

# Slovanske književnosti v srednjih šolah

Uredila:  
Blaž Podlesnik  
Lidija Rezončnik



**FF**

UNIVERZA V LJUBLJANI  
Filozofska fakulteta

# Slovenske književnosti v srednjih šolah

Knjižna zbirka: Slavica Slovenica, št. 6

Uredniški odbor zbirke: Tatjana Balažic Bulc, Blaž Podlesnik, Vesna Požgaj Hadži, Namita Subiotto, Matej Šekli, Maria Wtorkowska

Uredila: Blaž Podlesnik, Lidija Rezoničnik

Avtorice in avtorji prispevkov: Ljudmil Dimitrov, Hana Podjed, Blaž Podlesnik, Lidija Rezoničnik, Jakub Sajkowski, Špela Sevshek Šramel, Đurđa Strsoglavac, Namita Subiotto, Jana Šnytová

Recenzenta: Alenka Žbogar, Vladimir Osolnik

Lektorirala: Anja Muhvič

Tehnično urejanje in prelom: Aleš Cimprič

Oblikovna zasnova naslovnice: Lavoslava Benčič

Ilustracija na naslovnici: Alina Vrhnjak

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Ljubljana 2024

Tisk: Birografika Bori d. o. o.

Prva izdaja, prvi natis

Naklada: 150 izvodov

Cena: 23,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki odprto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>

DOI: 10.4312/9789612973810

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v

Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=204809475

ISBN 978-961-297-382-7

E-knjiga

COBISS.SI-ID=204802819

ISBN 978-961-297-381-0 (PDF)

## Kazalo vsebine

<b>Uvod</b> . . . . .	7
-----------------------	---

### ODNOS MED ČLOVEKOM IN ŽIVALJO V SODOBNI SLOVANSKI POEZIJI

<b>Pulover za psa in muf iz petelina: odnos med človekom in živaljo v sodobni bolgarski in makedonski poeziji</b> . . . . .	13
<i>Namita Subiotto</i>	

<b>Sodobna poljska poezija: odziv na resničnost in ekopoetika</b> . . . . .	23
<i>Lidija Rezoničnik, Jakub Sajkowski</i>	

<b>Vrhunci sodobne slovaške poezije: Mila Haugová in Eva Luka s perspektive živalskega in mitološkega sveta</b> . . . . .	37
<i>Špela Sevšek Šramel</i>	

<b>Svet ljudi in svet živali v poeziji Ivana Martina Jirousa</b> . . . . .	47
<i>Jana Šnytová</i>	

### SODOBNA SLOVANSKA KRATKA ZGODBA

<b>(Ne)moč besed v kratkih zgodbah Tanje Mravak, Lamije Begagić in Davida Albaharija</b> . . . . .	59
<i>Đurđa Strsoglavec</i>	

<b>Motiv preobrazbe v kratki zgodbi Vinska mušica Venka Andonovskega</b> . . . . .	69
<i>Namita Subiotto</i>	

<b>Kristalni svet Viktorja Pelevina: kratka zgodba, v kateri se nekaj dogaja in nič ne zgodi ter v kateri se zgodi vse, ker se v njej zgodi literatura (ali Zakaj bi morala biti tudi proza o drogah – če ne beremo, da bi prebrali, temveč zato, da beremo – obvezno srednješolsko branje)</b> . . . . .	77
<i>Blaž Podlesnik</i>	

<b>Kratke zgodbe Jana Balabána v kontekstu razvoja kratkega pripovedništva v češkem okolju</b> . . . . .	99
<i>Jana Šnytová</i>	

<b>Literarna pot z vlakom: o evropskosti kratke proze</b>	
<b>Pavla Vilikovskega</b> . . . . .	107
<i>Špela Sevshek Šramel</i>	
<b>Poljska kratka proza: Olga Tokarczuk in <i>Bizarne zgodbe</i></b> . . . . .	115
<i>Lidija Rezoničnik</i>	

#### MESTO IN DRUŽBA V SODOBNEM SLOVANSKEM ROMANU

<b>Literarna upodobitev makedonske prestolnice v romanu</b>	
<b><i>Divja liga</i> Vlade Uroševića</b> . . . . .	127
<i>Namita Subiotto</i>	
<b>Poverjenik v hotelu (o dveh romanih Renata Baretića)</b> . . . . .	141
<i>Đurđa Strsoglavec</i>	
<b>Vera, upanje in ljubezen v <i>Mali Sodomi</i></b> . . . . .	153
<i>Людмил Димитров / Ljudmil Dimitrov</i>	
<b>Podoba Prage v romanu Radke Denemarkove</b>	
<b><i>Prispevek k zgodovini radosti</i></b> . . . . .	159
<i>Jana Šnytová</i>	
<b>Podoba mesta v sodobnem slovaškem romanu:</b>	
<b>Bratislava, a ne samo to</b> . . . . .	169
<i>Špela Sevshek Šramel</i>	
<b>Sodobni ruski zgodovinski roman v slovenskih prevodih</b> . . . . .	177
<i>Blaž Podlesnik</i>	

#### SLOVANSKE KNJIŽEVNOSTI PRI POUKU SLOVENŠČINE: UČNA URA Z LITERARNIMI BESEDILI

<b>Kraljevič Marko v makedonski poeziji: od epskega junaka do lirskega subjekta</b> . . . . .	191
<i>Namita Subiotto</i>	
<b>Jan Kochanowski – poljska renesansa pri pouku književnosti v gimnaziji</b> . . . . .	201
<i>Lidija Rezoničnik</i>	
<b>Poskus revizije z <i>Revizorjem</i>: zakaj, kam, kdo in kaj?</b> . . . . .	211
<i>Blaž Podlesnik</i>	

---

<b>Mitološka vodna bitja v češki in slovaški baladi 19. stoletja . . . . .</b>	<b>227</b>
<i>Špela Sevshek Šramel, Jana Šnytová</i>	

#### **SLOVANSKA BRALNA ZNAČKA**

<b>Branje sodobne poezije v okviru slovanske bralne značke . . . . .</b>	<b>241</b>
<i>Špela Sevshek Šramel, Namita Subiotto, Hana Podjed</i>	

<b>Avtorice in avtorji . . . . .</b>	<b>247</b>
--------------------------------------	------------

<b>Imensko kazalo . . . . .</b>	<b>249</b>
---------------------------------	------------



## Uvod

Monografija o slovanskih književnostih v srednjih šolah ni nastala kot problematizacija aktualnega srednješolskega literarnega kanona, ki je v marsičem posledica specifične slovenske kulturne zgodovine in njenega umeščanja v kontekst svetovne kulture. Cilj avtoric in avtorjev v monografiji zbranih prispevkov je bil predvsem opozoriti, kje in na kakšen način bi lahko v sodobnem šolskem prostoru posamezna doslej spregledana poglavja iz različnih slovanskih književnosti obogatila poučevanje in razumevanje književnosti ter drugih humanističnih predmetov. Prispevki, zbrani v knjigi, so nastajali ob slovenskih slavističnih kongresih – rednih letnih strokovnih srečanjih, ki jih organizira Zveza društev Slavistično društvo Slovenije<sup>1</sup> in na katerih smo predavateljice in predavatelji književnosti z Oddelka za slavistiko FF UL v zadnjih letih srednješolske učiteljice in učitelje slovenščine skušali opozoriti na to, da je slovanske književnosti v šolski program mogoče vključiti tudi kot gradivo, ki lahko dopolni in obogati kurikularno obravnavo različnih tem na področju jezika in literarne zgodovine, geografije, zgodovine, sociologije, ekologije, etike ...

Namesto enovite, monografsko predstavljene ideje o tem, kakšno mesto si posamezne slovanske književnosti *zaslužijo* v srednješolskem kanonu, so torej pred vami *štirje tematski sklopi* premislekov o tem, kaj lahko dela iz bogate slovanske kulturne zakladnice danes v šoli dijakinjam in dijakom *dajo* in kako v razredu vzpostaviti kontekste, v katerih bi bila takšna srečanja s sorodnimi slovanskimi kulturami čim bolj tvorna.

V prvem delu knjige so zbrani prispevki, ki ob tematskih in poetoloških analizah sodobne slovanske poezije razmišljajo o osnovnih dilemah literarne tematizacije narave, konkretnije živalskega sveta. V analizi izbranih del bolgarske, makedonske, poljske in slovaške poezije so v ospredju izhodišča *ekokritike*, ki problematizira tradicionalno antropocentrično videnje odnosa

1 Prispevki so bili prvotno objavljeni v kongresnih zbornikih:

ŠEKLI, Matej, REZONIČNIK, Lidija (ur.), 2019: *Slovenski jezik in njegovi sosede*. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije 29.) Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

ŠEKLI, Matej, REZONIČNIK, Lidija (ur.), 2020: *Slovenski jezik in književnost v srednjeevropskem prostoru*. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije 30.) Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

ŠEKLI, Matej, REZONIČNIK, Lidija (ur.), 2021: *Slovenski jezik med slovanskimi jeziki*. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije 31.) Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

ŠEKLI, Matej, REZONIČNIK, Lidija (ur.), 2022: *Slovenski jezik in književnost med kulturami*. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije 32.) Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

med človekom in naravo. Način, kako so v analiziranih delih predstavljene živali, relativizira tradicionalno podreditev narave človeku ter na konkretnem primeru osvetljuje tudi siceršnji potencial, ki ga ima književnost pri osmišljanju in tematizaciji *drugosti*. Avtorice ob analizi posameznih del v besedilih ponujajo tudi konkretne naloge, ob katerih lahko dijaki spoznavajo to in nekatere druge posebnosti slovanske literarne tematizacije živali (na primer *mitologije* v primeru makedonske in slovaške poezije ter *medbesedilnosti* v primeru sodobne poljske poezije). Nekoliko drugačen je osnovni teoretski okvir obravnave živalskih motivov v poeziji češkega pesnika in disidenta Ivana Martina Jirousa v četrtem prispevku razdelka, kjer avtorica motive živali obravnava v kontekstu zaporniške poezije. Kot potencialni širši kontekst za šolsko obravnavo pesnikovih del izpostavlja družbene spremembe v drugi polovici 20. stoletja, skupno srednjeevropsko zgodovino tega dela slovanskega prostora ter možno primerjavo s slovensko disidentsko poezijo Vitomila Zupana.

Žanrski okvir drugega sklopa prispevkov je kratka zgodba, avtorice in avtor poglavij pa potencial te v sodobnosti zelo priljubljene literarne oblike v šolski prostor umeščajo na različne načine. Prispevki o češki, slovaški in poljski kratki zgodbi skušajo slovenskemu bralstvu avtorje in avtorice oziroma dela približati s kratkimi predstavitvami zgodovine tega žanra oziroma zvrsti v vsaki od treh obravnavanih književnosti. Tej splošni predstavitvi sledi kratek oris ustvarjanja izbranega avtorja oziroma avtorice ter ponazoritev specifične kratke proze ob izbrani zbirki in konkretni zgodbi. Ob analizi slovaške in poljske kratke zgodbe Pavla Vilikovskega in Olge Tokarczuk sta avtorici dodali tudi konkreten didaktični okvir posameznih tem, vprašanj in nalog, ki jih je ob posameznih zgodbah mogoče obravnavati v razredu. Obravnave kratke zgodbe v južnoslovanskih in v ruski književnosti so bolj osredotočene na sodobnost. V prispevku o hrvaški, bosansko-hercegovski in srbski kratki zgodbi je izhodiščni okvir sodobna družbena in kulturna situacija držav postjugoslovanskega prostora, v kateri se je kratka zgodba izkazala kot eden najplodnejših žanrov. Na primerih zgodb Tanje Mravak (Hrvaška), Lamije Begagić (Bosna in Hercegovina) in Davida Albaharija (Srbija) avtorica prispevka izpostavlja individualne specifične posameznih proznih pisav, ki jih kot osrednji literarni fokus družijo zavest o nemoči besede v sodobnem svetu. Poglavji o makedonski in ruski kratki zgodbi sta zasnovani predvsem kot kulturnozgodovinska komentarja dveh kratkih zgodb, Venka Andonovskega in Viktorja Pelevina. Kulturnozgodovinski komentar k zgodbi makedonskega pisatelja, ki omogoča večplastno branje besedila, je avtorica nadgradila še z idejami za povezovanje dela s temami pouka književnosti (motiv preobrazbe v svetovni književnosti,



vprašanje družbene normalnosti in marginalizacije iskrenega umetniškega vida (denja sveta), medtem ko komentar k ruski kratki zgodbi ob kulturni kontekstualizaciji Pelevinovih motivov opozarja tudi na pomen enigmatičnosti sleherne zares literarne izkušnje.

V tretjem delu monografije je žanrsko v ospredju roman, metodološko pa se poglavja posvečajo vprašanju o pomenu in posebnostih literarnega videanja prostora. Za sodobne slovanske književnosti je eden ključnih prostorskih okvirov mesto, najpogosteje očitno kar prestolnica, prispevki o sodobnem makedonskem, češkem in slovaškem romanu nam namreč podrobno predstavijo besedila, ki na različne načine tematizirajo topose Skopja, Prage in Bratislave. Ob tem se osredotočajo na odnos med realnim geografskim in imaginarnim (magičnim) prostorom literature (na primer v analizi romana makedonskega pisatelja Vlade Uroševića), na celostnost literarne in siceršnje kulturne tematizacije prestolnice v dani kulturi (predstavitev tako imenovanega *praškega teksta* češke kulture) ali na vlogo, ki jo ima prestolnica pri vzpostavljanju relacij med centrom in periferijo (predstavitev literarne Bratislave in manjšega obmejnega slovaškega mesta v romanih Petra Pišt'aneka in Daniele Kapitáňove). Prispevke o romaneskni upodobitvah različnih slovanskih prestolnic v razdelku dopolnjuje tudi poglavje o tematizaciji bolgarske prestolnice Sofije v sodobni bolgarski kratki prozi, ki se je – za razliko od romana – tradicionalno bolj osredotočala na periferni, podeželski prostor. Manj v ospredju je vprašanje prostora v poglavjih, posvečenih sodobnemu hrvaškemu in ruskemu romanu. Ob pregledu prevodov sodobne ruske književnosti je posebej izpostavljena vloga zgodovinskih romanov, kar namesto vprašanja prostorskih dimenzij v ospredje postavlja vprašanje literarnega osmišljanja časa. V poglavju, ki bralstvu predstavi dva romana hrvaškega pisatelja Renata Baretića, pa se avtorica – čeprav gre za romana z zelo specifičnim dogajalnim prostorom – osredotoča predvsem na *prostor jezika*, ki je v obeh obravnavanih Baretićevih romanih zelo nenavaden in razgiban.

Če je tretji del knjige posvečen predvsem specifikam prostora v posameznih slovanskih kulturah in – razen sklepnega dela poglavja o slovaškem romanu – ne ponuja izoblikovanih didaktičnih smernic za predstavitev obravnavanih tem, pa so v zadnjem delu monografije zbrani konkretni predlogi, kako različna slovanska literarna dela vključiti v pouk slovenščine v okviru prostoizbirnih književnih besedil iz tujih književnosti ter jih povezati z drugimi obveznimi vsebinami pri pouku tega predmeta. V prispevku o vodnih bitjih v češki in slovaški baladi je to neposredna navezava na slovensko romantiko in na žanr balade v slovenskem pesništvu, primeri iz češke in slovaške poezije pa

omogočajo spoznavanje širšega konteksta nacionalnih gibanj slovanskih narodov ter skupnih korenin slovanske mitologije. Poljska književnost z deli Jana Kochanowskega ponuja možnost drugačne, s slovanskim kontekstom dopolnjene obravnave obdobja renesanse. To obdobje evropske duhovne zgodovine se je v slovanskem svetu poleg Dubrovnika najintenzivneje razvilo prav med Poljaki, zato je mogoče z deli poljskega pesnika renesanso dodatno predstaviti kot splošno evropsko umetnostno in duhovno gibanje, ki ni bilo omejeno zgolj na romanski in germanski svet. Ob dopolnjevanju in utrjevanju obveznih učnih vsebin lahko vključevanje del doslej spregledanih slovanskih književnosti bogati naše predstave o lastni in o sosednjih kulturah. To si kot svoj cilj zastavlja predlog učne ure z makedonskimi pesmimi, ki jih je na temo ljudskega junaka kraljeviča Marka napisal Blaže Koneski. Ljudski motiv, ki je Slovencem znan iz adaptacij Frana Milčinskega, je v predlogu obravnave izbran kot vezni člen, s pomočjo katerega je mogoče šolski prostor obogatiti tudi z besedili v učnih načrtih zaenkrat povsem spregledane makedonske književnosti.

Monografijo zaključuje prispevek o branju sodobne poezije v okviru slovanske bralne značke, kjer so udeleženci prebirali pesmi, analizirane v prvem delu pričujoče monografije, in se o njih pogovarjali na rednih srečanjih. Dejavnosti, ki potekajo ob slovanskih bralnih značkah (cikel bralnih srečanj na Oddelku za slavistiko FF UL je organiziran vsako leto) – med drugim literarne in likovne delavnice za srednješolce, izdaja tiskane antologije sodobne slovanske poezije z likovnimi upodobitvami pesmi, ki so jih ob branju pripravili dijaki in dijakinje Srednje šole za oblikovanje in fotografijo Ljubljana (ena od upodobitev, ki je nastala ob antologiji sodobnih slovanskih kratkih zgodb, pa krasi naslovnico pričujoče monografije), recitacije v slovanskih jezikih in prevodih, ki so jih pripravili študentje in študentke FF UL – so primer dobre prakse pri krepitvi bralnih, jezikovnih, pa tudi prevajalskih kompetenc ter skupinskih diskusij, poleg tega spodbujajo branje zahtevnejših besedil, omogočajo poglobljeno branje, vajo v argumentaciji in nadaljnje ustvarjalno delo.

*Blaž Podlesnik, Lidija Rezoničnik*

**ODNOS MED  
ČLOVEKOM IN ŽIVALJO  
V SODOBNI SLOVANSKI POEZIJI**



## Pulover za psa in muf iz petelina: odnos med človekom in živaljo v sodobni bolgarski in makedonski poeziji

*Namita Subiotto*

*Prispevek nakaže izhodišča za obravnavo tematizacije odnosa med človekom in živaljo v pesmi Pulover za psa bolgarskega pesnika Dimitra Kenarova in pesmi v prozi Petelin makedonske pesnice Liljane Dirjan<sup>1</sup> v luči ekokritike ter predstavi nekaj namigov za njune ustvarjalne intermedialne prenose.*

Izhodišče za analizo pesmi *Pulover za psa* bolgarskega pesnika Dimitra Kenarova in pesmi v prozi *Petelin* makedonske pesnice Liljane Dirjan, ki želi osvetliti predvsem ubeseditev odnosa med človekom in živaljo, je ekokritički pogled. Ekokritika (ki je kot posebna smer literarne vede nastala na ozadju modernih ekoloških gibanj, metodološko in terminološko pa se navezuje na različne discipline, najbolj na ekologijo) preučuje različne koncepte in reprezentacije narave, odnose med človekom in naravo oziroma okoljem, vrednostne predstave o naravi in njene kulturne funkcije, je kritična do antropocentrizma in privilegijev človekove dominantnosti ter si prizadeva za ekocentrično mišljenje in neantropocentrične upodobitve (Čeh Steger 2015: 43–44). Ekokritika si zastavlja vrsto vprašanj (prim. Glotfelty 1969 v Čeh Steger 2015: 68–69), od katerih sem izbrala tri, ki jih bom uporabila pri analizi izbranih pesmi:

- Kako je v literarnem delu reprezentirana narava/okolje?
- Kakšno je v literarnem delu razmerje med kulturo in naravo?
- Kolikšna je jezikovna kreativnost pri literarni upodobitvi okolja?

Osredotočila se bom na reprezentacije oziroma upodobitve živali, na (idejno in jezikovno) ubeseditev odnosa med človekom in živaljo ter na (ne)problematiziranje tega odnosa.

1 Obe besedili sta v izvorniku in v slovenskem prevodu objavljena v antologiji *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*, ki je prosto dostopna na naslovih: <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.

## **Bič in pulover za psa**

Dimitar Kenarov (Sofija, 1981) je novinar, literarni kritik, prevajalec in pesnik. Objavil je pesniški zbirki *Potovanje do kuhinje* (Пътуване към кухнята, 2001) in *Apokrifne živali* (Апокрифни животни, 2010). Ob izidu druge zbirke je Kenarov v intervjuju za e-portal akademika.bg (Kenarov 2010: splet) pojasnil, da je tak naslov izbral zato, ker je želel v knjigi predstaviti drugačen pogled na živali, in sicer skrit, prepovedan, netradicionalen, neobičajen. Navdahnila ga je knjiga *Odprto. Človek in žival* Giorgia Agambena o povezavi med človekom in živaljo, ki se začinja z analizo apokrifnih apokaliptičnih judovskih besedil, v katerih so svetniki upodobljeni z živalskimi glavami. Avtor pravi, da živali vedno določajo človeka in človeško in da ljudje ne moremo obstajati brez živali: dobesedno in metaforično. Kenarov ugotavlja, da ljudje pripisujejo živalim svoje najhujše lastnosti, njegov cilj pa je bil obrniti smer ter pregnati mitološke in osebne demone iz živali nazaj v ljudi, živali pa humanizirati, jim dati dušo. Želel je pokazati, da so živali čuteča bitja in da se njihova čustva ne razlikujejo od človeških. Meni, da je eden največjih grehov človeštva pomanjkanje domišljije, nezmožnost ali nepripravljenost videti skozi oči drugega. Pomanjkanje takšne domišljije vodi v veliko krutost, ne le do drugačnih ljudi, temveč tudi do drugih živalskih vrst. Njegov glavni namen pri pisanju te knjige je bil izstopiti iz sebe in pogledati na svet z drugačnimi očmi. Kenarov je dobiček od prodane knjige daroval sofjskemu živalskemu vrtu, ker je želel pokazati, da knjiga ni le estetski izdelek, ampak da se da z njo prispevati k boljši družbi. Razveselila ga je novica, da je direktor živalskega vrta z denarjem od njegove knjige kupil nove gugalnice za opice, kar je komentiral takole: zdaj se opice zibljejo na pesmih. Kenarov je tudi vegetarijanec in meni, da imajo živali čustva, ki se ne razlikujejo od človeških. V antologiji *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji* so objavljene tri njegove pesmi: *Bober (Castor fiber)*, *Konj svetega Dimitrija* in *Pulover za psa*.

### **Pulover za psa<sup>2</sup>**

Že tisočletja nam vdano sledijo  
od jame do jame, od hiše do hiše  
in nas gledajo, kako se zavijamo v kožuhe,  
odrte z njihovih bratrancev – volkov,  
ali v volno ovac, za katere skrbijo,

---

2 Prev. Namita Subiotto.

ali v dragi brokat in svilo;  
 gledajo, kako mi, njihovi brezdlaki gospodarji,  
 v trgovinah kupujemo šik šale,  
 potem pa jih z bičem in psovkami gonimo,  
 da vlečejo sani na Severni pol.  
 Nikoli se niso pritožili,  
 še takrat ne, ko je mraz dobil njihovo ime.

Zato vsa čast starkam iz moje četrti,  
 ki so spletle puloverje za svoje pudlje,  
 osamljene ženske, ki najbrž nimajo vnukov  
 ali pa imajo morda višek volne.  
 Svet niti ni tako krut, si mislim,  
 če se še vedno najde ljubeči, ki obleče.  
 Zadekani ljubljenci kot vroči grelci  
 pogrejejo vsako drevo in korenino  
 in zimski veter jim ne pride več do živega  
 in kdor jih poboža, se opeče.

Pesem *Pulover za psa* je zgrajena iz dveh kitic in v obeh je zelo nazorno tematiziran odnos med ljudmi in psi. V prvi kitici psi niso imenovani s samostalnikom *pes*, temveč so upodobljeni pretežno z glagoli: vdano sledijo ljudem, skrbijo za ovce, vlečejo sani, gledajo človeško krutost in se ne pritožujejo. Pesnik kar dvakrat uporabi glagol *gledati*, *oni* (psi) torej gledajo *nas* (ljudi), s čimer nagovarja bralca, naj tudi on pogleda na svet in nase z druge perspektive, skozi oči izkoriščane živali, psa. Tudi ljudje v pesmi niso imenovani s samostalnikom *ljudje*, temveč z zaimkom *mi*, in tudi njih (razen v besedni zvezi *njihovi brezdlaki gospodarji*) portretirajo predvsem dejanja: zavijajo se v kožuhe, odrte z njihovih bratrancev, v volno ovac, brokat in svilo, dvolično kupujejo šik šale, nato pa z bičem in psovkami gonijo vdane živali. Pesnikova kritika človekovega diskriminatornega odnosa do živali je v prvi kitici očitna: človek si neusmiljeno prisvaja naravo in izkorišča živali (volka, ovco, sviloprejko) za svoje udobje, vdanega sledilca in pomočnika (psa) pa pretepa in zmerja. Človekov zaničevalni odnos do psa se zrcali tudi v jeziku: na primer *psovka*, *pasji mraz*. Zaznamovana se zdi tudi izbira prve osebe množine, saj je s tem kritična ost uperjena v vse nas, tudi bralce: vsi *mi* (ljudje) smo nasilni in izkoriščevalski do živali/narave/okolja.

V drugi kitici pa (avtorski) lirski subjekt izreka pohvalo starkam iz svoje mestne četrti, ki (edine) do psov niso krute, temveč ljubeče, saj psov ne

gonijo z bičem, temveč jih oblačijo v puloverje, da jih pozimi ne bi zeblo. A ne morem se izogniti misli, da to kitico, posebej verza »Svet niti ni tako krut, si mislim, / če se še vedno najde ljubeči, ki obleče«, prežema blag sarkazem, da avtor v pesmi pravzaprav sopostavi skrajnosti človekovega odnosa do psa: od pragmatičnega nasilja (z bičem jih gonimo, da vlečejo sani na Severni pol) do sentimentalne pokroviteljske nežnosti (starke pletejo puloverje svojim ljubljencem, da jim zimski veter ne bo prišel do živega).

Ekokritika je kritična do antropocentrizma, na podlagi katerega človek z vrha hierarhične lestvice presoja in odloča o nečloveških organizmih ter jih potiska v položaj Drugega (Čeh Steger 2015: 204). Tomaž Grušovnik (2011: 52 v Čeh Steger 2015: 53, 56) pa opozarja, da je ob trdi obliki antropocentrizma, ki razume naravo kot rezervoar naravnih virov, ki si jih človek prilagaja, za naravo škodljiv tudi mehki antropocentrizem, kjer si človek prav tako prisvaja naravo, vendar prefinjeno, pod pretvezo ljubezni do nje, vanjo projicira svoje želje in izniči razlike med seboj in naravo, kar lahko povzroči motnje naravnega cikla v življenju živali. Mehki antropocentrizem se skriva tudi za ljubeznivim in naklonjenim odnosom do živali; ko se obnašamo do živali kot do otroka, gre namreč za zakrito obliko dominantnega odnosa do živali. Grušovnik zagovarja moralno senzibilnost in sosedski odnos človeka do narave, kar pomeni, da se naravi približamo, vendar spoštujemo njeno drugačnost in drugost ter je ne priličimo sebi. Ali je v pesmi *Pulover za psa* opazen tudi kritičen pogled do gest stark, ki oblačijo svoje pudlje, ali podobna *zadekanih ljubljencev*, ki spominjajo na *vročje grelce*, deluje bizarno, nenaravno?

Predlogi za naloge pri delu z besedilom:

1. V *Slovarju južnoslovanske mitologije* (Речник на јужнословенска митологија) je navedeno, da pes šteje za »nečisto« žival, obenem pa tudi za zvestega človekovega prijatelja (Стојковска 2004: 196). Preverite in komentirajte pomene besed *pes* in *pasji* v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*. Katere lastnosti psa pa je ubesedil pesnik v pesmi *Pulover za psa* in na kak način?
2. Preoblikujte pesem tako, da bo njena vsebina predstavljena skozi oči a) človeku vdanega ali pa b) do človekovega vedenja kritičnega psa. Primerjajte obe različici, nato ju primerjajte še s pesmijo *Pulover za psa*.
3. Prenesite vsebino in sporočilo pesmi v strip.
4. Ustvarite fotografijo ali meme, ki bo odražal *sosedski odnos* med človekom in psom. (Sosedski odnos pomeni, da se naravi približamo, vendar spoštujemo njeno drugačnost in je ne priličimo sebi.)



## Muf in broška iz petelina

Liljana Dirjan (Skopje, 1953–2017) je bila urednica, pesnica in prozaistka, ukvarjala pa se je tudi s slikanjem na svilo. Objavila je pesniške zbirke: *Naravni pojav* (*Природна појава*, 1981), *Živa teža* (*Жива мера*, 1985), *Težka svila* (*Тежка свила*, 1997) in *Zasebni svetovi* (*Приватни светови*, 2007). Vlada Urošević (Урошевиќ 1981: 85, 86) je že v spremni besedi k njeni prvi zbirki izrisal najpomembnejši značilnosti njene poezije, ki jima je ostala zvesta v celotnem opusu: depoetizacija na estetski ravni (njeno pisavo je označil kot namerno grobo, golo, nemilozvočno in disharmonično, takšno, ki ne želi biti všečna) in nekonformizem na etični ravni (avtorica želi pripadati svojemu času in se razlikovati od uveljavljenih estetskih parametrov). Urošević v njeni poeziji prepozna tudi nekakšno novo emotivnost in trdi, da skopost v ubesedovanju čustev pri tej pesnici ne pomeni tudi skoposti v čustvovanju, saj v njeni poeziji prepoznamo obilico čutnih senzacij, razpoloženj, čustvenih stanj in razmerij do sveta, ki pa nikoli niso izražena neposredno, pač pa prek svežih in izvernih podob, povezovanja oddaljenih sorodnosti, bleščečih rezov asociacij in pesniške sintakse, ki se izogiba stereotipom. Lidija Kapuševska Drakulevska (Капушевска-Дракулевска 2014: 410) ugotavlja, da je za poezijo L. Dirjan značilna poetizacija navidezno banalne vsakdanjosti, ki v sebi skriva tisoče pasti, dilem in neimenljivega.

L. Dirjan v intervjujih ni problematizirala človekovega odnosa do živali in se tudi v svoji poeziji ni posebej posvečala upovedovanju odnosa med človekom in živaljo, pa vendar v njenem motivno-tematsko raznolikem opusu najdemo tudi besedila, v katerih lahko prepoznamo posebno senzibilnost, s katero lirski subjekt zaznava živali in naravo nasploh. Ena takih je pesem v prozi z naslovom *Petelin* iz njene zadnje zbirke *Zasebni svetovi*. Petko Dabeski (Дабески 2013: 314) je v spremni besedi *Antologije makedonske pesmi v prozi* (*Антологија на македонската песна во проза*)<sup>3</sup> zapisal, da so v tej njeni zbirki detajli običajnih dogodkov v nekem zasebnem svetu preoblikovani v visoko, nesentimentalno pesniško umetnost, Elizabeta Šeleva (Шелева 2018: 88, 90) pa ugotavlja, da se pesnica v zbirki loteva rehabilitacije malih, zasebnih svetov, ki predstavljajo mikrokozmose dogodkov, doživetij, čustev, refleksij, vibracij poltene vzdraženosti, utripov kljubovanja, in to tako, da anekdotično v njenih zapisih postane do srži fundamentalno, brez odvečnih detajlov in patetičnih atributov: anekdotično »golo« pri tej

3 Dabeski v svoji antologiji (Дабески 2013: 299) pesem v prozi definira kot »lirsko stvaritev s proznim zapisom, v kateri je zvrstna dimenzija verza zamenjana s proznim diskurzom«.

pesnici postane manifest življenjske magije, magije običajnega, pa tudi magije tragičnega.

Večino navedenih ugotovitev prepoznamo tudi v besedilu *Petelin*. Tudi tu so čustva, ki jih pri lirskem subjektu vzbudi dogodek iz navidezno banalne vsakdanjosti zasebnega sveta (ko se neke zimske sobote odpravi na tržnico po hrano), ubesedena dokaj skopo. Čutne senzacije, razpoloženja, čustvena stanja in razmerja do sveta (presunjenost zaradi trpke lepote trenutka, empatija, kljubovanje) niso izražena neposredno ali ustaljeno, nazorno, pač pa prek svežih in izvirnih podob, ki so pretežno vizualne in brez komentarja, prek povezovanja oddaljenih sorodnosti (prodajalke – ženice so krizanteme, madeži na asfaltu; petelin se pretvori v muf na rokah ženice, nato v broško na prsih lirskega subjekta), bleščečih rezov asociacij (infuzija v bolnišnici in infuzija petelinove toplote v potoke modrih žilic na rokah ženice) in pesniške sintakse, ki se izogiba stereotipom (prozni zapis, kratke, skope, včasih eliptične povedi, premi govor z avtentičnimi dobesednimi navedki).

#### **Petelin<sup>4</sup>**

Sobota. Mraz. Tržnica je polna ljudi. Ob robu so parkirani avtomobili, med njimi pa so se kot madeži na asfaltu razprostrle zmrznjene čepeče ženice. Krizanteme, ki stiskajo čeljusti. Razlit hipermangan. Piskanje v prsih. Noč preživeta v bolnišnici. Infuzija. Zvok cokel nočne sestre. Sneži. Na črnem plašču bele snežinke.

Pred menoj je – on. S kljunom, spodvitim do srca. Gleda me z enim očesom. Naokrog oranžno-rdeč sončni zahod. Šal pejzaža okoli vratu. Trese se. Čakam na tisti trenutek. Nakupujem vse mogoče. V časopisu krap, v vrečki nešplje, v kartonasti embalaži jajca. Vrnem se k njemu. Še vedno je v istih rokah. Ženica mu je zarila prste globoko pod peruti. Iz petelina si je naredila muf. Mimo mene gre. Kroži sem ter tja.

