti kot vrednotenju tega, kar se dogaja okrog nas, in v opredelitvi za eno izmed strani.« To drži – roman ima v sebi nezanemarljiv kritični potencial.

Tokarczuk med drugim zavzeto polemizira s katoliškim pogledom na temo živali kot podrejenih bitij, ki naj bi bila brez duše. Sugestivno izenačevanje prižnice, s katere se razglašajo pridige, in lovske preže, s katere se strelja na nedolžne živali, obeh skupaj pa s stražnicami v taboriščih, je močna primerjava. Prav tako je zelo močna upodobitev lokalnega duhovnika in hkrati lovskega kaplana kot enega izmed podležev, ki si zaslužijo smrt. (Nowacki 2009.)

Pelji svoj plug čez kosti mrtvih je brez dvoma radikalna proza, mračna, zaznamovana s tragično razsežnostjo, hkrati pa pogosto obarvana s »črnim« humorjem. Kljub temu da uresničuje neke vrste vlogo ekološkega manifesta, ne pozablja na povezave s popularno literaturo in se s tem uveljavlja kot proza, namenjena širokemu krogu bralstva.

Sklep

Sodobne poljske pisateljice so s svojim pripovedovalskim potencialom že več let zelo izrazito navzoče na knjižnem trgu. Teme, ki se jih lotevajo, so pogosto težke, povezane ne samo z diagnosticiranjem našega »tukaj in zdaj«, temveč tudi z ostrim nasprotovanjem trenutni resničnosti. Junakinje teh del se zaradi terapevtskih učinkov pogosto vračajo v preteklost, pri čemer se trudijo povezati svojo razbito identiteto in najti svoje mesto v svetu. Poskušajo se torej pogoditi z različnimi travmami, pri čemer verjamejo, da se da vsako mejo – tudi mejo lastne vzdržljivosti – včasih bolj, drugič manj uspešno prestopiti. Iz teh svojevrstnih (ob)računov se poraja podoba ne samo ženske-žrtve, temveč sodobne, razgledane ženske, ki se zna obvladati in vzeti stvari v svoje roke. Kajti junakinje ženskih pripovedi so se pripravljene boriti zase, za svoje mesto, lastne poglede, za ljubljene osebe in živali, skratka – za vse to, kar jim je pomembno. Priznavajo lastne napake. Upirajo se patriarhalni ureditvi, pri čemer se včasih prepuščajo popularnim feminističnim figuram. Predstavljajo različne generacije in pri tem ne samo da vznemirjajo ter razburjajo, temveč tudi strogo ocenjujejo resničnost in govorijo z različnimi glasovi, s čimer gradijo skupnost.

Viri

- Bargielska, Justyna, 2013: *Małe lisy*. Wydawnictwo Czarne: Wołowiec.
- Bator, Joanna, 2012: *Ciemno, prawie noc*. Warszawa: W. A. B.
- Bator, Joanna, 2018: *Temno, skoraj noc*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Prev. Jana Unuk.
- Iwasiów, Inga, 2019: *Kroniki oporu i miłości*. Warszawa: Świat Książki.
- Suszczyńska, Natalia, 2019: *Drobie*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Tokarczuk, Olga, 2009: *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk, Olga, 2014 in 2019: *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Prev. Jana Unuk.

Literatura

- Bator, Joanna, Słoniowska, Żanna: *Piszę, bo nie mam wyjścia*. <https://www.miaستokobiet.pl/joanna-bator-pisze-bo-nie-mam-wyjscia/>.
- Bator, Joanna in Wierzejska, Jagoda, 2012: Śni mi się czarna woda. *Nowe Książki* 1119/5. 4–10.
- Czapliński, Przemysław: *Alicja w krainie strachów*. http://wyborcza.pl/1,75517,12762841,-Nowa_powiesc_Joanny_Bator_Alicja_w_krainie_strachow.html.
- Darska, Bernadetta, 2012: Kotojady nie spoczną. *Opcje* 89/4. 99–101.
- Darska, Bernadetta, 2016: Złudzenie tworzenia. O tzw. popularnej prozie kobiecej. *Opcje* 102–103. 1–2.
- Darska, Bernadetta, 2017: Czy popularna powieść kobieca może być powieścią społecznie zaangażowaną? Kilka refleksji o tematach, gatunkach i stereotypach. *Postscriptum Polonistyczne* 20/2. 43–62.
- Duda, Maciej: *Przyjemność i niepokój*. <http://czaskultury.pl/czytanki/przyjemnosc-i-niepokoj/>.
- Dunin, Kinga: *Lisice pustoszą winnice*. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/dunin-lisice-pustosza-winnice/>.
- Godun, Cristina, 2020: Od »Biegunów« do »Prowadź swój pług przez kości umarłych« – kilka uwag dotyczących recepcji fabularnego świata Olgi Tokarczuk w Rumunii. *Postscriptum Polonistyczne* 20/2. 135–145.
- Iwasiów, Inga, 2010: Rozszczelnione ciała (Kofta, Plebanek, Gretkowska). *Pogranicza* 86/3.
- Karwowska, Bożena, 2013: *Druga pleć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*. Kraków: Universitas.
- Lipczak, Aleksandra: *Justyna Bargielska, »Małe lisy«*. <https://culture.pl/pl/dzielo/justyna-bargielska-male-lisy>.
- Mrozik, Agnieszka, 2012: *Akuszarki transformacji: kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa: IBL.

Nęcka, Agnieszka, 2012: Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson. Nęcka, Agnieszka: *Co ważne i ważniejsze: notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów: Instytut Mikołowski.

Nowacki, Dariusz, 2017: Kaśka Kariatyda już tu nie mieszka. Temat niechcianej ciąży i aborcji w nowej prozie kobiet. *Postscriptum Polonistyczne* 20/2. 85–101.

Nowacki, Dariusz, 2019: *Kobiety do czytania: szkice o prozie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Nowacki, Dariusz: „Prowadź swój pług przez kości umarłych” Olga Tokarczuk. <https://wyborcza.pl/7,75410,7285172,rowadz-swoj-plug-przez-kosci-umarlych-tokarczuk-olga.html>.

Ochędowska, Monika: *Życie Natalki*. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8446-zycie-natalki.html>.

Proza kobiet. Rozpoznania i marzenia krytyków z udziałem Grzegorza Filipa, Dobrawy Lisas-Gębali, Dariusza Nowackiego, Doroty Siwor, 2020. *Nowe Książki* 2.

Sobolewska, Justyna: *Pokolenie alienacji*. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1926336,1,recenzja-ksiazki-natalka-suszczyńska-dropie.read>.

Tokarczuk, Olga, Antczak Jacek, Śmigiel Łuksza: *Fakt, że „Księgi...” są tak czytane i komentowane, przywraca mi wiarę w czytelnika*. <https://plus.dziennikzachodni.pl/olga-tokarczuk-fakt-ze-ksiegi-sa-tak-czytane-i-komentowane-przywraca-mi-wiare-w-czytelnika/ar/c13-11795964>.

Wójtowicz-Zajac, Agnieszka: *Antykronika utraty*. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=383&artykul=7637>.

Żelazińska A.: *Dać rzeczy słowo*. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1926334,1,recenzja-ksiazki-inga-iwasiow-kroniki-oporu-i-milosci.read>.

Female (dis) bills: On the margin of the prose of women in Poland after 2000

The author's essay focused her attention on Polish prose written by women, published after 2000. The books discussed within it allowed for the analysis of the identity changes of women. They made it possible to trace the connections with the emancipatory discourse, the consequences of marketization, pop-feminist “deviations”, games with convention, or the functionalization of sexuality. The protagonists of women's stories (and also the writers themselves), by testing various boundaries: the possibility of linguistic articulation, emotional expression, controversiality of the story or female (psycho-physical) endurance, problematize, among others: difficult motherhood, complicated relationships between mothers and daughters, abortion, the identity of modern women or criticism of the social order of that time.

Keywords: contemporary Polish prose, contemporary writers, trauma, rebellion, past

SODOBNI SLOVANSKI MLADINSKI ROMANI V SLOVENSKIH PREVODIH

Obravnavani so mladinski romani, izdani v zadnjem desetletju, ki so iz slovanskih jezikov prevedeni v slovenščino: pet iz hrvaščine, po dva iz poljščine in češčine, po en iz srbsčine, ruščine, slovaščine in ukrajinščine; iz drugih slovanskih jezikov prevodov mladinskih romanov ni. Prevedeni romani so predstavljeni v kontekstu podobnih slovenskih mladinskih romanov, pri čemer jih največ sodi v socialno-psihološki žanr, kar smemo povezati z obdobjem odrasčanja bralcev (in literarnih likov), ki so v specifičnem življenjskem obdobju. Romani, ki so v izvirniku nastali v 1. desetletju 21. stoletja ali prej, slikajo spremenjene družbene razmere, novejša besedila se osredinjajo na prelomne dogodke (smrt, bolezen), ki se navezujejo na glavne literarne like. Vsem mladostnikom pa je skupno iskanje lastne identitete, ciljev, smisla in njihovega mesta v družbi (sprejetost med vrstniki, prve ljubezni, spolne izkušnje) in preizkušanje mej, ki jih odrasli postavljajo mladostnikom.

Ključne besede: sodobni mladinski romani, slovanski mladinski romani, žanri mladinskih romanov, tematologija

1 Uvod

Z literarnoteoretičnega stališča vsebujejo mladinski romani vse morfološke značilnosti te književne vrste. Definicije romana so zelo raznolike, Vladimir Biti (1997: 346–352) jih je razvrstil v tri skupine, ki temeljijo na različnih izhodiščih proučevanja: položaj glavnega literarnega lika, odnos pripovedovalca do literarnih likov, odnos bralca (tudi kritika) do besedila. Ob tem pa velja opozoriti še na razlike, ki

¹ Avtorica je prispevek napisala v okviru Raziskovalnega programa št. P6-0156 (Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine – vodja programa prof. dr. Marko Jesenšek), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

v definicijah nastanejo zaradi različnega zajemanja romaneskni korpusov posameznih avtoric in avtorjev in/ali različnih literarnozgodovinskih obdobj nastanka romanov. Kos (1991: 47) je zapisal, 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 relativna in s tem spremenljivke romana, njegova prava stalnica je vsebinska sfera zasebnosti.« Zupan Sosič (2017: 232–233) poudarja zlasti romaneskni sinkretizem,² kulturno izkušnjo obeh spolov ter empatijo: »saj nas roman povabi k bivanju v notranjosti posameznih likov, kar povzroči v nas posebno senzibilnost in odprtost do razmerja med literarnimi osebam« (Zupan Sosič 2017: 233). Glede na navedena formalna določila bi smeli med mladinske romane šteti dolga prozna besedila, ki večinoma upovedujejo življenja mladostnikov. Ker imajo mladinski romani specifično primarno bralsko publiko (3. vzgojno-izobraževalno obdobje OŠ in SŠ), je njihova skupna značilnost zamejitev književnega časa na otroštvo literarnih likov (kar je po razvojni psihologiji do približno 17. leta starosti) in se končajo najpozneje s prestopom literarnega lika v odraslo dobo, zato ostajajo konci mladinskih romanov večinoma odprti.³

V raziskavi smo se usmerili na prevedene mladinske romane iz slovanskih jezikov v slovenščino, pri čemer smo si zastavili naslednja raziskovalna vprašanja:

- Ali imamo v zadnjem desetletju v slovenščino prevedene mladinske romane iz vseh slovanskih jezikov in koliko jih je prevedenih v slovenščino?
- Kakšne teme so najpogostejše v korpusu zbranih prevedenih mladinskih romanov in ali so teme podobne kot v slovenskem mladinskem romanopisju?
- Kateri žanri prevladujejo?
- Ali imajo zbrani romani vsebinske ali oblikovne značilnosti (posebnosti), ki jih velja posebej izpostaviti?
- Kakšen je odnos glavnega literarnega lika do okolice (socialni odnosi, vpliv družbe, družine, vrstnikov)?

V prispevku se ne ukvarjamo s prevodoslovjem, temveč s prevedenimi romani, ki skupaj z izvirno slovensko produkcijo tvorijo žanrsko podobo mladinskega romanopisja na Slovenskem.⁴ Ob pregledu dostopnega gradiva pokaže infor-

² Za preučevanje mladinskega romana sta zlasti pomembna vrstni in žanrski sinkretizem; v prispevku *Poti k romanu* Zupan Sosič (2001: 71) ugotavlja, da »nedoločljiva vrstna identiteta romana in njegova pestra tipologija nakazujeta le eno trdno, ustaljeno in razvojno neproblematično romaneskno lastnost: sinkretizem. /... / Romaneskni sinkretizem (zvrstni, vrstni, žanrski) je tako najstarejša in hkrati edina ustaljena značilnost, po kateri lahko roman prepoznamo še danes.«

³ Mladinska književnost je v članku uporabljena kot podpomenka za specifično bralsko publiko ob koncu OŠ in v srednješolskem obdobju; kot nadpomenka namreč na slovenskem termin mladinska književnost združuje še besedila za otroke in naslovniško odprta besedila za mlade odrasle.

⁴ V slovenščini letno izide približno 600 novih naslovov leposlovnih otroških in mladinskih knjig (brez ponatisov), od tega okrog 60 % prevodov; samo 10 % besedil je namenjenih bralcem po 13. letu starosti (med temi manjši delež besedil sodi med romane). Najvišji je delež prevodov iz angleščine (med 60 in 70 %), ki je, kakor poudarja Barbara Pregelj (2020: 7), hipercentralni jezik. V pregledih produkcije po jezikih prevajanja angleščini sledijo francoščina, nemščina, italijanščina in španščina, vendar po posameznih letih ne nujno v tem zaporedju (npr. Zadravec 2020: 21).

macijski sistem Cobiss približno 30 izvirnih in prevedenih mladinskih romanov letno (vključno s ponatisi). Postopek zbiranja podatkov: iskanje je bilo izvedeno v Cobissu po ključnih besedah *mladinska književnost*, *roman* in *jezik izvirnika* (vsak jezik posebej); pri tipologiji dokumentov so bili izbrani *posamezno leto izida* (2011–2021), *vrsta gradiva* (tiskana) in *jezik izdaje* (slovenski). Ob upoštevanju vseh ključnih besed in vseh tipov dokumentov iskalnega rezultata po Cobissu smemo trditi, da je glede na celotno letno produkcijo sodobna slovanska mladinska romaneskna produkcija v zadnjem desetletju zelo redko prevedena v slovenščino: pet romanov iz hrvaščine, po dva prevoda iz poljščine in češčine ter po en prevod iz srbsčine,⁵ slovaščine, ruščine in ukrajinsčine, nič prevodov iz makedonščine, bolgarščine, romunščine in beloruščine. Seveda velja tudi obratno, torej skoraj nič prevodov slovenskih mladinskih romanov v slovanske jezike.⁶

2 Značilnosti mladinskih romanov

Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur (1977: 201) v geslu roman poudarja prepletanje zunanjih dejavnikov in opis notranjega stanja likov. Crnković (1997:13) pa v mladinskem romanopisju izpostavi specifične teme (puberteta, tesnoba odrasčanja, težave v sprejemanju družbe), v katerih za razliko od otroške književnosti ne gre več za lahkotnost otroštva, igre, prijateljstva in srečnih koncev. V monografiji *Writing for young adults* Garland (1998: 5) poudarja, da je literatura za mlade »most med otroško književnostjo in književnostjo za odrasle.« Mladinski roman se je razvijal od šestdesetih let 20. stoletja, ko so začeli avtorji pisati za mlade, ne le o mladih (Garland 1998: 6). Opozoriti velja, da ne sodijo vsa daljša prozna dela med mladinske romane, temveč je to oznaka za majhen del mladinske književnosti. To je tudi eden od razlogov, da so se v 20. stoletju raziskovalci književnosti (na Slovenskem) izogibali terminu mladinski roman in raje uporabljali manj določujoče izraze.⁷ Drugi razlog je sprememba knjižne produkcije, saj se kvantitativni premik v (izvirnem) mladinskem romanopisju zgodi šele na prelomu v 21. stoletje. Tretji razlog so spremenjene socialne in družbene okoliščine, ki so vplivale zlasti na tematiko in s tem povezano žanrsko pripadnost sodobnega mladinskega romanopisja, ali kakor v monografiji *Literature for today's young*

⁵ V sistemu Cobiss je najbrž zaradi podnaslova roman v ugankah zabeleženo delo Uroša Petrovića *Temačne skrivnosti Ginkove ulice* (2017), vendar delo ne sodi med romane.

⁶ V 21. st. je bilo v različne slovanske jezike prevedenih nekaj pomembnih slovenskih mladinskih romanov: v hrvaščino in srbsčino roman *Debeluška* Janje Vidmar, v češčino, srbsčino, slovaščino in makedonščino roman *Ime mi je Damjan* Suzane Tratnik, v hrvaščino *Ledene magnolije* Marjane Moškrič, največ prevodov v slovanske jezike (hrvaščina, češčina, makedonščina, srbsčina, poljščina, ruščina, bolgarščina) ima Slavko Pregl (prim. *Geniji brez hlač*, *Srebro iz modre špilje*), v srbsčino *Tombola ali življenje* Suzane Tratnik, v bolgarščino in makedonščino *Kot v filmu* Vinka Möderndorferja, v makedonščino *Močvirniki* Barbare Simoniti, ki edini sodi v fantazijsko književnost, vsi drugi romani sodijo v socialno-psihološki realistični žanr.

⁷ Npr. termin povest kot književno vrsto za vsa daljša besedila iz mladinske književnosti (Kos 2001: 158); ali v monografiji *Pogledi na mladinsko književnost*, kjer v tretji model realistične proze uvršča Kobe (1987: 176): »obsežnejša, že kar romaneskno zasnovana besedila«.

adults poudarjata Donelson in Nilsen (2005: 1): »Vsaka generacija želi svoje lastne zgodbe.«

V okviru otroške in mladinske književnosti razvrščamo prozna besedila glede na literarno perspektivo na realistična in fantastična, kar seveda velja za kratke, srednje dolge in dolge prozne vrste. Prva upovedujejo realne, mogoče ali preverljive dogodke, čeprav gre seveda še vedno za fikcijo; fantastična besedila pa zajemajo fantastično, znanstvenofantastično in fantazijsko prozo. Termin žanr je v prispevku uporabljen v okviru genologije (Pavličić 1983), in sicer za poimenovanje različnih pojmov v okviru iste književne vrste (Zupan Sosič 2017: 238; Haramija 2012: 11). Tudi v mladinski književnosti je prisoten žanrski sinkretizem, kot ga za nemladinski sodobni roman utemeljuje Zupan Sosič (2017), pri čemer je avtorica že predhodno utemeljila najpomembnejše žanre sodobnega slovenskega romana za odrasle, in sicer fantastika, pravljici, antiutopični, zgodovinski, kriminalni, potopisni, ljubezenski roman, roman s ključem in tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov (Zupan Sosič 2003). V prispevku *Žanri slovenskega mladinskega realističnega romana* (Haramija 2003: 171–180) so za razvrščanje romanov predstavljene žanrske oznake nekaterih teoretikov slovanskih mladinskih književnosti (prim. Genčiova 1984; Diklić idr. 1996; Hranjec 1998; Crnković in Težak 2002); raznolikost žanrov je opaziti tudi pri drugih teorijah mladinskega romanopisja (prim. Garland 1998; Donelson in Nilsen 2005; Coats 2018). Pestrost žanrskih oznak je pogojena z nabori gradiv, ki jih teoretiki proučujejo. V izvirni slovenski mladinski produkciji prevladujejo realistični žanri, med njimi zgodovinski (kjer gre za preplet fakta in fikcije), pustolovski ali avanturistični (kjer je v ospredju (nenamerna) avantura, v katero se podajo glavni literarni liki, ki po spletu okoliščin pozitivno rešijo na prvi pogled nepremostljivo težavo), ljubezenski (v središču dogajanja je najpogostejše najstnica, redkeje najstnik, ki skozi notranje monologe in svoja dejanja predstavlja (prvo) ljubezen in pogosto tudi razočaranje) in socialno-psihološki mladinski roman, ki združuje lastnosti notranjih vzgibov literarnih likov in okolje oz. družbo, sistem, običaje, stereotipe (večkrat je poimenovan tudi problemski roman, prim. Gaja Kos).⁸ Zelo malo je izvirnih fantazijskih, fantastičnih in znanstvenofantastičnih romanov, večinoma gre za prevode iz angleščine. Fantastični romani natančno ločijo med realističnim književnim časom in prostorom ter fantastičnim književnim časom in prostorom. Meja med njima je prestop iz enega sveta v drugega, kar je natančno nakazano, zato so ti romani vedno dvodimenzionalni. Dvojnost prostora in časa velja tudi za znanstvenofantastične romane, ki zgodbo gradijo na hipotezi, prevzeti iz znanosti (najpogostejše iz naravoslovja). Pojavljata se dva vzorca besedil: utopija (pozitivna fantastika) in antiutopija ali distopija (negativna fantastika). Fantazijska književnost se od fantastične loči po tem, da je vedno enodimenzionalna (kot pravljica, ki je njen vzor) in upoveduje *večne* resnice, se torej dotika nezavednega v človeku, in ima, sicer na bistveno daljšem besedilu, ohranjen pravljici vzorec: milenarizem, polarizacijo literarnih likov, vero v dobro.

⁸ Npr. Kmecl (1995: 202, 204) utemeljuje z različno motivacijo posebej psihološki in posebej socialni roman.

3 Sodobni slovanski mladinski romani, prevedeni v slovenščino v zadnjem desetletju

V nadaljevanju je z osnovnimi podatki (letnica prevoda, letnica izvirnika, tema) predstavljenih vseh trinajst romanov; če je iz istega jezika prevedenih več romanov, je za podrobnejšo predstavitev izbrano delo, ki je bilo nagrajeno v državi izvirnika. Pri vseh romanih nas zanimata žanrska oznaka in odnosi med mladostnikom in njegovo okolico, zlasti so izpostavljena vprašanja vrednot, identitete in samopodobe mladostnikov kot glavnih literarnih likov. Romani so analizirani glede na temo, motive, književni prostor, književni čas, pripovedovalca in zgradbo, vendar so pri predstavitvah romanov poudarjeni tisti elementi, ki so posebni glede na splošne značilnosti mladinskega romanopisja.

Največ prevodov mladinskih romanov v slovenščino iz drugih slovanskih jezikov je iz *hrvaščine*. V zadnjih treh letih so bili izdani trije romani Rosie Kugli: *Dve črti modro* (2019, izvirnik 2018) o neželeni nosečnosti mladostnice in *Nisem ti povedala* (2019, izvirnik 2015), ki upoveduje alkoholizem in smrt petnajstletne Hede, ter tretji v soavtorstvu z Marijano Pleše *Hoja po robu* (2020, izvirnik 2017) o zabavah in odvisnostih. Izšla sta še dva mladinska romana, prevedena iz hrvaščine, *Samotni otok* (2017, izvirnik 2015) Ines Hrain, ki je tipična ljubezenska zgodba, in roman Ivana Kušana *Ljubezen ali smrt* (2021, izvirnik 1987).⁹ Kušan spada med klasike hrvaške otroške in mladinske književnosti; njegov roman *Ljubezen ali smrt*, namenjen mlajšim bralcem (začetek 3. VIO OŠ), uvaja »dialog« med pripovedovalcem oz. glavnim likom (Ratko Milić – Koko) in avtorjem (lektorski popravki v rdeči barvi), kar napoveduje že uvodni pripis. Ljubezenska zmešnjava se najprej odvija med Kokom in izmišljeno Ano Moser, njegova prava simpatija je Emica; kmalu so vključeni v (ne)izpolnjene simpatije skorajda vsi vrstniki. Poudarjeni motivi so še šport, tekmovalnost, prijateljstvo in šolsko delo (večkrat so omenjeni domače branje, npr. *Ana Karenina*, in druge medbesedilne navezave, npr. na *Don Kihota*, *Trpljenje mladega Wertherja*). Književni prostor je Zagreb, poimenovani so resnični prostori (ulice, trgi); književni čas ni natančno določen, roman ima 30 kratkih poglavij z opisnimi naslovi in sodi med vsakdanje pustolovščine.

V slovenščino sta bila v zadnjem desetletju prevedena dva *poljska* romana: *Gospodična Nihče* (2013, izvirnik 1994) Tomeka Tryzne in *Frančiška* (2016, izvirnik 2014) Anne Piwowske.¹⁰ *Gospodična Nihče* je socialno-psihološki roman, katerega prvoosebna pripovedovalka je petnajstletna Mariša Kavčak. Dogajalni čas

⁹ Ob tem pa so bila v zadnjem desetletju v elektronski obliki izdana še nekatera predhodno izdana dela (odličen socialno-psihološki roman Tomislava Zagode *Sanje o Buginih spodnjicah* (2006, e-vir 2013); soavtorji dveh pustolovskih romanov Robert Mlinarec, Ratko Bjelčić in Vladimir Bakarić *Moji grafiti* (2006, 2007, e-vir 2013) in *Stari grafiti* (2009, e-vir 2013); dva detektivska romana Hrvoja Kovačevića *Skrivnost Ribjega Očesa* (2008, e-vir 2013) in *Skrivnost Titana Horvata: vznemirljiv roman za otroke in vse druge* (2009, e-vir 2013).

¹⁰ Oba romana sta prejela nagrado za knjigo leta poljske sekcije IBBY, prvi leta 1994, drugi 2014 (http://www.ibby.pl/?page_id=52).

romana je konec osemdesetih let 20. stoletja, ko je Poljska v obdobju tranzicije. Spreminjanje socialnih in političnih okoliščin vpliva tudi na življenje mladostnice, čeprav je v ospredju zlasti Marišino iskanje lastne identitete (tudi verske) in mesta med vrstniki.

Roman *Frančiška* je razdeljen na 33 prizorov (poglavij, ki v naslovih izražajo temeljne motive), ti mozaično sestavljajo sliko življenja trinajstletnice, ki je hkrati tudi naslovni lik romana; konča se na Frančiškin 14. rojstni dan. Tretjeosebni pripovedovalec v sklepnem poglavju povzame tematološko plat romana skozi Frančiškino razmišljanje:

Razmišljala je o mami, o Evi, o Matevžu, o njegovem poljubu in svojih najljubših pesnicah. O tem, kako zelo se je njeno življenje spremenilo od tistega strašnega večera, ko je rešilni avtomobil mamo odpeljal v bolnišnico. In o svoji prvi pesmi – uroku, v kateri se je zaklela, da bo pila ribje olje, samo naj mama ozdravi. (Piwowska 2016: 211.)

Socialno-psihološki roman tvorijo subtilna pripoved o dozorevanju, medvrstniških (zelo sta poudarjeni strpnost in sprejemanje različnosti) in družinskih odnosih (babico najprej imenuje babnica, nato Eva) ter porajajoča se ljubezen (Martin, Matevž). Bližina materine smrti v Frančiški sproži potrebo po odmiku in tišini, ki ju najstnica osmisli z branjem pesnic, ki so v romanu citirane (Sapfo, Anna Ahmatova, Wislawwa Szymborska idr.) in navedene že v naslovih poglavij. Medbesedilnost (navezave na poezijo omenjenih avtoric in v začetnem delu tudi na Harryja Potterja) je ključni element romana, pri čemer Piwowska (tudi sama pesnica) skozi roman razvija motiv (in kakovost) Frančiškinega pesnjenja, ki ga protagonistka prvič javno predstavi proti koncu romana (Piwowska 2016: 178): »Tako mi je črno, temno, nočno«, s čimer prestopi na svetlo stran življenja.

Od čeških romanov sta prevedena *Vpij potiho, brat* (2020, izvirnik 2016), ki ga je napisala Ivona Březinová, in *Moj razgaljeni dnevnik* (2012, izvirnik 2008), katerega avtorica je Johana Rubínová. Naslov romana *Vpij potiho, brat* je Pamelina želja, da bi bil njen dvojček Jeremiáš (ljubkovalno Remí) včasih tišji (da ne bi kričal in s tem zbujal pozornost); del romana, ki se navezuje na Pamela, je natisnjen z ležečo pisavo, Jeremiáševa zgodba s pokončno; zgodbi se prepletata, v obeh je pripovedovalec tretjeosebni. Stara sta štirinajst let in živita z materjo, oče jih je zapustil zaradi Jeremiáševe motnje avtističnega spektra. Najstnica se prilagaja bratu, novim sošolcem, sosedom, hkrati pa je v letih, ko bi morala biti še najstnica z vsakdanjimi problemi, a je zaradi brata zelo zrela in odgovorna. Na koncu vendarle najde pravo prijateljico (Šárina) in prvo ljubezen (Patrik, ki ima blagi avtizem, zato ga Pamela razume). Jeremiáš ima zaradi bolezni posebne potrebe, kar je izraženo tudi skozi ilustracije: rad ima zadrge, okroglo hrano, dneve loči po barvah (npr. modra je ponedeljek, rdeča sobota), ima urnik; včasih je hospitaliziran; na koncu fizično napade mamo. Pamela in mama se odločita, da bo čez teden Jeremiáš v varstvenem centru, kjer bo imel strokovno pomoč.

Moj razgaljeni dnevnik Johane Rubínove ima natančno določen književni čas (2006), prvoosebna pripovedovalka (navidezna zapisovalka dnevnika oz. delno retrospektivnih zgodb) je maturantka Johanka ali Johana, pri čemer mladega bralca ne bi smelo zavesti enačenje avtorice, pripovedovalke in literarnega lika. Izraziti so motivi spolnosti, nenavadne materine smrti, odnosov z mačeho in očetom ter s prijatelji. Pogosto je uporabljen nižji pogovorni jezik, ki vsebuje veliko vulgarizmov.

Srbski roman Zorana Penevskega *Sara in pozabljeni trg* (2020, izvirnik 2015) sodi v nonsens, ki je posebni tip fantastičnih besedil; roman kljub fantastičnim elementom odpira zlasti bivanjska vprašanja oz. usmerja Sarin pogled na svet. Kot leitmotiv se ponavlja babičina misel, da *morajo biti majhne stvari sladke, da bi laže prenesli grenkobo velikih*. Dvanajstletno Saro pelje oče k babici Kristini; ko deklica izstopi iz očetovega avtomobila in se odpravi proti njeni hiši, postaja okolica čudna. Zdi se, da se je izgubila, zato sprašuje za pot, vendar noben odrasli ne ve za trg. Na pozabljeni trg pride skozi ozek tunel (meja med realnim in fantastičnim svetom), kar je medbesedilna navezava na znamenito Carrollovo *Alico v čudežni deželi*. Babice ni doma, zato jo želi deklica poiskati. Saro v fantastičnem svetu ves čas spremlja rdeči ptič Berti, ki meni, da je maček. Na trgu stojijo most, ki ničemur ne služi, muzeji (npr. muzej pisalnih strojev, ki sami pišejo zgodbe, štiri med njimi so vložene v roman, pri petem stroju Sara zagleda risbo, na kateri je upodobljen rdeči ptič), prodajalne (npr. napis na trgovini je »Sažnamotrepos« – samopostrežna, v kateri imajo tudi vsi artikli zamenjane zloge), celo popravljalnica otroštva. Sara srečuje nenavadne ljudi in v dialogu z njimi odkriva odgovore o pomenu popravljanja preteklosti, o nastajanju zgodb, o belini, o razliki med videti in opaziti ipd. Trg je precej podoben trgom v našem svetu, a je hkrati vse malo drugače. Šele zadnje poglavje odkrije ključ med realnim in fantastičnim svetom, ki je pojasnjen z babičino smrtjo in s pismom, ki ga je babica napisala vnukinji Sari. Prestop iz realnega v fantastični svet je povezan z vožnjama Sare in njenega očeta, odvijeta se v razmaku dveh let. Med potjo k mami oče Sari potrpežljivo razlaga o babičini smrti pred dvema letoma (Sara jo je našla mrtvo tistega dne, ko se roman začne), o ločitvi staršev in o tem, da Sara od takrat včasih zapade v neko čudno (nezavedno) stanje. Bralec ve, da je to čas, ki je posvečen babici, pozabljenemu trgu, zgodbam (Penevski 2020: 148): »Sara je šele tedaj dojela, da je smrt nerazdružljivo povezana s pripovedovanjem. Smrt je prekinitev pripovedovanja. Smrt pomeni, da ni več zgodb. Tistim, ki se ukvarjajo s pripovedovanjem, je to jasno.«