Vzemi ga, me prosi, edino njega še imam, ampak jaz bom to zimo odšla h Gospodu, nikogar ne bo, ki bi mu dal jesti, voda na dvorišču pa je zmrznjena. Poglej tega lepotca na mrazu, dušo, ki leta in budi.

Ženička je temnovijolična ovenela krizantema. Oprta na nič. On ji daje infuzijo v potoke modrih žilic na rokah.

Odvežem mu noge. To so zmrznjeni kriki ob ločitvi. Pritisnem si ga k prsim kot broško. Broška diha. Piska. Sopiha. Vsa tržnica naenkrat postane

4 Prevl. Maja Kovač.

oranžno-rdeče-karamelno-cinober-bakreno-cimetasto-žafnanasta. Raztopljen prežgan sladkor.

V rokah nosim petelina. V snegu se svetlika plamenček. Obstanem pred nizkim oknom doma. Notri, za zamegljeno šipo, sta mož in otrok. Vstopim z živim ognjem. Mož mi pravi:

– Povsem se ti je zmešalo, ženska.

Sin se na tleh smeji.

V *Slovarju južnoslovanske mitologije* je petelin opisan kot demonsko bitje, pomočnik nočnih prikazni, saj jih s kikirikanjem opozarja, da prihaja sončna svetloba, ki je zanje uničujoča (Trojckovska 2004: 196). V eSSKJ je kot ekspresivni pomen samostalnika petelin navedeno: *kdor se hitro razburi, steppe*, glagola *peteliniti se* pa *ponašati se, postavljati se, delati se pogumnega, razburjati se*. V besedilu *Petelin* L. Dirjan je reprezentacija te živali povsem drugačna: pred (avtorskim) lirskim subjektom se pojavi nenadoma kot *on*; *s kljunom, spodvitim do srca*, in z enim očesom uprtim v lirski subjekt; petelin se ne postavlja, pač pa greje premraženo ženico, svojo lastnico, kot muf in ji daje infuzijo v potoke modrih žil, zanjo je *lepotec na mrazu, duša, ki leta in budi*; pri slovesu od nje pa ne kikirika, njegovi kriki so zamrznjeni, in tudi v rokah lirskega subjekta le sopiha in piska kot njegova prejšnja lastnica. Izvirna je tudi upodobitev barve petelina v trenutku, ko ga lirski subjekt pritisne na svoje prsi kot broško ter mu žival nekoliko zastre pogled, in s te perspektive se vsa tržnica obarva v odtenke njegovega perja. Zdi se, da prav v tej podobi lirsko razpoloženje doseže vrhunec, nato pa se z reakcijo moža in otroka rezko razblini v atmosfero prozaičnega.

Predlogi za naloge pri delu z besedilom:

1. Pesnica Liljana Dirjan je v intervjuju za revijo *Культурен живот* (Диржан, Капушевска-Дракулевска 2012) izjavila, da se je nekega jutra zbudila z mislijo, da imajo barve vonj, vonjave pa zvok in da je vse, kar nas obdaja, v nekakšnem medsebojnem odnosu dajanja in sprejemanja. Kako se imenuje pesniška figura, pri kateri gre za prepletanje zaznav različnih čutil? V besedilu *Petelin* poiščite povedi, v katerih se pojavijo zvoki in barve, in opazujte, kako se prepletajo. Katere barve in zvoki so povezani z upodobitvijo petelina? Izberite del besedila in ga poskusite preoblikovati v haiku.
2. Prenesite vsebino besedila *Petelin* v strip. Vključite tudi premi govor, ki ga lahko preoblikujete, na primer skrajšate. / Ustvarite likovno upodobitev ženice s petelinom v rokah, pri čemer poudarite barve, s katerimi

ju je v besedilu literarno upodobila pesnica. / Ilustrirajte poljubni del besedila.

3. Ustvarite glasbo, ki bo odražala razpoloženja lirskega subjekta in atmosfero. V uglasbitev lahko vključite tudi stvarne zvoke iz okolja, ki jih prepoznate v besedilu.

V pesmi *Pulover za psa* se ekokritiški vidik branja na prvi pogled zdi enostavnejši, nemara celo bolj upravičen kot v pesmi v prozi *Petelin*, kjer kritika človekovega odnosa do narave/okolja ni tako očitna.<sup>5</sup> Toda Hubert Zapf (2002 v Čeh Steger 2015: 94, 95, 99) ekološko funkcijo književnosti razširja na celotno književnost in poudarja, da književnost ustvarja kritično in kreativno energijo, razvija ekološko zavest v sistemu kulture ne le v vsebinskih, temveč tudi v estetskih procesih, ter da ima vlogo trajne in kreativne obnove jezika. Zapf je opredelil dve funkciji književnosti: kritično-subverzivno, ko opozarja na poenostavljene, enostranske podobe človeka in sveta, nastale na podlagi vsakokratnih družbenih sistemov moči in ideologij, ter afirmativno-regenerativno funkcijo, ko se odpira za pojave Drugega in prinaša ubeseditev kulturno izrinjenih vsebin, večpomenskost in dinamične upodobitve dogmatično otrdelih podob sveta in diskurzivne enopomenskosti, zaradi česar je književnost tudi prostor trajne, kreativne obnove jezika, zaznav in kulturne imaginacije.

V pesmi *Pulover za psa* Dimitra Kenarova zlahka prepoznamo kritično-subverzivno funkcijo, saj avtor z reprezentacijo psa kot bitja, do katerega se človek vede diskriminatorno, vendar v dveh skrajnostih: surovo in ljubeče, opozarja na poenostavljene, enostranske podobe človeka in sveta ter tovrsten odnos problematizira. V pesmi v prozi *Petelin* Liljane Dirjan pa je v ospredju afirmativno-regenerativna funkcija, saj pesnica z nizanjem izvernih vizualno razkošnih, a jezikovno strnjenih podob človeka in petelina (in celotnega okolja), ubesedenih v kratkih, skopih, včasih eliptičnih povedih, ustvari posebno napetost, ki odraža razpoloženje lirskega subjekta in atmosfero, ter prevetri banalnost opisanega dogodka.

V antologijo *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji* je od makedonskih besedil uvrščena še pesem *Maček me pazi, žena me pazi* Igorja Isakovskega (1970–2014), v kateri prepoznamo simbiozo med človekom in živaljo, saj je žival reprezentirana kot človeku enakopravno bitje: (avtorski) lirski subjekt mačku *izrazi hvaležnost*, ker pazi nanj v vetrovni noči, medtem ko on piše pesem, in se (tudi telesno) primerja z njim, ko

---

5 Nakup na tržnici vključuje tudi krapa, zavitega v časopisni papir, kar ni posebej izpostavljeno ali problematizirano.

pravi, da je *trebušast in kosmat* kot maček, ki je njegov *tovariš*, maček pa v tej pesmi postane del *celote, iz treh narejene*: mož, žena in maček so namreč *popolnoma nesveta trojica*.

## Vir

SUBIOTTO, Namita (ur.), 2023: *Človek živali in žival človeku v sodobni slovenski poeziji*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.

## Literatura

ČEH STEGER, Jožica, 2015: *Ekokritika in literarne upodobitve narave*. Maribor: Litera.

ESSKJ: *Slovar slovenskega knjižnega jezika 2016*-. <[www.fran.si](http://www.fran.si)>.

GLOTFELTY, Cheryll, FROM, Harold (ur.), 1996: *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: U of Georgia P.

GRUŠOVNIK, Tomaž, 2011: *Odenki zelene. Humanistične perspektive okoljske problematike*. Koper: Univerzitetna založba Annales.

ŠELEVA, Elizabeta, 2018: Osinjak – slast. Pjesnička divljina Liljane Dirjan. *ARS Časopis za književnost, kulturo i društvena pitanja* 3/15. 75–91.

ZAPF, Hubert, 2002: *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

ДАБЕСКИ, Петко, 2013: Македонската песна во проза. *Антологија на македонската песна во проза*. Скопје: Антолог. 297–314.

ДИРЈАН, Лилјана, КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА, Лидија, 2012: Дијалог: прашања-разговори-одговори. *Културен живот* 3-4/2012. 40–53.

КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА, Лидија, 2014: Една можна паралела: Марина Цветаева и Лилјана Дирјан. Максим Каранфиловски (ур.): *Руско-македонски јазични, литературни и културни врски, 5*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“. 409–418. <<https://eprints.ugd.edu.mk/9747/2/МАК-RUS%20ZBORNIK%20KOMPLET.pdf>>.

КЕНАРОВ, Димитър, 2010: Хората приписват най-ужасните си качества на животните (intervju). *Akademika.bg*, 14. 9. 2010. <<http://akademika.bg/2010/09/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%8A%D1%80-%D0%BA%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B2%D0%B0%D1%82-%D0%BD%D0%B0%D0%B9/>>>.

Стојковска, Гордана, 2004: *Речник на јужнословенска митологија*. Скопје: Три.

Урошевиќ, Влада, 1981: Природна појава. Лилјана Дирјан: *Природна појава*. Скопје: Мисла. 85–86.

## Sodobna poljska poezija: odziv na resničnost in ekopoetika

Lidija Rezoničnik, Jakub Sajkowski

*Prispevek uvodoma prinaša pregled dogajanja v najnovejši poljski poeziji, ki jo zaznamujeta družbeno-politična angažiranost in ekopoetika. Nato se osredotoči na analizo skupno treh pesmi Wisławe Szymborske, Anne Adamowicz in Jakuba Sajkowskega.<sup>1</sup> Pesmi povezuje motiv psa, ki v interakciji s človekom, civilizacijo in napredkom sproža vprašanja o odnosu človeka do živali in drugih bitij ter problematizira antropocentrizem. V okviru medbesedilnosti in ekokritike prispevek ponudi nekaj izhodišč za obravnavo pesmi.*

### O angažiranosti in empatiji – tendence v najmlajši poljski poeziji<sup>2</sup>

Dogajanje v najnovejši poljski poeziji je težko kratko in zgoščeno povzeti. Zdi se, da je krajina poljske poezije raznolika in razdrobljena. Pravzaprav je težko reči, da obstaja eno pesniško središče, bolj prevladuje vtis, da je najnovejša poljska poezija sestavljena iz razpršenih elementov, ki soobstajajo, vendar niti ne vstopajo v dialog. Vsak poskus kratkega povzetka je torej obsojen na skrajni subjektivizem. Ob upoštevanju tega dejstva bodo v nadaljevanju orisani tokovi, ki zaznamujejo najsodobnejšo poljsko poezijo.

Kaj pomembnega se je torej zgodilo v poljski poeziji? Je nastopil prelom? Ali so nemirni časi prinesli nemirne pesmi? Na prelomu 20. in 21. stoletja se je to, kar je bilo v poeziji opredeljeno kot novo in sveže, največkrat nanašalo na preobrat, ki je nastopil na prelomu v devetdeseta leta. Generacije pesnikov, ki so pisali v obdobju avtoritarnega sistema, politično angažiranih pesnikov, pesnikov moralistov, pesnikov, ki so pisali jasno in predstavljali določen etos, so nasledili pesniki generacije *brulion*.<sup>3</sup> Ti so preizkušali besede in njihove

1 Vse tri obravnavane pesmi so v poljščini in v slovenskem prevodu objavljene v antologiji *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*, ki je prosto dostopna na naslovih: <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.

2 Avtor poglavja je Jakub Sajkowski, besedilo je iz poljščine prevedla Lidija Rezoničnik. Avtorica sledečih poglavij je Lidija Rezoničnik.

3 Generacija avtorjev, zbranih ob krakovski neodvisni reviji *Brulion*. V ilegalni založniški ponudbi je *Brulion* izstopal po anarhističnem naboju, pa tudi po malodušju, zaradi česar je bil po mnenju številnih podzemnih aktivistov razvrednoten. Vendar pa so prav na straneh te revije, katere glavni urednik je bil Robert Tekieli, na prelomu osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja potekali

meje, uporabljali ironijo, oporekali politični angažiranosti pesmi, se norčevali iz pesmi, ki so bile napisane »za določeno stvar«. Vodilnega predstavnika te generacije, pesnika Marcina Świetlickega,<sup>4</sup> danes mlajša generacija pesnikov označuje kot »klasičnik« (izjava mlade pesnice Dominike Kaszube<sup>5</sup> iz Gdynie na literarnem večeru 26. 3. 2022; Domagalski 2022: splet). V mlajši poeziji je pogosto opazna utrujenost od ironije, zdi se, da čedalje več mladih pesnikov meni, da je ironija cenena pretveza, cenjen postopek, beg od tega, da bi povedali kaj pomembnega. Zdi se, da gre za eskapizem, ki ne ustreza današnjim nemirnim časom.

Za generacijo *bruliona* je besedna zveza »politična pesem« ali »angažirana pesem« lahko zvenela kot žalitev, saj je spominjala na »pesmi v čast oblasti«, partiji ali prvemu sekretarju. Danes je »angažiranost« pesmi, ne nujno v ozkem političnem smislu, temveč razumljena kot pisanje pesmi, ki »deluje tako, da spreminja odnos bralcev, jih dela bolj občutljive, povečuje njihovo zavest« – kot piše Paweł Kaczmarski (2021) – nekaj samoumevnega (kajti kakšen je smisel poezije, ki se na takšen ali drugačen način ne ukvarja s svetom, resničnostjo ali jezikom), mladopesniški krogi, nezaznamovani s spominom in asociacijami generacije petdesetih ali šestdesetih let, pa družbeni potencial pesmi uporabljajo za odziv na aktualne dogodke. Zdi se, da mlajši pesniki in pesnice pogosto opominjajo, da se poezija kot literarna oblika lahko hitreje odziva na turbulence v svetu in politiki. Po tej logiki sta angažiranost pesmi in njen neposredni odziv na turbulentno dogajanje v svetu preprosto posledica uporabe potenciala njene jedrnate, sintetične oblike, ki omogoča sklicevanje na empatijo in čustva, medtem ko se zdi odpoved tej obliki – pretiran odmik k ironiji in posmehu – izmikajoča in eskapistična. Leta 2019 je tako nastala »pesniška enodnevnic«, priložnostna miniantologija *Pesniki in pesnice za Rojavo* (Adamowicz idr. 2019), ki so jo uredili Anna Adamowicz,<sup>6</sup> Patrycja Sikora<sup>7</sup> in

---

pomembni in ostri spori glede oblike prihajajoče svobode. Odprtost *Bruliona* za različne svetovne nazore je bila odločilna za to, da je časopis postal privlačen diskusijski forum v času prehoda iz komunizma v svobodo. Številke tega četrtnika so, ne vedno redno, izhajale med letoma 1986 in 1999 (Kowalczyk 2016: splet).

4 Marcin Świetlicki (1961) – pesnik, prozaik (predvsem avtor kriminalnih romanov), pevec skupin Świetlicki in Czarne Ciasteczka. Kot pesnik je Świetlicki debitiral v lublinski reviji *Akcent*. Še preden je izšla njegova prva knjiga, je veljal za pomembnega predstavnika tako imenovane generacije *bruliona* (Kozioł 2011: splet).

5 Dominika Kaszuba (1993) – pesnica, avtorica zbirk *Domy pasywne* in *Małpki, małpki do domu*.

6 Anna Adamowicz (1993) – pesnica, avtorica zbirk *Wątpia*, *Animalia* in *Nebula*, prejemnica nagrade Wisława Szymborske za leto 2019.

7 Patrycja Sikora (1989) – pesnica, avtorica zbirke *Instrukcja dla ludzi nie stąd*, za katero je leta 2021 prejela nagrado Paszport Polityki.



Jakub Pszoniak<sup>8</sup> ter je nastala po izdaji kurdskega ljudstva ob umiku ameriških vojaških enot iz Rojave pod vodstvom administracije Donalda Trumpa. Po tako imenovani mavrični noči 7. 8. 2020, to je po protestih skupnosti LGBT, ki jih je policija brutalno zatrla, pa je v znak solidarnosti s skupnostjo LGBT nastala antologija s povednim naslovom *Kako dolgo bomo morali* (retorično vprašanje iz pesmi Kamila Galusa (2020: splet), ki nanj odgovarja z besedami: »kako dolgo bomo / morali // tako dolgo bomo / morali // v naselju / v starem mestu // v krogu«).

Ali to pomeni, da je poezija vedno nekaj »dolžna« in da naj bi vedno obravnavala težke teme, ki so posledica dramatičnih pretresov v svetu? Ni nujno, pomembno pa je, da odmik od teh tem ni eskapizem, temveč dih, v skladu z vodilno mislijo Tadeusza Różewicza,<sup>9</sup> da bi poezija morala biti »boj za dih«. Takšen »dih« – ki se obenem ne izogiba stvarjem, ki se dogajajo svetu tukaj in zdaj – lahko zagotovi ekopoetika. Ekopoetika zelo jasno obravnava problematiko podnebnih sprememb in hkrati pogosto daje ta dih. Poljsko šolo ekopoetike je oblikovala pesnica in pisateljica Julia Fiedorczyk<sup>10</sup> in jo opredeljuje kot »prakso (ne samo pisateljsko in bralsko) odgovorne gradnje hiše, ki temelji na zavestnem, pozornem sobivanju v svetu« (Fiedorczyk, Beltrán 2015: 83). Za eno najpomembnejših ustvarjalk, povezanih z ekopoetiko, pa velja Małgorzata Lebda.<sup>11</sup> Daria Lekowska v eseju (*Eko*)poetika *Małgorzate Lebde* piše: »Subjekt te poezije, pozoren in osveščen, bralcu poskuša približati svojo zgodbo, ki je hkrati pripoved o njegovem odnosu do živali in rastlin, ki se nehote in spontano pojavijo v njegovi neposredni bližini« (Lekowska 2018: 186). Živali Małgorzate Lebde se v poeziji pojavljajo z enakimi pravicami, postanejo subjekti ter enakovredno vstopajo v liturgijo in obrede rojstva ali odhajanja. Tako razumljena ekopoetika se z odmikom od antropocentrizma v poeziji (ki ga uresničujejo tudi druge avtorice, na primer Anna Adamowicz,

8 Jakub Pszoniak (1983) – pesnik, avtor zbirke *Chyba na pewno* (2019), za katero je prejel nagrado Silesius v kategoriji pesniški debi.

9 Tadeusz Różewicz (1921–2014) – pesnik, dramatik, prozaist in scenarist, pripadnik generacije *kolumbov*, katerih mladost in literarno ustvarjalnost je zaznamovala druga svetovna vojna. Avtorjevo poznejšo poezijo in dramatiko zaznamujejo postmodernistični elementi.

10 Julia Fiedorczyk (1975) – pesnica, romanopiska, prevajalka in esejistka, doktorica s področja humanistike; ustanoviteljica šole ekopoetike na Inštitutu za reportažo na Univerzi v Varšavi. Avtorica več pesniških zbirk, npr. zbirke *Psalmy* (2018), za katero je prejela nagrado Wisławe Szymborske.

11 Małgorzata Lebda (1985) – pesnica, pisateljica, literarna teoretičarka, esejistka, fotografinja, doktorica s področja humanistike. Njena dela so prevedena v več jezikov, med drugim v češčino in ukrajiniščino. Je avtorica med drugim zbirke *Granica lasu in Śny uckermärkerów*, za slednjo je prejela nagrado mesta Gdynie in nagrado Orfej.

Urszula Honek,<sup>12</sup> Joanna Lewandowska,<sup>13</sup> Julia Fiedorczuk, Urszula Zajączkowska<sup>14</sup> in Ilona Witkowska<sup>15</sup>) odmika tudi od globalnih vprašanj, ekonomskih, političnih ali zgodovinskih pretresov, s katerimi se med drugim ukvarjajo Konrad Góra,<sup>16</sup> Szczepan Kopyt,<sup>17</sup> Jakub Pszoniak ali Tomasz Bąk.<sup>18</sup> Je dih v smislu, da bralčevo pozornost usmerja v majhne, krhke, prezrte svetove, hkrati pa je – podobno kot politična, »angažirana« ali celo »neposredna« pesem – gesta, ki izhaja iz empatije.

Morda bi kdo zastavil vprašanje – glede na omejen vpliv poezije na Poljskem – ali je vredno delati takšne poteze, saj zbirke poezije navadno niso prodajne uspešnice, izhajajo v majhnih nakladah, pesniških srečanj pa se udeležuje le nekaj, največ dvajset, trideset ljudi. Na tem mestu se moramo vrniti k Juliji Fiedorczuk in njenemu esaju *Meduza*, ki ne govori o poeziji, temveč o posameznikovem individualnem delovanju proti prihajajočim podnebnim spremembam in opustošenju planeta in v katerem navaja priliko jezuita Anthonyja de Mella (Fiedorczuk 2019: 20):

Prijatelja sta se sprehajala ob obali. Pogovarjala sta se o pomembnih rečeh. Obala je bila polna meduz, ki jih je naplavila voda. Eden izmed sogovornikov se je med razpravo nenehno sklanjal in metal meduze nazaj v morje. Nazadnje ga je njegov prijatelj razdraženo vprašal: »Poslušaj, kaj počneš? Ali misliš, da lahko rešiš vse te meduze?« Nakar mu je drugi odgovoril: »Vprašaj te, ki sem jim pomagal.«

Zdi se, da je to najboljši odgovor na vprašanje, »ali je smiselno, da pesem reagira«, je vredno, da pesem poskuša nagovoriti empatijo, čeprav je njena vplivajnska moč majhna. Če lahko poezija da »dih« vsaj enemu bralcu, če

12 Urszula Honek (1987) – pesnica in pisateljica, avtorica zbirke: *Sporysz, Pod wezwaniem in Zimowanie*.

13 Joanna Lewandowska (1976) – pesnica, za debitantsko pesniško zbirko *Trach* (2019) je bila nominirana za nagrado Silesius.

14 Urszula Zajączkowska (1978) – pesnica, esejistka in vizualna umetnica. Izdala je dela *Atomy* (2014), *Minimum* (2017), *Patyki, badyle* (2019), *Piach* (2020).

15 Ilona Witkowska (1987) – pesnica, avtorica zbirke *Splendida realta* (nagrada Silesius za pesniški debi, 2013), *Lucyfer zwycięża* in *Gdzie są moje dzieci*.

16 Konrad Góra (1978) – pesnik, aktivist, urednik in založnik, za debitantsko pesniško zbirko *Requiem dla Saddama Huseina i inne wiersze dla ubogich duchem* je prejel vroclavsko nagrado WARTO v kategoriji književnost, za zbirko *Kalendarz majów* pa je prejel nagrado Silesius v kategoriji knjiga leta (2020). Je ustanovitelj neodvisne založbe Papierwdole.

17 Szczepan Kopyt (1983) – pesnik, urednik in glasbenik; avtor več pesniških zbirk, med drugim *Zabić*, za katero je prejel poznanjsko literarno nagrado – štipendijo Stanisława Barańczaka (2018). Je soavtor pesniško-glasbenega projekta *Kopyt/Kowalski*.

18 Tomasz Bąk (1991) – pesnik in glasbeni kritik, prejemnik nagrade Silesius za pesniški debi za zbirko *Kanada*, 2011; poznanjske literarne nagrade 2019 za zbirko *Utylizacja. Pięta miast*; nagrade Gdynia 2020 za zbirko *Bailout*.

lahko pove pomembno zgodbo vsaj peščici ljudi, če za empatično ravnanje navdahne vsaj eno osebo – potem je vredno.

### **Od Nobelove nagrajenke do predstavnikov mlajše poljske poezije: Szymborska, Adamowicz, Sajkowski**

Prispevek v nadaljevanju obravnava pesmi dveh avtoric in enega avtorja: predstavnice starejše generacije Wisławe Szymborske, ki je ustvarjala celo drugo polovico 20. stoletja in nato še v prvem desetletju 21. stoletja, ter predstavnikov mlajše generacije, ki sta poezijo začela objavljati po letu 2000.

Wisława Szymborska (1923–2012), prejemnica Nobelove nagrade za književnost za leto 1996, je svojo prvo pesniško zbirko izdala leta 1952. Zadnje, trinajste zbirke z naslovom *Zadosti* (2012) ji ni uspelo dokončati, zato je izšla posmrtno, v knjigi, razdeljeni na dva dela: prvega sestavljajo dokončane pesmi (med njimi tudi v prispevku obravnavana pesem *Verige*), drugi del pa vsebuje faksimile nedokončanih pesmi in opise pesničinih rokopisov. Za poezijo Szymborske je značilna navidezna preprostost, čudenje in nenehno iskanje odgovorov, kar je pesnica v govoru ob prejemu Nobelove nagrade opredelila kot bistveno lastnost pesniškega ustvarjanja: »Tudi pesnik si mora, če je zares pesnik, neprestano ponavljati 'ne vem'. Z vsakim delom si skuša odgovoriti na to, toda brž ko postavi piko, že podvomi, že se začinja zavedati, da je to začasen in absolutno nezadosten odgovor« (Szymborska 2014: 210). Osrednje teme – življenje in smrt, človekova eksistenca v svetu in njegovo sobivanje z drugimi živimi bitji in stvarmi, naravni pojavi, zgodovina, umetnost in ljubezen – ki jih obravnava v obliki kratkih filozofskoesejističnih refleksij ali pesniških zgodb, so prepletene s humorjem in ironijo, besednimi igrami in duhovitimi poantami. Ob tem je lirski subjekt skorajda neopazen in večkrat poskuša privzeti neantropocentrično perspektivo, na primer s perspektive mačke predstavi praznino, ki nastane ob smrti ljubljenega človeka (*Mačka v praznem stanovanju*, pesniška zbirka *Konec in začetek*, 1993), ali skozi oči nemške ovčarke prikaže lik Hitlerja in njegov propad (*Monolog psa, vpletene-ga v zgodovino*, zbirka *Dvopičje*, 2006).

Za poezijo Anne Adamowicz (1993), ki je doslej izdala tri pesniške zbirke (*Wątpia*, 2016, *Animalia*, 2019, *Nebula*, 2020; ljubezensko poezijo o odnosu med dvema ženskama pa izdaja pod psevdonimom Laura Osińska), so značilni refleksija sodobnosti (okoljska problematika, družbeno-politična dogajanja), odmik od antropocentrizma (pri čemer se avtorica zaveda, da popoln odmik od antropocentrizma ni mogoč, saj je tudi dajanje glasu živalim in opisovanje

njihovih čustev antropocentrično; prim. pogovor D. Mateusza z Anno Adamowicz, splet, 2019) in iskanje posthumanistične vizije sveta. Človek je v veselju le eno izmed številnih bitij, ki jih je ustvarila narava, in ker je bil skozi zgodovino do drugih živih bitij in narave krut, je čas, da se umakne, kot sporočata verza iz pesniške zbirke *Animalia*: »živali vse na jambor hop / človek vsak marš tja pod pod« (Adamowicz 2019: splet). Kritičnost do človeške vrste, ki uničuje planet, zlorablja druga bitja, si želi kolonizirati veselje in se ob vsem tem duši v svojem lastnem potrošništvu, je ključni motiv že omenjene zbirke *Animalia* (2019), v kateri je objavljena pesem *Elon Musk se pogovarja z Lajko*.

Zbirka *Ilha Formosa* (2021) je četrta pesniška zbirka Jakuba Sajkowskega (1985) (pred tem je pesnik izdal zbirke *Ślizgawki*, 2010, *Google Translator*, 2015, *Zestaw do kaligrafii*, 2018). Avtor v svoji poeziji izhaja iz vsakdanjega življenja, želi pisati nezapleteno, jasno. Snov pesmi je vezana na njegove življenjske izkušnje, v zadnjih dveh zbirkah so te zaznamovane z avtorjevim bivanjem in poučevanjem angleškega jezika na Kitajskem. V naslovu najnovejše zbirke *Ilha Formosa* je uporabljeno poimenovanje Tajvana, ki so ga otoku nadedli portugalski pomorščaki v 16. stoletju, izraz pomeni »čudoviti otok« in je še danes v uporabi predvsem v turistično-promocijske namene. Zbirka je dopolnjena z ilustracijami živali (avtorica ilustracij je Urszula Rapačka), ki v koloniziranem svetu iščejo svoj prostor. Motivno raznolike pesmi, pogosto bodisi navdahnjene z azijskim prostorom bodisi vezane na poljske realije (na primer pesem *Izstrelek*), povezujejo refleksija nad sodobnostjo, problematika odnosa med močnejšim in šibkejšim (tako v medčloveških odnosih kot v odnosu človeka do drugih bitij) in nezmožnost komunikacije. Gre za pesniške minireportaže, pogosto izseke konkretnih pogovorov, dogodkov, ki v pesniški pripovedi dobijo univerzalno sporočilo.

## Medbesedilnost

Vsako besedilo, literarno ali neliterarno, vsebuje določeno mero tako imenovane obče medbesedilnosti – navezav in povezav z drugimi besedili, izjavami ali zunajliterarnimi področji, kot so umetnost, (pop)kultura, družbeno-politično dogajanje, zgodovinska dejstva, mitologija. Tako imenovana posebna medbesedilnost pa je zlasti domena umetniških del, pri katerih so navezave na obstoječe izjave poudarjene, pomenotvorne in bolj ali manj neposredno izražene. Tako obče kot posebne medbesedilne navezave lahko sprejemnik prepozna ali pa ne, kar je odvisno od njegove razgledanosti in kulturnozgodovinske oddaljenosti,

hkrati pa tudi od neposrednosti oziroma posrednosti navezav in morebitnih razlag medbesedilnih elementov, ki jih besedila lahko vsebujejo v obliki opomb, v spremnih besedah oziroma jih bralcu predstavijo literarne kritike, analize, pogovori z avtorji ali poznavalci posameznega dela (prim. Juvan 2000).

V pesniškem opusu Wisławe Szymborske so medbesedilne navezave pogoste. Avtorica se z neposrednimi ali posrednimi omembami, opisi, citati in aluzijami pogosto sklicuje na slikarska dela oziroma slikarje in njihove umetniške opuse,<sup>19</sup> poljske oziroma svetovne literarne ustvarjalce in njihova dela,<sup>20</sup> znane osebnosti ali osebe iz njenega zasebnega življenja,<sup>21</sup> zgodovinske ali aktualne dogodke;<sup>22</sup> posnema sloge pisanja (na primer navezovanje na poljsko baročno poezijo), pesmi stilizira kot različne besedilne vrste (mali oglas, življenjepis, intervju) in preoblikuje poljske frazeologeme (stalne fraze, rekla ali pregovori, ki so govorcju poljskega jezika znani, so v pesmih prirajeni, s čimer jim je dodana nova pomenotvorna komponenta).<sup>23</sup> Celoten avtoričin opus, ki je v slovenskem prevodu predstavljen v zbirki *Radost pisanja* (prev. Jana Unuk), tako v medbesedilnem smislu predstavlja svojevrsten kompendij splošne razgledanosti. Na manj očitne oziroma pri slovenskem bralstvu manj prepoznavne medbesedilne navezave je prevajalka opozorila v opombah na koncu zbirke.

19 Na primer pesem *Brueglovi opici* (pesniška zbirka *Klicanje jetija*, 1957) je pesniški opis slike *Priklenjeni opici* Pietra Bruegla st. (1562), pesem *Rubensove ženske* (zbirka *Sol*, 1962) navezuje na umetniška dela Petra Paula Rubensa (1577–1640), pesem *Vermeer* (zbirka *Tukaj*, 2009) pa na delo *Mlekarica* Johannesa Vermeera (ok. 1660). Tovrstna medbesedilnost, ko se literatura navdihuje pri drugi umetnosti, v tem primeru slikarski, in jo posnema bodisi z likovnimi vložki (na primer likovna poezija) ali z besednim opisom, ki skuša doseči podoben učinek kot slika ali pa slikarsko delo opisuje, je poimenovana tudi intermedialnost. V poljski terminologiji se je za pesniški opis slike ustalil termin ekfraz.

20 Na primer pesem *Muzikant Janko* (zbirka *Črna popevka*, posthumno izdana 2014) navezuje na literarni lik v istoimenski noveli Henryka Sienkiewicza (1846–1916), predstavnika poljskega realizma, pesem *Pesniški večer* (zbirka *Sol*, 1962) v verzu »si obsojen na težke norwide« namiguje na težko življenje in zahtevno poezijo pesnika poljske pozne romantike Cypriana Kamila Norwida (1821–1883), v pesmi *Obglavljenje* (zbirka *Do solz te nasmeji*, 1967) se pojavi citat iz Shakespearovega *Hamleta*, ista pesem vsebuje tudi zgodovinsko navezavo oziroma omembo škotske kraljice Marie Stuart in angleške kraljice Elizabete Tudor, pesem *Thomas Mann* (zbirka *Do solz te nasmeji*, 1967) neposredno navezuje na nemškega pisatelja in Nobelovega nagrajenca (1875–1955), v pesmi *Nebiranje* (zbirka *Tukaj*, 2009) se pojavi navezava na poljskega realističnega pisatelja Bolesława Prusa (1847–1912) in njegov roman *Lutka*, v pesmi *V diližansi* (zbirka *Tukaj*, 2009) se pojavi poljski romantični pesnik Juliusz Słowacki (1809–1849).

21 Na primer pesem *Ella v nebesih* (zbirka *Tukaj*, 2009) se navezuje na ameriško jazz pevko Ello Fitzgerald (1917–1996), pesnično najljubšo pevko.

22 Na primer pesem *Minuta tišine za Ludwiko Wawrzyńsko* (zbirka *Klicanje jetija*, 1957) izpoveduje zgodbo učiteljice, ki je leta 1955 iz goreče hiše reševala otroke, pri čemer je utrpela tako hude opekline, da je nekaj dni zatem umrla, pesem *Fotografija z 11. septembra* (zbirka *Trenutek*, 2002) je navezava na teroristične napade 11. septembra 2001 v ZDA.