Slovaški roman *Pes pa v smeh* (2018, izvirnik 2008), ki ga je napisal Juraj Šebesta, je tipičen socialno-psihološki roman, v katerem je prvoosebni pripovedovalec Tomáš dijak 2. letnika gimnazije (ob koncu romana je v 3. letniku). Avtor se je z romanom leta 2010 uvrstil na Častno listo IBBY. Dogajalni čas je petnajst let po razdružitvi Češkoslovaške (1993), književni prostor je Bratislava (z okolico), pogosto so omenjene konkretne ulice, trgi, stavbe. Roman je deljen na štiri poglavja: Paula, Babica, Helenka, Žofija; dodana sta kratek prolog in malce daljši

epilog. Že v prvem poglavju so natančno opisane družinske vezi, gre za veliko družino, ki se bolj ali manj redno srečuje, v ožji družini pa živijo Tomáš, mama in oče. Pripovedovalec opisuje in s svojega izkušnjskega zornega kota komentira sprotno dogajanje, delčke iz vsakdanjega življenja, npr. o šoli in medvrstniških odnosih, o politiki in verah, o igranju računalniških iger, o branju (navedenih je precej klasičnih besedil iz domačega branja), razmišlja, da bo morda postal vojak, ker ima rad organizirano življenje. V vsakdanje dogodke, ki ves čas nakazujejo iskanje mladostnikove identitete, so vpleteni njegovi spomini na sorodnike, zlasti na pokojno babico. Edina opora skozi celoten roman je psička Žofija, ki kot da razume njegovo žalost in smeh, kar je navezava na naslov romana. V narativno pripoved so mestoma vpleteni dialogi, ki so zapisani kot dramsko besedilo (oseba in kaj je povedala), takoj za naslovno stranko so zabeležene vse osebe in njihove funkcije. Paula in Helena (kliče jo tudi Hela) sta njegovi prvi ljubezni, obe dekleti ga zapustita, a tega ne jemlje kot nekaj sila tragičnega; na zmenke pogosto pelje tudi Žofijo. V razmišljanju se večkrat spomni na Helo, pri čemer se sprašuje, ali je bil vanjo res zaljubljen; pri tem v razmišljanje vpleta očetovo zgodbo, ta se namreč s Tomáševim nahrbtnikom zaradi dvajset let mlajše Kristíne odseli od doma. Ko od očeta izve, da ga je Kristína zapustila, komaj skrije veselje, ker ve, da bo doma morda spet vse po starem. Tomáš poskuša razumeti očeta, hkrati pa poskuša razumeti tudi mamo in njeno nezaupljivost do očeta. Oče se vrne domov, ker je v pomoč pri kotenju Žofijinih mladičkov, kar pripovedovalec komentira (Šebesta 2018: 295): »In tako je prinesel ruzak v mojo sobo, kamor je od nekdaj *spadal*.«

Opozoriti velja še na *ruski* roman *Leto prevar* (2011, izvirnik 2003) Andreja Gelasimova, ki ga (slovenska) založba navaja kot mladinski roman, vendar gre za roman o mladostniku. Ob sedemnajstletnem Serjoži (njegovi dnevniški zapisi določajo književni čas, leto 1998) sta pomembna lika še Mišo in Marina. S temami o gospodarskem kriminalu in različnih (finančnih, čustvenih) prevarah namreč presega okvir branja mladinske književnosti.

Ukrajinski roman *140 decibelov tišine* (2020, izvirnik 2015) Andrija Bečinskega je takoj po izidu prejel nagrado za najboljši domači mladinski roman. Tretjeosebna pripoved o petošolcu Sergiju Petrini, pianistu iz glasbene družine, se začne nekega poletnega dne s prometno nesrečo, ki jo Sergij kot edini družinski član preživi. Zbudi se v bolnišnici in spozna, da ne sliši; na konziliju zdravnik na podlagi izvidov ugotovi, da je stanje najbrž trajno, kajti »/m/ed trkom avtomobila in vlaka je stopnja hrupa lahko dosegla tudi 140 decibelov. V takih primerih se slušni organi pri otrocih usodno poškodujejo« (Bečinski 2020: 12–13). Od tu teče zgodba v dve smeri: sintetična pripoved o njegovem življenju po nesreči in retrospektivni vložki o pokojnem očetu, mami in sestri (npr. kako je imela sestra rada jesensko listje, kako so doma praznovali novoletne praznike), kar je nakazano z ležečo pisavo (enako tudi sanje). Sergij nekaj časa preživi v zavodu za gluhe (razmišlja o samomoru), kjer spozna znakovni jezik, nasilnega vrstnika, potrpeživega in naklonjenega učitelja Mikolo Pavloviča in prvošolko Jarino (prav tako siroto, oče je bil v zaporu, ker je ubil ženo), s katero postaneta najboljša prijatelja (navezana

sta kot brat in sestra). Ko pride Jarinin oče iz zapora, odpelje hčer domov (zaradi denarnih dodatkov, ne iz ljubezni), zato se Sergij odpravi ponjo. Ta del zgodbe je pravzaprav pustolovščina: pobeg, žeparjenje v Lvovu, rešitev Jarine. Očeta zaprejo, Jarina in Sergij pa se vrneta nazaj v zavod, čeprav se je dečku povrnil sluh. Roman odstira dve pomembni temi: odrinjenost otrok (in odraslih) s posebnimi potrebami na družbeni rob; pomen razvijanja otrokovega močnega področja, v tem primeru glasbe (Bečinski 2020: 42): »Sergij je h klavirju potegnil stol, se usedel in se zelo zelo previdno dotaknil klavirskih tipk. Nato je zaprl oči in ... začel igrati! /.../ Glasbe seveda ni slišal, toda čutil je, da se prsti spominjajo prav vsega in niso odpovedali.« Glasba je meja med prej (pred nesrečo) in potem (Jarina), je meja, ki sproži prijateljstvo.

4 Sklep

Mladinski roman ima svojo specifično bralsko publiko, zato ima tudi specifične teme, praviloma se zgodba zaključi v obdobju mladostništva ali pa je konec odprt, saj tovrstnega romana ne zanima obdobje odraslosti. V zbranem korpusu sodobnih mladinskih romanov, prevedenih iz slovanskih jezikov, le roman *Sara in pozabljeni trg* Zorana Penevskega sodi v fantastični žanr, pa še ta je povezan z mogočo (realno) Sarino travmo, ko je v stanovanju našla mrtvo babico. Med prevodi ni nobenega romana iz fantazijskega ali znanstvenofantastičnega žanra; vsa besedila sodijo v socialno-psihološki žanr (oz. v tematiko obrobnežev, posebnježev in slehernikov po Zupan Sosič (2003)). V obravnavanih romanih nastane bistvena razlika med deli, ki so namenjena osnovnošolcem, in tistimi, ki so namenjena starejšim bralcem (srednješolcem ali pa so dela naslovniško odprta). V prvo skupino glede na starost naslovnikov sodijo *Ljubezen ali smrt* Ivana Kušana, *Vpij potiho*, *brat Ivone Březinove* in *140 decibelov tišine* Andrija Bečinskega.¹¹ Drugo skupino tvorijo romani, ki odpirajo vprašanja vrednot, identitete, samopodobe, to so dela Anne Piwowske *Frančiška*, Johane Rubínove *Moj razgaljeni dnevnik*, Juraja Šebeste *Pes pa v smeh*, Tomeka Tryzne *Gospodična Nihče*.¹² Pripovedovalec je večinoma prvoosebni, to je glavni literarni lik, ki je pogosto tudi naslovni lik mladinskega romana, in pripoveduje o svojem življenju, kar povsem ustreza težnji romana, da je njegova stalnica sfera zasebnega (prim. *Frančiška*). Književni čas v obravnavanih romanih je večinoma zgoščen na krajše obdobje, izsek iz protagonistovega življenja, ko se mu nekaj, kar postane tema romana, intenzivno dogaja (prim. *Leto prevar* se dogaja 1998; *Moj razgaljeni dnevnik* so zapisi med 15. 5. in 24. 12. 2006; *Pes pa v smeh* je postavljen v začetek 21. stoletja). Dogajalni prostor so večja mesta (prim. *Pes pa v smeh* v Bratislavi, *Ljubezen in smrt* v Zagrebu,

¹¹ Podobne teme mladinskega romanopisja na Slovenskem upovedujeta npr. romana *Kot v filmu* Vinka Möderndorferja in *AvtoBUS ob treh* Nataše Konc Lorenzutti.

¹² V slovenski romaneskni produkciji sodijo v to skupino romani Neli Kodrič Filipić *Povej mi po resnici in Solze so za luzerje*, *Gremo mi v tri krasne* Nataše Konc Lorenzutti, Marjane Moškrič *Ledene magnolije* in *Sanje o belem štrpedu*, *Kit na plaži* Vinka Möderndorferja, Suzane Tratnik *Ime mi je Damjan* in *Tombola ali življenje* in Janje Vidmar *Fantje iz gline*, *Debeluška*, *Angie* in *Črna vrana*.

ukrajinska mesta, zlasti Lvov v romanu *140 decibelov tišine*). Enotnost časa in prostora po Bahtinu tvorita kronotop, ki »kot oblikovno-vsebinska kategorija določa (v precejšnji meri) tudi podobo človeka v literaturi; podoba človeka je vedno resnično kronotopična« (Bahtin 1982: 220).¹³ Prevedeni romani so v izvirniku večinoma nastajali veliko pred prevodom (prim. Kušan: izvirnik 1987, Tryzna: izvirnik 1994, Gelasimov: izvirnik 2003, Rubínová: izvirnik 2008, Šebesta: izvirnik 2008), zato ne čudi, da so v teh romanih (izjema je Kušan, saj je njegovo delo še starejše in namenjeno mlajšim bralcem) izpostavljene postsocialistične razmere. Čeprav se literarni liki, ki so v vseh romanih mladostniki, s politiko, novimi družbenimi sistemi in socialnimi razmerami (tudi razslojevanjem) ne ukvarjajo, ti nanje vplivajo, zato so literarni liki do neke mere družbeno kritični. Glavni literarni liki imajo večinoma izobražene starše, a jih njihovi zaslužki v spremenjenih razmerah uvrščajo v nižji srednji razred (izjema je Gelasimov). Razpad političnega (družbenega) sistema je v ozadju ves čas grožnja, saj za eksistenco pomeni popolno neznanko.¹⁴ V besedilih, ki so bila v izvirnikih napisana pozneje, v drugem desetletju 21. stoletja, so teme bolj osredinjene na posameznika, in sicer na soočanje z babičino smrtjo pri Penevskem, različne odvisnosti pri Kugli, začasno gluhotu glavnega lika in smrt njegovih staršev pri Bečinskem, mamino bolezen pri Březinovi, bratove posebne potrebe pri Piwkowski.¹⁵ Opazna motiva obravnavanih romanov sta enostarševska družina, ki je posledica smrti enega od staršev (prim. Rubínova, Gelasimov, Moškrič), ločitve oz. odhoda enega od staršev (Březinová, Piwowska, Kodrič Filipić), ali osirotelost glavnega literarnega lika (Bečinski). Kadar živi najstnik v nuklearni družini, je v romanih prisoten strah pred ločitvijo staršev (Šebesta, Möderndorfer). Kljub temu da postanejo mladostnikom najpomembnejše prijateljske vezi, je družina pomembna. Z njo se ne ukvarjajo, če jim daje občutek varnosti, stiske pa povzroča disfunkcionalnost odraslih (varanje, prepiri, alkoholizem), ki bi morali biti opora in zgled svojim mladostnikom. Po kakovosti in aktualnosti tem izstopajo romani *Frančiška*, *Vpij potiho*, *brat* in *Sara in pozabljeni trg*.

Viri

Bečinski, Andrij, 2020: *140 decibelov tišine*. Medvode: Malinc. Prev. Andreja Kalc.

Březinová, Ivona, 2020: *Vpij potiho, brat*. Dob: Miš (Zbirka Z(o)renja). Prev. Diana Pungeršič.

Gelasimov, Andrej, 2011: *Leto prevar*. Ljubljana: Modrijan (Zbirka Bralec). Prev. Lijana Dejak.

¹³ V teoriji mladinske književnosti je na prostorčas prva opozorila Maria Nikolajeva (1996: 122).

¹⁴ V izvirnem romanopisju sodi v to skupino roman Marjane Moškrič *Sanje o belem štrpedu* (družbena razslojenost).

¹⁵ Enak premik lahko zasledimo tudi v slovenski izvirni produkciji, posebne potrebe v *Kitu na plaži* in *Angie*, odvisnosti od sodobnih tehnologij v romanih *Povej mi po resnici* in *Gremo mi v tri krasne*, spolna zloraba v romanu *Ledene magnolije*, družinsko nasilje v *Solze so za luzerje*, samopodoba in iskanje identitete v romanih Suzane Tratnik in Janje Vidmar.

- Hrain, Ines, 2017: *Samotni otok*. Hoče: Založba Skrivnost. Prev. Tamara Kranjec.
- Kodrič Filipič, Neli, 2013: *Solze so za luzerje*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).
- Kodrič Filipič, Neli, 2017: *Povej mi po resnici*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).
- Konc Lorenzutti, Nataša, 2016: *Avtobus ob treh*. Dob: Miš (Zbirka Z(o)renja).
- Konc Lorenzutti, Nataša, 2020: *Gremo mi v tri krasne*. Dob: Miš (Zbirka Z(o)renja).
- Kugli, Rosie, 2019: *Dve črti modro*. Ljubljana: Forma 7. Prev. Neva Brun.
- Kugli, Rosie, 2019: *Nisem ti povedala ...* Ljubljana: Forma 7. Prev. Neva Brun.
- Kugli, Rosie, Pleše, Marijana: *Hoja po robu*. Ljubljana: Forma 7. Prev. Neva Brun.
- Kušan, Ivan, 2021: *Ljubezen ali smrt*. Jezero: Morfem. Prev. Milan Dekleva.
- Möderndorfer, Vinko, 2013: *Kot v filmu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Möderndorfer, Vinko, 2015: *Kit na plaži*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).
- Moškrič, Marjana, 2002: *Ledene magnolije*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Najst).
- Moškrič, Marjana, 2015: *Sanje o belem štrpedu*. Murska Sobota: Franc-Franc (Knjižna zbirka Mega).
- Penevski, Zoran, 2020: *Sara in pozabljeni trg*. Ljubljana: KUD Sodobnost International (Zbirka Zvezdogled). Prev. Dušanka Zabukovec.
- Piwkowska, Anna, 2016: *Frančiška*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej). Prev. Staša Pavlovič.
- Polska sekcija IBBY* Knjiga leta; nagrade: http://www.ibby.pl/?page_id=52.
- Rubínová, Johana, 2012: *Moj razgaljeni dnevnik*. Maribor: Litera. Prev. Arlanda Eržen.
- Šebesta, Juraj, 2018: *Pes pa v smeh*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Najst). Prev. Diana Pungersič.
- Tratnik, Suzana, 2001: *Ime mi je Damjan*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda).
- Tratnik, Suzana, 2017: *Tombola ali življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).
- Tryzna, Tomek, 2013: *Gospodična Nihče*. Ljubljana: KUD Sodobnost International (Zbirka Zvezdogled). Prev. Klemen Pisk.
- Vidmar, Janja, 1999: *Debeluška*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).
- Vidmar, Janja, 2005: *Fantje iz gline*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).
- Vidmar, Janja, 2007: *Angie*. Novo mesto: Goga (Zbirka Lunapark. Zrcala).
- Vidmar, Janja, 2018: *Črna vrana*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Odisej).