23 V avtoričini pesmi *Verige*, ki jo bo prispevek obravnaval v nadaljevanju, izrazite medbesedilnosti ni.

**Naloga za dijakinje in dijake** (primer medbesedilnosti/intermedialnosti oziroma tako imenovane ekfrazе): V učbeniku *Branja 3* ali na spletu poiščite sliko Utagawe Hiroshigeja *Nenadna ploha nad mostom Šin-Ohaši in Ata-kejem* – natančno si jo oglejte, jo opišite in pokomentirajte. Nato v zbirki *Radost pisanja* (2019, prev. Jana Unuk) ali učbeniku *Branja 3* (izdaje pred letom 2010) poiščite pesem Wisławe Szymborske *Ljudje na mostu* (zbirka *Ljudje na mostu*, 1986). Ob počasnem branju pesmi natančno opazujte sliko. Kakšen je pesniški opis in komentar slike japonskega umetnika? Ali po branju drugače gledate na sliko? Je umetniku pri upodobitvi mosta uspelo ustaviti čas? Kaj lirski subjekt v zadnjih dveh kiticah kritično izpostavlja, kako razumete to ironijo?

**Naloga za dijakinje in dijake** (primer stilizacije besedilnih vrst): V knjigi *Radost pisanja* (zbirka *Klicanje jetija*, 1957) poiščite pesem *Mali oglasi*. Analizirajte jo z vidika besedilnih vrst. Katere značilnosti oglasnih besedil ima? Kakšen je učinek posnemanja oglasnega besedila v liriki? Kreativno preoblikujte izbrano kitico v oglas, ki bi ga obesili na oglasni pano ali nalepili po mestu.

Anna Adamowicz v pesmi *Elon Musk se pogovarja z Lajko* izpostavlja v sodobni družbi relativno prepoznavne medbesedilne navezave, ki se nanašajo zlasti na človekovo željo po obvladovanju vesolja in napredku, ki se s trenutne perspektive zdi znanstvenofantastičen: izdelava plovil za turistične polete v vesolje in vzpostavitev redne povezave med Zemljo in Marsom, ki naj bi ga v prihodnosti poselili ljudje. Povezave v dialoški pesmi so izpostavljene v naslovni omembi Elona Muska (1971) – podjetnika, (so)ustanovitelja več spletnih in tehnoloških podjetij (PayPal, Tesla), enega najvplivnejših in najbogatejših ljudi na svetu, ustanovitelja zasebnega podjetja SpaceX, ki proizvaja vesoljska plovila za turistične polete – in njegove sogovornice, psičke Lajke – prvega živega bitja, ki so ga leta 1957 v sovjetskem satelitu Sputnik 2 izstrelili v vesolje in je obkrožilo Zemljo. S tem navezuje tudi na boj ZDA in Sovjetske zveze za prevlado v vesolju.

**Naloga za dijakinje in dijake:** Na spletu poiščite pesem *Hallo Spaceboy* angleškega pevca Davida Bowieja in jo poslušajte. Kakšna je po vašem mnenju funkcija glasbenega ozadja v pesmi?<sup>24</sup> Razdelite se v dve skupini. V

24 Pojasnilo Anne Adamowicz (elektronska korespondenca): Leta 2018 je podjetje SpaceX v vesolje izstrelilo raketo, ki je na krovu nosila Muskov električni avtomobil Tesla Roadster. V avtomobilu je sedela lutka z imenom Starman, ob izstrelitvi so avtomobilski zvočniki predvajali pesem *Space Oddity* Davida Bowieja. Avtorica se v svoji pesmi navezuje na ta dogodek, vendar je izbrala pesem *Hello Spaceboy* istega pevca, saj je želela, da je glasbeno ozadje mračnejše in vzbuja nemir.

prvi skupini naj bodo tisti, ki jih zanimata tehnologija in napredek, v drugi pa tisti, ki se raje posvečajo naravoslovnim temam, okoljski problematiki in etičnemu vidiku napredka. Na spletu poiščite podrobnejše informacije o Elonu Musku (prva skupina) in psički Lajki (druga skupina; najdete tudi prevod za sklepni verz: *пошёл вон*) ter informacije predstavite sošolkam in sošolcem. Nato pripravite razpravo *pro et contra*: zakaj je treba vlagati v razvoj vesoljske tehnologije in dostopnosti vesolja za človeka (zagovarja prva skupina) oziroma zakaj je napredek, ki je osredinjen na človeka ter za namene testiranja vključuje živali in naravo, etično problematičen (druga skupina). Ali cilji napredka opravičujejo sredstva?

Pesniška minireportaža *Izstrelek* Jakuba Sajkowskega uvodoma definira »dogajalni« čas in prostor. Lirski subjekt se na dan neodvisnosti, državni praznik, ki ga Poljaki praznujejo 11. novembra v spomin na ponovno pridobitev samostojnosti leta 1918, po tem ko je bila Poljska 123 let (od leta 1795) razdeljena med Avstrijo, Rusijo in Prusijo ter kot samostojna država ni obstajala, s psom sprehaja po poznanjski Citadeli, ki stoji na mestu nekdanje trdnjave iz prve polovice 19. stoletja in je največji park v mestu Poznanj. Na območju Citadele so poleg zelenih površin in zidov utrdbe še muzeji (na primer Vojaški muzej in Muzej orožja), pokopališča, spominske plošče in umetniške skulpture, pa tudi otroška igrišča, kavarne in restavracije. Na sprehodu se pes ne zanima za okolico, temveč »preprosto grebe in prenavlja obličje zemlje, te zemlje«, kar je aluzija na nagovor<sup>25</sup> papeža Janeza Pavla II. oziroma Karola Wojtyły, pomembne osebnosti v poljskem kulturnozgodovinskem spominu. Lokalne in zgodovinske medbesedilne navezave v nadaljevanju pesmi preidejo v splošnejše, povezane s sodobnim življenjem, njegovo prodajno naravnostjo in s tem povezano nujnostjo promocije, katere del postane tudi pesem, ki je sama »marketing SEO«. Cilj marketinga SEO oziroma optimizacije spletnih strani (*Search Engine Optimization*) je izboljšanje uvrstitve določene spletne strani v brskalnikih, kar zagotavlja večje število klikov na ponujeno spletno stran, večjo prepoznavnost oziroma potencialno boljši prodajni uspeh. Med strategijami tovrstnega marketinga je namerno ponavljanje določenih ključnih besed, kar pesem *Izstrelek* posnema oziroma parodira s ponavljanjem besedne zveze »pes neodvisnosti«.

25 »Pošlji svojega Duha in prenovi obličje zemlje. Te zemlje!«

## Človek in pes, pes in človek: ekokritiški pogled

Človekovo dojemanje sveta in mišljenje o njem je zaznamovano s strukturami in zgodbami, ki jih posameznik privzame iz svojega okolja in kulture. Medtem ko ekolingvistika analizira (neliterarni ali literarni) jezik v luči načinov opisa sveta in stvarnosti ter mesta, ki ga ima v njem živa in neživa narava, se s preučevanjem literarnega diskurza v tej luči ukvarja ekokritika. Obravnava bodisi literarna besedila, v katerih je v središču narava oziroma okolje, žanre, ki so izrazito vezani nanjo (na primer idila), bodisi teoretska vprašanja o simbolnih konstruktih narave, človeka in živali v literarnih besedilih, ubeseditve odnosa med njimi, pri čemer izhaja iz zavedanja, da je književnost v osnovi antropocentrična. Izraz ekopoetika pa se je ustalil za poimenovanje strategij literarnega ustvarjanja, ki v središče postavlja ekološko tematiko, išče možnosti preseganja antropocentričnega pogleda (ekocentrizem) ter temelji na premisleku o človeku kot delčku vesolja in o njegovem sobivanju z drugimi vrstami ter živo in neživo naravo (prim. Čeh Steger 2012; Fiedorczuk 2016; Stibbe 2017).

Glavni motiv v obravnavanih pesmih Wisławe Szymborske, Anne Adamowicz in Jakuba Sajkowskega je motiv psa in odnos človeka do njega. Ob tem pesmi problematizirajo človekovo dojemanje te živalske vrste (ki je hkrati tudi glas drugih živalskih vrst in narave), človekov vzvišeni ali izkoriščevalski odnos in pomanjkanje empatije.

Kratka pesem Wisławe Szymborske *Verige* naslika izčiščen prizor z zabrisanim lirskim subjektom, ki si ga lahko zamislimo tudi kot filmski kader. Pes na verigi ne doseže skledice z vodo, človek pa se brezbrizno sprehodi mimo, nevedoč, da je tudi sam na, sicer nevidni, verigi. Pesem v svojem minimalizmu odpira številne teme in vprašanja: glede človekove nadvlade nad drugimi živimi bitji, njegove neprimerne skrbi za živali, pomanjkanja empatije in ignoriranja trpljenja drugih živih bitij ter nezmožnosti enakopravnega sobivanja z njimi. Drugi del pesniške slike odpira eksistencialno vprašanje o človekovi svobodi oziroma nesvobodi.

Pesem *Elon Musk se pogovarja z Lajko* je zasnovana kot dialog med Muskom, ki je simbol sodobne želje po zavojevanju vesolja, podžiganja družbene domišljije, brezobzirnosti in doseganja ciljev prek trupel, ter Lajko, simbolom mučenih živali, ki jih človeštvo uporablja za namene raziskovanja vesolja. Medtem ko prvi sogovornik izreče uvodno izjavo (»rad bi umrl na Marsu«), glavni pesmi zavzema Lajkin monolog, namenjen človeštvu. V njem je izražen gnev nad človeško vrsto in njenim egoizmom, nakazano je trpljenje laboratorijskih in drugih živali, ki služijo znanstvenim namenom. Človek je le ena



izmed vrst na planetu, in čeprav si je s svojo inteligenco pridobil nadvlado nad drugimi živimi bitji, bi se moral zavedati, da je le delček v vesolju, ki lahko v vsakem trenutku izgubi svojo vlogo oziroma izgine (»vi ste kristalčki na koži Zemlje, ki se lahko v vsakem trenutku otrese«).<sup>26</sup>

Pesem *Izstrelek* ohranja antropocentrično perspektivo. Na praznik, zelo pomemben za Poljsko, se lirski subjekt s psom sprehaja po delih mesta, ki so prepojeni z rezultati preteklega človeškega delovanja, kjer je izpostavljen zlasti militarni vidik (utrdba, muzej orožja, vojaško pokopališče). Ta se pojavlja tudi v opisih pasjega obnašanja (pes se kot izstrelek požene v pozdrav ljudem; se ne klanja pred izstrelki). Mestna sodobnost pa je prepletena s prometom, projekti, novogradnjami in marketinškim vsakdanjikom. Pes se ne ozira na dosežke civilizacije, kulturne norme in pravila urbanega življenja, temveč tudi na praznični dan ohranja svojo primarno živalsko naravo: koplje, se iztreblja, skače, laja. Kontrast med vzvišenostjo civilizacije in živalsko prvinskostjo poudarja aluzija na papežev nagovor (grebe in prenavlja obličje zemlje). V drugem delu pesmi nastopi obrat – lirski subjekt se zave, da ustvarja svoj pogled na pasjo eksistenco, ki je izrazito antropocentričen. S tem »banalizira pasjo eksistenco«, ki je morda veliko več ali pa zelo drugačna, kot jo razume človek.

**Naloga za dijakinje in dijake:** Ali poznate še kakšen primer literarnega besedila iz slovenske ali svetovne književnosti, v katerem je v središču motiv psa ali kakšne druge živali?<sup>27</sup> Je tudi v najdenih primerih (kritično) izpostavljen odnos med človekom in živaljo ali pa ima ta motiv bolj vlogo projekcije čustev lirskega subjekta?

## Sklep

Obraevane pesmi so primeri sodobne oziroma najsodobnejše poljske poezije in jih je mogoče umestiti v tako imenovano ekopoezijo. Ukvarjajo se z razmerji med človekom in živaljo, ob čemer se zavedajo, da je vsak poskus pogleda z živalske perspektive (tako imenovani ekocentrizem) v svojem bistvu še vedno antropocentričen. Kljub temu skušajo kritično, vendar brez moraliziranja prikazati človekovo sobivanje z drugimi živimi bitji. Združuje jih motiv psa, ki je sopostavljen človeku, ter (filozofski) premislek o odnosu človeka do psa oziroma o živali kot avtonomnem in čutečem bitju.

26 Interpretaciji pesmi *Elon Musk se pogovarja z Lajko* in *Izstrelek* sta nastali na podlagi korespondence z avtorjema.

27 Na primer Reiner Maria Rilke: *Panter*, Ivan Cankar: *Iz tujega življenja* (cikel sedmih živalskih črtic), motivi mačk, kač in drugih živali v poeziji Svetlane Makarovič.

Pesmi so pripovedne in zasnovane kot mini zgodba, dialog oziroma reportaža. V tem smislu so zelo primerne bodisi za intermedialni prenos, na primer za likovne upodobitve,<sup>28</sup> dramsko ali filmsko realizacijo, uglasbitev, bodisi za literarnovrstni prenos, na primer kot izhodišče za pisanje dramskega dela ali kratke zgodbe.

## Viri

- ADAMOWICZ, Anna, 2019: *Animalia*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- ADAMOWICZ, Anna, 2019: Pekel je tu. Prev. Katarina Šalamun-Biedrzycka. *Locutio*. Prva slovenska literarna on-line revija 22/108. <<http://www.locutio.si/avtorji.php?ID=1611&clanek=3451>>.
- ADAMOWICZ, Anna, april–junij 2022: pisna korespondenca z avtorico.
- ADAMOWICZ, Anna, PSZONIAK, Jakub, SIKORA, Patrycja, 2019: *Biji Rojava – Antologija Wierszy*. Bytom/Poznań/Wrocław. <[https://issuu.com/bijirojava/docs/biji\\_rojava\\_antologia\\_wierszy\\_2019](https://issuu.com/bijirojava/docs/biji_rojava_antologia_wierszy_2019)>.
- KRUPSKA, Ewelina, SIKORA, Patrycja, 2020: *Jak długo będziemy musieli – Antologija wierszy*. Poznań. <<https://www.yumpu.com/xx/document/read/64435117/jak-dlugo-bedziemy-musieli-antologia-wierszy>>.
- SAJKOWSKI, Jakub, 2021: *Ilha Formosa*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.
- SAJKOWSKI, Jakub, april–junij 2022: Zoom srečanje in pisna korespondenca z avtorjem.
- SUBIOTTO, Namita (ur.), 2022: *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.
- SZYMBORSKA, Wisława, 2014: Pesnik in svet (govor ob podelitvi Nobelove nagrade). Wisława Szymborska: *Ključ*. (Zbirka Nova lirika.) Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Mladinska knjiga. 207–211.
- SZYMBORSKA, Wisława, 2019: *Radost pisanja*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Mladinska knjiga.

## Literatura

- AMBROŽ, Darinka, DEGAN KAPUS, Majda idr., 2010: *Branja 3: berilo in učbenik za 3. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS. 168–169.
- Biuro literackie, 2019: *Conscious rap. Rozmowa Dawida Mateusza z Anną Adamowicz*. <<https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/conscious-rap/>>.

28 Primeri likovnih upodobitev, ki so jih pripravile dijakinje in dijaki Srednje šole za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, so skupaj s pesmimi objavljeni v e-antologiji *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*: <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>>.

- ČEH STEGER, Jožica, 2012: Ekologizacija literarne vede in ekokritika. *Slavistična revija* 60/2. 199–212.
- DOMAGALSKI, Michał, 2022: *Dominika Kaszuba – Rozmowa z poetką*. <<https://anchor.fm/gebapelnafrazesow/episodes/Dominika-Kaszuba--rozmowa-z-poetk-e1gaof1>>.
- FIEDORCZUK, Julia, 2016: *Ekopoetyka*. Uniwersytet Warszawski. <<http://ekopoetyka.com/>>.
- FIEDORCZUK, Julia, 2019: Meduza. *Przekrój* 3/3566. 20.
- FIEDORCZUK, Julia, BELTRÁN, Gerardo, 2015: *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego (Warszawa), Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW.
- GALUS, Kamil, 2020: „dla prostych po prostu prosto”. V: *Jak długo będziemy musieli – antologia wierszy*. <<https://www.yumpu.com/xx/document/read/64435117/jak-dlugo-bedziemy-musieli-antologia-wierszy>>.
- JUVAN, Marko, 2000: *Literarni leksikon: intertekstualnost*. (Zvezek 45.) Ljubljana: DZS.
- KACZMARSKI, Paweł, 2021: Nieczułe narracje – o pewnym modelu zaangażowania w poezji. *Mały Format* 1/2021.
- KOWALCZYK, Janusz R., 2016: *30 rocznica powstania Brulionu*. <<https://culture.pl/pl/artykul/30-rocznica-powstania-brulionu>>.
- KOZIOL, Paweł, 2011: *Marcin Świetlicki – życie i twórczość*. <<https://culture.pl/pl/tworca/marcin-swietlicki>>.
- LEKOWSKA, Daria, 2018: (Eko)poetyka Małgorzaty Lebdy. *Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Literacka* 33/53. 185–201.
- STIBBE, Arran, 2017: *The Stories We Live By*. Online course in ecolinguistics. University of Gloucestershire and International Ecolinguistic Association. <<https://www.storiesweliveby.org.uk/>>.
- UNUK, Jana, 2019: »Vsaka pesem se imenuje začudenje ...« (spremná beseda). Wisława Szymborska: *Radost pisanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 515–530.



## Vrhunci sodobne slovaške poezije: Mila Haugová in Eva Luka s perspektive živalskega in mitološkega sveta

*Špela Sevšek Šramel*

*V sodobni slovaški poeziji prepoznavamo poetološko in idejno raznoliko ustvarjalnost, ki je izrazito diferencirana ter vzpostavlja dialog tako z domačo literarno tradicijo kot sočasno filozofijo in literaturo evropskega in tudi vzhodnoazijskega prostora. Poleg eksperimentalne, civilizacijske linije je opaziti močno tendenco pogojno rečeno duhovne in refleksivne lirike. V prispevku se posebej posvečam poetiki dveh avtoric: Mile Haugove (1942) in Eve Luka (1965). Njuno poezijo preučujem z vidika ženskega lirskega subjekta in odnosa med človeškim in naravnim (živalskim, pa tudi rastlinskim) svetom. Izbrane pesmi z živalsko komponento vzpodbujajo tudi vprašanje dostopnosti poezije in urjenje v branju.*

### Sodobna poezija: razlaga pojma in literarnega sistema

Pojem sodobna slovaška književnost je oznaka za literarno ustvarjanje zadnjih tridesetih let, pri čemer je obdobje zamejeno z družbeno-političnim mejnikom 1989. Kljub očitni zarezi, ki prinaša pomembne spremembe v celotnem literarnem sistemu, pa ne gre spregledati »prehodne« funkcije druge polovice osemdesetih let. Nov položaj književnosti po letu 1989 so prinesle spremembe na področju založništva in financiranja, zgodilo se je prevrednotenje literarne tradicije, prav tako so se ponovno vzpostavili stiki s tujimi avtorji in institucijami, kar je privedlo do porasta prevajanja tuje književnosti ter prevajanja slovaške književnosti v tujini. Celovito podobo sodobne literature bi lahko opisali s pojmi pluralnost avtorskih poetik, raznolikost, fragmentarnost in individualnost posameznih avtorskih pobud. Literatura se je po eni strani odzivala na aktualno družbeno realnost s temami, kot so odnos do doma in tujine, socialna problematika in individualizem, še bolj pa so jo določale postmoderne tendence iz filozofskih del M. Foucaulta, J. Derridaja in R. Barthesa ter iz drugih umetnosti, kot so sodobna dokumentaristika v filmu, aktivistična umetnost v javnih prostorih, video performans (Passia 2014: 17). Devetdeseta leta so v slovaško poezijo prinesla več novih razvojnih tendenc, po izraziti eksperimentalni fazi lahko prepoznamo premik od konceptualnih in samoreferenčnih poetik k subjektu (Passia 2014: 201). Kljub raznolikosti in notranji

razvejanosti generacij lahko govorimo o naslednjih petih skupinah: diferencirana skupina eksperimenta, avtorice starejše generacije, refleksivno-filozofska lirika in minimalistična poetika, poezija avtentičnih izkušenj ter skupina avtorjev, ki stavi na humor, parodijo in satiro.

Sodobna slovaška poezija je s knjižnimi prevodi v slovenščino v zadnjih dvajsetih letih predstavljena z enajstimi samostojnimi pesniškimi zbirkami in z relevantnim izborom poetik več generacij: najnovejši prevod je *Dama in samorog* (2021) Mile Haugove, ki ima v slovenščini še zbirko *Alfa* (2006). Izrazito samosvojo pesniško govorico mlade generacije predstavlja Mária Ferencuhová z zbirko *Ogrožena vrsta / Imunost* (2019). Ključni modernistični pesnik, Ján Ondruš (1932–2000), z izrazito avtopoetiko in jezikovno inovacijo, je v slovenskem prevodu dostopen v izboru pesmi *Kretnja s cvetom in V stanju žolča* iz šestdesetih let (slov. prev. 2009). Štefan Strážay, ki velja za predstavnika minimalizma v poeziji, je v slovenščini zastopan z izborom *Interier in druge pesmi* (2015). Refleksivno-filozofsko liriko zastopata zbirki *Druga naivnost* (2010) Erika J. Grocha in *Opus her(m)eticum* (2003) Mariána Milčáka. Stanislava Chrobáková je v slovenščini izdala zbirke *Iz najine skupne zime* (2006), *Fabrika Porcelana* (2014) in *Rauma blues* (2018). Žanrsko posebnost predstavljajo tri zbirke haikuev v dvojezičnih izdajah (D. Hevier, I. Kadlečík, D. Kuhnová, 2008). Izbor knjižnih prevodov pa v veliki meri napovedujejo revijalno in antologijsko objavljeni prevodi slovaške poezije.<sup>1</sup>

Vprašanje odnosa do človeškega in naravnega sveta, do univerzuma in svetovne literarne tradicije se kaže v estetsko prepričljivih besedilih slovaških avtoric starejše in srednje generacije: M. Haugove, A. Ondrejkove in E. Luka. Te iščejo svoj način duhovnosti, posebej pa razvijajo odnos med telesnostjo, jezikom in pisanjem poezije. Na podlagi izbrane poezije bosta podrobneje predstavljeni poetiki M. Haugove in E. Luka.

## **O branju in bralski interpretaciji pesniškega besedila: metodološka opomba**

Poezija velja med vsemi literarnimi zvrstmi za najtežje dostopno in ima posledično ožji, bolj izbran krog bralcev. Vendar nas ravno specifika pesniškega

<sup>1</sup> Antologija *Sto let slovaške književnosti* (2000), tematske številke revij *Apokalipsa*, *Literatura*, *Sodobnost*, zborniki literarnih festivalov Vilenica, Lirikonfest, Dnevi poezije in vina, portala *poesis.si* in *vrabecanarhist.si*. V slovenščino je bilo tako v zadnjih tridesetih letih prevedenih več kot petdeset pesniških imen iz Slovaške. Prim. *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda II: slovenska literatura v dialogu s tujino*, Nike Kocijančič Pokorn (ur.). Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, Cankarjeva založba 2023.

besedila prepričuje v nujnost razširjanja bralskih in interpretacijskih kompetenc novih bralcev. Če sprejmemo pomembno predpostavko o resni avtorski strategiji, ki priznava legitimnost bralca pri iskanju smisla in vrednosti dela (Milčák 2013: 13), potem je vredno dvigniti raven estetskega doživljanja in jo prilagoditi interpretacijski sposobnosti bralca. Kako se torej učiti branja poezije in kakšne kompetence potrebujemo pri tem? Ključno se zdi, da bralec poezije, če je sposoben ter ima bralsko predispozicijo in izkušnje, ni samo opremljen z znanjem (branje klasike, faktografsko poznavanje kulture in civilizacije), temveč ima pogum oziroma samozavest ter željo po interpretaciji. Interpretacijsko branje je tisto, ki se namensko in zavestno vrača k besedilu, bralec namreč v njem izraža svoj odnos do pesniške uresničitve in etičnih vprašanj. To je pogoj in most do kritičnega izražanja, refleksije in argumentacije. Pri branju pesmi se od bralca pričakujejo osebne kompetence, zanimanje, dovolj velika dojemljivost in celo zaupanje v imaginarne svetove. Mnoge interpretacije, med njimi kritiške, prevajalske, učiteljske, avtorske, nas usmerjajo, širijo bralske kompetence in izpostavljajo specifičnost pesniškega besedila.

### Poezija Mile Haugove

Mila Haugová (1942) je osrednje pesniško ime na Slovaškem, od prvenca v osemdesetih letih prejšnjega stoletja je do danes izdala 24 pesniških zbirk in izborov poezije. Pesniška sopotnica prozaista Pavla Vilikovskega, nagrajenka vilenice leta 2020, je v slovenščini prisotna kar z dvema pesniškima zbirkama, in sicer: izbor z naslovom *Alfa* (2003, prev. Alenka Šalej) ter *Dama in samorog*, obširni izbor iz štirih pesniških zbirk (2021, prev. Andrej Pleterski).<sup>2</sup> Velja za najbolj prevajano sodobno slovaško pesnico, v nemščini je izšlo kar šest njenih zbirk. Iz avtoričinega življenja velja izpostaviti dvojezično madžarsko-slovaško družino, ki se je veliko selila, pri 28-ih letih je pesnica emigrirala v Kanado, od koder se je po enem letu vrnila. Njeno življenje je posvečeno poeziji, delala je kot urednica literarnih revij in svobodna umetnica, prevaja poezijo iz madžarščine, angleščine, nemščine, v soavtorstvu tudi iz japonščine in finščine. Avtorji, s katerimi korespondira v poeziji in jih prevaja, so simbolistični in neosymbolistični pesniki R. M. Rilke, T. S. Eliot, S. Plath, A. Sexton, T. Hughes, G. Trakl, I. Bachmann, P. Celan, F. Kuwahara in drugi.

V poeziji Mile Haugove je opazen preobrat od sodobne civilizacije k »prvotnim vzrokom« in »pravprašanjem« človekovega bivanja: to so odnos

2 Portret avtorice po scenariju J. Sever in N. Kokelj: <https://www.youtube.com/watch?v=k8dQW6RQYzE>.

med moškim in žensko na poti skozi življenje ter smrt. Prepoznavni so tvoren dialog z antično in krščansko tradicijo ter medbesedilne navezave na druge avtorje (P. Celan, G. Trakl). Drugi močan vir, povezan z vpeljavo motivnih ciklov, je navezava na klasično in moderno likovno umetnost (F. Goya, Giotto, P. Klee, S. Dalí, A. Warhol, slovaški slikar P. Ondreička).

S. Chrobáková (2002) izpostavlja, da je poezija Haugove postavljena predvsem na vizualnem, ne toliko zvočnem vtisu, tako so poudarjene predvsem prostorska razsežnost in svetlobne lastnosti. V interpretaciji svoje poezije Haugová dopolnjuje misel: »[M]oje pesmi niso toliko melodične kot ritmične, v ritmu mojega dihanja. Prednost pri interpretaciji dajem enostavnemu, čistemu pristopu k pesmi. Moj bralec mora poznati kulturno in umetnostno zgodovino ter imeti do nje tudi odnos« (Milčák 2013: 58).

M. Haugova, kot tudi njeni sodobnici E. Luka in D. Podracká, izhaja iz specifičnosti razumevanja ženskosti, ki v sebi nosi mitološki in arhetipski spomin. Od zbirke *Praláska* (Praljubezen, 1991) vnaša nov lirski subjekt v podobi Alfe, praženske; tematizira pisanje, kjer je pomemben simbol jezika, besede in molčanj, motiv glasu, nevidnega, negibljivega. Razlikujemo lahko motiv kože kot »sredstva za prepoznavanje telesnega dotika« in telesa kot materialnega nosilca spolnih, kulturnih, socialnih pomenov (Chrobáková 2002: 135). Pesniška besedila se ne dotikajo samo jezika in besede, pomembno mesto ima zamolk in neizgovorjeno, kar sega v predzgodovinsko ter je povezano s podzavestjo in kolektivnim nezavednim.

A. Bukovinová pri interpretaciji duhovne perspektive M. Haugove govori o svojevrstni prekinitvi in spreminjanju kulturno zasidrane predstave o pesniški besedi kot sakralni kategoriji. Haugová izbere umetniški postopek arhetipsko-naravnega oblikovanja lirskih subjektov, ki je vezan na naravne attribute pralika ženske Alfe. Ta je v tesnem stiku s sestavinami flore in favne in tudi nežive narave, torej s prostorom, v katerega je spadal (pra)človek, vse dokler se ni začel bistveno oddaljevati od narave (2021: 46).

Haugová poskuša presegati omejitve, se solidarno zliti z rastlinsko in živalsko deželo in tako obogatiti doživljanje z neznanimi občutki. Vrt kot prostor univerzalnega je v njeni poeziji prispodoba bivanja in govorice, zaokroženega sveta, v katerem domujejo rastline, živa bitja, zemlja s svojimi rudninami (živali, rastline, zvezde). Vzpostavlja večplastno simboliko rojevanja in rasti, cikličnosti, spravljivosti, miroljubnosti. Podoba trajnega vrta kot prostora razmišljanja in meditacije prerašča iz otopljivega sveta v metafizično in dobiva mističen pomen. Sprehod skozi vrt omogoča tudi pot skozi čas, sprehod je obenem stalnica erotike, ki se pojavi v prispodobni zrcala čutenja in mišljenja.



Tematizacija odnosa med moškim in ženskim principom je upovedena s pomočjo različnih tipov metafor: živalske (plodnost), metafore čutil (tipalne, svetlobne, termične). Ženski subjekt poudarja potrebo združitve z moškim, občutek osamljenosti brez prisotnosti moža – skozi arhetipske podobe obeh spolov avtorica tematizira tudi problematiko spola, zemlja kot glina pomeni umetniško obdelavo človeka z dotikom kože in gibi, poudarja kreativnost, hrepenenje po izražanju, obstoju.

Pesem *Hrepenenje* je izšla v pesniški zbirki *Čisti dnevi* (1990) iz zgodnje faze avtoričinega ustvarjanja. Naslov in prvi verz napovedujeta izraz želje ženskega lirskega subjekta po prizoru in sodoživljanju živalskega sveta; hrepenenje se v drugem delu pesmi ponovi kot želja po drugem, bližnjem. Časovna dimenzija pesmi izpostavlja trajanje in nenehno vračanje prek podob letnega časa in dneva. Sklepna verza ukinjata trajanje s poantiranim trenutkom (zasvetlika se polna luna). Vzporednico med živalskim in človeškim oziroma ženskim svetom prepoznavamo v motivih hrane, lakote, želje po varnosti, telesa kot varovala in privlačnosti. Vprašanja, ki izhajajo iz opisane poetike Mile Haugove, lahko gredo v smer: kakšna je ustaljena in inovativna podoba motiva jeseni in lisice; kakšna je analogija živalskega in človeškega sveta (samica, starost, erotika); katere tipe metafor in nasprotij bi prepoznali; kje v pesmi je namig za zблиževanje, željo, hrepenenje; kam je usmerjena pozornost bralca v sklepnih verzih?

### **Hrepenenje**

Rada bi videla  
lisico v jeseni,  
ko njeni mladiči odrastejo,  
ko njena rdečkasta dlaka postane gosta,  
ko jo spet zamika kri,  
ko jo spet zaboli pusto polje,  
ko v neki oktobrski noči  
z laježem kliče nekoga  
in se njena ostra lesketajoča dlaka  
zasvetlika v hladu diamanta polne lune.<sup>3</sup>

3 Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji, 2023, 86–88.

## Pesniški svet Eve Luka: žival, telo in ženska

Poezija pesnice, prevajalke in avtorice mladinske književnosti Eve Luka (1965) je od prvenca dalje vzbujala pozornost kritikov, bralcev, raziskovalcev; o tem pričajo tako literarne nagrade kot številni antologijski in knjižni prevodi.<sup>4</sup> Njeno literarno ustvarjanje izrazito določajo antični in krščanski kulturni elementi ter stik z vzhodnoazijsko kulturo.<sup>5</sup> Impulzi klasične japonske poezije so prisotni implicitno, bolj kot eksotične motive iz narave in zgodovine prepoznavamo vzhodnoazijske elemente v mitoloških, literarnih namigih in v slikovitih metaforah. Njen pesniški svet deluje izrazito užalosteno, melanholično, prevladuje odnos med moškim in žensko. Spominski impulzi lirskemu subjektu omogočajo ponovni vstop v preteklost, kjer se sooča z osebnim in občeečloveškim občutenjem bolečine in osamljenosti, soočenje s smrtjo in izgubo, ponavljajo se podobe osamljene ženske, povezane z motivi telesnosti. Pesniški jezik Eve Luka prisega na inovativnost, novotvorbe pa nimajo učinka jezikovne igre, temveč širijo in združujejo pomenska polja. Naslove vseh štirih pesniških zbirk tvori podoben princip (Urbanová 2022), to je novotvorjena zloženka, v kateri en del zastopa človeški ali realni moment, drugega pa sanjski ali živalski: *Divosestra* (Divjesestra, 1999), *Diabloň* (Hudičablana, 2005), *Havranjel* (Vrangel, 2011) in *Jazver* (Jazverina, 2019).<sup>6</sup>

Ker se torej zbirke med sabo konceptualno in tematsko dopolnjujejo in razširjajo, lahko povzamemo nekaj ponavljajočih se izhodišč: detabuizacija tem, kot so negativni vidiki materinstva, nasilje v odnosu, bolezenska psihična stanja, spolnost, povezana z animalnim (Urbanová 2020). Poezijo E. Luka bi lahko označili za tip duhovne lirike, ki prihaja do najbolj intimnih sfer posameznika in je ubesedena z nepričakovano, divjo imaginacijo, povezano z živalskim svetom in sanjami. Kategorije časa ne zaznamuje samo vsakdanost oziroma profanost, pač pa mitološko vračanje, cikličnost v razumevanju minljivosti in odtekanja časa. Osrednji povezovalni element z živalskim svetom je voda: ta je prisotna kot ponavljajoč se prostor v pesmi, kot simbol očiščenja

4 V slovenščini so pesmi avtorice izšle v revijah *Rp./Lirikon* (2010, 2017) in *Literatura* (2011, 2015). Glej tudi Veronika Šoster: *Slovaška ženska poezija v zadnjih desetletjih*, 2017.

5 Avtorica je študirala japonsko klasično in sodobno literaturo ter več let živela na Japonskem. Prevaja japonsko poezijo (Kobo Abe, Machi Tawara, Banana Yoshimoto, Jiro Nitta) in angleške avtorje (E. A. Poe, Galway Kinnell). Je predavateljica angleškega jezika in književnosti, delovala je na Japonskem in v Španiji, trenutno deluje na Slovaškem.

6 Novotvorjenke v izvirniku širijo konotacijo in odpirajo niz asociacij (jaz-zverina, jazbec, rana), ki so v prevodnih rešitvah omejene. Podoben princip lahko prepoznamo tudi v imaginativni mladinski literaturi, ki odpira fantastične svetove in podobo otroštva, povezano z ljudskim slovstvom in temno platjo odraščanja (knjiga pravljic *Gospa Piščetova* in pesniški zbirki za otroke *Krškočinke! Brutalnice*).

in prehoda med svetovi; najbolj izvirno pa z vodnimi živalmi in bitji, kot so pupka (dob. močeradica), žabovratne žene, čaplja. Žival se pri E. Luka ne povezuje z grozo iz narave, pač pa ima vlogo zaveznika ali objekta občudovanja, ki dobi v pesmi vlogo subjekta (prim. pesem *Čaplja*). Človeški svet s pomočjo čutnosti tako prihaja v neposredno bližino živalskega in rastlinskega sveta. Prek različnih živali pa se v pesniškem jeziku lahko izraža žensko telo, ki je podvrženo intuiciji, napetosti in je zaznamovano z biološkimi procesi. V zadnjih dveh zbirkah prepoznavamo izostrenost pri upodobitvah živalskih podob. Izbor živali, kot so ptica, močerad, metulj, polž, omogoča da tradicionalne podobe iz antične, krščanske in renesančne mitologije in umetnosti razširi z utrjevanjem ter aktualizacijo. S pomočjo menjave človeške in živalske perspektive semantična nasprotja (zgoraj – spodaj, profano – sveto, dobro – zlo, privlačno – gnusno) osmišlja s čutno, duhovno in arhetipsko dimenzijo. Verižni motivi telesnosti razširjajo semantično polje na staranje, erotiko, čutnost, reprodukcijo, prehranjevanje, nasilje. Med pesniškimi sredstvi prepoznavamo metaforo (zoomorfna metafora), primer, vzklík in retorično vprašanje, ponavljanje, variacijo in cikličnost.

Pesem *Čaplja* (iz zbirke *Vrangel*) vzpostavlja simboliko dolgonoge in dolgokrilate ptice ter z menjavo perspektive sooča dva svetova, živalskega in človeškega. Voda, ki se v poetiki E. Luka kaže kot ponavljajoči se temeljni element, vzpostavlja v pesmi nepremostljiv protipol (vzvišenost in prostost ptice nasproti profanemu, pritlehnemu človeku). Pripisovanje človeških lastnosti razuma z glagoloma »kot da premišljuje« in »kot bi govorila« ter poudarjeno telesnostjo pa briše mejo med človeškim in živalskim pogledom. Zaključek druge kitice pesmi, v kateri se zgodi zamenjava izpovedne perspektive, se tipično izteče v nujnost trenutka oziroma poante, ki presega večnost.

V zadnji zbirki, *Jazverina*, je posebej izrazit odnos do okolja in sveta, kar avtorici omogoča poglobljanje bivanjskih vprašanj in preizkušanje meje jezika. V tej zbirki najdemo pesem z naslovom *Polž*. Dvoje podob živali, to je duhovno oziroma kulturno in profano (fizično), utrjuje z nadaljnjimi nasprotji, kot je človeško (mi/jaz) proti živalsko; zavest o minljivosti, ki je polžu odvzeta, pa človeku ne daje hierarhično višje vrednosti. Povezanost človeškega dojemanja duhovnega sveta prek živalskih simbolov (polževa spirala je simbol neskončnosti, kroženja, vračanja) se dopolnjuje s profano podobo (slina, počasnost, samozadostnost), hkrati pa polžu priznava enako vrednost kot živi in neživi naravi.

## Polž

Spirala, neskončni polž  
polž, ki se je prebudil, ki spi,  
ki čuti  
in o katerem ne vemo nič.

Po polžje, reče polž.  
Polzim – polzim, si pravi.

V njegovi slini čutim življenje,  
kako se pomika navzgor.  
Odvzeta mu je sleherna

misel o višavah.<sup>7</sup>

## Sklep

Izhodišče razprave in izbora poezije predstavlja razmislek o aktualizaciji in inovativni upodobitvi odnosa med človeškim in živalskim svetom. Na drugi strani poskuša literarna besedila predstaviti kot vir namigov in povezav, s katerimi na novo odkrivamo mitološki, simbolni in umetniški svet od antike čez srednji vek in renesanso v moderno dobo. Pesnik od nas torej upravičeno pričakuje določeno mero poznavanja civilizacije in kulture, pri analizi in interpretaciji pesmi pa je prav tako pomembno povezovanje estetske in etične dimenzije literarnega besedila.

Bralne kompetence kaže torej krepiti tudi s spoznavno dimenzijo literature. To lahko vključuje delo s slovarskimi priročniki in enciklopedijami ter utrjevanje znanja in nova spoznanja iz zgodovine umetnosti (likovne, glasbene, literarne) in kulturne zgodovine ter vzpodbuja medpredmetno povezovanje.<sup>8</sup>

Tema narave in odnosa do živalskega in rastlinskega v poeziji se kaže v vsej univerzalnosti in aktualnosti pri vsakodnevnih odločitvah. Pri izbranih

---

7 Izbor pesmi v prevodu Diane Pungeršič in avtorice prispevka obsega: *Mačka, Pupka, Ženska z moljem, Metulj, Čaplja in Polž. Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*, 2023, 89–106.

8 Dva primera dejavnosti: 1) v slovarjih in enciklopedijah poiščite geslo ptica in preučite, kakšne pomene ima v antični tradiciji, pri Keltih, v krščanstvu, egipčanski kulturi; primerjajte ugotovitve s podobami v azijskih kulturah in budizmu; 2) v slovarjih tujih jezikov in slovenščine poiščite sinonime za geslo živalskost/animalnost (surov, nagonski, brutalen, zverinski).

slovaških pesmih so bile izpostavljene nekatere perspektive branja poezije (zvočnost, medbesedilnost, težnja po inovativnosti, empatično branje, deta- buizacija, umik v abstrakcijo, preskok v sanjski in fantastični svet). Pri obeh avtoricah smo prepoznali težnjo po edinstvenem, neponovljivem v pesni- škem besedilu, ki se kaže tudi z dvomom v pristnost človeškega, antropo- centričnega sveta. Izbrana poezija in interpretacija sta lahko vzpodbuda za novo branje sodobnih slovenskih avtorjev. Primeri poezije v srednješolskih *Branjih* odpirajo možnost interpretacije pesmi Maje Vidmar, Iztoka Geistra ali Alojza Ihana. Hkrati pozivajo k branju čisto sodobne literarne produkcije v razredu.

## Viri

- HAUGOVÁ, Mila, 1990: *Čisté dni*. Bratislava: Smena.
- HAUGOVÁ, Mila, 1999: *Křídlatá žena*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HAUGOVÁ, Mila, 2021: *Dama in samorog, izbrane zbirke*. Prev. Andrej Pleterski. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LUKA, Eva, 2005: *Diabloň*. Trnava: Edition Ryba.
- LUKA, Eva, 2011: *Havranjel*. Trnava: Edition Ryba.
- LUKA, Eva, 2020: *Jazver*. Levoča: Modrý Peter.
- SUBIOTTO, Namita (ur.), 2023: *Človek živali in žival človeku v sodobni slo- vanski poeziji*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.

## Literatura

- BUKOVINOVÁ, Anna, 2022: *Sakrálne a profánne v slovenskej poézii deväťdesiatych rokov 20. storočia*. Doktorska dizertacija. Bratislava: Filozofická fakulta Uni- verzity Komenského v Bratislave.
- CHROBÁKOVA, Stanislava, 2002: *Mila Haugová*. Bratislava: Kalligram.
- ČEH STEGER, Jožica, 2015: *Ekokritika in literarne upodobitve narave*. Maribor: Litera.
- DIANIŠKOVÁ, Veronika, 2021: Tolikšna je prisega ali Pre-pisati se nekam, kjer je tisto, česar ne vidimo. Mila Haugová: *Dama in samorog*. Ljubljana: Cankar- jeva založba. 415–435.
- JAREŠ, Michal, 2020: *Pár úvah nad sbírkou Evy Luky Jazver*. <[www.plav.sk](http://www.plav.sk)>.
- MILČÁK, Marián, 2010: Podoby ženskosti a feminínne aspekty v básnickom texte. *Mýtus a báseň*. Levoča: Modrý Peter. 76–91.
- MILČÁK, Marián, 2013: Čítanie a interpretácia. Peter Milčák (ur.): *Ako sa číta báseň*. Levoča: Modrý Peter. 7–17.

- PASSIA, Radoslav, TARANENKOVÁ, Ivana (ur.), 2014: *Hľadanie súčasnosti, Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum. 111–201.
- PLETERSKI, Andrej, 2020: Mila Haugová. *Quo vadis? 35. mednarodni literarni festival Vilenica*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. 17–23.
- ŠRANK, Jaroslav, 2001: Zapeljivost poezije, mlada slovaška poezija. *Apokalipsa* 48/49/50. 85–98.
- URBANOVA, Eva, 2022: *Eva Luka*. <[www.litcentrum.sk](http://www.litcentrum.sk)>.

## Svet ljudi in svet živali v poeziji Ivana Martina Jirousa

Jana Šnytová

*Prispevek obravnava pesmi češkega pesnika Ivana Martina Jirousa, v katerih se pogosto pojavlja motiv živali, predvsem ptic in žuželk, in sicer že od začetka njegovega ustvarjanja v času komunističnih represij v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja vse do sodobnih pesmi, izdanih v prvem desetletju 21. stoletja. Jirousovo ustvarjanje je neločljivo povezano z njegovo življenjsko potjo. V prispevku zato najprej strnem njegovo biografijo s poudarkom na družbeno-političnem kontekstu, nato pa predlagam tudi možnosti vzporedne primerjalne interpretacije pesmi z izbranimi zaporniški pesmimi Vitomila Zupana za morebitno didaktično uporabo v okviru pouka književnosti na srednješolski ravni. V zadnjem delu se osredotočam na interpretacijo izbranih sodobnih Jirousovih pesmi z vidika motiva živali.<sup>1</sup>*

### Uvod

Češki pesnik in umetnostni zgodovinar Ivan Martin Jirous (1944–2011) spada med tiste književnike, katerih ustvarjanje je nemogoče ločiti od osebne življenjske zgodbe. Čeprav njegovo delo ni izrecno avtobiografsko, so življenjske izkušnje neposredno vplivale na njegovo poetiko. Poudariti velja predvsem njegovo izkušnjo političnega zapornika zaradi upiranja tedanji komunistični oblasti ter svobodne države v totalitarnih časih. Tudi njegova razgibana biografija in ekscentrično obnašanje v javnosti sta pogosto vzbujala zanimanje. Določene vzporednice tu lahko potegnemo z življenjem in delom Vitomila Zupana (1914–1987), čeprav je med njima večja generacijska razlika in sta ustvarjala v različnih obdobjih. Kljub temu je možno vzporedno branje zaporniških pesmi I. M. Jirousa in V. Zupana didaktično izkoristiti ne samo za poglobljeno razumevanje literarnega dela slovenskega pisatelja in pesnika skozi prizmo poetike češkega pesnika, temveč tudi za ponazoritev družbeno-političnega dogajanja v drugi polovici prejšnjega stoletja in njegovih posledic na življenje posameznika. V prispevku zato sledi strnjena Jirousova biografija v kontekstu ključnih zgodovinskih prelomnic, ki so zaznamovale tedanjo Češkoslovaško, nato analiza izbranih pesmi obeh pesnikov, uvrščenih v družbeno-politični kontekst, na koncu pa se osredotočim na

1 Pesmi so v slovenskem prevodu Ksenije Mravljaja objavljene v e-antologiji *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*, ki je prosto dostopna na naslovih: <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.

motiv živali s poudarkom na sodobnih pesmih I. M. Jirousa. Glede na dejstvo, da je v srednješolskih učbenikih literature in berilih češka oziroma (zahodno) slovanska književnost še vedno zapostavljena, je namen prispevka tudi ponuditi praktične možnosti, kako pesmi didaktično uporabiti pri pouku.

### **Družbeno-politični kontekst ustvarjanja Ivana Martina Jirousa**

I. M. Jirous je izhajal iz družine, ki je že po letu 1948 začutila posledice kolektivizacije in nacionalizacije. Komunistične oblasti so njegovi materi odvzele šiviljsko obrt, njena sestra pa je bila v začetku petdesetih let 20. stoletja žrtev insceniranega stalinističnega procesa in tako obsojena na deset let zapora. Mladi Jirous je moral po takratnih predpisih po maturi na srednji šoli vsaj eno leto opravljati fizična dela, da je lahko pozneje dobil dovoljenje za vpis na visokošolski študij. Tako je med letoma 1962 in 1963 delal kot gradbeni delavec in kurjač. Med letoma 1963 in 1968 je študiral umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti Karlove univerze, študij je zaključil z nalogo o vizualni poeziji. Kot nadarjeni umetnosti zgodovinar je začel sodelovati z uveljavljeno umetnostno-zgodovinsko revijo, od sedemdesetih let naprej, po spremembi politične klime po okupaciji Češkoslovaške leta 1968, pa je lahko delal le kot fizični delavec.

Proti koncu šestdesetih let je začel sodelovati z rokovskimi glasbenimi skupinami kot umetniški vodja. Postopoma si je pridobil položaj vodilnega ideologa in organizatorja češkega undergroundskega (podtalnega, ilegalnega) gibanja, zaradi svoje neukrotljivosti pa pridobil vzdevek Magor ('norec', 'čudak'). Organiziral je vrsto ilegalnih ali pollegalnih koncertov, razstav in festivalov. Kot piše Jirousov biograf Marek Švehla, Češka na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja ni bila preveč gostoljubna država za svobodne, kritično misleče ljudi. Brez debate so bile uničene vse korenine spontanega življenja, kot so uredništva revij, klubi, koncerti in festivali. Kdor se je hotel profesionalno ukvarjati z glasbo, je moral opraviti ideološki tečaj, dobiti cenzorjevo odobritev besedil pesmi, spremeniti angleško ime skupine v češko in si celo ostriči dolge lase, na kar je bila komunistična oblast še posebej občutljiva. Pri Jirousu, ki je bil poleg Václava Havla ena najpomembnejših osebnosti tako imenovanega normalizacijskega obdobja, torej ni šlo za premišljeno in zavestno disidentstvo, temveč za pokončno državljansko držo brez kakršnih koli kompromisov z režimom (Švehla 2017: 123–148). Zaradi domnevnih kaznivih dejanj »huliganstva« in »kršitve javnega miru«, v resnici je šlo za organizacijske in umetniške dejavnosti, je bil med letoma 1973 in 1989 petkrat sodno kaznovan in obsojen na zaporno kazen (skupaj osem let in pol). Leta 1977



je podpisal temeljni dokument Listina 77, ki je opozarjal na dejstvo, da so v tedanji Češkoslovaški kršene osnovne človekove pravice. Po žametni revoluciji leta 1989 je deloval kot svobodni umetnik, veliko je potoval, leta 2006 pa je prejel češko državno nagrado za literaturo.

Prav v času njegovega bivanja v zaporu v letih 1981–1984 je nastala zbirka *Magorjevi labodji spevi (Magorovy labutí písně)*, ki je izšla najprej v samizdatu leta 1985, nato pa v eksilu leta 1986 in jo prištevamo k prelomnim pesniškim zbirkam češke poezije druge polovice 20. stoletja. Pri branju te knjige se lahko sprašujemo, ali gre bolj za poezijo ali pa za dokumentarno literaturo. Osrednja je namreč tematizacija Jirousa kot zapornika, meja med govorečim lirskim subjektom in resničnim avtorjem pa je precej zabrisana (Trávníček 1996: 185). Pesmi prikazujejo prostor in čas ujetnikovega univerzuma, so neke vrste zaporniški »dnevnik«, polne so literarnih izposojenk, citatov in reminiscenc, intimnih spominov na družino in prijatelje. Vsebujejo specifične osebne »molitve« in »psalme«, po drugi strani pa tudi skoraj bogokletne glose, tako ironične kot samoironične, in grozovite realistične podobe komunističnega zapora. Uporablja raznovrstna jezikovna sredstva, od pesniških in arhaičnih izrazov prek latinskih citatov in makaronizmov (to je namerno in premišljeno mešanje izrazov več jezikov, predvsem latinščine) do tabuiziranih vulgarizmov in ekspresivnih sredstev.

Za didaktične namene lahko izkoristimo življenjepisa Jirousa in Zupana, in sicer za primerjavo dogajanja v dveh različnih državah evropskega prostora, Češkoslovaški in Jugoslaviji, v drugi polovici 20. stoletja. Na podlagi časovne osi lahko srednješolci razmišljajo, ali so slovenski prostor zaznamovale enake letnice kot češkega (1945, 1948, 1953, 1968, 1977, 1989, 1993). V skupinah poskusijo razložiti izraze, kot so železna zavesa, stalinizem, montirani proces, praška pomlad, disident, žametna revolucija. Skupno lahko poskušajo odgovoriti na vprašanje, kako je Sovjetska zveza vzpostavila nadzor nad Vzhodno Evropo; odgovor poiščejo v istoimenskem poglavju v učbeniku *Zgodovina 4* (Režek 2021: 80–88). Na primeru Jirousove biografije razmišljajo, kako je socialistični sistem posegel v družbo in posameznikovo življenje, ter to primerjajo s slovenskim prostorom s pomočjo ustreznega poglavja v učbeniku *Zgodovina 4* (Režek 2021: 318–322).

### **Primer zaporniške poezije I. M. Jirousa in V. Zupana**

Sledi primerjava dveh pesmi, napisanih v zaporu, in sicer Zupanove pesmi *Jutro* (napisane leta 1949) in Jirousove pesmi brez naslova iz zbirke *Magorjevi*

*labodji spevi* (napisane med letoma 1981 in 1984). Dijaki najprej poiščejo biografske podatke o Vitomilu Zupanu<sup>2</sup> in razmišljajo o insceniranih oziroma montiranih procesih, v okviru katerih sta bila oba pesnika obsojena. Pri interpretacijah pesmi opišejo svet zapornika in svet »zunaj«, poskušajo ugotoviti, kateri motivi pesmi, čeprav časovno oddaljenih,<sup>3</sup> so sorodni in zakaj. V obeh pesmih se pojavi tudi motiv živali (volk, petelin, vrabec, pastirica), zato lahko razmišljajo, ali je v obeh pesmih motiv ptice uporabljen z enakim namenom in ali ta bralca presneti ali pa ga pravzaprav pričakuje. Skupaj z dijaki lahko ugotavljamo, kdaj in kako poezija postane na neki način boj za človeško dostojanstvo in da ima pesnjenje tudi to zmožnost, da človeka bodri v trenutkih težkih življenjskih odločitev in preizkušenj.

### **Vitomil Zupan: *Jutro***

Zategel, divji krik v megleni zori:  
volk, človek ali vlak? Odmeva v polsnu,  
se ponavlja v težki mori.  
Telo se dviga.  
Mesto zeva v prebujanju kašlja, stoka,  
tramvaj škriplje, cvili in gode na ovinku.  
Petelin besno poje – s samotnega balkona?  
V nedeljo bo pečen. Ali ocvrt?  
Zvonovi ko vsak dan. Sirena.  
Koraki, loputanje vrat, besede,  
vrabčje ponavljanje stare pesmice,  
bližanje in odhajanje tramvaja,  
zvenket posode,  
oddaljen ženski glas.  
Pred mano dan brez oblike,  
eden teh dni v teh letih,  
umazan dan,  
ki ga poznam do zadnje pike.

---

2 Na primer v *Berilu 4: umetnost besede* (Pavlič 2010: 134–135) ali *Branja 4* (Ambrož 2020: 129) ali pa na spletu.

3 Za razliko od Jirousa, ki je iz zapora pretihotapil samo eno zbirko, je Zupan v zaporu napisal 25 pesniških zbirk (Simonović 2014: 70).

**Ivan Martin Jirous<sup>4</sup>**

Na Marijinega vnebovzetja dan  
 mislim na tebe kako ti je  
 in kaj otroci počnejo daleč stran

Moja ljubezen – upanje moje!  
 Nič posebnega se ne dogaja  
 samo zvečer morda  
 kot včeraj na javor pri arkadah  
 prileti pastiričica.

Pri interpretaciji obeh pesmi ugotavljamo eno glavnih značilnosti zaporniške poezije, in sicer tematizacijo nasprotij med prostorom zunaj, onkraj meja zapora, ki je jetniku nedostopen, in omejenim prostorom ječe. V Zupanovi pesmi je izrazito predstavljen zunanji prostor skozi personifikacijo in zvoke prebujajočega se mesta. Jirous pa prek spominov, ki sodijo med pogoste motive v zaporniški literaturi, poskuša priklicati svoj oddaljeni dom in družino. Karakterističen je tudi motiv ustavljenega časa, njegove negibnosti in monotonosti ponavljajočih se dni (»dan brez oblike« /VZ/, »nič posebnega se ne dogaja« /IMJ/). Še posebej so v Zupanovi pesmi poudarjeni glasovi živali (petje petelina, vrabčja pesem), ki pa so povezani s tesnobnim občutkom (zategel divji krik volka, »petelin besno poje«, vrabec samo ponavlja staro pesmico), medtem ko je za Jirousa prisotnost pastiričic pomemben dogodek, ki ga povleče iz zaporniškega brezčasa.<sup>5</sup>

**Svet drobnih bitij v poeziji I. M. Jirousa**

Ustvarjalnost I. M. Jirousa se je nepretrgano nadaljevala tudi po demokratični revoluciji na Češkoslovaškem leta 1989, ki je pomemben mejnik ne samo za družbeno-politični razvoj, temveč tudi za literarno zgodovino. Devetdeseta leta prejšnjega stoletja so bila namreč prvo zares svobodno desetletje po dolgem obdobju totalitarizma, zato so izhajale zbirke avtorjev različnih generacij, katerih javno nastopanje je bilo v prejšnjih obdobjih prepovedano. Prvič – obenem pa paradoksalno kot novosti – so bile objavljene zbirke iz štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja, izdajanje zbirk iz samizdata iz sedemdesetih

4 Prev. Nastasja Božič (Šnytová 2012: 410); v antologiji češke poezije druge polovice 20. stoletja so objavljeni prevodi desetih pesmi I. M. Jirousa (Šnytová 2012: 407–417).

5 Prim. pesem *Ura je odbila štiri* v e-antologiji.

let pa so spremljala novonastala besedila istih avtorjev in tako naprej. Čeprav je v takratnem založniškem razcvetu težko natančno poimenovati razvojne tendence sodobne češke poezije, je vendarle možno izluščiti določene oblike pesniških poetik, ki so se nadaljevale še v prvi dekadi 20. stoletja. Literarni zgodovinar in pesnik Petr Hruška je nakazal nekaj tipov različnih poetik tega desetletja: pesniki, osredotočeni na »neobičajni« vsakdanjik, katerih pesmi spominjajo na zapise oziroma posnetke vsakdanje resničnosti; pesniki duhovne orientacije, tako krščanske kot meditativne narave; avtorji močne pesniške imaginacije, ki se navezujejo na predvojno in povojno tradicijo nadrealizma; poetike, osredotočene na jezik, besedo in preučevanje njenih možnosti oziroma celo ustvarjanje novega pesniškega jezika; avtorji družbenokritičnih in (na nov način) angažiranih pesmi (Hruška 2008: 51–80).

Hruška upravičeno uvršča I. M. Jirousa v skupino avtorjev krščanske, spiritualne in meditativne narave ter poudarja njegovo izrazito pesniško stilizacijo, ki je bila prisotna že v njegovih prejšnjih zbirkah. Jirous je ostal avtentičen in si prizadeva, da bi čim bolj zmanjšal motečo distanco med avtorjevo usodo in lirskim subjektom, v svojo ustvarjalnost poskuša privleči resničnost svojega obstoja in tako posredno komunicira z bralcem. Razpet je med spokorno in blasfemično gesto, v istem duhu razvija svojo poetiko v večini zbirk<sup>6</sup> (Hruška 2014: 69).

Stalnica njegove poetike so tudi živalski (in rastlinski) motivi, ki spadajo v zasebni prostor intime občutljivega in spokornega posameznika ter stojijo v nasprotju z drugo stilizacijo »bogokletnika, gostilniškega veseljaka, nasilneža, obupanca, hudomušnega ironika, upornika« (Trávníček 2000: 47). Če pogledamo samo naslove avtorjevih zbirk, ugotovimo, da ima žival prav posebno mesto v njegovi poetiki, spregledati pa ne moremo predvsem podgane in laboda. V naslovu zbirke se pojavi latinsko ime za podgano *Rattus norvegicus* (2004), leta 2008 je sledila zbirka *Leto podgane*. Osrednja ptica zanj ostaja labod (*Magorjevi labodji spevi*, 1986; *Ubijalec labodov*, 2001), ki je močno zaznamovana že v antični mitologiji, slovanski ali keltski tradiciji, v češkem prostoru pa je povezana z več literarnimi besedili (na primer srednjeveška *Záviševa pesem*, pri K. H. Máchi »spev mrtvega laboda«). V Jirousovi poeziji ga prepoznamo kot simbol lepote, čistoče, krhkosti, zvestobe, moči, pa tudi nečesa izjemnega, ekskluzivnega in izginjajočega, kar celo sami uničujemo (prim. pesem *Za Villiersa de l'Isle-Adam* v e-antologiji).

6 V obdobju med letoma 1989 in 2011 je izdal šest pesniških zbirk: *Magorjeva vanitas* (*Magorova vanitas*, 1999); *Ubijalec labodov* (*Ubiječ labutí*, 2001), *Rattus norvegicus* (2004), *Okujine* (*Okuje*, 2007), *Leto podgane* (*Rok krysy*, 2008), *Úloža* (2012); v zadnjih dveh zbirkah pa začenja prevladovati motiv smrti.

V pesmih imajo posebno vlogo majhne, skoraj neopazne in nepomembne živali, pogosto celo negativno zaznamovane, kot so podgana (tudi kot pomanjševalnica, »podganica«), pajek, polž, žuželka, muha, lubadar, polh, netopir, veverica. Pomembno vlogo imajo tudi ptice, poleg laboda se pojavi pestra paleta različnih ptic (ščinkavec, sraka, vrabec, čaplja, drozg, sokol in druge):

Priletite, ljubčki moji, ptice!  
 Ne morem se več ukvarjati z ljudmi, vi to veste,  
 priletite, upočasnil bom  
 utrip svojih prstov  
 na tipkovnici,  
 upočasnil hitrost utripov,  
 upočasnil bom hiter utrip svojega srca,  
 omilil bom svojo manijo, ljubčki, moje ptice.<sup>7</sup>

Razvidna sta zaščitniški odnos in sočutje govorečega subjekta do še tako drobnih bitij, h katerim se ljubeznivo sklanja. Obenem skozi te podobe, ki jih je pogosto navdihnila podeželska narava, izraža občudovanje čudeža stvarstva. Samega sebe v domala frančiškanski skromnosti prav tako uvršča med majhna, drobna bitja (prim. pesem *Preslinjene odeje* v e-antologiji). V pesmih, kjer prevladujejo takšni motivi, so izraženi tudi metafizični strah, negotovost in subtilnost, ki so v popolnem nasprotju s pesmimi z blasfemično, ironično in izrazito družbenokritično tematiko. Ponavljanje besed in celih verzov poudarja vzklik in daje besedilu celo značaj molitvene prošnje. Življenje v tesni povezanosti z živalmi, predvsem pticami, in rastlinami je za avtorja način življenja v skupnosti ter poziv k izpolnjenemu, hkrati pa poetično reflektiranemu življenju.

## Zaključek

V prispevku je z več vidikov predstavljena ustvarjalnost I. M. Jirousa kot predstavnika češke undergroundovske poezije in hkrati kot originalen primer sodobne katoliške in duhovne poezije. Pozornost je namenjena tesni povezanosti med pesnikovim ustvarjalnim delom in življenjskimi izkušnjami, ki jih je zaznamovala zgodovinsko-politična situacija na Češkoslovaškem, zato je avtorjeva biografija predstavljena v kontekstu družbenega dogajanja. Namen

<sup>7</sup> Odlomek pesmi *Spil bi še eno pivo* iz zbirke *Magorjeve ptice* (1987) v dobessednem prevodu avtorice prispevka.

prispevka je bil tudi ponuditi možnosti, kako v srednješolski pouk vključiti delo z besedili književnosti, ki so v kurikulumih manj zastopane; zato predlagam vzporedno branje Jirousove zaporniške poezije z izbranimi pesmimi V. Zupana ter primerjavo življenjskih poti in izkušenj obeh izrazitih predstavnikov češke oziroma slovenske literature. Za poetiko I. M. Jirousa je značilen in v njej stalno prisoten motiv drobnih živali in ptic, ki soustvarja spiritualno in katoliško plast njegove poezije.

## Viri

- JIROUS, Ivan Martin, 2001: *Ubiječ labutí*. Brno: Vetus Via.  
 JIROUS, Ivan Martin, 2004: *Rattus norvegicus*. Brno: Vetus Via.  
 JIROUS, Ivan Martin, 2006: *Magorovy labutí písně*. Praha: Torst.  
 ZUPAN, Vitomil, 2006: *Pesmi iz zapora (1948–1954)*. Ljubljana: DesigNovak.  
 Prva knjiga.

## Literatura

- AMBROŽ, Darinka, KENDA, Jakob J. idr., 2020: *Branja 4: berilo in učbenik za 3. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS. 126–129.  
 CHROBÁK, Jakub, 2013: *Magorovy labutí písně*. Izobraževlani portal Moderní dějiny. <<https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/magorovy-labuti-pisne/>>.  
 HRUŠKA, Petr, 2014: Poezie. Alena Fialová, Petr Hruška, Lenka Jungmannová (ur.): *Česká literatura první dekády let jedenadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia.  
 HRUŠKA, Petr, MACHALA, Lubomír idr. (ur.), 2008: *Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia.  
 MACHOVEC, Martin, 2007: Ivan Martin Jirous. Michal Příběh idr. (ur.): *Slovník české literatury*. <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>>.  
 PAVLIČ, Darja, PEZDIRC BARTOL, Mateja idr., 2010: *Umetnost besede: berilo 4: učbenik za slovenščino – književnost v 4. letniku gimnazij in štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 129–135.  
 PONIŽ, Denis, 1993: »Mene je zajelo celotno področje besede«. Poezija Vitomila Zupana. Aleš Berger (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija, zbirka Interpretacije. 76–86.  
 REŽEK, Mateja, ANTOLIČIČ, Gregor, 2021: *Zgodovina 4: sodobnost: učbenik za zgodovino v 4. letniku gimnazij*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 80–88, 135–145, 212–239, 254–258, 318–322.  
 SIMONOVIĆ, Ifigenija, 2014: Duh po človeku. Nela Malečkar (ur.): *Važno je priti na grič*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 6–115.

- SUBIOTTO, Namita (ur.), 2022: *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>> in <<https://doi.org/10.4312/ZOJG2690>>.
- ŠNYTOVÁ, Jana (ur.), 2012: *Nesrečno srečni. Antologija češke poezije druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- ŠVEHLA, Marek, 2017: *Magor a jeho doba*. Praha: Torst.
- TRÁVNÍČEK, Jiří, 1996: Běsy a stesky kajícíkovy. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst. 185–198.
- TRÁVNÍČEK, Jiří, 2000: Zklamaná Panenka Marie nade mnou tiše ztrácí slzy. *Proglas*. 11/1. 45–47.





**SODOBNA SLOVANSKA  
KRATKA ZGODBA**



## (Ne)moč besed v kratkih zgodbah Tanje Mravak, Lamije Begagić in Davida Albaharija

*Đurđa Strsoglavec*

*Prispevek<sup>1</sup> predstavlja kratke zgodbe hrvaške avtorice Tanje Mravak, bosansko-hercegovske avtorice Lamije Begagić in srbskega avtorja Davida Albaharija, v katerih se veliko govori (v dialogih in monologih), besede pa so pogosto nemočne in ne zmorejo doseči sogovornika, dosežejo pa bralca.*

### Kratka zgodba in njen status

V južnoslovanskem prostoru je zadnja desetletja 20. stoletja izrazito zaznamovala izkušnja kratke zgodbe. Kratka zgodba je bila kvalitativno in kvantitativno pred drugimi proznimi oblikami. Še več, kot pravi Krešimir Bagić (2005: 303), »postala je presečišče različnih pisateljskih strategij in prerasla v omnižanrski prostor, ki ga zaznamujejo gospodarnost v predstavitvi teme, pripovedovalčeva selektivnost, usmerjenost v resničnost ter razmeroma pogosta uporaba pesniških in dramskih učinkov«, predvsem napet dialog. Poleg tega je, kot poudarja Bagić (2005: 306), tako v zavesti pisateljev kot v zavesti bralcev »iz obrobnega žanra prerasla v prestižen žanr« ter »z množitvijo oblik in načinov komunikacije, z informatizacijo sveta in fragmentacijo izkušnje postajala vse bolj primeren prozni okvir za senzibilnost sodobnega človeka« (in v 21. stoletju to tudi postala).