Literatura

- Bahtin, Mihail Mihajlovič, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Biti, Vladimir, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

- Coats, Karen, 2018: *The Bloomsbury introduction to children's and young adult literature*. London in New York: Bloomsbury Publishing.
- Crnković, Milan, 1997: Problemi i zadaće znanstvenog istraživanja dječje književnosti u Hrvatskoj danas. Javor, Ranka (ur.): *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas: teme i problemi*. Zagreb: Knjižnica grada Zagreba. 7–16.
- Crnković, Milan in Težak, Dubravka, 2002: *Povijest hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Znanje.
- Diklić, Zvonimir, Težak, Dubravka in Zalar, Ivo, 1996: *Primjeri iz dječje književnosti*. Zagreb: DiVič.
- Donelson, Kenneth L. in Nilsen, Alleen Pace, 2005: *Literature for today's young adults*. Boston: Pearson Education.
- Garland, Sherry, 1998: *Writing for young adults*. Cincinnati: Writer's digest books.
- Haramija, Dragica, 2003: Žanri slovenskega mladinskega realističnega romana. Hladnik, Miran in Kocjan, Gregor (ur.): *Slovenski roman: Obdobja 21*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 171–180.
- Haramija, Dragica, 2012: *Nagrajene pisave: opusi po letu 1991 nagrajenih slovenskih mladinskih pripovednikov*. Murska Sobota: Franc-Franc (Knjižna zbirka Misel o slovenski besedi).
- Haramija, Dragica, 2021: Slovenska otroška in mladinska književnost v zadnjem desetletju = Slovenian children's and young adult literature of the last decade. *Philological studies* 19/1. 43–57. <https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/1579/1383>.
- Hranjec, Stjepan, 1998: *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
- Kmecl, Matjaž, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
- Kobe, Marjana, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kos, Gaja, 2015: *Knjižne dvoživke: slovenski mladinski problemski roman*. Maribor: Aristej.
- Kos, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Heinbach über Weinheim: Beltz, 1977.
- Nikolajeva, Maria, 1996: *Children's Literature Comes of Age*. New York in London: Garland Publishing.
- Pregelj, Barbara, 2020: Svetovna slovenska mladinska književnost. *Otrok in knjiga* 47/108. 5–15.
- Zadravec, Vojko, 2020: Podoba produkcije 2019 v številkah. Lavrenčič Vrabec, Darja in Mlakar Črnič, Ida (ur.): *O črtah in luknjah: priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjig 2020*. Ljubljana: Mestna knjižnica. 19–24.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2001: Poti k romanu: žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana. *Primerjalna književnost* 24/1. 71–81.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- Zupan Sosič, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera (Knjižna zbirka Znanstvena literatura).

Slovenian Translations of Modern Slavic Young Adult Novels

The featured young adult novels, translated from various Slavic languages to Slovenian, were all published in the last decade: five novels were translated from Croatian, two from Polish and Czech, and one each from Serbian, Russian, Slovak and Ukrainian. No translations from other Slavic languages were published in this period of time. The translated novels are presented in the context of similar Slovenian young adult novels, with the majority belonging to the contemporary genre with socio-psychological themes. This is related to adolescent readers (and literary characters) who find themselves in a transitional period of their lives. Novels originally published during the first decade of the twenty-first century or earlier paint a picture of changing social conditions, whereas newer texts focus on pivotal moments (such as death or illness) connected to the main literary characters. All of the adolescents nonetheless share several key circumstances: the search for their identity, goals, reason and their place in the society (including being accepted by their peers, first love and sexual experiences), as well as testing the limits that adults set for them.

Keywords: contemporary young adult novels, Slavic young adult novels, young adult genres, thematology

SLOVENSKI ROMAN V BOLGARIJI: ALI JE MOGOČE USMERJATI RECEPCIJO?

Namen prispevka je prikazati neenakomerno in nekoliko naključno plasiranje nekaterih sodobnih slovenskih romanov v bolgarščini. Zanima nas, v kolikšni meri infrastruktura kulturnega procesa (prevajalci, založbe, knjižna distribucija, festivali, branja, gostovanja, oglaševanje) odraža avtentično, dostojanstveno in reprezentativno podobo slovenske literature, v kolikšni meri pa gre za rezultat naključja in manipulacije. Ali obstaja mehanizem za plasiranje del slovenskih avtorjev na bolgarskem knjižnem trgu ali pa gre za spontano izbiro? Kaj se upošteva pri izboru slovenskih naslovov in kdo jih izbira? Komu je knjiga, prevedena iz slovenščine, »namenjena«? Razmišljanja odpirajo tudi širša vprašanja o strategijah literarnega posredništva v Evropski uniji.

Ključne besede: slovenski roman, bolgarska recepcija, prevod, 21. stoletje, klasika, sodobnost

Težko bi rekel, da sta slovenski roman in slovenska literatura nasploh v bolgarskem kontekstu popularna in da imata prepoznavno in uveljavljeno mesto. Tako zaradi političnih, ideoloških kot tudi družbeno kulturnih razmer je bilo naše vzajemno spoznavanje in preučevanje skoraj celo stoletje na žalost popolnoma ustavljeno, bili smo celo sistemsko nastrojeni drug proti drugemu, čeprav ne po lastni iniciativi. Tako Slovenija kot Bolgarija sta pripadali večjim blokom/konfiguracijam, ki so jim vladali enakovredni in nasprotujoči si hegemoni. Prav konfrontacija liderjev konservativnejšega in liberalnejšega Vzhoda (Stalin-Hruščov-Brežnjev/Živkov/Tito) je močno posegla v naravni potek naše medsebojne kulturne izmenjave. Toda celo v najbolj zapletenih zgodovinskih trenutkih, ki so nastopili pred drugo svetovno vojno, so bolgarski in slovenski pisatelji, slikarji, glasbeniki, gledališčniki itd. obdržali stike. Ti so zrasli iz vzajemne naklonjenosti, četudi v precej omejenem obsegu pretežno v obliki nestalne in prisiljene formalne korespondence

(glede na to, kakšna in če sploh kakšna pisma jim je uspelo pretihotapiti skozi malo železno zaveso, spuščeno med komunistično Bolgarijo in komunistično Jugoslavijo). V tem ne prav kratkem in na videz vse prej kot brezupnem obdobju pa so delovali posamezni entuziastični prevajalci, katerih trud je bil navadno prikazan kot dokaz (opravičilo), da se na tem področju nekaj vendarle dela in da drugi ni popolnoma zanemarjen. Kljub spekulativni ideološki izrabi njihovega dela pa so knjige, ki so za njimi ostale, avtentični spomin in dolgotrajna sled o prisotnosti Bolgarov med Slovenci in Slovencev med Bolgari.

Namen tega prispevka je ugotoviti, kakšna je sodobna recepcija slovenskega romana v Bolgariji. Z oznako sodobna mislim na čas po osamosvojitvi Slovenije (1991), ki sovпада z globalnejšim procesom posttotalitarnega razmaha in pospešene evropske integracije. Od leta 2005 do danes sem tudi sam aktiven udeleženec in posrednik v okviru te recepcije, tako da bo moj pogled dvodimenzionalen: od zunaj in od znotraj. Začel sem z omembo znanih, vendar pogosto potlačenih neprijetnih dejstev, saj se še danes kljub široko propagirani in trdno uveljavljeni svobodi izražanja in ostalim demokratičnim vrednotam, ki zagotavljajo dostopnost in dialog med intelektualci iz večjega dela sveta, recidivi iz preteklosti ne le ponavljajo, pač pa se poskušajo vcepiti kot preverjeno delujoči principi in spodkopati strategije za neobremenjeno in neomejeno kulturno življenje na našem kontinentu.

Upoštevati pa je treba tudi to, da je recepcija romaneskne produkcije v drugem jeziku vse prej kot preprosta in predvidljiva in da se je ne da enoznačno pojasniti. Objava prevoda kateregakoli dela je zgolj povod za recepcijo, za pronicljivo sprejemanje tujega besedila/avtorja kot svojega pa so potrebni dolgi in odgovorni postopki – preverbe. Šele tako lahko besedilo in avtor pridobita »vizum« za dolgoročno bivanje v ciljni kulturi. Za sprejem na neko literarno sceno je torej treba premostiti in osvojiti njeno infrastrukturo, kar najprej predvideva objavo, reklamo, literarna gostovanja in medijsko odmevnost (intervjuje), v naslednji etapi pa popularizacijo in uvrstitev dotičnega dela v učne načrte, učbenike itd. Dolga, vendar legitimna pot: nismo si je izmislili sami, samo hodimo po njej in se vključujemo v svetovni tok duhovne izmenjave in medsebojne bogatitve. Seveda je tudi prevod sam po sebi recepcija, vendar nezadostna (nevtralna in pasivna), saj ne zagotavlja, da bo določeno delo res prispelo do potencialnih sprejemnikov. Pri dramskih besedilih na primer obstaja uhojena pot za njihovo distribucijo, saj uprizoritev prispeva k veliko hitrejšemu seznanjanju sprejemnika (v tem primeru gledalca) s snovjo/idejo in bolj spontanemu vzbujanju zanimanja. Roman pa zahteva dodatni napor, čeprav gre za vrsto, ki se je uveljavila že konec 18. stoletja in kasneje postala ena od najbolj komunikativnih in trdoživih v celotni evropski literaturi. Poleg tega se je tri desetletja po padcu berlinskega zidu branje, razumevanje literature in doje-manje kanona ter klasike nenadoma močno spremenilo: umetnostni kriteriji, ki so se gradili več kot sto let, so se sesuli in knjiga je postala precej manj priljubljena in privlačna od avdiovizualnih medijev. »Družba spektakla« (izraz Guya Deborda iz dela *La Societe du spectacle*, 1967) je premagala družbo branja. Paradoks pa je v tem, da pisna produkcija povsod po svetu neizmerno raste, hkrati pa bralce

in častilce visoke literature ločuje in zapira v separatne ter žal virtualne kroge z vse manjšim številom članov. In tu se postavlja vprašanje: kako naj v tej situaciji ravnamo mi – prevajalci, literarni raziskovalci, kritiki, univerzitetni predavatelji? Ali naj prevzamemo vlogo regulatorjev procesa ali pa naj stojimo ob strani in nemočno in zgroženo opazujemo, kaj se dogaja?

Da bi bilo bolj jasno tisto, kar bom povedal v nadaljevanju, se bom najprej posvetil kratki retrospekciji prevajanja bolgarske proze v slovenščino in slovenske proze v bolgarščino.

Ko sem se pred približno dvajsetimi leti začel sistematično poglobljati v zgodovino in poetiko slovenske literature ter preučevati njeno kulturno ozadje, me je posebej zanimalo, kakšno mesto v njej zavzema bolgarska literatura in ali obstaja kakšna vidna logika, strategija, konsistenca, regularnost pri izboru pisateljev ter njihovih del. Iste tendence sem spremljal tudi v obratni smeri: kako je slovenska literatura predstavljena pri nas v Bolgariji. Presenetljivo odkritje, ki si ga dolgo nisem znal pojasniti, je bilo, da je bolgarska literatura 20. stoletja v Sloveniji predstavljena precej bolje, bolj profesionalno in z jasnejšimi smernicami kot slovenska v Bolgariji. Nisem razumel, zakaj je tako, toda dejstva so govorila (in govorijo) sama zase. Od začetka 20. stoletja do osemdesetih let 20. stoletja so bila v slovenščini predstavljena prozna dela naslednjih bolgarskih avtoric in avtorjev:¹

- Ivan Vazov: *Gorolomov (Приключенията на Гороломов)*² v antologiji *Venec slovanskih povestij: prevodi iz raznih slovanskih jezikov*, 7. zvezek, 1902, prevedel Anonym; *Pod jarmom (Под узомо)* v nekaj zaporednih številkah časopisa *Dan*, 1912, prevedel Peter Miklavec;³ *Hadži Ahil in druge povesti (Хаджи Ахил и други повести)*, 1929, prevedel France Bevk; *Pod jarmom*, 1938, prevedel France Bevk, 2. izd. 1962;
- Jordan Jovkov: *Žanjec (Жътварят)*, 1938, prevedel Alojzija Bolhar; *Domačija na meji (Чифликът край границата)*, 1943, prevedel Živan Žun; *Ded David (Дядо Давид)* v skupni knjigi s povestjo Stojana Zagorčinova *Ljubezen kraljične Sofije (Легенда за света София)*, 1943, prevedel Živan Žun; *Šibilj in druge novele (Шибил и други новели)*, 1950, prevedel Alojzija Bolhar; *Ko bi mogle govoriti (Ако можеха да говорят)*, 1951, prevedel Tone Potokar;
- Aleko Konstantinov: *Baj Ganjo: neverjetne zgodbe o sodobnem Bolgaru (Бай Ганьо)*, 1942, prevedel Živan Žun, ilustriral Gustav Jelinek;
- Elin Pelin: *Jaz, ti, on: devet kratkih zgodb (Аз, ти, той)*, 1947, prevedel Tone Potokar; *Jan Bibijan: neverjetna doživetja nekega dečka (Ян Бибиян)*, 1959, prevedel Alojzija Bolhar;

¹ Seznam ni izčrpen, saj naštevam le samostojne knjižne izdaje v celoti prevedenih del z izjemo dveh del Ivana Vazova.

² Najprej je naveden naslov v slovenščini (ne glede na to, ali gre za izvirnik ali za prevod), v oklepaju pa še v bolgarščini.

³ Ta različica sicer ni izšla kot samostojna knjiga, vendar predstavlja prvi prevod tega romana.

- Pavel Vežinov: *Sledovi ostanejo* (*Следите остават*), 1960, prevedel Matej Rode; *Dogodek v tihi ulici* (*Произшествие на тихата улица*), 1963, prevedel Matej Rode; *Ponoči z belimi konji* (*Нощем с белите коне*), 1981, prevedla Katja Špur;
- Dimitar Dimov: *Tobak* (*Тютюн*), 1966, prevedla Katja Špur;
- Kamen Kalčev: *Dva v novem mestu* (*Двама в новия град*), 1969, prevedla Katja Špur;
- Blaga Dimitrova: *Odklon srca* (*Отклонение*), 1969, prevedla Katja Špur; *Na poti k sebi* (*Пътуване към себе си*), 1971, prevedla Katja Špur;
- Ljuben Stanev: *Sofijska zgodba* (*Софийска история*), 1978, prevedla Sončika Lorenci.

V enakem obdobju so se v bolgarskem prevodu pojavila prozna dela naslednjih slovenskih pisateljic in pisateljev:

- Prežihov Voranc: *Doberdob* (*Добердоб*), 1956, iz srbohrvaščine prevedel Bojan Mihajlov;
- Ivan Cankar: *Sluga Jernej in njegova pravica* (*Слугата Йерней и неговата правда*), 1958, prevedla Venceslava Jordanova;
- France Bevk: *Bridka ljubezen* (*Горчива любов*), 1965, prevedla Venceslava Jordanova; *Mali upornik* (*Малкият бунтовник*), 1981, prevedla Venceslava Jordanova;
- Mira Mihelič: *Mavrica nad mestom* (*Дъга над града*), 1967, prevedla Venceslava Jordanova;
- Anton Ingolič: *Oči* (*Очи*), 1967, prevedla Venceslava Jordanova; *Tajno društvo PGC* (*Тайното дружество ПГЦ*), 1978, prevedla Viktorija Menkadžieva;
- Ciril Kosmač: *Sreča in kruh* (*Хляб и участие*), 1974, prevedli Viktorija Menkadžieva, Venceslava Jordanova, Gančo Savov;
- Katja Špur: *Slepa v pregnanstvu* (*Сляпа в изгнание*), 1971, prevedla Venceslava Jordanova;
- Ivan Tavčar: *Visoška kronika* (*Висошка хроника*), 1972, prevedla Viktorija Menkadžieva.

Opozarjam, da seznam slovenskih knjižnih prevodov bolgarskih proznih del ni popoln, medtem ko seznam bolgarskih prevodov slovenske proze v enakem obdobju vključuje vsa dela. Omeniti je potrebno še antologijo *Slovenske zgodbe* (*Словенски разкази*) iz leta 1979, ki jo je sestavila in prevedla Venceslava Jordanova in vključuje dela naslednjih avtorjev: Ivan Tavčar, Janko Kersnik, Fran Milčinski, Fran Saleški Finžgar, Zofka Kvedrova, Ivan Cankar, France Bevk, Juš Kozak, Danilo Lokar, Prežihov Voranc, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Katja Špur, Ciril Kosmač, Mira Mihelič, Nada Kraigher, Ivan Potrč, Milan Šega, Mimi Malenšek, Janez Švajncar, Karel Leskovec, Alojz Rebula, Beno Zupančič, Andrej Hieng, Tone Svetina, Smiljan Rozman, Lojze Kovačič, Pavle Zidar. Seznama ponujata v razmislek marsikaj, saj prinašata pomembne informacije o času in kontekstu, v katerem so se naštetih prevodi pojavili.

Če si pozorno ogledamo obseg slovenskih prevodov bolgarske proze v 20. stoletju, lahko takoj opazimo, da se je imel slovenski bralec možnost seznaniti tako s klasičnimi kot tudi z drugimi temeljnimi deli nacionalnega literarnega kanona, ki so gradniki bolgarskega literarnozgodovinskega spomina in identitete. To so mejniki v razvoju literarnih vrst, poetike, jezika in konsenza naroda o tem, kaj so njegovi skupni ideali ter vrednote in kakšno podobo sebe naj »na ogled postavi«. Če bolgarsko literaturo dvajsetega stoletja omejimo na dvajset tovrstnih del, ugotovimo, da so jih Slovenci prek prevodov spoznali kar polovico: prvi bolgarski roman *Pod jarmom*, prvi bolgarski mladinski roman *Jan Bibijan* ter *Baj Ganjo*, *Domačija na meji*, *Ko bi mogle govoriti*, *Tobak*, *Odklon srca*, *Na poti k sebi*, *Ponoči z belimi konji*. V slovenskih knjižnicah lahko torej najdemo najpomembnejše bolgarske prozaiste 20. stoletja, ti so: Ivan Vazov, Aleko Konstantinov, Elin Pelin, Jordan Jovkov, Dimitar Dimov, Blaga Dimitrova in Pavel Vežinov. Glede na to, da so bile možnosti za širšo predstavitev bolgarske književnosti v slovenščini v dvajsetem stoletju precej omejene, je bilo storjenega razmeroma veliko, pri tem pa je bilo upoštevano tudi pomembno dejstvo, da domači kanon ne more sovpadati s kanonom za »izvoz«. Noben tuj narod, pa naj nam bo po jeziku, mentaliteti ali zgodovinski usodi še tako blizu, ne bi mogel v svoj literarni korpus sprejeti in enako ceniti istih del, ki jih v svoj kanon umešča kultura, ki jih je ustvarila. Izbor je torej neizbežen in če imamo dovolj intuicije ter potrpljenja, da ga skrbno preučimo, bomo spoznali, kako nas dojemajo drugi, s čim smo uspeli vzbuditi njihovo zanimanje in kaj od našega so pripravljene prevzeti ter prilagoditi. Lahko zagotovim, da so naštetih prevodi izvrstni in natančni ter da je vsak prevajalec k delu, ki se ga je namenil poustvariti v svojem jeziku, pristopil z navdušenjem in zavedanjem o njegovi pomembnosti. Vsa naštetih dela so prevedena neposredno iz bolgarščine in ne prek posrednega jezika.

Recepcija slovenske proze v Bolgariji v enakem obdobju pa je nekoliko drugačna. Če upoštevamo enak kriterij – prevajanje slovenskih proznih besedil, ki spadajo v nacionalni literarni kanon – opazimo precej pomanjkljivosti. S po eno knjigo sta predstavljena Ivan Tavčar in Ivan Cankar, ni pa Josipa Jurčiča z *Desetim bratom*, Frana Levstika z *Martinom Krpanom*, Vladimirja Bartola z *Alamutom*.⁴ Za Bolgare ostajajo neznani tudi naslednji prozaisti: Edvard Kocbek, Izidor Cankar, Dominik Smole, Rudi Šeligo, Cene Vipotnik, Vitomil Zupan ... Objavljena pa je povest *Slepa v pregnanstvu* Katje Špur, ki ne dosega estetske dovršenosti del navedenih neprevedenih avtorjev.⁵ Zadnje knjižne objave bolgarskih proznih besedil v slovenščini in slovenskih v bolgarščini se pojavijo skoraj sočasno – konec sedemdesetih let 20. stoletja, pri prvih objavah pa je razlika precejšnja: že leta 1902 je namreč v slovenščini izšel *Gorolomov* Ivana Vazova, v Bolgariji pa šele leta 1958 Cankarjeve črtice in novele.⁶

⁴ Prevod je sicer izšel leta 2017, vendar se o tem skoraj nič ne ve, saj ni imel nobenega javnega odmeva.

⁵ Prevod njenega dela je bil najbrž objavljen v zahvalo za njene številne prevode iz bolgarske književnosti.

⁶ Namerno ne navajam romana Prežihovega Voranca, ki je bil objavljen dve leti prej, saj je bil preveden iz srbohrvaščine.

Vzroke za takšno stanje se da pojasniti s primerjavo specifičnih in presenetljivih kontekstov, v katerih je v totalitarni dobi potekala uradna komunikacija med našima državama. Recepcija slovenske kulture v Bolgariji je bila zamešana v zlitino jugoslovanskega. A v tej, za nas sosednji federaciji, je Srbija igrala tako pomembno vlogo, da smo vse, kar je prihajalo od tam, imenovali »srbsko«. Poleg tega je bil vnos kulturne produkcije iz SFRJ v Bolgarijo precej večji kot v obratno smer (tu mislim na knjige, filme, glasbo, razstave, gostujoče izvajalce pop in folk glasbe v okviru odobrenih oz. dovoljenih izmenjav), pri čemer je obstajala prikrita hierarhija: najpogostejši so bili vnosi srbskih besedil, filmov in glasbenih skupin, nato hrvaških in šele na koncu – če je do njih sploh prišlo – slovenskih (ostale jugoslovanske kulture pa sploh niso prišle na vrsto). To pa pomeni odkrito manipulacijo, marginalizacijo in upoštevanje tujih sugestij o slovenskem kulturnem prostoru. Vedno se je mogoče izgovoriti tudi na pomanjkanje prevajalcev,⁷ poleg tega pa so naštetih prevodi nastali neposredno iz slovenščine. V Sloveniji pa je bilo drugače, saj je bila bolgarska literatura predstavljena kot samostojna, ne pa kot primešana ali pomešana s čim drugim. Naj spomnim, da je prvi bolgarski roman *Pod jarmom* v slovenščini dobil celo dva prevoda in tri izdaje, medtem ko *Deseti brat* še ni bil preveden v bolgarščino. V tem smislu je po padcu totalitarnih režimov v Vzhodni Evropi Slovenija precej lažje začrtala jasno kulturno politiko do Bolgarije kot Bolgarija do nje, postopno so se obudili stari duhovni stiki in kazalo je, da je postavljen čvrst temelj za nadaljevanje.

Toda težava ni v tem, da se je v opisanih razmerah slovenska književnost prevajala bolj redko in tako rekoč površno, razen neizbežnih izjem. Težje je pojasniti, zakaj Bolgari nismo poskrbeli za prevod za nas tako pomembnih besedil, ki nas predstavljajo tako naklonjeno in prijazno, z odkrito empatijo? Bolgarija je namreč v slovenski književnosti kot tema prisotna vse od aprilske vstaje (1876), z njo povezani motivi, zgodovinske osebnosti in teme pa se v slovenski poeziji ter prozi pojavljajo še danes. Kot kultura z literaturo v manj razširjenem jeziku imamo izjemen privilegij, da se odražamo v recepciji nekoga drugega, in neizkoriščena je priložnost, da bi dela, ki govorijo o nas, postala širše dostopna. Za Bolgarijo in Bolgare so se zanimali resnično prvovrstni slovenski avtorji. Pionir bolgarsko slovenskih kulturnih stikov Anton Bezenšek (utemeljitelj bolgarske stenografije, erudit in svetovljan) je leta 1897 izdal knjigo *Bolgarija in Srbija*, ki je bila razprodana v neverjetni nakladi 70000 izvodov, leta 1904 je eden največjih slovenskih epikov Anton Aškerc objavil cikel *Rapsodije bolgarskega goslarja*, prevajalec romana *Pod jarmom* France Bevk pa je leta 1938 objavil potopis *Deset dni v Bolgariji*. Ta besedila še nikoli niso izšla v bolgarščini⁸ in tu navajam le tri najzgodnejša in najbolj reprezentativna, sicer pa je seznam dolg in zelo privlačen. Če nadaljujem svoja razmišljanja v globlji perspektivi, bi rekel, da niti ne gre za našo malomarnost

⁷ Čeprav prevajalcev primanjkuje tudi danes, se slovenske knjige pojavljajo v večjem številu.

⁸ Izjema je Aškerčev cikel, ki je v celoti izšel šele leta 2016 v monografiji *Rapsodije bolgarskega goslarja – poezija, proza, publicistika, pisma* (Ранодии на българския гуслар. Поезия, проза, публицистика, писма) v prevodu Ljudmila Dimitrova.

ali nezainteresiranost za to, kako so nas upodobili slovenski pisatelji, v katerih ustvarjalno oko smo padli. Vzroki za opisano stanje so predvsem ideološki in odvisni od tega, kaj je bilo v režimu dovoljeno ter kaj ne. Po koncu druge svetovne vojne je zavladal strah in terjal prilagajanje preoblikovani ter vsiljeni sovjetski interpretaciji naše zgodovine, po kateri je bilo sprejemljivo vse, kar je poudarjalo vodilno vlogo Rusije/SSSR pri bolgarskem nacionalnem in kulturnem formiranju, spomin ter naravna težnja k bližnjim kulturam, kot je slovenska, pa sta bila zanikana, izkrivljena in izrabljena za podpihovanje sovraštva ter sumničenja. Če je dobra novica to, da imajo dela, ki so jim opisane razmere preprečile umestitev na bolgarski knjižni trg, danes priložnost iziti v avtentični obliki, brez cenzurnih posegov in v sodobnem jeziku, pa je manj dobra novica to, da je bil pravi trenutek za njihov sprejem v naši državi zamujen. Zamujeno pa je mogoče le delno nadoknaditi, saj so pomembni pojavi v umetnosti in kulturi neke države še kako odvisni od konteksta, katerega prenos je prav tako časovno omejen.

In kakšno je stanje danes? Na prvi pogled so se že z razpadom totalitarnih režimov v Vzhodni Evropi odprle možnosti za precej svobodnejši in neobremenjen dialog med intelektualci, rojenimi na obeh straneh železne zavese, odstranjene leta 1991. Absurdno načrtno vodenje kulture v bivših komunističnih državah je bilo denacionalizirano in v veliki meri decentralizirano. Tudi širitev Evropske unije, v katero je Slovenija vstopila leta 2004, Bolgarija pa 2007, je močno olajšala kulturno integracijo. Pojavile so se nove organizacije (agencije, zasebne založbe, mednarodni projekti – dvostranski ali z več udeleženci, festivali, izmenjave umetnikov, študentov in predavateljev itd.), predvidene so bile subvencije za realizacijo mednarodnih literarnih prireditev v posamezni državi ter nacionalnih v tujini. Tako opisana situacija se zdi (skorajda) popolna. Toda kmalu so se – zaradi človeškega faktorja – pokazale notranje napake in tveganja: po eni strani se je dogajalo, da med nominiranci, nagrajenci in štipendisti niso bili vedno najbolj kakovostni, nadarjeni in zaslužni avtorji, po drugi strani pa je prihajalo do nezakonite delitve sredstev. Možnost enostavnega kopičenja kapitala spodbudi razne lakomne subjekte, da v naglici registrirajo prazne, nedelujoče založbe, društva in ustanove, katerih edini namen je nabiranje (in pranje) denarja. Pri tem se vse bolj kaže pomanjkanje regulacije in poštene koordinacije. Poročanje o porabljenih sredstvih je navadno fiktivno, kar spet ovira objavlanje del sposobnih in nadarjenih avtorjev na račun povprečnih, a agresivnih ter domišljavih grafomanov (pa še tu ni gotovo, ali ti sploh kaj dobijo in ne podpišejo nezakonitih dokumentov). Stoletje razsvetljenstva, ki je pripeljalo do padca Bastilje in si za cilj zastavilo izobraziti množice, da bi jih lahko manipulativno uporabili kot fizično silo za izvajanje družbenih uporov in revolucij, se s padcem berlinskega zidu ni samo končalo, temveč je šlo v nasprotno smer – v opuščanje visoke kulture ter vsiljevanje in favoriziranje popularne literature ter umetnosti vprašljive vrednosti. Zdi se, da se danes, namenoma ali ne, daje prednost količini brez upoštevanja kakovosti, tudi kadar se, sicer redko, pa vendar, pojavijo resnično kakovosten roman, predstava ali film. Plemenito idejo svobodne kulturne izmenjave tako v praksi sistematično spodkopavajo in onemogočajo določeni lobistični krogi, ki nadzorujejo njene mehanizme.

Kako pravkar opisano vpliva na prodor slovenske literature na bolgarski knjižni trg? Pri tem seveda ne moremo enačiti vseh založnikov in sčasoma se pokaže, kdo so občasni, enkratni špekulanti ter kdo resne, delujoče institucije. Na tem mestu me torej zanima, kaj in kdo odloča o izbiri avtorjev ter besedil, kako se ta v umetniškem in produkcijskem procesu realizirajo, v kakšni obliki pridejo do bralca ter kakšno predstavo si lahko ta (pre)zaupljivi bralec ustvari o slovenski literaturi.

V bolgarščino prevedene slovenske romane bi lahko pogojno uvrstili v dve kategoriji: novi in zamujeni. Ne bom skrival, da mene močno zanimajo prav zamujeni, saj se mi zdi izredno pomembno vprašanje: na podlagi česa beremo sodobno slovensko leposlovje? To pravim zato, ker sem vedno mislil, da lahko, tudi če po naključju naletimo na neko knjigo (ki nam jo je priporočil prijatelj, kolega, ki smo jo videli v oglasu ali v knjigarni) iz doslej neznane literature, ne da bi poiskali več informacij, sklepamo o njej povsem napačno in si v mislih ustvarimo izkrivljen vtis o prebranem. Branje je zelo asociativno in buri domišljijo, zato bralec pogosto neznano sprejema preko že znanega, tako da vzpostavlja poljubne povezave in si reče: to me spominja na nekega nemško govorečega avtorja, ki sem ga odkril pred časom, to me spominja na Maupassanta, Hesseja, Carverja ... In tako umešča novo v že znane predalčke, v neko svojo banalno »mapo« ali »profil«, s čimer pomeša izstopajoče in nekonvencionalno s trivialnim, poleg tega pa nezavedno izniči drugačnost, s katero se je pravkar srečal in tako zamudil priložnost, da bi v njej odkril nekaj izvirnega. Zato ga tisto, kar je prebral, ne bo spremenilo in ne bo razširilo njegovih notranjih meja, temveč ga bo naredilo še bolj praznega ter apatičnega.

Govorim seveda o profesionalnem pristopu. Ni res, da ni mogoče literarnega dela brati brez kopice informacij, a dolžnost prevajalcev, literarnih zgodovinarjev in kritikov je, da priskrbijo tudi dodaten kontekst, s pomočjo katerega se bo bolgarski sprejemnik lažje znašel na tujih kulturnih poljih. Zato je bilo zelo pomembno, da so se v bolgarščini pojavile ne le *Podobe iz sanj* (*Образите от сънища*), pač pa tudi drame Ivana Cankarja, da imamo v bolgarščini Prešerna in roman *Alamut*. Neinformiranost, ki lahko povzroči zmedo in izkrivljanje, o katerem sem govoril zgoraj, se je pokazala prav pri objavi bolgarskega prevoda slednjega, za slovensko kulturo zelo pomembnega romana Vladimirja Bartola. Zaradi površnega branja zgodbe, ki nas popelje v utopično deželo, je bila namreč naslovnica oblikovana v slogu fantazijskih romanov, s čimer je potisnila besedilo na semiotično polje trivialnega, kamor nikakor ne sodi. Nepoučeni bralec pa bi lahko pomislil, da je z *Alamutom* kupil pretenciozno, vendar slabo priredbo kakšnega Tolkienovega dela.

Problem pri izboru sodobnih proznih del je drugačen. Tu deluje tržna logika. Namesto, da bi kot možne konzultante in recenzente k sodelovanju povabili strokovnjake za slovensko literaturo, ki jih ni prav veliko (to so največkrat prevajalci), prevladuje finančni interes. Pred časom me je razmeroma nov, a ambiciozen sofijski založnik vprašal, ali bi zanj prevedel določeni slovenski roman, ker da so kupili avtorske pravice zanj na frankfurtskem knjižnem sejmu. Mojemu očitnemu omahovanju, ki se je nagibalo k odklonitvi, so sledila prepričevanja, pospremljena

z banalno reklamo o tem, v kakšni nakladi je bil ta roman prodan in v koliko jezikov je bil preveden. Zunanji in površinski motivi. Poskusil sem mu pojasniti, da bi bilo dobro, če imajo resen namen predstaviti slovensko literaturo v bolgarščini, kar je samo po sebi hvalevredno in razveseljivo, upoštevati naslednje:

1. Število prevajalcev te jezikovne kombinacije je omejeno, pravzaprav obstajajo samo trije ali štirje. Najprej naj torej poiščejo primerne prevajalca, s katerim bodo kandidirali na razpisu za financiranje, potem pa naj nujno priskrbijo še urednika, ki prav tako zna slovensko.
2. Raziščejo naj, ali je bilo kaj od tega avtorja že objavljeno.
3. Poiščejo naj večšega strokovnjaka, ki jim bo pojasnil, ali je reklama, ki je prišla do njih, adekvatna, pa tudi ali bo ciljni kontekst (bolgarski) to besedilo sprejel.