Tu izpostavljene kratke zgodbe *Pšanc* Tanje Mravak iz zbirke *Morava se pogovoriti* ter *Edin: Sejo, ne jezi se* in *Sejo: Zajtrk pri Barneyju* Lamije Begagić iz zbirke *Obletnica mature* se kažejo kot omenjeni »prozni okvir«, kratka zgodba *Esej* Davida Albaharija, ki je sicer izšla že pred letom 1990, pa je paradigmatško »presečišče pisateljskih strategij« in prikaz rabe literarnih sredstev za »preslikavo nastajanja literature same«, kot pravi Aleš Debeljak (Albahari 2007: zavih).

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

### Potreba po besedah Tanje Mravak oziroma *Morava se pogovoriti*

»In je začela jokati, vedel pa sem, da bo [...]. Samo nisem vedel, kaj bi moral zdaj storiti. Najbrž jo objeti. Ampak potem bi moral tudi kaj reči. Samo kaj?« (Mravak 2012: 22) premišljuje pripovedovalec naslovne zgodbe zbirke *Morava se pogovoriti* Tanje Mravak, soočen z ženino (zanj nerazumljivo) zahtevo po pogovoru. Kaj reči – in zakaj, navsezadnje, ko pa je težave pogosto lažje rešiti z molkom, z nedrezanjem v boleča mesta medsebojnih odnosov. Naslovna besedna zveza dobro povzame (sodobni) način komuniciranja, ko se pravzaprav kar veliko pogovarjamo, izgovarjamo cel kup besed, vendar z njimi ne izrečemo nič pomembnega, govorimo drug mimo drugega, v komunikacijskih kanalih je vse polno šumov – tako tudi v zbirki kot izrazno sredstvo prevladuje dialog. Kljub temu pa so zgodbe hrvaške avtorice Tanje Mravak polne tišine, neizgovorjenega, pometenega pod preprogo, potlačenega in v skrajnem primeru izdavljenega bodisi skozi solze bodisi skozi stisnjene zobe zaradi nemočne jeze, žal pa sogovornik takrat gleda televizijo, posluša glasbo, premišljuje o sodelavkinem telesu, se pretvarja, da bere časopis, ali mora nujno telefonirati.

Se zdi znano? Precej. Podobno kot obsedenost z najnovejšo, najboljšo in v vseh specializiranih revijah priporočeno avdioopremo, kot psihično in fizično nasilje v družini, odnosu, službi, kot limanice trgovskih verig in njihovih kartic zvestobe, kot dolga leta gojena zamera, katere vzroka se niti ne spomnimo več, kot apatija, v katero sta zdrsnili simpatija in empatija, kot roke, ki bi rade objele, pa nimajo koga (niti kaj), ker je prepozno, ker je molk zarisal neprestopljivo črto, kot cela vrsta najpogostejše majhnih vsakdanjih nesporazumov, ki se ponavljajo in množijo in prerastejo v tako velike, da nam na koncu preprosto zmanjka moči (in volje), da bi se z njimi spopadli – da bi pogledali tudi vase.

Hrvaška proza je po kar dolgem obdobju nemimetične naravnosti zaradi zunajliterarnih okoliščin, predvsem vojne ob razpadu Jugoslavije in tranzicije v devetdesetih letih 20. stoletja, znova postala precej mimetična in literarna kritika (tudi zgodovina) ji je v želji, da bi jo označila, poimenovala, našla njen skupni imenovalec oziroma skupno poetično podlago, nade(va)la različna poimenovanja, na primer (*nova*) *stvarnostna proza*, *socialni mimetizem*, *novi naturalizem*, *neorealizem*, *kritični mimetizem*, *novi žurnalizem* (ker je veliko hrvaških prozaikov pisalo za časopise in revije; kolumne in članki so postajali vse bolj literarizirani in proza vse bolj žurnalizirana; žanrski sinkretizem je zajel tako literarni kot neliterarni diskurz), *posttranzicijska proza* (pripovedovanje se je z »velikih stvarnostnih« tem preusmerilo k majhnim,

intimnim zgodbam posameznikov), *urbana proza* (tematiziranje povojnega in posttranzicijskega »tukaj in zdaj«), *trdo kuhana proza* (po analogiji z angleško oznako *hard-boiled prose* kot oznako za hiperstvarnostno, brezkompromisno in izjemno mimetično prozo) in podobno.

Tudi za prvenec *Morava se pogovoriti* Tanje Mravak<sup>2</sup> velja, da tematizira »tukaj in zdaj« hrvaške stvarnosti ter hkratne posledice te stvarnosti na vsakdanjik ljudi, predvsem zaprtost oziroma ujetost v začarani krog neizživetega življenja. V zgodbe bralec stopi *in medias res*, ko se je vse, kar je pripeljalo do trenutka, dogodka, težave, nesporazuma ..., ki jih zgodba tematizira, že zgodilo, zdaj lahko literarne osebe samo še poskušajo zamašiti kakšno luknjo, da ne bi prišlo do (uničujoče) poplave. Vendar največkrat neuspešno in/ali nerazumljeno, kar drugi vpleteni radi pospremijo z »vzpodbudnim« odzivom, na primer: »Ti tud znaš vse zasrat.« (Mravak 2012: 102), kakor se ob sina obregne oblastni in molčeči oče, ker mu je v bolnišnico prinesel knjigo, ki govori o vojni.

Tanjo Mravak, zaposleno v Centru za avtizem Split, v intervjujih pogosto vprašajo, v kolikšni meri delo v takšni ustanovi vpliva na pisanje (predvsem zato, ker zgodba *Ime mi je Davor*, s katero je zmagala na natečaju *Ekran priče 2005*, tematizira avtizem). Mravakova odgovarja, da ne v veliki meri, da je to delo prednjo postavilo predvsem vprašanja, ali se med seboj resnično razumemo, ali je popolna iskrenost ključ za razumevanje, ali resnično razumemo tujo potrebo po skoku s padalom, pletenju ali vsakdanjem desetkilometrskem teku, če tudi sami nimamo te potrebe, ali dejansko čutimo drugega. Meni, da lahko sprejemamo, toleriramo, poskušamo razumeti, vendar ni povsem prepričana, v kolikšni meri razumevanje dejansko obstaja. To seveda velja, če smo iskreni. Ko se začno zamolčevanja, preračunljivost in laži (začno pa se, paradokсно, da bi odnos ohranili!), razumevanje izgubi še tiste drobne možnosti, ki jih je imelo na začetku.

Tudi v zgodbi *Pšanc* se razumevanje policijskega inšpektorja za težave trpinčene ženske in njenih telesnih poškodb umika nenehnemu premišljevanju o sodelavkinem telesu:

Po hodniku je šla Stela. Stela Si-es-aj. Srajce v vseh odtenkih sive. Zgornji trije gumbi nikoli uporabljeni. Od pet do sedem centimetrov petk. Črne hlače dobrih krojev, včasih na njih tanek rdeč pas. In nekaj sivih in črnih kril enake dolžine. Pri hoji do kolen, v sedečem položaju ravno prav. (Mravak 2012: 120.)

2 Zbirka je izšla leta 2010, v slovenščini (prev. Đurđa Strsoglavca) pa leta 2012. Tanja Mravak je objavila še zbirko *Naša žena* (2018).

## Album Lamije Begagić oziroma *Obletnica mature*

Kljub temu da je tudi *Obletnica mature* prvenec,<sup>3</sup> zbirko odlikujejo zrela pisava, občutek za zaokroženost, učinkovito prepletanje perspektiv in prepričljiv jezik. Virtualna, to je neubesedena (in neuresničena) rdeča nit zgodb je (deseta) obletnica mature, na kateri nekdanji dijaki 4. b sarajevske gimnazije pripovedujejo kratke reze iz svojega življenja. Vendar ne gre za klasične zgodbe, ki se pripovedujejo na obletnicah, gre za odlomke iz življenj, kratka potovanja skozi stanovanja, spalnice, otroške sobe, postelje, avtomobile ... nekdanjih sošolcev, ki zdaj živijo v povojni Bosni in Hercegovini ali so se izselili. Vsi se dobro spominjajo vojne ob razpadu Jugoslavije, vendar vojne ne tematizira nobena zgodba, bolj gre za njene posledice oziroma zaznamovanost z njo, kajti globoke rane, ki jih je povzročila, še dolgo ne bodo zaceljene. Pečejo in skelijo in opominjajo, da bi lahko bilo drugače.

Zbirka *Obletnica mature* vsebuje 23 podobnih, hkrati pa povsem različnih zgodb, ki jih zaokrožata prva (*Edin: Sejo, ne jezi se*) in zadnja zgodba (*Sejo: Zajtrk pri Barneyju*). Prvo pripoveduje Edin, ki živi v Seattlu, zadnjo pa Sejo, ki živi v Bostonu. V gimnaziji sta se dogovorila, da bosta nekoč drug drugemu poročna priča. Ko je njuna domovina pokala po šivih in skoraj izkravela, sta se izselila. Po štirih letih sta se prvič slišala po telefonu, ko je Sejo poklical Edin in ga prosil, naj mu gre za pričo. O istem telefonskem pogovoru pripoveduje Sejo v zadnji zgodbi zbirke in tako se zapre *album* te obletnice mature, v katerem je malo fotografij srečnih odraslih ljudi in veliko bolečine, posledic zgrešenih odločitev ter pridušenih solz besa in nemoči, veliko molka. »Treba je samo še poudariti, da so vse osebe v tej zgodbi resnične, da resničnejše ne morejo biti ...« (Begagić 2011: 117), kot preberemo v zgodbi *Feda: Podnajemniki*, kakor pač na vsaki obletnici mature, ko nekdanjim sošolcem po nekaj popitih kozarcih z obrazov spolzijo maske, ki so si jih nadeli na začetku srečanja, maske idealiziranega vsakdana.

Zbirka *Obletnica mature* Lamije Begagić je izšla leta 2006 najprej pri beograjski založbi Rende (z letnico 2005), nato pa istega leta še pri sarajevski založbi Omnibus. V Omnibusovi izdaji najdemo dodatek **VOKABULAMIJAR**, v katerem avtorica v svojevrstnem osebnem vokabularju pojasnjuje nekatera *gesla*, povezana z zbirko in z njo samo, na primer *naslov zbirke, jezik, zgodba, vojna, Bosna in Hercegovina, avtobiografija, ljubezen ...*

3 Zbirka je izšla leta 2006, v slovenščini (prev. Đurđa Strsoglavca) pa leta 2011. Prevod zgodbe *Rane strasti* Aide Lončarević, ki je nastal na prevajalski delavnici *Kaj? Što? Ča?* v okviru festivala Mesto žensk, je pred tem izšel v reviji *Apokalipsa* leta 2007. Lamija Begagić je objavila še zbirko *Jednosmjerno* (2010) in leta 2016 roman *V coni*, ki je v slovenščini izšel leta 2019 v prevodu Tatjane Greif.

Pri geslu *zgodba* pravi takole:

Kakor je za glasbenika vse glasba, tudi mačje zavijanje februarja ali žvižg izstreljene granate, tako je tudi za pisatelja vse zgodba. Seveda se vsake zgodbe ne da literarizirati, ampak ko najdete tisto, ki je vredna tega postopka, ste opravili svojo tajno misijo. Literarizacije si ne zasluži samo nenavadna zgodba, tudi iz povsem navadnega dneva, iz jelena na cesti sredi snežne noči ali iz nenavadno grdega otroka lahko naredite zgodbo, ki bo antologijska. Veliko je odvisno od gradiva, še več pa od brušenja. (Begagić 2006: 95.)

To stališče je uresničeno v zbirki *Obletnica mature*, v zbirki zgodb, ki so kot gradivo navadne, kot literarizirane pa posebne ravno zaradi pripovednega načina. Izseke, kratke reze iz življenj pripovedovalcev in drugih literarnih oseb Lamije Begagić spremljamo predvsem skozi mono- in dialoge, ozadje je po navadi skrito med vrsticami in se v maniri tipične kratke zgodbe razkrije šele na koncu.

Pri geslu *Bosna in Hercegovina* pravi takole:

Jaz imam dve Bosni, ena je tista, ki je vplivala na moje odraščanje, zorenje, identiteto na način, kakor nas vzgaja in usmerja veliko zunanjih dejavnikov. To je neka sproščena Bosna, čisto brez stresa, naglice in akcije, prijateljska, prijetna in mirna. Druga je ta današnja, ta okrog nas, posiljena Bosna, od zunaj in od znotraj, Bosna pod pritiskom, Bosna v krču, podobna kakšnemu velikemu, preveč napihnjenemu balonu. Zaradi prve ne bi rada živela nikjer drugje na svetu, zaradi druge bi zaprosila za azil čez lužo. In še dlje ... (Begagić 2006: 99.)

Podobno čutijo tudi njeni Edin, Muki, Hana, Jaca, Tarik, Azra, Feđa, Aida, Sejo ..., zaznamovani z vojno in povojnim časom, v katerem se ljudje vse prevečkrat vprašajo, kje so tisti (boljši) časi, in pri tem mislijo na čas med vojno. Oziroma kot pravi Lamija Begagić pri geslu *vojna*:

Bilo je bolje, ker smo se več smejali, ker smo bili pogumnejši, ker smo cenili drug drugega, ker nismo bili pohlepni, ker smo si delili tisto malo, kar smo imeli, ker smo brali, ker smo se pogovarjali in poslušali drug drugega ... Danes smo škrti, agresivni, pohlepni, sarkastični, razočarani, mizantropi. Za to nismo krivi sami ali smo krivi zelo malo. Ko pasjega mladiča odvržete v gozdu in čez pet let zraste v volka, ga ne morete kriviti. Lahko je izbral med smrtjo in življenjem, živel pa je lahko le tako, da se je prilagodil divjini. (Begagić 2006: 97.)

Eno pogostejših vprašanj, ki spremlja zbirko *Obletnica mature*, je, ali gre za avtobiografsko prozo, zato je geslo *avtobiografija* v dodatku Omnibusove izdaje pričakovano:

Avtobiografije je v mojih zgodbah toliko, kolikor je v njej biografije ljudi, ki me obkrožajo. Prijatelj, ki se druži z veliko pisatelji, mi je rekel, da ga vedno znova kdo ukrade in ga postavi v svojo zgodbo. Ukradla sem ga tudi sama, zavestno ali podzavestno, nekajkrat, kakor sem ukradla tudi svojega fanta ali svojo najboljšo prijateljico; ti Edini, Lane, Asje, Mirze, ki so iz njih nastali, so se znašli v enakih življenjskih situacijah kot resnične osebe, vendar so se z njimi različno spopadli. (Begagić 2006: 101.)

*Album* Lamiije Begagić je montažen mozaik o preživljanju (in preživetju), o sklepanju kompromisov – s samim sabo, z drugimi, z življenjem – in o ne glede na vse nikoli usahnjenem upanju, da bo enkrat, nekoč, nekje bolje, samo »[n]ajprej je treba počistiti ves ta nered« (Begagić 2011: 136), kot se s Sejevo mislijo sklene zbirka.

### ***Besede so nekaj drugega oziroma Esej Davida Albaharija***

Leta 1973 se je na takratni jugoslovanski literarni sceni pojavila odmevna prozna zbirka *Družinske zgodbe*, ki se je ukvarjala predvsem z vprašanji odnosa med zgodbo in stvarnostjo, odnosa do fikcionalne/prikazane stvarnosti ter odnosa do pripovedovanja zgodbe o tem. Status stvarnosti v zgodbi, okrog česar se vrtinčijo zgodbe v prvi zbirki, je rdeča nit, ki se vije skozi (skoraj) vse naslednje proze Davida Albaharija, srbskega prozaika in prevajalca ter vileniškega nagrajenca (2012). Izkušnja, ki jo želijo upovediti različni Albaharijevi pripovedovalci, je po navadi neločljivo povezana z zgodbo, zato o njej ne morejo pričati kot protagonisti dogajanja, o katerem pripovedujejo, temveč samo kot pripovedovalci – njihova »življenjska« izkušnja se stakne z zgodbo šele v poetoloških komentarjih. Na kratko: pripovedovanje zgodbe o pripovedovanju zgodbe, kot v zgodbi *Esej*.

Demistificiranje in razgaljanje literarnega postopka je še temeljitejše v naslednji zbirki, *Opis smrti* (1982), najbrž najbolj znani in nagrajevani Albaharijevi kratkoprozni knjigi. Nekaj zgodb iz te zbirke prinaša tudi slovenski izbor *Besede so nekaj drugega*<sup>4</sup> (na primer antologijski *Esej* in *Poskus opisa*

4 Zbirka je izšla leta 2007. Zgodbe iz različnih Albaharijevih zbirk je izbral Aleš Debeljak, prevedla jih je Sonja Polanc, ki je prevedla tudi Albaharijeva romana *Vaba* (2008) ter *Götz in Meyer* (2013).



*smrti Rubena Rubenoviča, bivšega trgovca z blagovi*). V 22 zgodbah se bralec sprehodi od Zemuna, Albaharijevega nekdanjega srbskega doma, prek Jeruzalema do Olimpijskega trga v Calgaryju, njegovem poznejšem kanadskem domovanju, in se ves čas zaveda, da so »[b]esede nekaj drugega« (Albahari 2007: 51), da so »zgodbe o jeziku in besedah zgolj oblika maščevanja; kopičiš jih zato, da bi pokazal, kako navzlic obilici ničesar ne pomenijo, da so prazne v morju praznine« (Albahari 2007: 29), da je kljub večkrat ponovljenim potrditvam zgodbenih resničnosti morebiti vse skupaj resnično le izmišljija, kajti dejanska resničnost je drugačna in resničnejša, k čemur ga nagovarjajo tudi pripovedovalci z napotilom, da ne gre za vprašanje, kaj je resničnost, temveč za vprašanje, ali obstaja resničnost.

Albaharijeva kratka proza zna biti hermetična, nedoumljiva na prvo žogo, mestoma nepriljubljena za današnjega instantnega bralca, ker se v njej na prvi pogled skoraj nič ne dogaja – ni zapleta, ni akcije, ni ljubezenskih trikotnikov, ni obračunavanja z vsem in z vsemi, ni intrig, zarot in ni politike. Pravzaprav gre za *nekaj drugega*, za iskanje odgovora na zagatno vprašanje: ker so vse prave zgodbe že povedane, ni več kaj povedati, brez pravih zgodb pa ta svet nima več smisla – nam potem preostane samo proces pripovedovanja ali še obstaja zgodba, ki ne bo nujno zgodba o zgodbi, ki ne bo nujno metafikcija? Albaharijeve zgodbe kot odgovor »izrisujejo umetniško resnico 'neme pesmi', nedosegljive popolnosti, v kateri besede niso več premalo, ampak že odveč«, kot meni Aleš Debeljak (Albahari 2007: zavih), ki je izbral zgodbe za zbirko *Besede so nekaj drugega*. »Veliko je nedorečenega, prepuščenega bralcu. Temu Albahari na pripovednem krožniku namreč ne postreže z vsem, stalno ga postavlja pred prekoračevanje mej in zapolnjevanje vrzeli, česar pa ne počne le z znotrajbesedilnimi izraznimi sredstvi, ampak tudi z izbiro kontekstov«, kot je zapisal Andrej Blatnik (2012: 13) ob podelitvi mednarodne nagrade vilenica, ki jo je David Albahari prejel leta 2012.

## Sklep

»Zdaj se sprašujem: Kaj sem izbral? In ne znam najti pravega odgovora. Edino, kar zmorem, najsi stojim pred oknom ali hodim po neskončnih ulicah ali se opazujem v ogledalu, je molk.« (Albahari 2007: 115), pravi pripovedovalec v Albaharijevi zgodbi *V srebrni mesečini*. Kratke zgodbe Tanje Mravak, Lamije Begagić in Davida Albaharija pred bralci ne molčijo in bralec ne more molčati pred njimi – kakor povedno ne molčita Lana in Srđan v zgodbi *Tekmovalni duh* Lamije Begagić:

Leživa drug zraven drugega in tekmujeva, kdo bo povedal zanimivejšo časopisno zgodbo. Zanimivo pa je lahko marsikaj. Na primer: Ikea se je pred kratkim javno opravičila Nemcem, ker je otroško posteljico poimenovala *gutvik*, kar v nemščini pomeni nekaj podobnega kot *dober seks*. Predstavlja si obraze nemških staršev, ko si ogledujejo posteljice v trgovini s pohištvo, in se zlobno smehljava. Seveda ni šlo za švedsko podlost, temveč za jezikovno naključje. Gutvik je švedsko mestece, nič drugega. (Begagić 2011: 99.)

Leživa v trdnem, potnem objemu in tekmujeva, kdo se bo spomnil povednejšega besedila rockovske pesmi. Povedno pa je lahko marsikaj. Na primer: *41 Shots* Brucea Springsteena. V nekega nesrečneža, ne krivega ne dolžnega, so 41-krat ustrelili samo zato, ker je pred policijo iz žepa potegnil denarnico. Niso ustrelili v zrak, kot opozorilo, niso ustrelili v nogo, kot opozorilo, temveč 41-krat naravnost v njegove prsi. (Begagić 2011: 99–100.)

Leživa, dotikava se s hrbti in tekmujeva, kdo bo povedal bolj žalostno resnično zgodbo. Žalostno pa je lahko marsikaj. Na primer način, kako se ljudje nimajo radi. Način, kako se niti ne pretvarjajo več, da se imajo radi. Način, kako se izogibajo sprotnih dotikov. Način, kako drug drugega nenadoma nehajo spraševati, kakšen je bil dan. Način, kako drug drugega nehajo spraševati, ali pride domov do kosila. Način, kako nehajo načrtovati nakup novih rolet za spalnico. (Begagić 2011: 101.)

Leživa skoraj združena drug z drugim. Tekmujeva, kdo bo bolj uspešno pozabil izgovorjeno. S prstnimi blazinicami preiščem vsak delček njegovega telesa, kakor da bi iskala skrite sledi.

To je to.

Način, kako drug drugemu zapolnjujeva praznine. Način, kako zdrsne v vsako mojo rano, kakor frnikola v jamico. Preprosto se ugnezdi.

To je to.

Način, kako drug drugemu ustvarjava samote in jih pozneje izpolnjujeva.

Zamašiva s prstnimi blazinicami.

Zabetonirava.

Zamrzneva. (Begagić 2011: 104.)

## Viri

- ALBAHARI, David, 2007: *Besede so nekaj drugega. Izbrane kratke zgodbe*. Prev. Sonja Polanc. Ljubljana: Center za slovensko književnost. Izbral Aleš Debeljak.
- ALBAHARI, David, 2021: *Esej*. Prev. Sonja Polanc. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/NOKQ9389>>.
- BEGAGIĆ, Lamija, 2006: *Godišnjica mature*. Sarajevo: Omnibus.
- BEGAGIĆ, Lamija, 2011: *Obletnica mature*. Prev. Đurđa Strsoglavac. Ljubljana: Družba Piano.
- BEGAGIĆ, Lamija, 2021: *Obletnica mature (dve zgodbi iz zbirke)*. Prev. Đurđa Strsoglavac. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/ILUQ2087>>.
- MRAVAK, Tanja, 2012: *Morava se pogovoriti*. Prev. Đurđa Strsoglavac. Ljubljana: eBesede.
- MRAVAK, Tanja, 2021: *Pšanc*. Prev. Đurđa Strsoglavac. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/CUAJ3455>>.

## Literatura

- BAGIĆ, Krešimir, 2005: Proza urbanega pejzaža. Prev. Đurđa Strsoglavac. Krešimir Bagić (ur.): *Golo mesto, antologija hrvaške kratke proze*. Ljubljana: Beletrina.
- BLATNIK, Andrej, 2012: David Albahari, nagrajenec Vilenice 2012. Tanja Petrič, Gašper Troha (ur.): *Mednarodni literarni festival Vilenica 2012*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev.
- DEBELJAK, Aleš, 2007: zapis na zavihu. David Albahari: *Besede so nekaj drugega. Izbrane kratke zgodbe*. Prev. Sonja Polanc. Ljubljana: Center za slovensko književnost. Izbral Aleš Debeljak.



## Motiv preobrazbe v kratki zgodbi *Vinska mušica* Venka Andonovskega

Namita Subiotto

*Prispevek obravnava kratko zgodbo Vinska mušica Venka Andonovskega, čigar pisava je v makedonski literarni vedi prepoznana kot izrazito postmodernistična. Da bi slovenski bralec lažje razvozlal večpomenskost besedila, so v prvem delu orisane literarne predloge in pojasnjeni nekateri namigi na zunajbesedilne prvine, povezane z makedonsko kulturo, na katere se kratka zgodba nanaša, v drugem delu pa so nakazane možnosti za obravnavo njenega osrednjega motiva – motiva preobrazbe.*

Blanka Bošnjak, ki v prispevku *Motivacija za branje s kratko prozo* začrta zanimive iztočnice za uresničevanje motivacijskih strategij in priporočil za branje v smislu medpredmetnih povezovanj, meni, da je pri izbiri bralnega gradiva treba upoštevati tudi dolžino besedila in da so za to primerna prav kratkoprozna besedila (novele in kratke zgodbe), »saj jih je mogoče zaradi kračine prebrati v enem branju« (Bošnjak 2020: 4). B. Bošnjak v prispevku predlaga nabor kratkoproznih besedil iz slovenske književnosti in nakaže, kakšne bi lahko bile konkretne snovne povezave s predlaganim povezanim predmetom (na primer zgodovino, geografijo, likovnim poukom), v okviru zahtevnejše ravni motiviranja za branje v srednji šoli pa predlaga tudi vključitev besedil v tujih jezikih in prevodov v slovenščino. Da bi imeli učitelji priložnost za vključitev kratkoproznih besedil tudi iz slovanskih književnosti, smo na Oddelku za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pripravili e-antologijo *Sodobna slovanska kratka zgodba*, v kateri makedonsko književnost zastopa kratka zgodba *Vinska mušica* Venka Andonovskega.

Venko Andonovski je literarni teoretik in profesor južnoslovanskih književnosti na Filološki fakulteti Blažeta Koneskega Univerze svetega Cirila in Metoda v Skopju ter esejist, literarni kritik, predvsem pa odličen romanopisec, dramatik in avtor kratke proze, ki jo lahko beremo v zbirkah *Kvart lirikov* (*Квартот на лиричарите*, 1989), *Freske in groteske* (*Фрески и гротески*, 1993) in *Udomačevanje psice* (*Принитомување на кучката*, 2018). Za svoje delo je prejel nekaj mednarodnih (Balkanika, Kočičevo pero, Jurga, Tolstojeva nagrada) in vse državne nagrade za prozo, dramatiko in kritiko, med

katerimi izpostavljam Racinovo priznanje za najboljšo prozno delo, ki ga je prejel za prozni zbirki *Freske in groteske* ter *Udomačevanje psice*.

Njegova proza je na moč šarmantna, zapeljiva, Andonovski s svojim delom vabi bralca, da pogleda, kaj se skriva za videzom stvari, da radovedno pokuka pod pokrov sveta, da odkrije tudi druge, sprva nevidne plasti in tako restavrira fresko, obnovi ali sestavi zgodbo, razreši uganko. Obseda ga borgesovska cikličnost časa, ponavljanje istih zgodb v različnih časovnih intervalih in tkanje čarobnih niti med njimi. Proza Venka Andonovskega je v makedonski literarni vedi prepoznana kot izrazito postmodernistična,<sup>1</sup> to je literatura, narejena iz literature, pisanje, ki je hkrati branje literature, drugih umetnosti in zgodovine. Njegova specialiteta je preobleta mitov, aktualizacija privlačnih zgodovinskih utrinkov, osvetlitev profilov velikih osebnosti, ki so zaznamovale svoj čas. Andonovski ima izreden občutek za ravnotežje zgodbe, zdi se, da vse, tudi izbiro in karakterizacijo likov, gradi na kontrastu, na nekakšnem dualizmu, iz katerega vrejo vprašanja o etičnosti in moralnosti človekovih postopkov in manir ter o spreminjanju, nemara dekadenci vrednot v novih časih (Subiotto 2008: 306–307).

V slovenščini lahko beremo njegova romana *Azbuka za neposlušne* (Ljubljana: DSP, 2007, zbirka *100 slovanskih romanov*, prev. Namita Subiotto) in *Popek sveta* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, zbirka *Moderni klasiki*, prev. Sonja Dolžan), iz zbirke *Freske in groteske* pa kratke zgodbe *Evtihijeva smrt* in *Soba za dušo* v antologiji *Kar vidijo mačke: makedonska kratka proza* (Ljubljana: Študentska založba, 2008, prev. Namita Subiotto) ter *Averoesova napaka* in *Svetovid* v antologiji *V mesečini svet: makedonska kratka fantastična proza* (Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta, 2007, prev. Jernej Urh in Željko Mikloš). Prevod zgodbe *Vinska mušica* pa je objavljen v e-antologiji *Sodobna slovanska kratka zgodba*.<sup>2</sup>

Kratka zgodba Venka Andonovskega *Vinska mušica* je umeščena v zbirko *Freske in groteske*, ki namiguje na naslov prozne zbirke Edgara Allana Poeja *Groteske in arabeske* (*Tales of Grotesque and Arabesque*, 1840). *Freske in groteske* so bile prvič objavljene leta 1993, ko je makedonsko prozo

1 Prim. Zupan Sosič (2017: 355): »Postmodernistično literarno besedilo je dialog literature z literaturo ter medbesedilna mreža elitnih in trivialnih besedil. Ko ukinja formalne in žanrske meje ter nenehno avtorefleksivno opozarja nase, ozavešča svoje lastne ubeseditvene postopke. Ker postane osrednja tema postmodernistične književnosti sama književnost, so meje med resničnostjo in fikcijo zabrisane, spremenjen je tudi odnos do resničnosti. Postmodernističnemu besedilu se izmikata tako zunanja kot notranja resničnost, zato preostane le avtorefleksivnost (samonanašalnost). Pomembna postopka p. sta metafikcija in medbesedilnost.«

2 Dostopna na povezavi: <<https://doi.org/10.4312/YPPU6971>>.

zaznamoval razcvet postmodernistične pisave. Zbirko uvaja metafizijsko poglavje ali predbesedilo *Navodilo za branje fresk in restavriranje poškodovanih mest*, pod katero se je avtor zbirke podpisal kot *urednik*, ki nagovarja bralca, mu razkriva najdišče *fresk*:<sup>3</sup> »Freske iz te zbirke sem odkril v votlinah zavesti« (Андоновски 2001: 3, prev. Namita Subiotto), in sugerira način branja oziroma napeljuje na pomembno vlogo bralca, ki lahko s pomočjo domišljije prebere tudi tisto, kar je skrito:

Te **freske**, kot tudi vse druge, **pričajo o odsotnem**, o tistem, kar ne obstaja, četudi je morda kdaj obstajalo. Skozi stoletja prenašajo sporočila, ki jih ta doba noče razumeti. Kakorkoli že, nekatere freske so resno poškodovane. Na nekaterih mestih je njihova slikovitost zabrisana; to so **temna mesta**, prekrita s težkimi sloji pozabe. A **prekinitve, razpoke v besedilu** fresk so pravo bogastvo za vse tiste, ki jih vidijo, saj odpirajo besedilo partiture za nove dogodke, za **vklop bralčeve domišljije**. (Андоновски 2001: 3, prevod in poudarki N. Subiotto.)

V tem *navodilu* lahko prepoznamo Ingardnovo in Iserjevo kategorijo zapolnjevanja praznih mest, ki je Andonovskemu kot literarnemu teoretiku vse prej kot neznanka, Alojzija Zupan Sosič (2017: 383) pa jo definira takole:

Ingarden je trdil, da je literarno besedilo večpomenska tvorba, za katero je povsem običajno, da ima poleg jasnih in logičnih mest tudi veliko nejasnih, nedoločnih ali praznih mest, ki jih zapolnjuje bralec. Posebnost literarnih besedil je prav v tem, da sama zgradijo svojo realnost, v posebnem razmerju z objektivno resničnostjo. Literarna dela namreč niso realna, temveč kvazirealna, saj se utemeljujejo v procesu branja in ne v realnem svetu. Ker je stvarnost v delu kvazirealnost in se ne prekriva niti z objektivno stvarnostjo niti z bralevo izkušnjo, se pojavljajo v literarnem delu mesta nedoločenosti (Unbestimmtheitsstellen), ki omogočajo prilagajanje dela individualnim nagnjenjem bralca. Na Ingardna se navezuje Iserjeva trditev, da se predmet književnega dela oblikuje na podlagi shematiziranih aspektov, zato ta ni nikoli do konca določen. Na tistih mestih, kjer se različna aspekta združita, se pojavi zarez, praznina ali prazno mesto (Leerstellen), ki omogoča bralcu različne

3 V okviru postmodernistične proze lahko govorimo tudi o tako imenovanem palimpsestu kot tipični borgesovski metodi, katere bistvo je v nenehnem, kontinuiranem nadgrajevanju kulturnih slojev minulih obdobij v umetniški tradiciji. Po borgesovskih principih se zgodovinska dejstva združujejo v literarno alkimistično delavnico s fantazijskimi dejstvi nekega pisatelja. Tu se spremeni tudi vloga pripovedovalca, ki zdaj postane »le« urednik besedil. Prozna tehnika »odkritega rokopisa« je v makedonski literaturi posebno prisotna prav v prozi Venka Andonovskega (Kapuševska Drakulevska v Subiotto 2007: 31).

interpretacije. Iser je jasno izrazil svojo naklonjenost praznim mestom: ta niso primanjkljaj, bralec jih običajno sploh ne opazi, mu pa pri vnovičnem branju omogočajo drugačne vtise, posledice različnih realizacij praznin.