Takoj mi je postalo jasno, da ničesar od naštetega ne želijo in ne nameravajo narediti. Prikopali so se do subvencije, ki so jo želeli na vsak način dobiti; to, da je v igri slovenski roman, pa je pravzaprav drugotnega pomena, enako bi bilo, če bi bil avtor Slovak, Poljak, Madžar, Hrvat, Romun ali Čeh.

Menim, da ni narobe, če imamo v bolgarščini na primer nekaj del Draga Jančarja, neprimerno pa se mi zdi plasirati dva ali celo tri romane nekega sodobnega pisatelja samo zato, ker je popularen, medtem ko še vedno obstajajo ogromne bele lise v poznavanju resnično pomembnih imen. Prav tako odločno zavračam prakso spremljanja vsake nove objave dobro promoviranih grafomanov in s tem reduciranja celotne nacionalne literature na enega avtorja. Zelo dvomim, da obstaja v Bolgariji primeren kontekst na primer za vse romane Gorana Vojnovića. Eden bi bil vsekakor dobrodošel, da spoznamo tudi tega kakovostnega avtorja, da pa se pričakuje še vsak naslednji, ki se ga bralski publiki predstavlja kot uspešnico, je nevaren in ne ravno nedolžen korak. Kakorkoli se že predstavi izid neke knjige, prevedene iz slovenščine, se, takoj ko jo odpremo, pokaže, da je bil eden od pomembnih motivov za objavo prejeta subvencija Javne agencije za knjigo. Pogosta, a žal nedokazljiva je še prevara z naklado: natisne se namreč veliko manj izvodov, kot je navedeno, zato jih je tudi manj v obtoku. Drugi kamen spotike je, da mora založnik, ki želi dobiti subvencijo za kvalitetno, vendar ne ravno komercialno knjigo, v svoj program vključevati avtorje, ki so prejemniki nagrad, te pa so z vsakim letom bolj vprašljive.

Zaključil bom skeptično in optimistično.

Skeptični konec: čeprav sodim med aktivne književne prevajalce iz slovenščine v bolgarščino, me je, ko sem sestavljal seznam prevedenih romanov od leta 2000 do danes, presenetilo, kako skromno so v bolgarščini predstavljeni sodobni slovenski avtorji. Bolgarskemu bralcu so dostopna dela Draga Jančarja, Evalda Flisarja, Gorana Vojnovića, Suzane Tratnik, Gabriele Babnik, Slavka Preglja, Mojce Kumerdej ter knjiga bivšega predsednika Janeza Drnovška *Misli o življenju in zavedanju* (*Мисли за живота и осъзнаването*). Manjkajo pa prevodi del Andreja Blatnika,

Toneta Partljiča, Vlada Žabota, Janija Virka, Berte Bojetu, Maruše Krese, Dušana Čatra, Maje Novak, Aleša Čara, Polone Glavan, Andreja Skubica ... Naj k temu dodam še pred kratkim objavljena romana, ki bi bila za bolgarsko kulturo gotovo zanimiva, saj se v njiu Bolgarija pojavlja kot tema in topos: *Sabina* Tomaža Kosmača in *Igranje* Stanke Hrastelj.

Optimistični konec: Med letoma 2003 in 2021 (torej v malo manj kot dveh desetletjih) je v bolgarščini izšlo devetnajst iz slovenščine prevedenih proznih knjig, med katerimi je petnajst romanov, tri zbirke kratke proze in ena filozofska monografija. To pa je skoraj dvakrat več kot je bilo vseh slovenskih knjig v celotnem 20. stoletju. Namesto, da bi našteval naslove prevedenih del, bom pozornost raje usmeril na prevajalce, brez katerih vsega tega, o čemer sem pisal, sploh ne bi bilo. Bolgarsko literaturo so v slovenščino v 20. stoletju prevajali: Anton Bezenšek (ki je prevajal tudi iz slovenščine v bolgarščino), Izidor Cankar, France Bevk, Tone Potokar, Alojz Bolhar, Igo Gruden, Živan Žun, Katja Špur in Matej Rode; v 21. stoletju pa: Eva Šprager (ki je prevajala tudi iz slovenščine v bolgarščino), Borut Omerzel, Metod Čepar, Kristina Sever ter Namita Subiotto. Slovensko literaturo so v bolgarščino v 20. in 21. stoletju prevajali: Stilijan Čilingrov, Elisaveta Bagrjana, Dimitar Panteleev, Venceslava Jordanova, Ivan Kolarov, Gančo Savov, Viktorija Menkadžieva, Elena Tomova, Ljudmil Dimitrov, Ljudmila Mindova, Lilija Mrzlikar, Aleksandra Liven, Georgi Stojčev in Milen Malakov.

Prevedla Namita Subiotto

The Slovenian Novel in Bulgaria: Is It Possible to Manage the Reception?

The purpose of this text is to show the uneven and somewhat incidental presence of samples of contemporary Slovenian novels in Bulgarian. In other words, the extent to which the infrastructure of the cultural process – translators, publishers, book distribution, festivals, readings, visits, advertising – affirms the authentic, dignified and representative face of Slovenian literature, and the extent to which it is the result of chance and coercion. Is there a mechanism by which an author and his or her works can appear on the Bulgarian book market, or is it a spontaneous choice? What is the competence in the selection of Slovenian titles and who is the authorised body for such selection? Which reader does a book translated from Slovenian “target”? The reflections also raise the broader question of literary exchange strategies within the European Union.

Keywords: Slovenian novel, Bulgarian reception, translation, twenty-first century, classics, modernity

DRAMSKE PROTAGONISTKE IN POLITIKA SPOLA NA ODRIH SVETA

V obravnavi maturitetnih dram in tragedije smo se osredotočili predvsem na politiko spolov, točneje fenomen ženskih junakinj na odru sveta, ki je tokrat naslov tematskega sklopa za maturo. Tematiko smo razprli skozi primerjalno analizo štirih klasik dramatike in gledališča od antike do druge polovice 20. stoletja s poudarkom na izbrani in še danes vznemirljivi problematiki položaja ženske in enakosti spolov v sodobnih družbah. Ženske, ki jih dramatizirajo izbrane drame, so predstavnice skupin, ki so v patriarhalnem simbolnem redu po interpretaciji Julije Kristeve marginalizirane in so izpostavljene različnim oblikam represije feminilnosti. Prav spol se skozi drame, ki smo jih raziskali, pokaže šele kot dejanje. Določenost biološkega spola se v teh igrah vedno znova izkaže kot družbeno konstruirana, saj temelji na družbenih normah in predpisih. Prav kršitve teh predpisov pa so tiste, ki sprožajo dramaturške zaplete dramatike, povezane s politiko spola, od antike do danes.

Ključne besede: politika spola, represija feminilnosti, dramske osebe, ženska protagonistka, feministične študije

0 Uvod v politiko spola

V razpravi se bomo ukvarjali s teoretizirano interpretacijo štirih temeljev evropske dramatike, od antične Grčije do poznega modernizma druge polovice XX. stoletja: *Antigone* antičnega trageda Sofokleja, *Nore (Hiše lutk)* norveškega dramatika Henrika Ibsena, *Dogodka v mestu Gogi* slovenskega ekspresionista Slavka Gruma in *Antigone* središčnega slovenskega avtorja poetične drame Dominika Smoleta.¹ Skozi primerjalno analizo statusa praviloma naslovnih junakinj teh dramskih

1 Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

korpusov bomo skušali prikazati, kaj je tisto, kar te junakinje od Antigone k Nori, Hani in spet Antigoni določa kot lik. Oziroma natančneje: v kolikšni meri sta prav spol in politika spola tista, ki v temelju določata te osrednje drame. Zakaj in kako ženske naseljujejo to dramatiko in svet, ki ga prikazuje oziroma prevaja skozi tragedijsko in dramske forme v dramatiziranih družbah od antike do modernizma? Pri tem bomo vstopali v dialog z mislimi avtoric, kot so Judith Butler, Svetlana Slapšak, Alenka Zupančič, Toril Moi, Ljubica Antić Gaber, Julia Kristeva, Katja Mihurko-Poniž, ki jim je skupno ozaveščenje dejstva, da že od antične tragedije naprej prav spol radikalno vdira v politiko in to v veliki meri po zaslugi junakinj, od Antigone, Medeje, Elektre do Fedre, Nore, Lepe Vide, Ane iz istoimenske drame Rudija Šelige in drugih junakinj dramatike in gledališča do današnjih dni.

Tematski sklop mature 2023 seveda nujno sproža vprašanje, zakaj ne vključuje tudi katere izmed ženskih avtoric, npr. v zadnjem desetletju na novo odkrite Zofke Kveder, Nobelovke Elfriede Jelinek, nagrajenke Prešernovega sklada Simone Semenič, Prešernove nagrajenke Svetlane Makarovič, Sarah Kane, Jasmine Reza in še katere. Toda to je že vprašanje, ki presega našo razpravo in na katero bo moral odgovoriti tisti del stroke, ki se ukvarja z dramatiko in maturo. Naša razprava v fusnotah priključuje tudi nekaj najbolj zanimivih navezav na dela nekaterih zgoraj omenjenih avtoric in še kakšnega avtorja, saj se zdi, da lahko tudi z njihovo pomočjo kompleksneje razumemo tako štiri obravnavana besedila in njihove avtorje kot tudi čas, ki ga živimo.

Spol bomo v naši raziskavi razumeli kot družbeno odvisno strukturo, ki jo je vedno treba brati in interpretirati znotraj širšega družbenega in zgodovinskega konteksta. Naša naloga bo, da v navezavi na poststrukturalistične analize (Foucault, Kristeva, Lacan, Barthes) prikažemo dramske konstrukcije in dekonstrukcije spolu pripisanih družbenih pomenov v izbranih dramskih korpusih ter jih umestimo v širši kulturni in družbeni kontekst. Pri tem pa bomo delovali tudi upoštevajoč temelje materialističnega feminizma in feminističnih kulturnih študij kot emancipatorne kritične misli, ki bo pomagala osvetliti materialne pogoje razvoja in vzdrževanja spolnih hierarhij, največkrat s pomočjo delitve in nadzora (re)produkcije.

1 »Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu!« (Sofokles: *Antigona*)

Začeli bomo s Sofoklesovo obdelavo mita o Antigoni v istoimenski drami iz leta 442 pred našim štetjem, ki je začela dolgo vrsto tematizacij, kasnejših inkarnacij te junakinje, npr. v Sofoklovem *Ojdipu v Kolonu*, Ajshilovi tragediji *Sedmerica proti Tebam* in Evripidovih *Feničankah*, Senekovih v *Feničankah* ..., vse do Smoletove, Jovanovičeve in Žižkove *Antigone* zadnjega pol stoletja. Od Heglove interpretacije naprej, po kateri Antigona zastopa podzemne bogove proti državnim zakonom in družino proti državi, je Sofoklejeva junakinja vedno bolj postajala poligon za teoretiziranje o odnosu med posameznikom in oblastjo oziroma zakoni. Psihoanaliza pa je z Jacquesom Lacanom obrnila pozornost stran od zadev družine

in države k želji in nezavednemu. Tako je Lacan *Antigono* označil kot tragedijo želje. Antigona je kot protagonistka tragedije po njegovi interpretaciji »figura, ki konceptualizira koordinate želje« (Lacan *Le Séminaire, livre vii, L'éthique de la psychanalyse*: 329; navedeno po Zupančič 1996: 172). Kot taka je Antigona bistvena za razumevanje želje. Po Lacanu postane celo »žarišče, ki definira željo« (Lacan, 1988: 246), saj pooseblja željo, je figura želje.

Toda prav zadnja desetletja so v interpretacijah Antigone razprla novo smer interpretacije tega stebra drame in gledališča, ki jo natančno in lucidno opiše Svetlana Slapšak:

Antigona, ki jo kot lik ustvarja dejstvo, da je svoje demokratično, škandalozno in revolucionarno dejanje izvedla v nedemokratskih Tebah, atenskemu občinstvu posredno vrže v obraz nepredstavljivo možnost, da ženska predloži zakonski akt, ki izraža voljo, potrebo in korist žensk. Antigona ni braniteljica nekakšnih predpravnih, arhaičnih etičnih načel urejanja odnosov med ljudmi, pravil, ki naj bi bila nad državo in politiko. Nasprotno, Antigona predlaga novo zakonsko ureditev, ki bi za ženske legalizirala polno oblast in avtonomijo na področju, ki so ga že tako kontrolirale in vodile – na področju smrti ter postopkov in ritualov, povezanih z njo. Najboljši razlog za novo zakonodajo je vedno to, da je zadevna praksa v vsakdanjem življenju že uveljavljena, da torej manjka samo regulacija. (Slapšak 2016: 20.)

Vsekakor se lahko pridružimo interpretkinemu mnenju, da je »škandalozno in revolucionarno v Antigonini zahtevi predvsem ona sama – ker je ženska« in da »Antigona izziva ustaljen red s tem, da ne sprejema patriarhalnih konvencij glede vsega, kar zadeva njene ženske dolžnosti, zakonsko zvezo, ljubezen, družinske vezi, materinstvo« (Slapšak 2016: 20). Njena odločitev je legitimna in neoporečna, hkrati pa je nosilka tragične zmote, kar se najbrž najbolj očitno izkaže v njenem disputu ne toliko s Kreonom, vladarjem, moškim, ampak Ismeno, sestro, žensko. Ismeni, ki ji hoče v sporu, ki je hkrati spor politike in spolov, stati ob strani, zabrusi:

ANTIGONA: Mrtvi vedo, kdo delo je opravil;
ne maram ga, kdor le z besedo ljubi.

ISMENA: Ne šteje me, draga sestra, za nevredno,
da umrem s teboj in z mrtvim se pobotam!

ANTIGONA: Ne lasti si, kar tvoje ni! Ne sili
za mano v smrt! Dovolj, da jaz umrem. (Sofokles 1978: 27.)

Prav ta dialog med sestrama, ki je predvsem dialog o tem, ali je ženska v antičnem svetu lahko aktivna junakinja v svetu politike moških ali ne, pokaže, da je Antigona uveljavila radikalno drugačnost,² ki je po njeni razmer grškega polis postala odločitev za izločenost, ki kaže na preprosto dejstvo, da v antičnem svetu aktivnapozicija ženske vodi v izločitev iz družbe. Antigona nam je prav zato zelo

2 Ta drugačnost nas napoti na drugačnost, ki smo jo raziskovali pri junakinjah Rudija Šeliga, lahko pa bi so seveda našli tudi pri Ibsenu, npr. njegovi Nori ...

blizu. Ni junakinja, ki bi bila brez napak, zato nam je še bližje, kot bi nam bila brez napak. Privlači nas prav njena neuklonljivost, revolt, ki je dokončen, brezpriziven, vodi v serijo samomorov, smrti, a prav zaradi smrti Antigona kot klasična tragedijska junakinja odide kot moralna zmagovalka. Zato Slavoj Žižek v knjigi *Želja in krivda* zapiše:

Antigono moramo radikalno iztrgati pojmovanjem, ki jo skušajo udomačiti, zatajiti grozljivo tujost, apatičnost, njenega lika, in zvesti na prijazno zaščitnico družine, s katero lahko sočustvujemo in se z njo identificiramo. Nasprotno je v Sofoklovi Antigoni lik, s katerim se res lahko identificiramo, njena sestra Ismena, prijazna, dobrodušna, čustvujoča, obzirna, kompromisarska, »človeška«. (Žižek 1988: 133.)

In v razpravi *Krščanstvo, dejanje in zlo* doda, da je »Antigona sublimna v svojem žalostnem naštevanju tega, kar žrtvuje« (Žižek 1999: 31)³ in pa v svojem kljubovanju ženske: kljubovanju »radikalni desubjektivaciji subjektov/podložnikov v razmerju do gospodarja« (Zupančič 1996: 207). Antigoni tako – in tu se pridružujemo pronicljivi analizi izjemne interpretke antične tragedije in komedije ter literature nasploh Alenke Zupančič – umanjka prav »bistvena komponenta subjektivacije, namreč izbira« (Zupančič 1996: 207–208). Antigona-ženska tako nima izbire, saj je namesto nje že izbral gospodar-moški. In prav to je najbolj radikalna točka Sofoklesove *Antigone*, ki je v osnovi (čeprav se to zdi nemogoče) tako rekoč feministična.

Če povzamemo in navežemo na igre iz letošnjega maturitetnega izbora, ki zgodovinsko sledijo: to, kar je skupnega junakinjam štirih dram, ki so predmet našega interpretativnega branja, je upor zoper prevladujoče in zapovedane politike spola.

1.1 »Zato sem tu, da zvem, kdo sem« (Smole: Antigona)

S tematikami Antigone od protislovja med dvema etikama, države in posameznika, do pronicljivih tematizacij politike spola in pozicioniranja ženske v sodobni slovenski porevolucijski družbi se je ukvarjala tudi sodobna slovenska dramatika po drugi svetovni vojni. Ta je v motivih, temah in formi najprej res nadaljevala značilnosti dramatike socialnega realizma in partizanske agitke, hkrati pa je izhajala iz predvojne tradicije, ki je segala vse do Gruma in Cankarja. V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja so vzporedno s krhanjem ideologije in prakse socialističnega realizma v literaturo in gledališče počasi začeli vdirati elementi nove, eksistencialistične, absurde in v širšem smislu modernistične dramatike, ki so trčili v ideološko in uradno še vedno zgolj »marksistično« in angažirano obarvano literaturo.

3 Sublimna ljubezen tako po Lacanu sega onstran simbolne menjave. Sublimna ljubezen s tem postaja popolna predaja objektu, ki kot tak paradoksalno obstoji v polju radikalne nedostopnosti. Hkrati pa gre za uvid drugega kot banalnega in sublimnega hkrati, enost dvojega.

Nekakšna predhodnika »revolucije form« v povojni slovenski dramatiki sta bila predvsem Ivan Mrak in Vitomil Zupan, vsak s svojo verzijo za ta čas netipične dramatike. In vsak s svojo specifično tematizacijo položaja ženske v sodobni družbi in zgodovini. Pri prvem je izjemno zanimiva vloga ženske v nenavadni himnični tragediji *Josephine Baker*, pri slednjem je treba omeniti predvsem njegovo intimistično dramo *Barbara Nives ali Angeli in živali*, ki je blizu nadrealizmu in poetični drami. *Barbara Nives* (uprizorjena 1962, izdana 1974) tematizira problem neenakosti med spoloma, drugačnosti ženske in pri tem sproža tudi medbesedilna in metagledališka orodja. Igralka Barbara Nives je razplaten v svoj pretekli in sedanji jaz, ta pa je dodatno razslojen v vloge likov, ki jih uprizarja na gledališkem odru, in soočen z igralskimi interpretacijami reprezentacijami njenih želja ter strahov. Mnoštvo vlog, ki jih izvaja njena osebnost, se poraja s pomočjo sintetične in analitične gradnje, in kaže na mnoštvo vlog, ki jih v sodobnem svetu odigra ženska in pri tem trči na številne družbene omejitve, pogojene tudi z njenim spolom.

Nova slovenska dramatika je doživela vzpon v 50. in 60. letih 20. stoletja s t. i. kritično generacijo, njen duh so utelešali predvsem trije fenomeni: eksistencialistična dramatika, dramatika in gledališče absurda ter poetična drama, ki so bili medsebojno povezani, včasih so prisotni tudi v dramskih delih istega avtorja. In gotovo ni naključje, da je prav temeljno dramsko delo tistega časa in hkrati eno ključnih del slovenske dramatike na sploh *Antigona* Dominika Smoleta tisto, ki na radikalen, dosleden in daljnoviden način postavlja na oder življenja in zgodovine, mitosa in sedanjosti prav žensko. In to celo mogoče najbolj daljnosežno junakinjo antike: Antigono, ki jo predstavlja v njeni odsotnosti.

Najbolj očiten predstavnik prepleta treh zgoraj naštetih dramskih fenomenov je brez dvoma Dominik Smole (1929–1992). V Ljubljani je končal klasično gimnazijo, bil novinar na Radiu Ljubljana, svobodni književnik, tudi umetniški vodja v Slovenskem mladinskem gledališču, predvsem pa sodelavec *Besede*, *Revije 57* in *Perspektiv*, okoli katerih se je zbirala t. i. kritična generacija. Večji del njegovega ustvarjanja je posvečen dramatiki. *Potovanje v Koromandijo* (1956) je še močno vezano na Cankarjevo tradicijo in izpostavlja posameznika, ki si zaradi občutka ujetosti želi drugam. V besedilih *Veseloigra v temnem* (1966) in *Cvetje zla* (1967) se najbolj uveljavijo groteskne prvine in elementi drame absurda. S *Krstom pri Savici* (1969) Smole nadaljuje Prešernovo zgodbo o Črtomirovem misijonarskem delu na mestu, kjer jo je končal Prešeren, da bi izrazil eksistencialistični obup nad življenjem, ki pa se sprevrže v fanatično zagovarjanje ene same prave resnice.

Vrh njegovega ustvarjanja pomeni *Antigona*, poetična drama v svobodnih verzih, ki je leta 1960 doživela uprizoritev v kar treh slovenskih gledališčih: krstno je bila postavljena na eksperimentalnem Odru 57, nato pa istega leta še v SNG Drami Maribor in SNG Drami Ljubljana. Leta 1961 je izšla v knjižni izdaji in bila nagrajena kot najboljše dramsko besedilo na Sterijevem pozorju (festivalu jugoslovan-skih gledališč v Novem Sadu).

Smoletova *Antigona* je že tipična moderna tragedija v Lacanovem smislu, ki vpisuje svet brez bogov, svet, v katerem je »bog usode mrtev« (Zupančič 1996: 136).⁴ Avtor v njej seveda izhaja iz Sofoklejeve *Antigone*, vendar pa je v obdelavo antičnega mita vnesel številne novosti in posodobitve na ravni zgodbe, dramskih oseb, filozofskih spoznanj, poetičnega izraza in tako oblikoval izvirno in samosvoje delo. Zanimivost in hkrati daljnosežna poteza avtorja je, da se v njegovi drami *Antigona* kot dramska oseba nikoli ne pojavi, a vse preostale dramske osebe o njej nenehno govorijo: opisujejo njena dejanja, počutje, vedenje in navedejo njene misli. *Antigona* tako usmerja mišljenje in dejanja drugih oseb, zaradi česar je kljub svoji fizični odsotnosti ves čas navzoča. Njenim prizadevanjem, da si poleg Eteokla pokop zasluži tudi brat Polineik, se sprva pridruži sestra Ismena, za katero pa se izkaže, da zgolj ponavlja *Antigonine* misli, medtem ko je sama prešibka, da bi vztrajala v iskanju, saj ji ni do neke višje resnice, temveč le do lastne veljave. Ko spozna, da ji dejanje ne bo prineslo slave in časti, temveč sramoto, se od *Antigone* odvrne in jo razglasi za noro. Kreonova razdvojenost med človekom in na drugi strani vladarjem skozi dramo pridobiva tragične razsežnosti. Teiresias, Sofoklejev antični videc, pri Smoletu postane cinični, tuzemeljski dvorni filozof in državni ideolog, za katerega je značilno konformistično in nihilistično razmerje do sveta. Glavni konflikt v drami tako poteka med moralno odgovornostjo posameznika in splošno veljavnimi zakoni družbe, ta konflikt pa dramske osebe realizirajo, resda ves čas skozi eksistencialistično optiko, ki je zelo drugačna od Sofoklejeve, a res na različne načine: iščejo, vztrajajo, odnehajo, se prilagodijo.

Smoletova *Antigona* je skozi svojo bogato zgodovino uprizoritev in znanstvenih razmišljanj doživela številne interpretacije, ki bi jih lahko strnili v dve skupini. Prvi v *Antigoni* iščejo odmeve konkretnega zgodovinskega časa: sprta brata tako simbolizirata ideološko razdvojenost Slovencev med in po drugi svetovni vojni, nepokopano Polineikovo truplo je spomin na zamolčane poveljne poboje, v drami je prisotna kritika takratne komunistične oblasti, takoj po premieri pa so v njej iskali tudi namige na konkretne osebe iz političnih krogov.

Drugi sklop interpretacij, ki je za naše razmišljanje bolj intriganten, se naslanja na vprašanje, kako živeti, da bi človek živel resnično in vredno življenje. Izhaja iz eksistencialistične filozofije, ki v središče postavlja svet brez boga, v katerem pa smo svobodni, da izbiramo in živimo v skladu s svojo izbiro ter s tem ustvarjamo sebe. Človek tako postane človek šele skozi svoja dejanja. Iskanje Polineika pomeni za *Antigono* iskanje avtentičnega načina osebne eksistence, pa čeprav za ceno lastnega življenja. Tega dejanja ji ne nalagajo bogovi, temveč njena vest, človeškost, ki jo nosi v sebi:

4 Jacques Lacan moderno tragedijo definira kot nasprotje antične tragedije, v kateri je po Heglu moč tragičnih značajev v tem, da to, kar hočejo in izvršijo, tudi so od svojega rojstva do smrti. Moderna tragedija pa nam po Lacanovi interpretaciji odvzame simbolni dolg, v katerem imamo svoje mesto. Krivda, ki nam ostane v modernem svetu, je tista cena, ki jo plačujemo za to, da je Bog usode mrtev.

/n/isem le to, kar sem, in svet ni samo to,
 kar vidim, čutim, otipljem.
 Zakoni drugi vodijo življenje,
 zato sem tu, da jih spoznam,
 zato sem tu, da zvem, kdo sem. (Smole 2009: 27–28.)

To misel, ki junakinjo-žensko vzpostavi kot nosilko avtorjeve eksistencialistične misli, je v enem izmed intervjujev izpostavil tudi Dominik Smole (2009: 17): »Antigona je tisto, kar vsak zase ve, da bi moral biti.« In če je prav ženska junakinja to, kar vsak ve, da bi moral biti, je njena vloga v sodobni družbi središčna, v smislu subjekta, ki je uporniški, včasih celo nekoliko anarhičen. In predvsem subjekta, ki ne pristaja na tradicionalno vlogo ženske v sodobnem, enoumnem svetu.

Na Smoletovo in hkrati vsaj še na Sofoklesovo, Brechtovo in Anouilhovo *Antigono* se nanaša gotovo tudi ena najzanimivejših Antigon izteka 20. stoletja: Jovanovičeva istoimenska igra, uprizorjena leta 1993, ki je del njegove trilogije o vojni v bivši Jugoslaviji. Jovanovičeva *Antigona* je eksplicitno osredotočena na problem moči in nemoči ženske, hkrati pa seveda tudi polis. Kot ugotavlja Aleksandra Schuller, je *Antigona*

drama o nujnem porazu ženskega pogleda na svet, čigar nosilka je Antigona. Ta perspektiva pa v svoji osnovi odklanja kakršnokoli obliko nasilja. Tebanski svet pa stoji na moški logiki, ki ima nasilje integrirano kot nujen sestavni del: moč sama vsebuje nasilje kot konstitutivni element svojega sistema. Tako na državni ravni, kakor na vseh drugih nivojih javnega in zasebnega življenja. Prevlada tega nazora vzpostavlja svet kot svet moških, v katerem lahko ženska prevzame samo vnaprej določeno vlogo. Lahko je pasivna opazovalka ali aktivistka, toda še slednja se bo prisiljena boriti s sredstvi moških. Tega pa Jovanovičeva Antigona ni pripravljena storiti. (Schuller 2002: 6.)

Toda z Jovanovičem serija Antigon v slovenskem prostoru še ni zaključena. Zadnja, izjemno zanimiva in enigmatična je verzija verjetno najbolj izpostavljenega slovenskega filozofa lacanovske provenience Slavoj Žižka, *Antigona* (2015), »etično-politična vaja«, brechtovski učni komad, ki ga zelo priporočamo, a presega okvirje naše razprave. Prav tako nekatere najvidnejše aktualizacije in problematizacije politik spola skozi (pogojno rečeno) motive ženske na odru sveta, ki jih je v dialogu z antičnimi tragičnimi junakinjami prineslo 20. stoletje: Pasolinijevo in Zajčev *Medejo*, Fedrino *Ijubezen* Sarah Kane, *Penelopiado* Margaret Atwood ...

1.2 Prehod ženske iz generičnega dela družbe k samo sebe oblikujoči posameznici (Ibsen: *Nora ali Hiša lutk*)

Ko je leta 1879 Ibsen objavil igro *Nora ali Hiša lutk*, je povzročil pravi škandal. Ta ni bil povezan primarno z obliko, ampak s tematizacijami in problematizacijami politike spolov, s poudarkom na ženskosti. Ibsen se je v trenutku prelevil v nekoga, ki se zavzema za »žensko stvar«. Z Noro je (ne brez podobnosti z Antigono)

katapultiral junakinjo, ki zase zahteva univerzalne človekove pravice. In vprašanje, ki je zaradi strukture in etike tega dela aktualno še danes, seveda je, ali je bil Ibsen feminist ali vsaj nekdo, ki mu je bil feminizem blizu?

Brez dvoma je bil Ibsen nekdo, ki je spremljal in podpiral zahteve žensk tistega časa po enakih pravicah z moškimi. V beležkah in korespondenci ob pripravi igre najdemo pasuse, ki pričajo o tem, da se je zavedal, kako se ženske v primarno moški družbi ne morejo zadostno realizirati. Ženske takrat niso razpolagale z nekaterimi temeljnimi človekovimi pravicami, niso imele volilne pravice, niso imele pravice do ločitve, skrbništva nad otroki po ločitvi ... Prisiljene so bile, da so postale nikogaršnje punčke – lutke. Objekti, ki morajo sprejeti to, kar jim je ponujeno ali vsiljeno v obliki po Bourdieuju razumljenega simbolnega nasilja.⁵ Ibsen je zato v igri uporabil metaforo-sintagmo lutke-punčke, ki je brez lastne volje, interesov, ciljev, lutke, ki mora ugajati drugim, delati to, kar si želijo drugi.

Toda norveški avtor v primerjavi s Sofoklesom in Smoletom ni izhajal iz mitosa. V skladu z njegovo poetiko ga tudi ni zanimala zgodba, ki je njegova izmišljija, ampak je zavestno izhajal in transponiral resnično zgodbo norveške novinarko Laure Petersen Kieler, ki je iz nuje (njen mož je imel fobijo pred jemanjem posojila) sama na skrivaj najela posojilo za njuno bivanje v Italiji. Ko se je situacija še dodatno zapletla, je, da bi dolg povrnila, ponaredila ček. Njen mož pa je, ko je izvedel za njeno po mnenju moške večine kriminalno dejanje, zahteval razvezo in jo utemeljeval s tem, da ni več sposobna vzgajati otrok, na koncu pa je (spet po moževi intervenciji) končala celo v psihiatrični bolnišnici.

Ibsen je to resnično zgodbo uporabil, predelal in obdelal na svoj način. Za junakinjo je zavestno izbral žensko, in to »novo žensko«, katere namen je bil spremeniti družbo. Če je glavna junakinja sprva utelešenje podrejenosti ženske srednjega razreda in spolnega reda, je zvedena na dom in družino, se kasneje upre uprizorjanju pričakovane podobe ženske. S tem je Ibsen izvedel pravcato kritiko Heglove idealistične filozofije skozi politiko spola. Ibsen, ki se na eni strani naslanja na Heglovo kritiko romantike, hkrati kritizira idealistični filozofski nazor. Nora hoče biti najprej in predvsem človek, njen boj za priznanje kot človeško bitje je zgleden primer boja žensk za politično in družbeno enakopravnost, je prava zavrnitev dveh identitet in vlog, ki ju vsiljuje družba: »punčke« ter »ženske in matere«. Zato Toril Moi v izvrstni knjigi *Henrik Ibsen in rojstvo modernizma* izpostavlja »Norin upor proti temu, da bi se definirala kot žena in mati prav kot zavrnitev Heglove teorije o vlogi ženske v družini in družbi« (Moi 2006: 226). Ko *Hišo punčk* beremo skozi to optiko, ugotovimo da je »Ibsen videl položaj žensk znotraj družine vsaj tako jasno kot Hegel, da pa je, za razloko od Hegla, to situacijo videl kot nekaj, kar se mora spremeniti, da bi lahko ženske dobile priložnost za uresničitev sreče v so-

5 Po Bourdieuju je v družbi prav simbolni kapital (prestiž, čast, pozornost) najmočnejši vir moči in sproža simbolno nasilje (vsiljevanje kategorij misli in dojemanja dominiranim socialnim agansom, v tem primeru ženskemu spolu, ki nato to dojema kot normalno), ki je pravično nevarnejše od fizičnega nasilja.

dobni družbi» (Moi 2006: 226). Zato Moi zaključi, da *Nora* v tem smislu »postane neverjetno radikalna igra o zgodovinskem prehodu žensk iz statusa generičnih članic družine (žena, sestra, hči, mati) v individue (Nora, Rebecca, Ellida, Hedda)«⁶ (Moi 2006: 226). In v bistvu sploh ni pomembno, do katere mere je Ibsen poznal Heglovo filozofijo, bistveno pri njem je, da se je zavedal, kako so za spremembo statusa žensk v družbi, za doseg njihove sreče, nujne spremembe.