Vsako besedilo v osrednjem delu zbirke, naslovljenem *Freske*, ima nekakšen prednaslov, sestavljen iz zaporedne številke kratke zgodbe, poimenovane *freska*, imen protagonistov in podnaslova, ki spominja na naslove srednjeveških religiozних likovnih del, tudi fresk. Zadnji del zbirke pa nosi nadnaslov *Restavracije*. V njem najdemo besedila v obliki opomb, ki se nanašajo na temno obarvane fragmente iz posameznih zgodb (»temna mesta« iz *Navodila*) in se večinoma razvijejo v nove zgodbe, ki dopolnjujejo osrednjo. Besedilo *Vinska mušica* uvaja prednaslov »OSMA FRESKA / Konstantin, Slave / Dionizova spremenjenja«, temno obarvanih fragmentov pa ne vsebuje, torej ne vsebuje niti *restavracij*, a kljub temu v sebi skriva plasti iz makedonske in svetovne literarne zgodovine ter kulturnega spomina. Besedilo vsebuje dovolj znakov, ki delujejo kot sprožilci za odkrivanje teh plasti, da ga lahko prebere in razume tudi bralec, ki ni podrobneje seznanjen z makedonsko kulturo, če se le poglobi vanje. Z njihovim razbiranjem se pri branju poveča estetski učinek besedila.

Kratka zgodba *Vinska mušica* vsebuje tudi moto, zapisan tik pod naslovom besedila, in sicer: »Po Marku Cepenkovu«. Marko Cepenkov (1829–1920) je eden najplodnejših zbiralcev makedonskega ljudskega slovstva, po njem so poimenovane ulice in institucije, tudi državni inštitut za folkloro v Skopju, pred kulturnim domom v njegovem rojstnem Prilepu pa stoji njegov kip iz marmorja. Cepenkov je pri zapisovanju ustnih pripovedk zaradi lastnih posegov vanje razvil poseben slog, v katerem nekateri literarni zgodovinarji prepoznajo približevanje postopkom umetniške proze. Antologija makedonske kratke proze 20. stoletja *Skrivnostna soba (Tajna odaja: antologija na makedonskim расказ на XX век, 2000)*, ki jo je uredila literarna teoretičarka Katica Kulavkova, se začinja ravno z najdaljšo in eno najlepših makedonskih ljudskih pripovedk, *Siljan štrk (Силјан Штрком)*, ki jo je zapisal Marko Cepenkov, v antologiji obravnavan kot avtor. In prav ta pripovedka, ki jo od leta 1964 lahko beremo tudi v slovenskem prevodu Nade Carevske ob čudovitih ilustracijah Jovana Petrova, je predloga, ki jo sproži uvodni moto. Novo besedilo se na predlogo navezuje predvsem v motivu preobrazbe (v *Siljanu štrku* se samovoljni in neubogljivi mladenič zaradi starševske kletve preobrazi v štrka ter po prestani pokori in kesanju spet nazaj v človeka) ter v parafraziranih replikah (očetovega svetovanja, ki naj bi neposlušnega sina vrnilo na prava pota, Siljanovega jadikovanja ob ugotovitvi, da ga je zadela kazen,



in kesanja ob ponovnem srečanju z domačimi), na predlogo pa se besedilo Andonovskega navezuje tudi jezikovno in slogovno, saj v preostalih replikah protagonista Slaveta Ć. D., ki literarno upodablja sodobnega makedonskega pesnika Slaveta Ćorĝa Dimoskega (1959), poustvari za Cepenkova značilni slog, ga s tem parodira in povzroči humorni učinek. V *Vinski mušici* je torej očitna postmodernistična medbesedilnost, ki po definiciji »samonanašalno komentira resničnost, pa tudi samo sebe s citati, parafrazami, parodijami, aluzijami, izposojami, variacijami, montažami, tako da predloge ne ohranijo prvotnega pomena, ampak do njega vzpostavijo humorno-ironično razdaljo« (Zupan Sosič 2017: 236).

Če se vrnemo k prednaslovu, vidimo, da sta osrednji literarni osebi v *Vinski mušici* Konstantin in Slave, besedilo pa vsebuje dovolj znamenj, iz katerih lahko razberemo, da gre za literarno upodobitev dejanskih oseb, ki opravljata enak poklic (učitelj in pesnik), vendar v različnem zgodovinskem obdobju. Slave Ćorĝo Dimoski<sup>4</sup> je torej sodobni pesnik, ki plodno ustvarja tudi danes, Konstantin Miladinov (1830/31–1862) pa je preporoditelj, romantik (Prešernov sodobnik), zbiralec ljudske poezije in začetnik makedonske lirike, čigar veličina v makedonski kulturi je primerljiva s Prešernovo pri nas, čeprav njegov pesniški opus obsega le štirinajst pesmi. Besedilo *Vinska mušica* vsebuje tudi nekoliko bolj skrit namig na naslov ene izmed pesniških zbirk Slaveta Ćorĝa Dimoskega, in sicer *Hladen piš*, v izvorniku *Cmyden nopus* (1985), ter eksplicitni citat: celotno pesem Konstantina Miladinova *Ne nepijan* (*He nenujan*), ki je nastala sredi 19. stoletja in je njegova manj znana pesem, ki je v učne načrte makedonskih šol umeščena redkeje ali pa sploh ne. Njegova najbolj znana pesem je namreč antologijska *Tožba po jugu* (*T'za za jyv*), ki jo recitirajo vsako leto na odprtju največjega makedonskega mednarodnega pesniškega festivala z več kot šestdesetletno tradicijo, imenovanega Struški večeri poezije. Festival so prvič priredili v Strugi ob Ohridskem jezeru, rojstnem kraju Konstantina Miladinova in njegovega starejšega brata Dimitrija, ob stoti obletnici izida njunega zbornika ljudskih pesmi, ki velja za eno najpomembnejših publikacij v zgodovini makedonske književnosti, zanimivo pa je, da je približno polovico zbornika samo nekaj let po izidu v slovenščino prevedel primorski duhovnik, jezikoslovec, pisatelj, bibliotekar in zgodovinar Štefan Kociančič (1818–1883).<sup>5</sup> Na Struških večerih poezije vsako leto dodelijo mednarodno nagrado zlati venec poezije, ki jo je leta 2009 prejel tudi

4 V besedilu je njegov priimek zapisan samo z začetnicama, ob tem pa sta podana še njegov rojstni kraj (Velestovo) in poklic, zato celega imena ni težko razvozlati.

5 Več o tem v Subiotto 2018.

slovenski pesnik Tomaž Šalamun, ter državno nagrado za najboljšo pesniško zbirko, objavljeno med dvema festivaloma, ki je poimenovana prav po bratih Miladinovih. Venko Andonovski je svojo zgodbo *Vinska mušica* prostorsko umestil ravno v Strugo (delno tudi v vas Velestovo in mesto Ohrid), časovno pa zastavil kot nenavaden preplet dveh obdobij: sodobnosti,<sup>6</sup> v kateri poteka omenjeni pesniški festival, ter sredine 19. stoletja, ko je Konstantin Miladinov pisal svojo pesem *Ne nepijan*. Ta tematizira popivanje in odstira zaničevalni odnos družbe do vinjenega lirskega subjekta, ki se tej isti družbi upira z nekakšno apoteozo vinski kapljici. In prav ta pesem je v besedilo Venka Andonovskega umeščena kot citat, ki, kot ugotavlja Loreta Georgievaska-Jakovleva (Георгиевска Яковлева 2008: 157), omogoča preplet obeh obdobij.

Že zgoraj sem omenila motiv preobrazbe v ljudski pripovedki *Siljan štrk*, ki jo Andonovski vplete v *Vinsko mušico* prek namiga v motu »Po Marku Sepenkovu«. Avtor pa tudi v podnaslovu *Dionizova spremenjenja* (*Преображенуя Дионисову*) nakaže, da je osrednji motiv v *Vinski mušici* prav motiv preobrazbe. Podnaslov v sebi provokativno združuje dva pojma: prva beseda označuje Dioniza kot boga trgatve, gojenja trte, pridelave vina, rodovitnosti, sadovnjakov in sadja, rastlinstva, neprištevnosti, obrednih norosti, verskega zanosa, veselice in gledališča v starogrški religiji in mitologiji, druga pa namiguje na Kristusovo spremenjenje (tudi preobraženje, preobrazba), v pravoslavni religiji kot *preobraženje Hristovo*, ki se praznuje 19. avgusta, približno takrat, ko se začne festival Struški večeri poezije. Sicer pa je v besedilu najočitnejša preobrazba literarne osebe Slaveta Ć. D., ki se, potem ko tri dni v romantičnem svetobolju trmasto čemi v sodu, polnem vina, preobrazi v vinsko mušico. Ob tem se preobrazi tudi mesto Struga: »To ni nova Struga, pač pa stara« (Andonovski 2021: 4). Po uspešno opravljeni nalogi Slaveta – vinske mušice: preobrazbi slabega vina v močno kapljico, ki preobrazi počutje in vedenje Konstantina Miladinova ter njegovo umetniško krizo spremeni v navdih za dokončanje pesmi *Ne nepijan*, se vinska mušica vrne nazaj v Slavetovo človeško telo, vendar pa se po tej neverjetni izkušnji preobrazita njegov značaj in odnos do sveta ter ljudi: »Sprevidel sem, da je človeški svet resnično lep! V nekem drugem času sem bil in videl, da vse na tem svetu človeku služi in ugaja, da bi srečen bil, da bi sladko vince pil« (Andonovski 2021: 7). Istočasno

6 Če sklepamo po prvem izidu zbirke *Freske in groteske*, bi lahko rekli, da gre za konec osemdesetih ali začetek devetdesetih let 20. stoletja, če pa upoštevamo še skriti naslov pesniške zbirke Slaveta Ć. D. in repliko enega od članov pisateljsko-politične delegacije: »Prav smo naredili, da smo mu dali **nagrado**. To je človek, ki zna vrniti uslugo. **Menda je ja ne bomo dali vaškemu učitelju**, bemti!« (Andonovski 2021, poudarki N. Subiotto), pa da gre prav za leto 1986.

pa se Konstantin Miladinov, potem ko nevede pogoltno vinsko mušico in posledično ostane brez navdiha, v romantičnem razočaranju zbaše v sod vina. Preobrazb je torej več, kar spet nakaže že podnaslov besedila v množini: *Dionizova spremenjenja*.

Pri branju in obravnavanju kratke zgodbe *Vinska mušica* Venka Andonovskega bi bilo gotovo zanimivo besedilo primerjati tudi z drugimi literarnimi besedili iz svetovne književnosti, ki vsebujejo motiv preobrazbe, od Ovidijevih *Metamorfoz* pa do *Preobrazbe* Franza Kafke. Zanimivo bi bilo komentirati tudi odnos družbe (v 19. stoletju in sodobnosti) do umetnosti ter še posebej literarnih umetnikov, ki ga v svojem besedilu Andonovski prikaže predvsem v pikrih izjavah anonimnih vaščanov in meščanov, pa tudi s perspektive vsevednega pripovedovalca, ki takole spremlja opitega Konstantina: »Negotovo je stopal, padal in se pobiral, nehvaležno in neprosvetljeno ljudstvo pa se je privošljivo posmehovalo človeku, ki ga je kot treznega čislalo in malikovalo« (Andonovski 2021: 5). Nič manj pomemben ni opis *pisateljsko-politične* delegacije, ki se vede in izraža naravnost prostaško, v popolnem nasprotju z lirsko intoniranim notranjim monologom Slaveta Ć. D., ki ga družba dojema kot navadno pijanduro in sramoto za učiteljski poklic. Dijakinje in dijaki bi se na koncu lahko preizkusili tudi v kreativnem pisanju ter poustvarili kratko zgodbo *Vinska mušica*, tako da bi v njej upodobili slovenske literarne ustvarjalce (ali slikarje, glasbenike) in jih postavili v slovensko okolje.

## Viri

- ANDONOVSKI, Venko, 2021: *Vinska mušica*. Prev. Namita Subiotto. *Sodobna slovanska kratka zgodba*. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/YPPU6971>>.
- BRENKOVA, Kristina idr. (ur.), 1964: *Siljan štrk: makedonska ljudska pravljica*. Prev. Nada Carevska. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- АНДОНОВСКИ, Венко, 2001: Винска мушичка. *Фрески и гротески*. Скопје: Табернакул.
- ЦЕПЕНКОВ, Марко, 2000: Силјан Штркот. Катица Кулавкова (ур.): *Тajна одаја: антологија на македонскиот расказ на XX век*. Скопје: Три. 3–22.

## Literatura

- BOŠNJAK, Blanka, 2020: Motivacija za branje s kratko prozo. *Jezik in slovstvo* LXV/1. 3–15.

- SUBIOTTO, Namita, 2007: Vodnik po labirintu makedonske fantastične proze. Živa Černec, Željko Mikloš (ur.): *V mesečini svet: makedonska kratka fantastična proza*. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta. 7–35.
- SUBIOTTO, Namita, 2008: O makedonski kratki prozi in o tem, kar vidijo mačke. *Kar vidijo mačke: makedonska kratka proza*. Izbrala in prevedla Namita Subiotto. Ljubljana: Študentska založba. 286–309.
- SUBIOTTO, Namita, 2018: Prevajalski in leksikografski podvig Štefana Kociančiča na relaciji makedonščina-slovenščina. Urška Perenič, Aleksander Bjelčevič (ur.): *Starejši mediji slovenske književnosti: rokopisi in tiski*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 119–126.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА, Лорета, 2008: Ликот на Константин Миладинов во расказот „Виснка мушичка“ од Венко Андоновски. Јованка Друговац (ур.): *Димитрија и Константин Миладиновци (140 години од смртта)*. Скопје: Институт за македонска литература. 156–159.

***Kristalni svet* Viktorja Pelevina: kratka zgodba, v kateri se nekaj dogaja in nič ne zgodi ter v kateri se zgodi vse, ker se v njej zgodi literatura (ali Zakaj bi morala biti tudi proza o drogah – če ne beremo, da bi prebrali, temveč zato, da beremo – obvezno srednješolsko branje)**

*Blaž Podlesnik*

*Prispevek<sup>1</sup> je v osnovi kulturno- in literarnozgodovinski komentar kratke zgodbe Kristalni svet Viktorja Pelevina, zato je kot besedilo smiselno le v paru z obravnavanim literarnim delom.<sup>2</sup> Ponuja informacije o kontekstih, ki so ključni, da Pelevinova zgodba sploh začne zares delovati kot literarno besedilo, ob tem pa se bolj kot na potencialne interpretacije besedila osredotoča na posamezne vidike njegove literarnosti.*

**Zakaj prav Pelevinov *Kristalni svet*?**

Premislek o Pelevinovi kratki zgodbi, ki je leta 1991 izšla v zbirki *Modra svetilka*, je nastal ob ideji, da bi mlajšim, srednješolskim bralcem ponudili zbirko sodobne slovanske kratke proze, ob kateri bi spoznavali pestrost, ki jo k sodobni globalni kulturi lahko prispeva slovanski svet. Ko sem iskal delo, ki bi v zbirki zastopalo rusko kulturo, sem se spomnil na Pelevinovo mojstrovino z začetka devetdesetih, a ker na prvi pogled ne gre za zgodbo, ki bi govorila o klasičnih kulturnih vrednotah, za povrh pa – vsaj glede na letnico izida – pravzaprav ni tako zelo sodobna, sem izbor poskušal pospremiti s komentarjem, ki bi mlajšim slovenskim bralcem vsaj delno odstrl čarobno enigmatičnost te na prvi pogled enostavne zgodbe. Slovenski prevod obravnavanega besedila boste brez težav našli na spletu, in če ste se lotili branja tega komentarja, bo to pravzaprav smiselno le v primeru, če si pred branjem komentarja vzamete čas še za zgodbo.

1 Besedilo je nastalo v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 To je dostopno na <<https://doi.org/10.4312/SKMR4724>>.

A najprej nekaj o sodobnosti obravnavanega besedila. Ko smo uredniki ob pripravi izbora obdobje sodobne proze zamejili z letom 1990, smo – domnevam – sledili predvsem logiki razvoja slovanskih kultur, ki so se prav na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja soočile z novimi družbenimi razmerami: pri večini je utrujene socialistične družbene sisteme zamenjal prekrasni novi svet kapitalizma, bolj ali manj represivni enopartijski režimi so se z več ali manj težavami reorganizirali v *mlade* demokracije. Zadnja tri desetletja so bila v slovanskem svetu sicer zelo raznolika, marsikje je bil prehod v novo stvarnost povezan s težkimi družbenimi pretresi, nasiljem in vojno, in nastala je sodobnost, ki – sicer z vedno bolj grotesknimi potezami – še vedno traja.

Zame je obdobje po letu 1990 tudi biografska sodobnost. Rojen sredi sedemdesetih let v SFRJ, sem, ko so nas starejše tete in predvsem strici besno osamosvajali, prav leta 1991 začel osamosvajati samega sebe: vpisal sem se na srednjo šolo in se – kot slehernik v tem življenjskem obdobju – začel prvič zares spraševati, kdo sem. Medtem ko sem se jaz trudil z izumljanjem samega sebe, so znanstveniki izumljali internet, in čez kaka štiri leta, po vpisu na fakulteto, smo lahko takratni študenti prek piskajočih telefonskih modemov že šarili po postopno razraščajočem se medmrežju ... A v začetku devetdesetih so bili glavni viri, na katere smo se opirali pri samoizumljanju, še po večini analogni – moda, filmi na VHS in filmskih trakovih v kinodvoranah, muzika na kasetah in na takrat še nezapisljivih zgoščenkah ter na redkih za mlade zanimivih radijskih postajah in ... knjige ... Ne, ne bom moraliziral, kako smo takrat vsi veliko brali, večina jih – kot danes – knjige ni niti povohala, a za tiste, ki so iskali malce bolj individualne odgovore onkraj izbire stila oblačenja ter najljubše glasbene skupine, knjige v začetku devetdesetih niso bile ena od možnosti, kot so danes – bile so praktično edina možnost. In brali smo seveda vse tisto, česar ni bilo med obveznim gimnazijskim čtivom, od filozofov do pisateljev, pri tem pa je bil eden od glavnih kriterijev poleg tem, ki so vznemirjale naše s hormoni prepojene glave, ta, da gre za avtorja, o katerem je uradni gimnazijski učni program molčal.

Pelevin sicer Slovincem ni neznan avtor. V zadnjih dveh desetletjih so v prevodih Boruta Kraševca izšli štirje njegovi romani (*Omon Ra*, *Čapajev in praznota*, *Čelada groze*, *Sveta knjiga volkodlaka*) in tri zbirke kratkih zgodb (*Življenje žuželk*, *Puščavnik in Šesteroprst*, *Rumena puščica*), zato slovenski bralci tega sodobnega klasika ruske književnosti že dobro poznajo. A obenem gre za avtorja, ki je še daleč od enoznačne šolske kanonizacije in ki na zanimiv način združuje klasično literarno tradicijo s sodobno žanrsko prozo. Ko

sem torej iskal besedilo, s katerim bi lahko tudi mlajšim slovenskim bralcem nekoliko razširil pogled na rusko kulturo ter kanoniziranim ruskim literarnim velikanom, s katerimi so se pogosto prisiljeni potiti ob ocenjevanjih in vodeni maturitetni izkušnji, dodal nekaj novega, sem izbral delo, ki bi me – domnevam – nagovorilo v gimnazijskih letih. Če bi bilo ob izidu v začetku devetdesetih dostopno tudi v slovenskem prevodu, bi se ob njem bržkone ustavil, saj gre za tipično zgodbo o *drogah* in *rokenrolu*, ki s pridihom zgodovinske mistike pripoveduje veliko več, kot pove na prvi pogled.

### **O drogah in ljudeh ...**

»Kdor je imel 24. oktobra 1917 priliko snifati kokain na neobljudenih in nečloveških petrograjskih ulicah,« je – če sledimo logiki zgodbe – na koncu pristal na efedrinu. Kot so nas svarili starši in učitelji, ... začne se s travo in tabletami, potem se nekaj časa snifa, na koncu pa pristanemo na igli. Morda res ..., a res je tudi, da efedrin ni heroin: neposvečenemu bi ga še najlažje predstavili kot polizanega piflarskega bratranca metamfetamina, s katerim sta si tudi kemijsko podobna toliko, da je prav efedrin glavna surovina garažnih laboratorijev, iz katerih se po vsem svetu proizvaja metamfetamin. Efedrin res ni snov, s katero bi se danes omamljala ali poživiljala uporniška mladina, še najpogosteje njegovo pozitivitveno delovanje v obliki shujševalnih tablet zlorabljajo njihove mame, spodobne gospodinje srednjih let v lovu za konfekcijsko številko poznih dvajsetih. Če je s kokainom na prvi pogled vse jasno, se torej ob efedrinu pojavlja kup vprašanj, h katerim se bomo še vrnil.

A začnimo povsem na začetku. *Kdo* je imel priložnost snifati kokain na ulicah ruske prestolnice oktobra 1917? Marsikdo ... V Rusiji, kot drugod po Evropi, je bil čas na prehodu iz 19. v 20. stoletje čas popularizacije kokaina. Najprej je bil v lekarnah na voljo v prosti prodaji, pozneje so njegovo dostopnost omejili in ga je bilo mogoče kupiti le na recept, a zdravniki so ga z navdušenjem predpisovali za številne zdravstvene težave, zato je bil premožnejšemu mestnemu prebivalstvu zlahka dostopen. To je bil glavni razlog, da se je v Rusiji pred prvo svetovno vojno zelo razširil med intelektualci, umetniki in estradniki in je veljal za prefinjeno rekreativno drogo elite, medtem ko je imel alkohol status vseljidskega nacionalnega razvedrila. To se je delno spremenilo ob začetku prve svetovne vojne, ko je carska oblast – da je lažje zagotavljala disciplino med naborniki – uvedla stroge omejitve pri prodaji alkohola. Prepovedali so prodajo žganih pijač, vina in pozneje celo piva (izjema je bila prodaja vin v elitnih restavracijah, kar pa so si lahko privoščili le res

premožni) ter celo prodajo denaturiranega medicinskega alkohola v lekarnah. To sicer ni izkoreninilo zlorabe alkohola. V obdobju prohibicije med letoma 1914 in 1920 so nekateri ob doma destiliranih zvrkih pili tudi kolonjsko vodo in topila za barve na bazi alkohola, a kot osnovna substanca za kemijsko sproščanje je alkohol za povprečnega mestnega prebivalca postal zelo težko dostopen. Ob dejstvu, da je bila celo prodaja medicinskega alkohola v lekarnah prepovedana, kokain pa je bilo mogoče dobiti na recept, je na začetku vojne zaradi povečanega povpraševanja eksplodiral tudi črni trg kokaina. Na mestne ulice se je stekal iz medicinskih zalog, v velikih količinah pa so ga prek baltških dežel tihotapili tudi iz Nemčije, kjer so ga v industrijskem obsegu izdelovali v kemijskih tovarnah. Vrhunec naj bi kokainski bum dosegel prav v revolucionarnem letu 1917, ko naj bi zaradi dostopnosti ob domišljiji dekadentnih umetnikov in estradnikov podžigal tudi revolucionarna čustva upornih mornariških vojaških enot iz vojaške baze v Kronštatu ter bojni duh njihovih nasprotnikov, ki so boljševikom poskušali preprečiti prevzem oblasti (podr. gl. Сидоров 2012: 150–152).

Snifali seveda niso čisto vsi – kokain si je bilo treba priskrbeti, kar je pomenilo, da ste morali zanj nameniti denar ali vpliv, sicer vam je ostalo le upanje, da vas kdo pogosti. Na povsem konkretni petrograjski ulici v noči s 24. na 25. oktober 1917 je imel biserovinasto škatlico s prvovrstnim kokainom junker Jurij Popovič, njegov spremljevalec Nikolaj Muromcev pa se je na isti ulici znašel brez kokaina, a z očitno željo po dozi ...

### **Junckerja Muromcev in Popovič ter tretji**

Kdo so torej glavni junaki dogajanja na Špalerni ulici? Dva junckerja in tretji, ki jima je pot prečkal trikrat oziroma štirikrat. Vsak ruski bralec ter vsakdo, ki ga zanima evropska zgodovina, seveda nemudoma prepozna datume, povezane z oktobrsko revolucijo – ta se je začela prav v noči s 24. na 25. oktober 1917 po starem ruskem julijanskem koledarju. Vsakdo, ki je hodil v šolo v Sovjetski zvezi pred letom 1990, pa se je ob omenjenem datumu in omembi Špalerne ulice spomnil na enega temeljnih ideologemov, na katerih je sovjetsko zgodovino pisje gradilo kult Lenina kot genialnega stratega boljševističnega prevzema oblasti.

Lenin, ki so ga v skrbi za njegovo varnost pred tem umaknili iz prestolnice, naj bi se v omenjeni noči – čeprav so mu partijski soborci to odsvetovali – v nemirni prestolnici v spremstvu finskega revolucionarja prebil po dolgi Špalerni ulici od Litejnega mostu do Smolnega inštituta, v katerem so boljševiki



organizirali svoj štab. Prav prisotnost Lenina, ki je v Smolnem zahteval, da boljševiki z vojaškimi odredi nemudoma aretirajo člane začasne vlade ter prevzamejo nadzor nad glavno infrastrukturo v mestu, naj bi bila ključna za uspešno izvedbo revolucije, boljševistična revolucija pa prvi korak v oblikovanju bodoče Sovjetske zveze. Zgodbo o neustrašnem Leninu, ki se po Špalerni prebija do svojih soborcev v Smolnem, so otrokom na urah zgodovine v šoli pripovedovale učiteljice, o njem so pisali v otroških knjigah (na primer Савельев 1967: 31). Da je tisti tretji res Lenin, bo pomislil tudi bralec, ki je že morda pozabil šolske ure zgodovine ali knjige, ki jih je prebral v otroštvu, saj je avtor v govorici lika poustvaril znamenito Leninovo pogrkovanje, tako da o identiteti tretjega – *civilne kurbe*, ki je Muromcev in Popovič ne smeta spustiti do Smolnega, besedilo ne pušča veliko dvoma.

Oba junkerja, o imenih katerih uradna boljševistična zgodovina revolucije molči, sta kot literarna lika še bolj zanimiva. V kontekstu v zgodbi upodobljenega kraja in časa je njuna osnovna vloga na prvi pogled sicer povsem jasna. Junckerji so bili gojenci vojaških častniških šol, ki so izobraževale bodoče častnike carske armade. Ob koncu leta 1917, ko so redne vojaške enote v mestu in okolici ob agitaciji revolucionarjev vse pogosteje prestopale na stran različnih revolucionarnih skupin, so bile čete junckerjev pravzaprav edina vojaška opora začasne vlade, ki si je po carjevem odstopu prizadevala vzpostaviti in ohraniti red v mestu in državi. Junckerja Muromcev in Popovič sta torej konjeniška patrolja, ki ji v tej zgodovinsko usodni noči ni uspelo preprečiti Leninevega prihoda v Smolni ter s tem revolucije.

A zakaj sta le dva, zakaj se tako besno zadevata in ali je tretji njun *prijatelj*, kot napove epigraf iz pesmi na začetku zgodbe, ali junckerjem in staremu redu sovražna *civilna kurba*, kot naj bi nas učila zgodovina ...?

## Dva konjenika

V literaturi ime pogosto ni zgolj ime ... Če tretji verjetno namenoma ostane brez imena, junckerja Nikolaj in Jurij v zgodbi dobita celo priimka, ki – podobno kot datumi in Špalerna – v besedilo prinašata očiten asociativni niz: Nikolaj *Muromcev* in Jurij *Popovič* sta sodobni različici legendarnih ruskih srednjeveških ljudskih junakov, katerih junaštva so opevale vzhodnoslovanske ljudske epske pesmi. Nikolajev priimek nas spomni na legendarnega Iljo Muromca, kmečkega sina z vzhodnoslovanskega severovzhoda, ki se je po čudežni ozdravitvi odpravil na jug, v Kijev, služiti legendarnemu knezu Vladimirju ter se nato proslavil s številnimi junaštvi. Po podobni asociativni poti

nas vodi tudi priimek drugega junkerja – Popovič, saj ga povezuje z drugim znanim likom vzhodnoslovanske srednjeveške epike – z mlajšim kolegom Ilje Muromca Aljošo Popovičem.

Takoj seveda postane jasno, da v zgodbi manjka lik, ki bi bil povezan s tretjim legendarnim srednjeveškim junakom – z Dobrinjo Nikitičem. Trojica ljudskih junakov je v sodobnih predstavah o vzhodnoslovanskem srednjem veku tako rekoč nerazdružljiva. Kje je torej v zgodbi Dobrinja Nikitič? Ob tem verjetno ni nepomembno, da je prav Dobrinja tisti srednjeveški junak, ki v ljudskih pesmih navadno premaga zmaja in torej v svetu epske preteklosti uspešno opravi nalogo, ki je v *Kristalnem svetu* spodletela sodobnima Muromc(ev)u in Popoviču.

Če Dobrinje Nikitiča v Pelevinovi zgodbi ni, morata njegovo nalogo na svoja pleča prevzeti preostala dva junaka, in več kot očitno je, da je avtor po svoje preoblikoval tradicionalna razmerja med njima. V srednjeveški epiki Iljo Muromca odlikuje nenavadna, skoraj nadčloveška telesna moč, ki so jo bolehnemu in slabotnemu sinu preprostih kmečkih staršev že kot odraslemu možu čudežno naklonili starci ali čarodeji. Mlajši kolega Muromca – Aljoša Popovič – se v srednjeveških zgodbah ni odlikoval s telesno močjo, prej nasprotno. Navadno je izpostavljena njegova telesna inferiornost v odnosu do nasprotnika, a to slabost v celoti nadomesti s spretnostjo in zvijačnostjo, pogosto pa se loti tudi podvigov, ki niso povsem v skladu s tradicionalnimi predstavami o junaškem vedenju (ena najbolj znanih tovrstnih zgodb govori o tem, kako je Aljoša Popovič svojega starejšega pobratima Dobrinjo Nikitiča razglasil za mrtvega, ker se je zagledal v njegovo lepo ženo).

Prav ta mlajši (in dvoumni) lik v Pelevinovi različici prevzame vlogo vodje v junkerskem paru. Ni naključje, da nosi ime Jurij – ime krščanskega svetnika, s katerim se je ob koncu prvega tisočletja začela povezovati legenda o junaškem spopadu z zmajem – in da je bila, kot bomo videli v nadaljevanju, ravno Juriju Popoviču najprej odkrita resnica o zgodovinskem poslanstvu glavnih junakov. Ne le, da je v paru jezdecev on tisti, ki ima mamila, obema junkerjema se tudi zdi, da je on tisti, ki ima odgovore na pomembna življenjska vprašanja. Med junakoma v zgodbi je vzpostavljen tipičen odnos učenec – učitelj, ki je tudi sicer stalnica avtorjeve proze (gl. Javornik 2009: 3–17), a kot se za dobro zgodbo o drogah in rokenrolu spodobi, je učitelj v tem primeru izkušenejši in z robo bolj založeni vrstnik. Če so v srednjeveški epiki Iljo Muromca na pot njegove resnične usode s čudežno ozdravitvijo poslali modri starci, se Nikolaj Muromcev vprašanja svojega resničnega poslanstva loteva v družbi vrstnika z mamili, ki več bere ...

## In rokenrol?

Naslov pesmi *Seks, droge in rokenrol* je konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja v treh točkah povzel temelje sleherne mladostniške subkulture, ki z uporom proti vrednotam staršev išče svojo lastno identiteto. S seksom, kjer mladina raziskuje meje razvijajoče se telesnosti, so stvari bolj ali manj ves čas enake. Droge, ki jim pomagajo raziskovati mejna področja duševnosti, se z razvojem kemije in farmakologije sicer spreminjajo, a osnovni cilj – izstopiti iz starševske normalnosti v svoj svet – je tudi tu vedno podoben. Še najbolj se iz generacije v generacijo razlikuje rokenrol, s čimer ne mislimo konkretne zvrsti popularne glasbe, temveč celoto glasbenih, besedilnih, vizualnih in oblačilnih tekstov, ki jih konkretna subkultura uporablja za vzpostavljanje občutka skupnosti ter za iskanje odgovorov o smislu življenja in lastnega mesta v svetu.

Kakšen je torej rokenrol junkerskega para v *Kristalnem svetu*? Kaj so glavni teksti, ob pomoči katerih se poskuša dokopati do odgovora na vprašanje o svojem lastnem poslanstvu? Nikolaj je na začetku precej zmeden: v njegovi glavi se vrtijo slaboumnost in vulgarnost reklamnega plakata za limonado, revolucionarni politični letaki in plakati ter mistične in znanstvene razlage pojavov onkraj materialnega sveta, ki jih je Peter Uspenski nekaj let prej združil v brošurici z naslovom *Četrta dimenzija*. Zdi se torej, da bodoči junak Nikolaj najprej išče svoje poslanstvo, izgubljen med mogočimi potmi družbenega razvoja Rusije na začetku 20. stoletja (pot v plehki in vulgarni meščanski kapitalizem, pot v revolucijo, ki je obljubljala izgradnjo novega sveta tukaj in zdaj) ter potjo, po kateri je rešitev iz slepe ulice v tem času iskal del ruskega razumništva – potjo v misticizem in transcendenco. Alternativa, ki jo ponuja glede teh vprašanj bolje podkovani vrstnik Jurij, pa je najslavnejše delo Oswalda Spenglerja, *Zaton zahoda*, z osnovno tezo, da je evropska oziroma zahodna kultura v zadnji fazi svojega razvojnega cikla ter na začetku svojega neizogibnega propada.