Ibsen je v svoji igri zgradil kompleksno strukturo dramatiziranih in teatraliziranih odslkav realnosti, ki jih mogoče najbolj zaostreno uteleša prizor tarantela,⁷ fizisa telesa oziroma fizičnega telesa, ki kaže na status duha. Norin ples je prava gledališka predstava. Opozarja nas, da smo v gledališču. Šele gledališče nam lahko razkrije igre prikrivanja in teatralizacije, v katere smo neizogibno vpleteni v vsakdanjem življenju. Ibsen pa izvede pravo analizo in ponazoritev politike spolov tako, da med tarantelo na oder postavi dve vrsti gledalcev (moško in žensko) ter pokaže, da je le občinstvo v dvorani sposobno videti celotno sliko: tako skušnjava teatralizacije in erotizacije drugih (pogled Helmerja in Ranka) kot možnost razumevanja in priznavanja Norinega trpljenja (gospa Linde). Res je, da je gledalčeva perspektiva bližje perspektivi gospe Linde kot perspektivi obeh moških, saj gospa Linde ve več kot moška o Norinem dogovoru s Krogstadom. Občinstvo pa ve še več kot gospa Linde o tem, kaj je na kocki za Noro, saj je pravkar slišalo, da je odločena storiti samomor. Prav z umetelno izdelano in na videz samoumevno igro v igri, ki proizvaja dvojno interpretacijo, ki izdaja politiko spolov, hkrati pa ponuja tretji, najbolj objektivni pogled, namreč tisti občinstva, ženskega in moškega, Ibsen izgradi izjemno umetniško prepričljivost in lucidnost.

Vse to v ozračju zgodbe o junakinji, ki začne zgodbo kot nekdo, ki sprejema družbeno pričakovano vlogo ženskosti, »sodeluje v spregledu (*meconnaissance*), obliki pozabe, ki ji omogoča sodelovanje v obstoječih praksah« in sodelovanje pri »reproduciranju obstoječih družbenih razmerij in globalnega spolnega reda« (Antić Gaber 2016/2017: 26) se postopno transformira v akterko, katere »habitus ne reagira več enako« (Antić Gaber 2016/2017: 26). Nora noče biti več pasivna punčka, stvar, predmet, ker verjame, da je v prvi vrsti človeško bitje oziroma poskuša to postati. Milica Antić Gaber tako zapiše:

/s/ tem pride /.../ do zgodovinskega prehoda žensk od generičnih delov družine (žene, sestre, matere, hčere) k same sebe oblikujočim posameznicam (Nora, Hedda, Rebeca, Ellida). S tem dokaže, da svet in njegove norme niso nespremenljivi. Da je družbeni red mogoče spreminjati in spremeniti. S svojim dejanjem prekine z mnogimi oblikami utelešene in akumulirane zgodovine in tlakuje pot nekaterim novim praksam, ki jih živimo danes. (Antić Gaber 2016/2017: 27.)

6 V mislih ima seveda junakinje iz Ibsenovih iger: Noro iz istoimenske igre, Rebecca West iz *Rosmersholma*, Ellido z *Gospe z morja*, Heddo iz *Hedde Gabler*.

7 Ta tarantela nas seveda spomni na enako efekt, čeprav nekoliko drugačen prizor Jacintinega plesa v Cankarjevem *Pohujšanju*, ki je enako teatralen. A to bi nas preveč oddaljilo od našega osrednjega raziskovalnega polja.

Ta prehod je vodil naprej v 20. stoletje, med drugim gotovo h kritični in specifično feministični interpretaciji Nore v sloviti drami Nobelovke Elfriede Jelinek *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža, ali stebri družbe* (1977). Jelinekova v drami pelje zgodbo »osvobojene« Nore naprej. Ko se ta uspe iztrgati iz dušečega okolja patriarhalnega doma, jo čakajo nove mučne preizkušnje. Zaposli se v tovarni, kjer je ponovno degradirana na predmet, ki mora trdo garati, in hkrati predmet poželenja moških kolegov. Jelinekova spet spregovori o moški potrebi po dominaciji nad žensko in odpira vedno bolj perečo temo odnosa kapitalistične družbe do ženske. Ženska na odru sveta spet postane žrtev. Toda to je že stvar nekega drugega razmišljanja.

1.3 Ženska kot žrtev in hkrati junakinja: Grumov *Dogodek v mestu Gogi*

Poglejmo si za konec še Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, ki ga je Vladimir Bartol poimenoval kar s pojmom »psihoanalitična drama« (Bartol 1930: 180). Igra se ukvarja z labirinti protislovnih odnosov med spoloma, hkrati pa seveda tudi med posameznikom in družbo. Gre za specifičen, ekspresionističen, a hkrati tudi simbolistično-dekadenten in tudi že protomodernističen prikaz psihične ujetosti junakinj in junakov. Gogovska skupnost deluje kot skrivnostni organizem in mehanizem: prebivalci so med seboj »v nekem čudnem podzavestnem kontaktu, vsakdo pravzaprav vse ve, in tako se izoblikuje to malo, provincialno mestece /.../ v živ, svojevrsten organizem, poln notranjih napetostih, groze in »strašnih stvari«, ki se gode med štirimi stenami« (Bartol 1930: 180–81).

Nekateri med junaki (prav gotovo tudi osrednja junakinja Hana) so ujeti v patološke vzorce, iz katerih ne najdejo izhoda. Prav glavna junakinja Hana je utelešenje ujetosti v preteklost, specifične nevroze. Velika želja junakov in še posebej glavne junakinje je osvoboditev od te ujetosti, vstop v življenje brez omejitev, ki pa se zdi nemogoče. V osnovi še vedno cankarjevska želja in hrepenenje se manifestirata v pričakovanju Dogodka, ki se zdi, da je že skoraj tu, a se paradoksalno nenehno odmika.

Grum odnos posameznik-družba kot tudi odnos moški-ženska primarno dramatiizira skozi lik glavne junakinje Hane, pri tem pa kot interpretativno orodje uporabi svojo varianto freudovske razlage polja frustracij in želja, za katero sta značilna predvsem odpor in gnus do spolnosti kot posledici travmatičnega dogodka iz najstniških let. Slavko Grum zgodbo svoje junakinje v zapisu, ki ga naslovi »*frigiditeta žene*«, strne takole:

/n/eka ženska je postala frigidna zaradi dogodka v zgodnji mladosti. Neki moški jo je kot deklico spolno zlorabil. Posledica je bila, da se je tej ženi pozneje moški gnusil. Gre v svet in se vrne zopet v domači kraj, kjer jo začne nadlegovati moški, ki je nad njo izvršil zločin. Žena ubije tega moškega in se tako zavestno opravi in reši. (Grum 1930: 426.)

Tudi Grumova Hana je seveda upornica, le da so te sledi upora pri njej v primerjavi z Antigono in tudi Noro skorajda zabrisane. Ne razpolaga z močjo, ampak je več čas psihološko blokirana. Veliko vprašanje, ki se poraja ob branju teksta, je, ali je Hanino dejanje res delovalo katarzično in jo ozdravilo njenega odpora pred spolnostjo, jo osvobodilo? Enoznačnega odgovora na to vprašanje ni, vsako branje drame prinese nov odtенок odgovora. Hanina zgodba v drami omogoča različne interpretacije, od obnovitve moči ženskega sveta v patriarhalno večinski družbi do nezmožnosti transgresije. V izvodu *Dogodka*, ki so ga našli v njegovi zapuščini, je Slavko Grum ob prizoru Haninega udarca takole interpretiral samega sebe:

Hana edina od vseh prebivalcev mesta Goge se aktivno sprosti. Bistven moment: preobrat od njene zaslužjenosti k aktivnosti, kerjenja biti Prelih – velik, silen. Poudarjena igra Preliha od gospoda do sužnja strasti: nori, trese se, se slini -- postane gnusen in smešen in to da Hani moč do aktivnosti sprostitev! (Grum 1976: 470–71.)

Že v času Moderne, Cankarja in pred Grumom je tematiko spola in spolne neenakopravnosti na samosvoj način v prozi in dramatiki problematizirala Zofka Kveder, ki ponovno odpira problemska polja, načeta v Ibsnovi Nori in Grumovi Hani. Kvedrova se je v svoji prozi, dramatiki in esejistiki ter političnem delovanju osredotočala na polje ženske emancipacije in iz zahteve po lastni vzpostavitvi identitete, kar pa je za takratno javnost pomenilo grožnjo odpovedi tradicionalnemu pojmovanju ženske pozicije. To bistveno preokupacijo in hkrati kvaliteto njenega opusa v monografiji *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti* in v komentarjih k *Zbranim delom Zofke Kvedrove* natančno razdeljuje Katja Mihurko Poniž, ki opozarja, da se Kvedrova ne osredotoča na opisni pojem ženskosti, torej, kaj ženska je, ampak posega po perskriptivnem pojmovanju: torej, kaj pomeni ženskost v obstoječi dejanskosti in patriarhalni družbi ter kje je določeno njeno mesto znotraj le-te (Mihurko-Poniž 2003: 36).

V tem smislu je predvsem v primerjavi s kasnejšimi Grumovimi črticami in *Dogodkom v mestu Goga* zanimiva zgodba Zofke Kveder *Na kliniki*, točna diagnoza stanja v porodnišnici, kjer intelektualka Olga kot edini izhod iz vloge pasivnega objekta ter možnost spremembe v delujoči subjekt vidi v detomoru (Mihurko-Poniž 2003: 48). Pri tem Kvedrova izpostavi problematiko neenakosti žensk in uporabi ustanove duševnih bolnišnic za discipliniranje ženske nekonformistične populacije, iz katere je v Nori izhajal tudi Ibsen. Hkrati pa, podobno kot Grum, pokaže, da je prav strah pred življenjem, ki je drugačno od tistega, ki se ga po morali in etiki patriarhalne družbe pripiše ženskam-materam, tisti, ki nastane zaradi represivnega aparata družbe, tisti, ki ženskim junakinjam onemogoča realizacijo »na odru sveta«.

2 Zaključek: zgodovina politike spola kot represije feminilnosti

Ženske na odru sveta, ki jih dramtizirajo izbrane drame, torej predstavljajo skupine, ki so v patriarhalnem simbolnem redu po interpretaciji Julije Kristeve margina-

lizirane in so izpostavljene različnim oblikam represije feminilnosti. Prav spol se skozi raziskane drame pokaže primarno skozi dejanja junakinj in junakov. Radikalnost spola, ki jo udejanjata npr. Antigona in Nora, pa (po teoriji Judith Butler) ne nastaja na podlagi vnaprej družbeno in ideološko predpisanih lastnosti biološkega spola in posamičnih spolno zaznamovanih identitet, ampak v subverzivnih dejanjih ukrivljanja norm spola in njegove binarnosti. Družbene vloge, ki se jih pripisuje biološkemu spolu, se v teh igrah vedno znova izkažejo kot skonstruirane, saj temeljijo na družbenih normah in predpisih. Prav kršitve teh predpisov pa so tiste, ki sprožajo dramaturške zaplete, povezane s politiko spola, od antike do danes.

Če parafraziramo Žižka, ko govori o Antigoni, mi pa njegove besede uporabimo kar za vse nosilne junakinje naših obravnavanih iger: dramatik svoje junakinje (od Sofoklesove Antigone k Ibsenovi Nori, Grumovi Hani in Smoletovi odsotni Antigoni) radikalno iztrgajo pojmovanjem, ki jih skušajo udomačiti, zatajiti grozljivo tujost njihovih likov, jih zvesti na prijazne zaščitnice družine in zagovornice patriarhalnega simbolnega kapitala, ki sproža simbolno nasilje, vsiljuje kategorije misli in dojemanja žensk kot dominiranega socialnega agensa. Igre pri tem proizvedejo emancipatorne kritične misli, bralcem in gledalkam pomagajo osvetliti materialne pogoje razvoja in vzdrževanja spolnih hierarhij bodisi skozi delitev in nadzor spolne (re)produkcije. Obravnavane igre vztrajajo pri vzpostavitvi vloge ženske kot ustvarjalke in protagonistke dramatizirane družbe spektakla, ki je onstran utečenega, spodkoplje družbeno statičnost in skozi konfliktna dramska dejanja prinaša novo, drugačno. Junakinje tako na odru sveta utelešajo radikalno resubjektivacijo subjektov v razmerju do gospodarjev.

Viri

- Grum, Slavko, 1957: *Goga: proza in drame*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- Grum, Slavko, 1976: *Zbrano delo: prva knjiga: pripovedni spisi, dve drami, dodatek*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Grum, Slavko, 1976: *Zbrano delo: druga knjiga: pisma, dnevniki, dodatek: članki*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ibsen, Henrik, 1996: *Hiša lutk (Nora)*. Ljubljana: DZS. Prev. Janko Moder.
- Jelinek, Elfriede, 2005: *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža, ali stebri družbe*. Tipkopis. AGRFT. Prev. Mojca Kranjc.
- Smole, Dominik, 2009: *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Sofokles, 1978: *Antigona*. Ljubljana: Mladinska Knjiga. Prev. Kajetan Gantar.

Literatura

- Antić Gaber, Milica, 2016/2017: Uprizarjanje ženskosti in moškosti v Ibsenovi Nori. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje*. 66/4. 19–27.

- Bartol, Vladimir, 1930: Slavko Grum: Dogodek v mestu Gogi. *Modra ptica* 1/7. 180–81.
- Bourdieu, Pierre, 2010: *Moška dominacija*. Ljubljana: Založba Sophia. Prev. Jelka Kernev Štrajn.
- Božovič, Miro (ur.), 1988: *Želja in krivda*. Ljubljana: Zbirka Analecta.
- Butler, Judith, 2001: *Težave s spolom: Feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Založba Škuc. Prev. Suzana Tratnik.
- Kralj, Lado, 1987: »Kje stoji mesto Goga?« *Goga, čudovito mesto: Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma*, Mladinska knjiga. 189–241.
- Lacan, Jacques. 1986: *Le Séminaire*, livre vii, *L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Mihurko-Poniž, Katja, 2003: *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- Moi, Toril, 1999: *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. Prev. Katarina Jerin.
- Moi, Toril, 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmidt, Goran, 2009: Opombe k drugi knjigi. Smole, Dominik: *Zbrano delo, Dramski spisi I*. Ljubljana: Založba ZRC, 2009.
- Schuller, Aleksandra, 2002: »Hočeš kaj več kot moja smrt?«: Sofoklova in Jovanovičeva Antigona. *Slavistična revija* 50/4. 521–537.
- Slapšak, Svetlana. 2016: Vpisovanje ženske. *Delo. Sobotna priloga*. 16. jan. 2016. 20–21.
- Zupančič Žerdin, Alenka, 1996: Mesto tragedije v psihoanalizi: Ojdis in Sygne. Zupančič, Alenka (ur.): *Claudel z Lacanom*. Ljubljana: Analecta. 171–273.
- Zupančič Žerdin, Alenka, 1999: Passage à l'art ali umetnost kot dejanje. *Razpol* 11. 35–55.
- Žižek, Slavoj, 1999: Krščanstvo, dejanje in zlo. *Razpol* 11. 7–33.
- Žižek, Slavoj, 2015: Trojno življenje Antigone. *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. 31–73.

Female protagonists and gender politics on the world stage

In our examination of the selected plays and tragedy, we have focused primarily on gender politics, and more specifically on the phenomenon of female protagonists on the world stage, which is the title of this year's essay as a part of high-school exit exam in Slovene as the mother tongue. The theme was explored through a comparative analysis of four classics of drama and theatre from antiquity to the second half of the 20th century, focusing on a selection of themes that are still of concern today: the position of women and gender equality in contemporary societies. The women dramatized in the selected plays are representatives of groups that, according to Julia Kristeva's interpretation, are marginalised in the patriarchal symbolic order and are subjected to various forms of repression of femininity. The determination of biological sex in these plays repeatedly turns out to be socially constructed, as it is based on social norms and regulations. It is the violation of these rules that gives rise to the dramaturgical strategies and gender politics of the plays from antiquity to the present day.

Keywords: gender politics, repression of femininity, dramatis personae, female protagonist, feminist studies