Jurij Nikolaju razloži osnovno Spenglerjevo idejo in mu situacijo v ruski prestolnici v revolucionarnem letu 1917 prestavi kot agonijo ali celo začetek razkroja kulture. Nikolaj je zmeden, nikakor si ne more zapomniti avtorjevega priimka, namesto da bi se ukvarjal z bistvom Jurijeve razlage, se mu v glavi vrtijo razni nemško zveneči priimki in pojmi. Na tej točki jezdeca prvič srečata tretjega, ki pogrkuje, in mu uspešno preprečita pot do Smolnega. Takoj zatem se Jurij in Nikolaj vrneta k pogovoru. Če si je Jurij pri odgovoru na vprašanje o tem, kaj se dogaja v svetu, pomagal s Spenglerjem, ima za vprašanje o vlogi in poslanstvu posameznika v času razkroja kulture najprej pripravljeno zabavno

zgodbico o neukem pastirju in švedskem kralju, nato pa ob pomisleku, ali je sploh mogoče izvedeti, kaj je človekovo poslanstvo, omeni drugo nemško zvoneče ime – priimek utemeljitelja antropozofije Rudolfa Steinerja.

Ker Jurij najprej ne želi pojasniti Steinerjeve vloge, Nikolaj na konju zadrema in ob kratkih sanjah o temnem oblaku z zahoda ter dveh bojevnikih se mu za trenutek zazdi, da sta dva skrivnostna bojavnika onadva z Jurijem. Ko se predrami, se mu nočna Špalerna zazdi kot preddverje pekla, a nato znova zadrema, dokler ga po dremežu brez sanj ne zbudi skrivnostna glasba. Pozneje se izkaže, da gre za valček *Na gričih Mandžurije* (1906) v spomin padlim vojakom v rusko-japonski vojni (1904–1905), ki prihaja skozi okno častniškega stanovanja.

Pogovor z Jurijem in Nikolajeva mistična sanjska izkušnja sta očitno zblížala oba konjenika, zato Jurij ob naslednjem snifanju ponudi kokain tudi vrstniku. S poživljenimi nosnicami sta nato pripravljena, da drugič ustavita tretjega – tokrat v podobi močnejše ženske, ki jo je Nikolaj s konjem skoraj pomendral. Ko ženska izgine, Jurij opazi, da je – podobno kot gospod pred njo – pogrkovala. Vzorec se mu zdi poveden, zato se znova spomni na Steinerja in njegovo misel, da so ponavljajoči se dogodki znak višjih sil. Nikolaj je še vedno zmeden; oba priimka mu delata težave, ne ve, kaj uči Spengler in kaj Steiner, zato mu – preden se znova okrepečata s kokainom – Jurij pove, da je s Steinerjem povezan nauk o posameznikovem poslanstvu in da je v Švici v antropozofskem centru v Dornachu poslušal njegova predavanja.

Druga (oziroma za Jurija tretja) doza kokaina junaka iz skrivnostne temačne ulice, na kateri oživijo pročelja hiš in svetilke, znova vrne v konkreten prostor in čas – na Špalerno v usodni peterburški noči. V tem trenutku ju obiše patrulja, ki jima prinese tri stvari: informacije o treh truplih na Litejnem prospektu, žepno uro z nemškim napisom, ki igra Beethovno *Apassionato*, in efedrin – tega je eden od junkerjev v patrulji prinesel Juriju kot plačilo za kokain. Ko se ulica po odhodu patrulje kapitana Prihodova znova spremeni v preddverje pekla, sta junaka pred tretjo preizkušnjo – iz uličnega mraka se jima znova približuje tretji, tokrat molče, na invalidskem vozičku in v spremstvu medicinske sestre ...

### **Komu igra rokenrol, kdo ga posluša in kdo zares sliši?**

Na tej točki se v zgodbi prvič očitno loči raven razumevanja različnih tekstov, s katerimi oba junaka poskušata osmisliti sebe in svet, ki ju obdaja. Bralec seveda ve več od obeh junakov od vsega začetka, saj pozna zgodovinsko

vlogo tretjega, a prav na tej točki postane očitno, da tudi v kontekstu svojega prostora in časa junaka ne zmoreta jasno povezati posameznih informacij in idej v smiselno zaokroženo podobo sveta. Na ravni zunanjega dogajanja je to očitno iz njune nezmožnosti, da bi povezala informacijo o truplih na Litejnem s pojavom medicinske sestre in vojnega veterana invalida. Profana vsakdanja starševska razlaga, kako sta se pred njima pojavila zgovorna sestra (preoblečeni finski revolucionar Eino Rahja) in molčeči invalid (ki ga je že dvakrat izdalo »nemško« pogrkovanje), ju ne zanima. Par je brez prepustnice sicer sumljiv, a predvsem zato, ker jima namesto prepustnice ponuja niz tekstov, ki naj bi potrdili njuno zgodbo o vojnem veteranu, ki gre na obisk k tovarišu: najprej je tu koračnica Preobraženskega polka, ki jo na mistično zveneči bakreni balalajki z odprtino v obliki pentagrama igra invalid, nato list z ukazom za napad, ki naj bi dokazoval, da je veteran res sodeloval pri eni največjih ruskih vojaških zmag v prvi svetovni vojni, nazadnje pa še ura z generalovim posvetilom. Ob vseh teh tekstih se junkerjema zdi, da je v vsakem od na prvi pogled banalnih dokazil nekaj enigmatičnega. Ker poznata Steinerja, vesta, da naključij ni in da so ponavljajoči se dogodki pravzaprav mistični znaki višjega reda, zato se ob uri z ruskim posvetilom spomnita na drugo žepno uro z nemškim posvetilom, ki jima jo je prinesel kapitan Prihodov. Ko ta ura zaigra Beethovnovo *Apassionato* ter tako odgovori zvokom koračnice iz invalidove balalajke, se *tretji* in njegova spremljevalka poženeta v brezglavi beg, ki ga junkerski par pospremi s streli, ti pa razbijejo stekleno vitrino frizerskega salona.

Junkerja očitno ne želita ali zmoreta *prebrati* dejstev zgodovinske realnosti jesenske peterburške ulice: neskladja ju sicer vznemirjajo (na primer da Preobraženski polk ni sodeloval v znameniti bitki), obenem pa spregledata očitne logične povezave (zadavljena trupla in nenavadno močna jeklena verižica ure), s katerimi bi lahko pojasnila nenaden panični beg lažne sestre in invalida v konkretnem zgodovinskem prostoru in času. Kot da junaka ne vidita stvari, ki so v kontekstu opisanega dogajanja očitne: morilca sta v uri prepoznala lastno morilsko orožje, ki je ostalo na kraju zločina, ter se – v strahu, da bosta razkrinkana – pognala v beg. Hkrati seveda ne moreta videti vsega, kar lahko s časovno in besedilno zunanje perspektive vidi bralec, ki je tretjega že zdavnaj identificiral kot Lenina. Znamenita *Apassionata* namreč ni samo eno od velikih del klasične glasbe, temveč ima – podobno kot Špalerna in pogrkovanje – za bralca, ki je obiskoval sovjetske šole, tudi znano mesto v Leninovem kultu. Tja jo je v svojih spominih o Leninu, ki so nastali ob politikovi smrti, vpisal Maksim Gorki:

Nekega večera, ko je v Moskvi v stanovanju J. P. Peškove poslušal Beethov-nove sonate v izvedbi Isaja Dobrovejna, je Lenin dejal:

– Ne poznam ničesar, kar bi bilo boljše od *Apassionate*. Lahko bi jo poslušal vsak dan. Izjemna, nečloveška glasba. Z morda naivnim ponosom razmišljam: poglej, kakšne čudeže lahko ustvarijo ljudje!

Nato je priprl oči, se posmehljivo nasmehnil in žalostno dodal:

– A glasbe ne morem poslušati prepogosto. Preveč deluje na živce. Zahoče se ti, da bi govoril nežne neumnosti in pobožal po laseh vse te ljudi, ki so – čeprav so živeli v umazanem peklu – lahko ustvarili takšno lepoto. A danes ne smemo nikogar božati po laseh, ker nam bodo le odgriznili roko. Treba je mlatiti po glavah, neusmiljeno mlatiti, četudi smo v idealu zoper sleherno nasilje nad ljudmi. Hmm, peklenško težka služba. (Горький 1974: 42.)

Junkerja torej ne sprejmeta razumske, logične razlage dogajanja. Glasba in besedila, ki ju spremljajo v tem nenavadnem nočnem svetu, jima – tako se jima vsaj zdi – o bistvu dogajanja govorijo več kot hladne racionalne razlage, a ima vsaj Nikolaj ves čas občutek, da *rokenrola*, ki ga sliši, ne razume povsem. Bolj ko se Jurij trudi, da bi Nikolaju z razlagami filozofov in antropozofov osvetlil globlje bistvo, bolj jasno je, da tudi Jurij *rokenrol* zgolj poslušja, a ga zares ne sliši. Po tretjem srečanju s *tretjim*, ko Jurij Nikolaju razodene lastno poslanstvo stražnika pred demonom (zmajem, kačo), kot mu ga je v Dornachu po predavanju razkril Rudolf Steiner, bralec spozna, da je Jurij v Dornachu sicer poslušal Steinerja, a ga ni zares slišal. Jurija in Nikolaja tudi ob tej resnici obhajajo dvomi, a je Nikolaj v paru tisti, ki je ob *rokenrolu* sicer precej bolj zmeden, a hkrati očitno tudi vidi več. Prav Nikolaj je namreč po prvi omembi Steinerjevega imena še pred prvo dozo v kratkih mističnih sanjah videl oblak, ki se bliža z zahoda, ter Jurija in sebe kot dva skrivnostna bojevnik.

Čeprav sta v tretjem spopadu z demonom zmagala, ne vesta, kako in zakaj so tretjega ob glasbi izdali živci, niti da naj bi bilo po Steinerjevem razodetju prav streljanje za medicinskimi sestrami njuno resnično poslanstvo. V Pelevinovi parodični interpretaciji je več kot očitno, da se njun nasprotnik – vitez teme dialektičnega materializma – resničnega *rokenrola* boji, saj ve, da ga nerazložljiva čarobnost glasbe in besed lahko zapelje v pomirjenost z nepravičnim buržoaznim svetom, ki si je kot vodja svetovne proletarske revolucije ne more privoščiti, oba junckerja pa se – čeprav ne najbolj uspešno – po odgovore na vprašanja o smislu zgodovinske situacije in svojem lastnem poslanstvu

zatekata prav k skrivnostno zvenečemu rokenrolu filozofije, duhovnosti ter – kot bomo videli v nadaljevanju – literature.

### **Rokenrol in ... efedrinski solo**

Pripadniki rokovskih subkultur druge polovice prejšnjega stoletja vedo, da sta bila ritem pesmi in uporniško, pogosto enigmatično besedilo za mnoge obiskovalce koncertov le uvertura, ki je ogrevala za vrhunec – za mojstrski kitarški solo, v katerem je prvi kitarist benda kot mag s tisočnimi prsti iz strun električne kitare, stopalk z efekti in ojačevalca čaral neverjetne zvoke. Ob njih sta se krčila in raztezala čas in prostor, oboževalci pa so padali v trans, v katerem so – tako so verjeli – videli vse tisto, kar je bilo povsem nedosegljivo njihovim v banalnost ujetim staršem. Nekaj podobnega, čeprav spodbujeno z drugo kemijo, so mladi na plesnih zabavah naslednjih generacij verjetno doživljali ob elektroniki, v *rokenrolu* dveh Pelevinovih junakov pa je solo namesto na struni električne kitare zazvenel *na igli* šprice z efedrinom.

Dva centigrama efedrina in Nikolaju se vsi drobcji prej slišanih razlag in mističnih sanjskih prividov sestavijo v kristalno jasno sliko njunega resničnega poslanstva. Nikolaj in Jurij sta junaka, ki sta poklicana v obrambo sveste Rusije, ki jo v efedrinski halucinaciji predstavlja podoba legendarnega mesta Kitež iz srednjeveških legend. Samo onadva stojita med Rusijo in pošastjo popolnoma nejasnih obrisov in velikosti, med Rusijo, ki se junaku kaže kot krhki kristalni svet, in brezobličnim vrtincem praznote, ki izžareva ledeni mraz.

Kako efedrinski solo zazveni Juriju, bralcu ostane skrito, izve le, da Jurij ob dveh centigramih začne recitirati pesem ruskega simbolista Aleksandra Bloka:

Prižemam k bergli svoji s tožno se roko.  
 Prijatelj moj živi za lunino ukano.  
 Ob poti čaka – tretji. Drug moj, si ti to,  
 kositni pogled pod kapo razcapano?

In v troje tavamo. Okrog prahu plasti.  
 Vse prazno je – tu, tam – in vse ječi v vročini,  
 plotovi so kot krste. V jarkih tvar trohni.  
 Vse, vse pokopano je v brezljudni bolečini.

Potrkamo. V domovih žalost, v rakvah smrt.  
V dver plaho šepetamo: »Ni umrl, spi vaš ljubi ...«,  
a starka v avbi s čelom, zmrščenim v dve gubi,

kriči: »Pojdite proč! Ne skrunite nam krst!«  
In tavamo naprej. Med hišami se vzpenja  
prastara igra predvečernega drhtenja.  
3. julija 1904 (prev. Anton Zebra)

Ko solo odzveni in se koncert konča, za Jurija in Nikolaja sledi postevforična kriza. Streznitev se po Špalerni pripelje kot četrti prihod *tretjega*: kot voziček z limonado, v katerem finski revolucionar tihotapi vodjo svetovne proletarske revolucije. Nikolaju sta se med efedrinsko ekstazo sicer razodela vsa zgodovinska resnica trenutka ter lastno poslanstvo v njem (v zadnjih izdihljajih omame vidi celo uro začetka bojov med junkerji in boljševiki za pomembne objekte v mestu naslednje jutro), a je – ko kemija obmolkne – v mračni realnosti ulice znova slep za očitno. Čeprav limonadarsko podjetje nosi ime znanega nemškega komunista in ropot steklenic v vozičku nenavadno spominja na pogrskovanje, Jurij in Nikolaj ne najmeta moči, da bi pogledala v voziček. Tretji tako nadaljuje svojo pot v Smolni, da bo tam udejanjil svoje zgodovinsko poslanstvo, junaka pa se spomnita, da bi efedrinskega mačka lahko pozdravila s preostankom Jurijevega kokaina.

Nekaj belega prahu na nemirnih konjskih hrbtih in znova se zdi, da je vse po starem. Jurij znova vse ve ter Nikolaju razlaga ideje zahodnih filozofov od Strindberga do Spenglerja, Nikolaj ima še vedno težave z nemškimi priimki, ki se začenjajo s črko s ... Kot da nočna varuha *kristalnega sveta* ob vsem, kar sta to noč slišala in videla, bistva ne moreta zares dojeti, čeprav je tudi tokrat Nikolaj tisti, ki je kljub izgubljenosti in zmedenosti očitno bližje spoznanju. Nikolaj je namreč ob svojem efedrinskem prividu, ki se je razblinil v nič, slišal verze Blokove pesmi, ki jo je recitiral Jurij, in očitno intuitivno dojel, da se ključ do bistva dogajanja, upodobljenega v zgodbi, skriva prav v zgoraj navedeni Blokovi pesmi iz leta 1904. Jurij na Nikolajevo prošnjo pove zadnja verza, in zgodba, ki se začne z epigrafom pesmi, se s sklepnimi verzi pesmi konča.

### **Literatura, droge in rokenrol?**

Ko v znamenito subkulturno triado na mesto *seksa* postavimo *literaturo*, bi morali biti starši in učitelji pomirjeni. S seksom naj mladina kar lepo počaka,



da bo dovolj zrela, z literaturo pa se lahko opismeni, spozna različna zgodovinska obdobja in tuje kulture, ponotranji pozitivne vrednote ... Kakšna je torej *literatura* Pelevinove zgodbe in kaj nas lahko (na)uči takšna literatura?

Najprej povejmo, da se literatura pravzaprav šele zares začne na koncu besedila. V zgodbi nas avtor na to opozori, ko nas konec zgodbe z Blokovimi verzi vrne na začetek – k epigrafu. V tem vračanju ponovno prebiramo vse že prebrano, motivi, dogodki in junaki ob njem dobivajo vedno nove pomene ter nas silijo v nenehno preosmišljanje celote. Tako praktično ves čas beremo v obeh smereh (od začetka proti koncu besedila in nazaj), dejanski proces osmišljanja literarnega besedila – namesto branja bom tu zavestno uporabil večpomensko prebiranje – pa se lahko začne šele, ko se skozi besedilo prebijemo do njegovega konca. Ves čas besedilo beremo tudi na različnih ravneh: literarna, torej v besedilu upodobljena dejanskost je načeloma ločena od dejanskosti, v kateri avtor piše (in bralec prebira) besedilo, a tako kot literatura od nas pričakuje, da bomo brali hkrati v dveh smereh, so tudi meje teh ravni dejanskosti prepustne in se globlji smisel upodobljenega pogosto razkriva v na prvi pogled naključnih povezavah ... Zveni znano? Kaj že je rekel Steiner Juriju glede naključij?

## O konjih in zgodovini

Eno takih navideznih naključij so konji v zgodbi o dveh konjenikih ... Že v prvem odstavku in nato skozi celotno zgodbo nemirna konja jezdecema otežujeta uživanje mamil, tretji, ki bi po analogiji moral biti – kot tretji epski junak, Dobrinja Nikitič – prav tako na konju, pa se v zgodbi dvakrat pojavi peš, nato na invalidskem vozičku, četrtič pa še v vozičku za limonado ... Ko mora Jurij ob za bralca prvi (za junaka pa – če Nikolaj šteje prav – peti) dozi kokaina smrdljive konjske vajeti prijete z zobmi, nam pripovedovalec predstavi konja kot nevarnost grozeče neotesanosti in nesramnosti, pred katero je svaril že Dmitrij Merežkovski.

Merežkovski je v času prve ruske revolucije objavil razpravo *Prihajajoči Ham* (*Грядущий Хам*, 1906), kjer je z imenom Noetovega sina Hama, ki naj bi po biblijskem izročilu kršil najpomembnejše kulturne zakone, označil meščanstvo. Avtor meščanstvo razume kot vulgarno omejenost in pritlehnost, kot slepoto za resnično duhovnost, ki naj bi bila neločljiv del kulture, in zato je za Merežkovskega meščanstvo največja grožnja kulturi. V Rusiji naj bi bila v preteklosti obraz te meščanske neotesanosti duhovno prazna in z zunanjim bliščem obsedena Cerkev, v sedanjosti – samodržavje in »mrtvi pozitivizem uradništva«, a najstrašnejši naj bi bil »prihodnji obraz neotesanosti [...], ki

prihaja od spodaj kot huliganstvo, siromaštvo in pogromi» (Мережковский 1906: 37). Ob revolucionarnem vrenju v letih 1905–1907 je ruski pisatelj in mislec v izbruhih nakopičenega nezadovoljstva nižjih slojev prepoznal grožnjo neotesanosti neizobraženih množic in pozval k prepородu ruskega razumnštva, ki naj prepreči katastrofo.

V revolucionarnem letu 1917 je bilo od februarских nemirov naprej jasno, da je bilo rusko razumnštvo v tem neuspešno. Neotesanost od spodaj je zavladala na petrograjskih ulicah in – kot nas z aluzijo na Merežkovskega opozori pripovedovalec – prav to je nemirni konj, ki ga neuspešno ves čas poskuša umiriti Jurij. Jurij seveda misli, da razume situacijo, in se – s citatom iz Puškinove pesnitve *Bronasti jezdec* – sam postavi v vlogo oživelega spomenika Petra Velikega, človeka, ki mu je v začetku 17. stoletja s trdo roko uspelo obrniti tok ruske zgodovine. A avtor vidi širšo sliko, in ko Jurij poskuša dvigniti konja na zadnje noge, je jasno, da junak ni dorasel tej vlogi. V Puškinovi pesnitvi je namreč ena od osrednjih podob carja Petra ikonična podoba reformatorja, ki je s svojo samovoljno evropeizacijo spremenil tok zgodovine ter Rusijo – kot jezdec konja – dvignil na zadnje noge na robu brezna (v slovenskem prevodu pesnitve je ta ključni motiv žal izpuščen). Juriju ob podobnem poskusu konj počepne in se začne ritensko pomikati proti izložbeni vitrini, polepljeni s plakati za limonado. Na plakatih, ki pritegnejo Nikolajevo pozornost, je parodično upodobljena zgodba, ki se bo šele zgodila: steklenice z limonado, junak z odlikovanjem Svetega Jurija, dve lepotici ... Jurij, ki misli, da razume, ne vidi plakata in ne ve, da stoji s hrbtom obrnjen proti popačenemu zrcalu, ki odraža vulgarno meščansko različico njegovega poslanstva ... Že tu Nikolaj vidi več, in ko se – z mislijo na Uspenskega – odpre četrti dimenziji, vidi tudi v prihodnost, vidi razplet, saj uzre konjsko zadnjico, ki se dvigne iz praznine in zbije limonado iz rok utrujenega bojevnika.

Jurij sicer ob pomoči kokaina in nemške filozofije za zdaj ostaja v sedlu, a je njegova ježa – kot izvemo v nadaljevanju – bolj podobna vožnji izkušenega kolesarja, ki konja vodi kot dirkalno kolo. Kot zvest dedič idej Petra I. poskuša dogajanje okoli sebe razložiti z zadnjimi dosežki germanske filozofske misli, a ne čuti, da sedi na konju ruske zgodovine, ki se bo čez nekaj ur znova strgal z vajeti v revolucionarnem nasilju in neopisljivem barbarstvu, zato je njegova misija, da ustavi neizogibno, vnaprej obsojena na propad.

Njegov nasprotnik Lenin se je konju odrekel. Če so eseri (socialisti revolucionarji), ki so bili glavni konkurenti boljševikov za prevzem oblasti, računali na revolucionarni potencial ljudstva, ki ga morajo revolucionarji le spodbuditi, so boljševiki iz izkušenj preteklih revolucionarnih vrenj izpeljali doktrino, da

je neuko preprosto rusko ljudstvo nesposobno uresničiti revolucionarne spremembe, ki naj vodijo v pravičnejšo družbo, zato mora to za njih storiti majhna skupina dobro organiziranih in brezkompromisnih revolucionarjev, ki naj z nasiljem prevzame oblast in nato v boju z vsemi potencialnimi nasprotniki od zgoraj navzdol uresniči revolucionarne ideale marksizma-leninizma. Rusija je bila zanje le prva faza svetovne proletarske revolucije, ki ji je vseeno, ali mora obrzdati neotesanost ruskih ali katerih koli drugih neukih množic, zato so Leninova prevozna sredstva v zgodbi utilitarno-pragmatična, hkrati pa tretji tudi ni povezan z legendarno rusko srednjeveško tradicijo.

In Nikolaj? Nikolaj se v sedlu počuti bolj domače, v svoji nevednosti in iskanju smisla je precej bližje ljudstvu, bližje neotesanosti, ki prihaja od spodaj (mimogrede, ime Nikolaj je sestavljeno iz dveh starogrških besed: *νικᾶω* – zmaga, *λαός* – ljudje).

Pelevin v likih obeh junkerjev torej poustvari eno glavnih dilem ruske kulture, ki se po Petrovi evropeizaciji vse 19. stoletje sprašuje, ali je ruska kultura zahodna kultura, ki malce zamuja v razvoju, ali pa ima svojo zgodovino in lasten vektor razvoja, ki ga je Peter I. z evropeizacijo prekinil in zapeljal s prave poti. Za Jurija o tem ni dileme, Nikolaj pa se še vedno sprašuje, a da bomo nazornejši, se od konja in jezdecev znova vrnimo k rokenrolu in mamilom.

### **Knjige, muzika in mamila, ki niso zgolj to, kar se zdijo**

Naša zgodba o rokenrolu in mamilih se je neločljivo prepletla že v poglavju o efedrinskem solu, zato nadaljujmo v tem duhu. Če konji niso zgolj konji, potem tudi kokain ne more biti zgolj kokain. Res je, da je bil kokain na ulicah Petrograda zgodovinsko dejstvo, a na jesenski Špalerni ga Jurij lahko dobi iz treh virov: prvovrstnega eserovskega, s kakršnim se krepčajo teroristi pred napadi, v Smolnem ga – skupaj z v tem času nezakonitim špiritom – ponujajo boljševiki, tretji diler s kokainom, ki sumničavo nadzira konkurenco na domačem ozemlju, pa je kar neposredni nadrejeni obeh glavnih junakov – vodja junkerske patrolje kapitan Prihodov. Prav v priimku slednjega se skriva ključ za osmišljanje kokaina na tej drugi ravni besedila, saj ima beseda *prihod* ob pomenu, ki ga ima tudi v slovenščini, v ruščini še dva zanimiva pomena: prvi je tradicionalen – s to besedo v ruščini poimenujejo faro (torej cerkvenoupravno krščansko skupnost, zbrano okoli farne cerkve), drugi pa sodoben – uživalci mamil z isto besedo označujejo občutek, ki ga uživalec doživi takoj po uporabi substance.

Prihodov pazi na konkurenco, ki bi lahko prodajala svoj kokain v njegovi *fari*, alternativni ponudniki pa so eseri in boljševiki. Na tej drugi ravni zgodbe

kokain seveda metaforično predstavlja glavne konkurenčne politične ideje, ki so se borile za prevlado v prelomnih dneh oktobra 1917. Vodje junkerjev propagirajo ohranjanje temeljnih družbenih razmerij in postopne reforme, eseri teroristično nasilje zoper predstavnike elit, ki naj vzpodbudi resnično ljudsko revolucijo, boljševiki pa – kot rečeno – revolucijo, ki naj jo z vsemi sredstvi (tudi z mešanjem napol legalnega kokaina in prepovedanega alkohola) izpelje partijska elita. Čeprav vsak hvali svojo robo, gre v vseh treh primerih za približno enak kokain – za preprost in enoplasten odgovor na precej bolj zapletena vprašanja.

Jurij in njegov varovanec Nikolaj na nočni Špalerni iščeta odgovore, del iskanja je tudi eksperimentiranje z enostavnimi odgovori, a Jurij, ki se postavi v vlogo izkušenejšega vrstnika, ve, da so enostavni odgovori lahko nevarni, zato Nikolaju prvo dozo ponudi šele potem, ko ga na to pripravi s Spenglerjem. Za Jurijevo razumevanje situacije je Spenglerjeva knjiga *Zaton zahoda* ključna, hkrati pa je samo delo tudi svojevrsten ključ za branje Pelevinove zgodbe. Najprej je to knjiga, ki je še ni, poleg tega pa je v času, upodobljenem v *Kristalnem svetu*, to v najboljšem primeru šele pol knjige. Naj pojasnim: da se junak sklicuje na knjigo, ki še ni izšla, nas v zgodbi opozori sam Jurij, ko kot svoj vir omenja rokopis, pretihotapljen iz Nemčije, hkrati pa je to tudi avtorjevo opozorilo bralcu, da je čas izida omenjenega dela pomemben. Če je Jurij jeseni 1917 bral rokopis, je lahko – kot pove sam Spengler v predgovoru k prvemu delu knjige (2009: 9) – bral le prvi del knjige. Ta je v knjižni obliki izšel leta 1918, a je bil napisan pred začetkom prve svetovne vojne, dopolnjena različica rokopisa, ki je bila pozneje natisnjena, pa je bila dokončana spomladi 1917 in bi v rokopisu lahko našla pot na petrograjske ulice. Nikakor pa Jurij ne bi mogel brati drugega dela knjige, ki je nastal šele pet let po usodni petrograjski noči – leta 1922. In zakaj je to pomembno? Prvi del Spenglerjeve knjige se ukvarja s splošnim konceptom zatona evropske civilizacije, in Juriju, ki Rusijo vidi kot del zahodne evropske civilizacije, dogajanje v revolucionarnem Petrogradu razloži kot začetek konca te kulture. Če bi Jurij lahko prebral drugi del Spenglerjeve knjige, bi videl, da isti avtor Petrovo evropeizacijo Rusije obravnava kot različico zgodovinske psevdomorfoze, ki je le zunanje evropeizirala slovanski vzhod, medtem ko naj bi bilo pristno rusovstvo ves čas sovražno vsemu evropskemu (2010: 254–260). Jurij torej ni mogel prebrati Spenglerja do konca, da bi ga nato šele zares začel prebirati, kar bi ga lahko vodilo k spoznanju, da gleda nekaj drugačnega od propada utrujenega zahoda. Ujet v prepričanju, da v Petrogradu gleda zaton zahoda, ne vidi stihijskega upora proti elitni

evropeizirani kulturi, ki prihaja od spodaj, ne dojame, da sedi na nemirnem konju, in ne na kolesu.

Ne le, da naša junaka debatirata o knjigah, ki jih še ni, na nočni ulici poslušata tudi glasbo z besedili, ki še niso bila napisana. Ko Nikolaja po kratkem spancu prebudi valček *Na gričih Mandžurije* v običajni pihalni izvedbi, ki zveni s častniškega okna, smo na prvi pogled v pravem času in prostoru. Omejnena skladba, ki jo je avtor napisal v spomin padlim tovarišem v rusko-japonski vojni, je bila v naslednjem desetletju izjemno priljubljena, pravzaprav gre za eno prvih pravih gramofonskih uspešnic, ki so jo na ploščah v velikih nakladah izdali tako v instrumentalni izvedbi kot v izvedbi z različnimi besedili (Тринеева 2020: 100). Prav lahko bi torej instrumentalna različica na gramofonski plošči v omenjeni noči zvenela z okna častniškega stanovanja, a besedilo, ki ga ob zvoku plošče poje častnik, je že iz nekega drugega časa. Izjemno priljubljeno skladbo je po revoluciji posvojila tudi sovjetska kultura, v dvajsetih letih je proletarski pesnik in avtor besedil Aleksej Mašistov napisal novo besedilo, ki vojaške žrtve v Mandžuriji že predstavi kot žrtve, ki so tlakovale pot revoluciji. Pozneje, po drugi svetovni vojni, je valček dobil še eno besedilo, ki je opevalo žrtve Rdeče armade v bojih z japonskimi okupatorji Mandžurije v zadnji vojni, a besedilo, ob katerem se Nikolaj v zgodbi spomni na svoje prijatelje, je nekoliko spremenjena zadnja kitica prve sovjetske različice Mašistova iz dvajsetih let, v kateri se prvič pojavi motiv nočnih polj sirka.

V prizoru, ki spominja na skrivnostno gledališče senc (vrteča se silhueta vojaka na prebarvanem oknu), torej Nikolaj in Jurij slišita glas iz prihodnosti. Nenavadno naključje jima za trenutek namigne ne le na njuno poslanstvo, temveč kar na usodo vseh junakov ruske zgodovine 20. stoletja: tragično smrt in nato slavljenje trpljenja zaradi utrjevanja ideologije. Ker junaka stojita na nočni ulici oktobra 1917, ne moreta do konca besedila, torej v leto 1991, in ne moreta začeti prebirati vsega, kar jima govori literarna dejanskost, a tudi tu je med obema junakerjema pomembna razlika: Nikolaj je tisti, ki ob besedi prijatelji pomisli na svoje prijatelje ter tako intuitivno zazna usodo vseh mladih fantov svoje generacije, ki bodo v prihodnjih desetletjih prisiljeni igrati vloge junakov na različnih straneh v krvavih dogodkih revolucije, državljanske vojne, stalinističnega terorja in še ene svetovne vojne.

Nekaj podobno nenavadnega se v zgodbi dogaja tudi z mamili. Že dvakrat obravnavanega efedrina – podobno kot Spenglerjeve knjige in besedila valčka Mašistova – na Špalerni v tisti noči sploh ne bi smelo biti. Čeprav so izvlečke iz rastline *Ephedra sinica* v tradicionalni medicini uporabljali več tisočletij in so japonski znanstveniki efedrin kot snov izolirali že leta 1885, je bil ta na

začetku dvajsetih let na zahodu še praktično neznan in so ga začeli uporabljati kot zdravilo za astmo šele konec dvajsetih let (Lee 2011: 80). Ampule z efedrinom, ki ga je mogoče vbrizgati, je Vaska Sievers – zanimivo, še en Nemec na s ... – torej prinesel iz prihodnosti, s tem pa nenavadne zgodbe v zgodbi z efedrinom še ni konec. Zgodba o odkritju efedrina je neločljivo povezana z zgodbo o odkritju druge droge, metamfetamina, ki ga je japonski kemik Akira Ogata leta 1919 sintetiziral prav iz efedrina. Tudi metamfetamin so nato preskušali kot zdravilo, v začetku tridesetih so z njim zdravili astmo in zaprtje, njegov resnični potencial pa so zares odkrili šele nemški kemiki pred drugo svetovno vojno, ko so ga v obliki tablet s komercialnim imenom Pervitin uporabili kot doping nemškega vojaškega stroja. In zakaj je to pomembno za našo zgodbo? Prvič zato, ker so halucinacije, ki jih je ob efedrinskem solu doživel Nikolaj, z efedrinom nemogoče, so pa – čeprav metamfetamin ni halucinogena droga – pogoste ob dolgotrajni rabi ob predoziranju z metamfetaminom, a tudi zato, ker je omenjena snov, ko se je v drugi polovici 20. stoletja širila na ulice kot rekreativna droga, uveljavila z uličnim imenom *kristalna meta* oziroma v izvorniku *crystal meth* ... Zveni znano? Mimogrede, v izvirnem naslovu Pelevinove zgodbe je aluzija še bolj očitna (*crystal meth* → *Hrustal'nyj mir*), a tudi v slovenskem prevodu naslova imamo glede tega srečo.

### **Ko zadene literatura**

S čim se torej na tej drugi ravni Pelevinove zgodbe zadevata junckerja Popovič in Muromcev, ko poskušata svet, ki ju obdaja, osmisлити drugače in globlje? Najkrajši odgovor bi bil – s kulturo, kjer je kar koli lahko droga ali rokenrol. Kokain ideologije z enostavnimi političnimi rešitvami ju vedno znova vrača v konkreten prostor in čas Špalerne na predvečer revolucije, kjer opravljata svoje poslanstvo v trenutnem političnem spopadu za oblast, v katerem poskušata ustaviti *civilno kurbo* in tako spremeniti tok zgodovine, a ker smisel ne more biti tako profan, je treba dogovore iskati globlje.

Jurij verjame, da se ti odgovori skrivajo v filozofiji, v najnovejših zahodnih idejah, da je priča nekakšnemu koncu zgodovine, v katerem skupaj z Evropo počasi umira tudi ruska kultura, zato sam – čeprav je on tisti, ki je priskrbel skoraj vse droge in večino rokenrola – do konca ostaja gluha za večino nenavadnih naključij, ki v teh tekstih zvenijo. Njegov varovanec Nikolaj pa se v tej racionalni razlagi ne najde, ob pojasnilih, ki mu jih ponuja Jurij, ves čas prebira tudi nočno ulico, ki se mu kaže kot prostor na meji med sanjami in budnostjo, prostor, ki ves čas niha med mistično fantazijo ter realnim

prostorom in časom. V takšnem mestu, ki je mesto ruske književnosti 19. stoletja, ulice nikoli niso zgolj ulice in stavbe ne zgolj stavbe, zato se v Nikolajev rokenrol vpletajo tudi teksti, ki jih Jurij sploh ne opazi (reklamni plakat na začetku, besedilo valčka ...).

Ker učenec ni prepričan o tem, kaj dejansko prebira, vidi več kot njegov učitelj, ki je prepričan, da ve. Glede tega je izgubljeni Nikolaj neprimerno bližje avtentični ruski kulturni izkušnji, razpeti med zunanjimi evropskimi kulturnimi formami in lastno tisočletno srednjeveško tradicijo, zato lahko Nikolaj na koncu ob pomoči kristalnega sveta/metamfetamina uzre eno raven bistva dogajanja, upodobljenega v zgodbi: v vsej jasnosti zagleda njuno vlogo varuhov tradicije in – ob efedrinskem mačku – tudi spozna, da bo kristalni svet ruske kulture petrovskega obdobja končal v črepinjah. Nikolaj spozna, da je tokratni boj proti brezobličnemu vrtincu praznote, ki izžareva ledeni mraz, izgubljen in – ob črepinjah razbite vitrine – da sta z Jurijem pri tem s svojim streljanjem za medicinskimi sestrami celo sodelovala.

Na višji ravni besedila se globlji smisel izmuzne tudi Nikolaju, a v nasprotju z Jurijem Nikolaj ob svoji negotovosti zasluti, da lahko literatura ponuja tudi odgovore na vprašanja, ki jih niti sami nismo sposobni zastaviti. Ko zasliši Blokove verze, ki jih Jurij seveda zna na pamet, intuitivno začuti, da se v verzih, ki so bili napisani leto dni pred prvo rusko revolucijo, skriva različica zgodbe o tem, kar z Jurijem pravkar doživljata: Nikolaj kot romar, ki opiraje se na berglo išče pot, ob tem pa ga spremlja Jurij, ki ga je zaslepil lunin sij bleščeče zahodne kulture, ter tretji, ki ga srečata ob poti in ki se na prvi pogled zdi prijatelj (ideologija), a je le množična nekulturna stihija, ki bo po razrušenju starega lahek plen nove ideologije.

Če je Blok leta 1904 simbolno upodobil dogodke leta 1917, lahko Pelevinova zgodba enako univerzalno govori tudi o času razpada Sovjetske zveze, ko se je v črepinje sesuval še en imperij in še en kristalni svet – tokrat sovjetske – kulture. Za Pelevina je bila to leta 1991 seveda pomembna tema. Pa najbrž tudi za nas, ki živimo z apokaliptičnimi napovedmi neizogibne okoljske katastrofe planetarnih razsežnosti v zadnjih izdihljajih imperija globalne ideologije z nedolžnim imenom gospodarska rast, a o tem ob kaki drugi priložnosti ...

## **In morala?**

Pelevinov *Kristalni svet* je torej tudi ali morda predvsem zgodba o literaturi, zgodba o njeni moči in nemoči, a predstavljenih nenavadnih naključij te zgodbe nisem povezal zato, da bi učil, kako jo prebrati, temveč predvsem zato, da bi

pokazal, kdaj in kako je zares vredno prebirati literaturo. Res je, branje je koristno za marsikaj (opismenjevanje, utrjevanje vrednot, razvijanje empatije in strpnosti ...), a za človeka v nastajanju, ki sebe in svet, ki ga obdaja, nenehno poskuša ujeti v neko končno ubesedeno resnico, je največja čarobnost literature prav v njeni izmuzljivosti. Manj ko ste prepričani, da ste nekaj prebrali, več vam bodo o vas in svetu pripovedovala literarna besedila. Paradoks je, da morate zato, da vam zares spregovorijo, že nekaj vedeti, predvsem pa se morate biti pripravljeni nenehno učiti. Literarna besedila nas ne nagovarjajo le v naravnem jeziku, temveč s kompleksno znakovno stvarnostjo celotne kulture, zato so ključni – sploh v besedilih tuje kulture – pogosto težje dostopni, a eno nenavadno naključje vas navadno vodi do drugega, in na stvareh, ki so se vam zdele očitne, se pojavijo sence dvoma, nove povezave ... Prav zato se je po res zanimivih tekstih mogoče naprej in nazaj ter navzgor in navzdol sprehajati večkrat in v različnih življenjskih obdobjih, tekst pa se vam po plasteh vedno znova odpira kot matrojška, za katero veste, da se njene figurice manjšajo v neskončnost.

## Viri

- PELEVIN, Viktor, 2021: *Kristalni svet*. Prev. Jani Rebec. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/SKMR4724>>.
- PUŠKIN, Aleksander Sergejevič, 1970: *Pesnitve, pravljice*. Prev. Oton Župančič, Jože Udovič, Tit Vidmar in Mile Klopčič. Ljubljana: DZS.
- SPENGLER, Oswald, 2009: *Zaton zahoda. Oris morfologije svetovne zgodovine. 1. del*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SPENGLER, Oswald, 2010: *Zaton zahoda. Oris morfologije svetovne zgodovine. 2. del*. Ljubljana: Slovenska matica.
- ГОРЬКИЙ, Максим, 1974: *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 томах. Том 20*. Москва: Наука.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Дмитрий Сергеевич, 1906: *I. Грядущий хам. II. Чехов и Горький*. Санкт-Петербург: Издание М. В. Пирожкова.
- ПУШКИН, Александр Сергеевич, 1960: *Собрание сочинений. Том III. Поэмы, сказки*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- САВЕЛЬЕВ, Леонид Савельевич, 1967: *Ленин идёт в Смольный*. Ленинград: Детская литература.
- УСПЕНСКИЙ, Пётр Демьянович, 1914: *Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого*. Изд. 2-е, перераб. и доп. Санкт-Петербург: Новый человек. <<http://books.e-heritage.ru/book/10073493>>.



## Literatura

- JAVORNIK, Miha, 2009: Postmodernistični prerok Viktor Pelevin. *Primerjalna književnost* 32/1. 1–24.
- LEE, M. R., 2011: The history of Ephedra (ma-huang). *J R Coll Physicians Edinb* 41/1. 78–84. <<https://doi.org/10.4997/JRCPE.2011.116>>.
- PODLESNIK, Blaž, 2019: »Peterburški tekst« ruske književnosti kot ruska različica zgodbe o prostorskem obratu. *Ars & Humanitas* 13/2. 11–25. <<https://doi.org/10.4312/ars.13.2.11-25>>.
- VEARRIER, David idr., 2012: Methamphetamine: History, Pathophysiology, Adverse Health Effects, Current Trends, and Hazards Associated with the Clandestine Manufacture of Methamphetamine. *Disease-a-Month* 58/2. 38–89. <<https://doi.org/10.1016/j.disamonth.2011.09.004>>.
- СИДОРОВ, Александр Анатольевич, 2012: *На Молдаванке музыка играет: Новые очерки о блатных и уличных песнях*. Москва: ПРОЗАИК.
- ТРИНЕВА, Инна Михайловна, 2020: Музыка вальса (из истории создания вальса «На сопках Маньчжурии»). *Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки* 89/4. 97–101.



## Kratke zgodbe Jana Balabána v kontekstu razvoja kratkega pripovedništva v češkem okolju

*Jana Šnytová*

*Prispevek prinaša strnjen pregled češke kratke zgodbe, ki se je razvijala v tesnem odnosu z romanom. Podrobneje predstavi kratko pripovedništvo zadnjih tridesetih let, in sicer na primeru proznih del Jana Balabána, čigar kratke zgodbe veljajo za vrhunec sodobne češke literature. Na primeru interpretacije kratke zgodbe Silvester Svinov prispevek prikaže posebnosti Balabánovega ustvarjanja in splošne probleme sodobne češke družbe, na katere avtor opozarja v svojih proznih delih.*

### Specifike razvoja češkega kratkega pripovedništva

Kratka zgodba se je v kontekstu češke literature razvijala pod vplivom velikih evropskih literatur, zlasti nemške, francoske in ruske, vseeno pa sta njen razvoj in položaj povezana z določenimi narodnimi posebnostmi. Pri tem je še posebej pomemben njen konkurenčni odnos do romana, ki je imel v češkem okolju vedno privilegirani status. Pisanje kratkih zgodb je pogosto veljalo za »vajeniško« obdobje pisateljevega ustvarjanja, ki naj bi mu sledilo obsežno »mojstrsko« delo (Pilař 2008: 8). Šlo je torej za nekakšno začetno stopnjo romana, s katero je avtor dokazoval svoje sposobnosti in talente.<sup>1</sup> Po drugi strani pa v 19. stoletju za roman še ni bilo zadostne založniške strukture, pa tudi bralsko občinstvo še ni bilo pripravljeno na tovrstna dela, zato se so tudi v češki literaturi v tem času razvijale prav krajše prozne oblike. Kratko pripovedništvo je tako postalo bistveno za razvoj češke proze in je pri tem šlo čez več pomembnih razvojnih faz.

### Češko kratko pripovedništvo v 19. stoletju

Začetki kratke pripovedne proze na Češkem segajo v 19. stoletje. Ni šlo za nenadno kvalitativno spremembo, temveč za postopen proces preoblikovanja proznih oblik prejšnjih obdobj, predvsem tako imenovanih ljudskih knjig, pri

<sup>1</sup> Večina literarnih teoretikov se strinja, da je imela v češki literaturi predvsem v 20. stoletju kratka zgodba obrobni položaj (prim. Opelík 1970; Pilař 1994: 15; Mocná 2004: 516).

katerih je šlo za zabavno čtivo s pestrimi zgodbami, ki se prenašajo še iz obdobja renesanse in baroka (Mocná 2004: 517). Pomembno vlogo pri oblikovanju češke kratke zgodbe je imela tudi prevajalska dejavnost, posebno prevodi iz nemške in francoske literature. Tudi tu so prevladovali prevodi pustolovskih in sentimentalnih zgodb, saj bralec tistega časa ni bil pripravljen na zahtevnejša dela. V prvi tretjini 19. stoletja je bila zelo priljubljena zgodovinska kratka zgodba, ki se je navezovala na viteške zgodbe iz ljudskih knjig, hkrati pa je začela poudarjati pomen narodne zavesti in vzgajati k domoljubnosti. Uveljavljale so se tudi teme iz sodobnega življenja. Vrhunec prve tretjine 19. stoletja je kratka zgodba *Marinka* (1834) Karla Hynka Máche, ki združuje romantično razklanost pripovedovalca z opisom življenjskih razmer v revni praški četrti. Od štiridesetih let dalje se uveljavljajo umetniško dovršene črtice reportažnega in dokumentarnega značaja Karla Havlička Borovskega in Božene Němcove, slednja se nedvomno uvršča med najbolj znane in izvrstne avtorje kratkih zgodb sredine 19. stoletja. Čeprav si je generacija avtorjev, ki je v češko literaturo vstopila na koncu petdesetih let, za cilj zadala tvorbo in razvoj romana, se je v svojem ustvarjanju posvečala krajšim, predvsem realistično naravnanim proznim oblikam. Mejniki so Nerudove *Malostranske pripovedke* (1878),<sup>2</sup> ki s svojo poetičnostjo napovedujejo moderno kratko zgodbo 20. stoletja. Hkrati se je z razvojem časnikarstva pojavila potreba po krajših proznih oblikah, zato so v zadnji tretjini 19. stoletja nastajale v velikih količinah. Pomembne so bile tudi zgodovinska kratka zgodba Aloisa Jiráska in Zikmunda Winterja ter kratke zgodbe z vaško tematiko Karoline Světle ali črtice, ki prikazujejo sodobno vsakdanje življenje. Razvoj češke kratke zgodbe po nastopu modernističnih smeri v zadnjem desetletju 19. stoletja – za razliko od poezije – stagnira, izjema so dela Fráňe Šrámka in Antonína Sove, ki pod vplivom impresionizma ustvarjata subjektivno usmerjeno lirizirano prozo (Mocná 2004: 519).

### **Češko kratko pripovedništvo v 20. stoletju**

V 20. stoletju se kratka pripovedna proza izredno razvija. Jiří Opelík (1970: 91) kot še posebej pomembna izpostavi tri obdobja: dvajseta leta, začetek štiridesetih let ter prelom petdesetih in šestdesetih let; vendar tudi že prvo desetletje ponuja zrele prvence kratkih zgodb, katerih avtorji kratko pripovedništvo

---

2 Prvi slovenski prevod kratkih zgodb Jana Nerude z naslovom *Malostranske pripovedke* je izšel že leta 1886 (prev. Ljudevit Furlani); sledila sta še dva prevoda: leta 1936 (prev. Janko Liška) in leta 1959 (prev. Viktor Smolej).

razvijajo in kultivirajo tudi pozneje, kontinuitete pa presenetljivo ne pretrgajo niti pomembni zgodovinsko-politični mejniki v letih 1914–1918. Mednje uvrščamo na začetku meditativno prozo Josefa in Karla Čapka,<sup>3</sup> neoklasicistične kratke zgodbe Františka Langerja,<sup>4</sup> humoristične zgodbe Jaroslava Haška<sup>5</sup> in Karla Poláčka, pa tudi ekspresionistično subjektivizirano prozo Richarda Weirnerja. Časnikarstvo, ki se je takrat razvijalo, je dajalo prednost kratkim proznim oblikam in tako do določene mere vplivalo na beletristično ustvarjanje prozaikov-novinarjev in jih posredno usmerjalo v kratko pripovedno prozo (Opelík 1970: 91). O izraziti hegemoniji romana v tridesetih letih priča med drugim anketa »Zakaj se pri nas ne pišejo kratke zgodbe?« iz leta 1936.<sup>6</sup> Kot odziv na precenjevanje romana je mogoče razumeti dva fenomena iz štiridesetih let: na eni strani nastanek tako imenovanih okvirnih novel (na primer Františka Kubke in Eduarda Bassa), ki so s svojo zgoščenostjo in obsegom lahko konkurirale romanu, in na drugi strani objava več kolektivnih antologij kratkih zgodb, ki so bile tesno povezane z manifestacijskimi nastopi umetnikov v podporo češkemu narodu na začetku fašistične okupacije (Opelík 1970: 92).

Povojno obdobje ni bilo naklonjeno kratkemu pripovedništvu, saj je samo roman veljal za zvrst, ki zmore prikazati gradnjo socialistične družbe, kot je to pričakovala takratna ideologija. Na prelomu petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja skupaj z odklonom od socialističnorealistične poetike pride tudi do sprememb v zvrstni hierarhiji. Roman so začeli »dojemati kot obliko, ki je pretesno povezana z apriornimi zahtevami glede načina prikazovanja in vrednotenja življenja«, zato so »priložnost za navezovanje neposrednega stika z življenjsko resničnostjo (in podajanje bolj analitične ali, ravno nasprotno, bolj spontane in čustvene izpovedi o njej) iskali in odkrivali v krajših zvrsteh« (Janoušek 2008a: 304–305). Med literarne dogodke tega obdobja spadata prozni prvenec Milana Kundere (trije zvezki *Smešnih ljubezni*, 1963, 1965, 1968)<sup>7</sup> in prva izdaja proznih del Bohumila Hrabala (*Pabitelji*, 1964; *Oglas za hišo, v kateri nočem več živet*, 1965),<sup>8</sup> spregledati pa ne smemo niti kratke proze

3 Prelomno zbirko Čapkovih kratkih zgodb *Zgodbe iz enega in drugega žepa* (1928–1929, slov. 2013) je v slovenščino prevedla Nives Vidrih.

4 V slovenščino je prevedena zbirka kratkih zgodb *Filatelistične zgodbe* (izšla leta 1964, pisana že v tridesetih letih, slov. 1973 v prevodu Otona Berkopca).

5 Zbirko kratkih zgodb *Poveljnik Bugulme* (1921, slov. 1976) je v slovenščino prevedla Zdenka Škerlj Jerman.

6 Anketa je izšla v reviji *Přítomnost* in v njej so sodelovali vodilni avtorji kratkih zgodb tistega časa: Josef Čapek, Karel Čapek, Jaromír John, Josef Kopta, Karel Poláček, Anna Marie Tilschová.

7 Prev. Dušan Baran in Aleš Jesenik, 1974.

8 Izbor kratkih zgodb z naslovom *Oglas za hišo, v kateri nočem več živet* (2008) je pripravila in v slovenščino prevedla Nives Vidrih.

Ladislava Fuksa, Ivana Vyskočila in Věre Linhartove.<sup>9</sup> V času tako imenovane normalizacije v sedemdesetih in osemdesetih letih kratki zgodbi ni uspelo ohraniti privilegirane položaja, vseeno pa nastajajo pri bralcih dobro sprejete zbirke (Ota Pavel: *Smrt krasnih srnjakov*, 1971), kot tudi novatorska dela (na primer Alexandra Berková: *Knjiga z rdečimi platnicami*, 1986).<sup>10</sup>

### Kratka zgodba v sodobni češki književnosti

Demokratska revolucija leta 1989 je izrazito vplivala na pogoje za izdajanje proznih del in na njihovo podobo. V prvem desetletju so se povezali trije komunikacijski krogi, ki so nastali kot posledica posegov oblasti v obdobju 1968–1989 (literatura v eksilu, samizdat in uradna literatura). Bralci so bili tako deležni starejših del avtorjev, ki so bili pred tem prepovedani, kot tudi njihovega novejšega opusa, hkrati pa tudi del avtorjev nove, mlajše generacije. Izrazito so na knjižni trg začeli vplivati ekonomski dejavniki, pojav tržnega gospodarstva pa je omogočil nastanek velikega števila zasebnih založb, ki so izdajale knjižno produkcijo različne kakovosti. Drug pomemben dejavnik, ki je vplival na umetniško ustvarjanje, je bil konec politične in družbene vloge literature, pa naj gre za dela, ki so bila v skladu s komunističnim režimom, ali pa tista, ki so nasprotno izražala protest in nestrinjanje s takratno ideologijo.

Z zvrstnega vidika so vodilno vlogo ohranili romani, ki so se tematsko navezovali predvsem na zgodovinske dogodke 20. stoletja, ki jih je bilo končno mogoče obdelati na neideološki način, značilna pa je bila tudi težnja po družbenem romanu. Kljub temu je najpogostejša žanrska oblika postala novela, po obliki manj obsežna kot roman in z omejenim številom literarnih oseb, prostorov in zapletov (Klíčová 2020). Kratko pripovedništvo se je še naprej razvijalo, vendar je bilo ponovno razumljeno kot dodatek k avtorjevemu pisanju romanov. Za primer lahko navedemo Jiříja Kratochvila, ki je v svojih delih razvijal postmodernistični slog, značilen za zadnje desetletje 20. stoletja. Kljub temu se je na prelomu stoletja pojavilo nekaj pomembnih prvencev kratkih zgodb, pri bralcih so bile dobro sprejete zlasti kratke zgodbe sodobnih avtorjev Ivana Krausa, Petra Šabacha, Tereze Boučkové in drugih. Od druge polovice devetdesetih let so se izrazito uveljavljali avtorji, ki so v svojih

9 V slovenskem okolju razmah češke kratke zgodbe šestdesetih let reflektira antologija *Čas ne-spečnosti: izbor sodobne češke kratke proze* (1967), zbirka vsebuje sedemnajst kratkih zgodb reprezentativnih avtorjev, kot so Ludvík Aškenazy, Josef Škvorecký, Milan Smolík, Karel Misař, Milan Kundera, Hana Prošková, Karel Michal, Josef Podaný, Věra Linhartová, Ivan Vyskočil, Bohumil Hrabal; kot prevajalci so sodelovali Božidar Borko, Ada Muha, Tomo Korošec.

10 Slovenski prevod je izšel leta 2016 (prev. Tatjana Jamnik).

proznih delih v intimnejšem tonu prikazovali duševno razpoloženje svojih junakov, pa tudi stanje češke družbe (Fialová 2015: 8). Zbirko kratkih zgodb Hane Andronikove *Srce na trnku* (2002) sestavljajo osebne izpovedi različnih likov, ki vrednotijo svoje življenje in se spopadajo z osebno krizo. Leta 1995 je debitiral Jan Balabán, avtor specifične poetike, čigar delo velja za vrhunec sodobne kratke proze.

### Upanje in obup v prozi Jana Balabána

Prozaist Jan Balabán (1961–2010) v češkem okolju velja za mojstra kratke zgodbe in avtorja z izjemnim talentom, ki je daleč presegel povprečje češke proze.<sup>11</sup> V svojem ustvarjalnem obdobju je objavil pet zbirk kratkih zgodb in tri daljša prozna besedila na meji med novelo in romanom. V svojem kratkoproznem prvencu (*Srednji vek*, 1995), ki je sicer pisan v bolj tradicionalni obliki, pa vendar z izrazito sanjskimi, celo fantastičnimi podobami, je avtor izpostavil obrise svojega proznega sveta, ki jih je razvijal tudi pozneje: odtujenost, nezmožnost medsebojne komunikacije, občutke osamljenosti in tesnobe človeka srednjih let. V svojem raziskovanju človeške eksistence je nadaljeval v tridelni lirski prozi *Božja vrva* (1998) in v zbirki kratkih zgodb *Počitnice* (1998).<sup>12</sup> V obeh delih najdemo izrazite avtobiografske prvine in občutek za zgodbo preprostega človeka (Hruška 2008: 285). Zbirki kratkih zgodb, ki sledita, *Mogoče pa odhajamo* (2004) in *Tukaj smo* (2006), ter novela *Kod je šel angel* (2003) so hkrati povezane z industrijskim okoljem mesta Ostrava na severnem Moravskem, ki soustvarja specifično zadušljivo vzdušje z občutki brezizhodnosti. Balabánov prozni opus zaključí roman o refleksiji umiranja in smrti *Vprašaj očeta* (2010). Pozabiti ne smemo niti na Balabánovo izvirno pripovedno tehniko: kratki, jedrnatí stavki, večinoma brez prilastkov, so v kontrastu z lirskimi odlomki s subjektivnimi izpovedmi.

Dela Jana Balabána prikazujejo tipe antijunakov – outsiderje, obupance, posameznike, ki jih je življenje razočaralo. Ti so prikazani v nekakšnem trenutku vrednotenja, refleksije svojih življenjskih poti in neuspehov, vendar še vedno v ozadju čutimo, da iščejo smiseln ali pa vsaj znosen način življenja. Kot navedla B. Kostřicová (1999: 11), je zanje značilno »iskanje smisla življenja, sprejemljivega Boga in poti (naprej), iskanje vere, odnosa, življenjske filozofije,

11 Prim. npr. Jungmann 2007; Merenus 2007; Klíčová 2020.

12 Prevodi Balabánovih del, dostopni v slovenščini: izšla sta zbirka kratkih zgodb *Počitnice* (slov. 2004, prev. Bojana Maltarić) in roman *Vprašaj očeta* (slov. 2013, prev. Peter Kuhar); revijalno sta izšla prevoda dveh kratkih zgodb iz zbirke *Morda pa odhajamo* (2010, prev. Eva Grosek) in *Triceratops* (2010, prev. Korana Hollan, Špela Petric).

lastnega mesta na svetu«. Deziluzija torej ni uničujoča, temveč odpira možnosti za upanje in nadaljnji razvoj.

### **Jan Balabán: *Počitnice***

Šestnajstim kratkim zgodbam iz zbirke *Počitnice* ni skupen samo občutek praznine<sup>13</sup> in nesmiselnosti, temveč tudi dve glavni literarni osebi z avtobiografskimi značilnostmi – Pavel Nedostál in Ivan Satinský. Oba vrednotita svoji življenjski poti, sta ljubeča očeta, čeprav njun zakon ni bil uspešen, in kljub vsemu hrepenita po izpolnitvi svojega življenja. Zgodbi obeh protagonistov predstavljata dve osnovni pripovedni liniji zbirke. Vanjo so vključene kratke zgodbe, pri katerih je pozornost usmerjena na druge like, ki so jima večinoma sorodni – Pavlov oče, Ivanova partnerka Taťána, skupni sošolec z univerze in drugi. In ravno na ta način odkrijemo plastično podobo njunih življenj. Časovno se zgodbe dogajajo v roku enega leta, vendar ne gre za zaključen kronološki razvoj. Like srečujemo v določenem trenutku, v neizogibni ustavitvi ali iztrganju časa iz njegovega teka – pri razmišljanju med nočno nespečnostjo, v gostilni med brezdomci, na silvestrskem sprehodu po negostoljubni pokrajini in tako naprej. Tako se jim bralec lažje približa in se z njimi poistoveti. Pri tem mu pomaga tudi usmerjanje na literarno osebo skozi njeno ime, po navadi ga najdemo že v naslovu zgodbe ali v njenih prvih stavkih. Tomáš Kubíček opozarja, da je »Balabánov način poimenovanja likov del strategije, ki lik postavi v presečišče pogleda pripovedovalca in bralca« (Hruška 2008: 475).

Podobno tudi v kratki zgodbi *Silvester Svinov*<sup>14</sup> avtor bralca takoj potegne v dogajanje. S protagonistom Pavlom Nedostálom se sreča že v uvodnih stavkih zgodbe in močno začuti turobno družinsko vzdušje na zadnji dan leta, ko namesto priprav na silvestrsko zabavo prevladujejo nervoza, napetost in utrujenost:

Zrak v stanovanju je dušeč že od jutra, zgostila ga je utrujenost od življenja, ki se je tu ustavilo. Preprij je pred vrati. Vsi so živčni, tudi otroka, celo pes se zbegano vrti okrog in se skriva pod mizo. Dana jezno hodi po stanovanju sem ter tja in Pavel ve, da bi si morala nekaj pomembnega povedati. Pa si ne povesta. Pustita to za prihodnje leto, tako kot že vrsto let. (Balabán 2004: 26.)

13 V izvorniku praznino evocira že naslov zbirke, ker je beseda *prázdny* – 'počitnice' izpeljana iz besede *prázdny* – 'prazen'.

14 Slovenski prevod kratke zgodbe je dostopen na povezavi: <<https://doi.org/10.4312/KFIG7675>>.



Nezmožnost prave komunikacije med zakoncema je poudarjena z enim samim dialogom v besedilu. Za razliko od tradicionalnega pripovedovanja tu dialog nima vloge dogajalnega elementa, s katerim bi se zgodba pomikala naprej, nasprotno, pri Balabánu se »čas prek njega ustavlja in postaja predmet raziskovanja, pogovori pa vedno bolj postajajo notranji monologi, ki kažejo na cikličnost in brezupnost doživete situacije« (Kubíček v Hruška 2008: 474).

Periferija industrijskega mesta, kamor se je Pavel s svojimi otroki odpravil na sprehod in ki izmenjuje zaprto okolje stanovanja, v besedilu nima vloge kulise, temveč soustvarja pripovedno linijo. V zapuščenih kotanjah in na blatinah zanemarjenih travnikih, ki ustvarjajo kontrast z veseljem razigranih otrok, se zgodi nesreča. Protagonistu v kritični situaciji uspe najti takojšnjo rešitev:

Še vedno je klet, toda malce ga je tudi veselilo, ker zdaj ve, kod in kam. Vedno nekako gre, si je rekel Pavel Nedostal in obračal mokra oblačila nad plameni. Če ničesar ne bi bilo, bi ravno tako morali nekako preživeti. Spati v gnezdu, loviti žabe in si jih peči na ognju. (Balabán 2004: 28.)

Izlet se zaključi v bifeju v zgradbi železniške postaje. Človeška solidarnost oseb z roba družbe, ki so našle zavetje v odstavljenem vagonu v bližini postaje, ustvarja kontrast s podobo negostoljubnega doma družine z nefunkcionalnimi odnosi:

Na odstavnem tiru stojijo stari bivalni vagoni, v katerih živijo neki ljudje. Iz cevi dimnikov se kadi, slišati je glasbo z radia in hrupne pogovore. Verjetno že proslavljajo silvestra. Takšen vagon bi bil za nas čisto dovolj, a ne oči. (Balabán 2004: 29.)

Skepsa in deziluzija nista absolutni, protagonisti ne obupujejo, upanje pa ustvarja tudi močna očetovska ljubezen do otrok.

## **Zaključek**

Iz navedenega je razvidno, da je kratka zgodba gonilna sila v razvoju češke literature, njen konkurenčni odnos do romana pa je določal dinamiko sprememb v pripovedni prozi. Kratko pripovedništvo je v 19. stoletju pomembno prispevalo k oblikovanju moderne češke proze. Vrhunec ustvarjanja so v dvajsetih, tridesetih in šestdesetih letih 20. stoletja doživeli svetovno znani prozaiki, kot so Karel Čapek, Jaroslav Hašek, Milan Kundera in Bohumil Hrabal. Ne zaostaja niti sodobna literatura in kljub dejstvu, da so danes bralci in založniki bolj naklonjeni predvsem daljšim proznim tekstom, je kratka pripovedna proza

zadnjih tridesetih let prinesla pomembna dela. Kratke zgodbe Jana Balabána poskušajo opisati in diagnosticirati življenjske občutke na začetku 21. stoletja, in čeprav so postavljene v industrijsko okolje severnomoravske metropole, njihov pomen presega regionalno in domačo literaturo.

## Viri

- BALABÁN, Jan, 2004: *Počitnice*. Prev. Bojana Maltarić. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- BALABÁN, Jan, 2010: *Povídky*. Brno: Host.
- BALABÁN, Jan, 2021: *Silvester Svinov*. Prev. Bojana Maltarić. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/KFIG7675>>.

## Literatura

- FIALOVÁ, Alena idr. (ur.), 2014: *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia.
- FIALOVÁ, Alena, 2015: *Česká próza po roce 1989*. Praha: Středisko společných činností AV ČR.
- HRUŠKA, Petr idr. (ur.), 2008: *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia.
- JANOUSEK, Pavel idr. (ur.), 2007a: *Dějiny české literatury 1945–1989*; 2007a, svazek I (1945–1948); 2007b, svazek II (1948–1958); 2008a, svazek III (1958–1969); 2008b, svazek IV (1969–1989). Praha: Academia.
- JUNGMANN, Milan, 2007: Deset Balabánových povídek. *Tvar* 18/6. 2.
- KLÍČOVÁ, Eva, 2020: *Současná česká povídka aneb Co přišlo, když Jan Balabán odešel*. České literární centrum. <<https://www.czechlit.cz/cz/feature/soucasna-ceska-povidka-aneb-co-prislo-kdyz-jan-balaban-odesel/>>.
- KOSTŘICOVÁ, Blanka, 1999: Dvakrát Jan Balabán. *Literární noviny* 9/3. 11.
- MERENUS, Aleš, 2007: Světliny v krajinách deprese. *Tvar* 18/6. 2.
- MOCNÁ, Dagmar, 2004: Povídka. Dagmar Mocná, Josef Petreka (ur.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka. 515–522.
- OPELÍK, Jiří, 1970: Povídka v románových časech. *Česká literatura* 18/1. 88–94.
- PILAŘ, Martin, 1994: *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Ostrava: Sfinga.
- PILAŘ, Martin, 2008: *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity.
- ŘÍHOVÁ, Zuzana, 2006–2013: Jan Balabán. Příběh, Michal idr. (ur.): *Slovník české literatury po roce 1945*. <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>>.

## Literarna pot z vlakom: o evropskosti kratke proze Pavla Vilikovskega

Špela Sevšek Šramel

*Kratka zgodba ima v slovaški literarni tradiciji osrednje mesto vsaj od začetka 20. stoletja. Ponuja namreč prostor tematskim, jezikovnim in narativnim inovacijam. Izbrana kratka zgodba Pavla Vilikovskega, Vse, kar vem o srednjeevropem (z malo prijateljske pomoči od Olomouca in Camusa), odpira vprašanje vloge intelektualca v družbi, kolektivnega spomina ter identitete v resnem, posmehljivem in samoironičnem načinu pripovedi. Rdeča nit zgodbe je mistificirano srečanje slovaškega pisatelja s francoskim eksistencialistom na železniški postaji v Brnu.*

### Slovaški literarni kontekst

Specifiko slovaške kulture od razsvetljenstva do začetka 20. stoletja je nujno razumeti v tesnem prepletu aktualnih političnih, socialnih in narodnostnih vprašanj. Javni prostor udejstvovanja na literarnem, publicističnem in znanstvenem področju je bil del in sredstvo uradne državne politike (Kamenec 2009: 99). Kultura se skozi 20. stoletje izrazito diferencira na nivoju nazorske, konfesionalne, ideološke, generacijske in estetskonazorske pripadnosti. Eno od ključnih vprašanj, ki mu lahko sledimo do sodobnosti in ima vzporednico tudi v slovenskem prostoru, je odnos do zahodnih (tujih) elementov in domače tradicije, pri čemer je bilo tudi tu pomembno razlikovati, katera tujina in katera domača tradicija. Pisatelj kot zastopnik kulture je imel v javnem diskurzu vse do prevrata leta 1989 prestižen položaj, po tem pa se je moral znajti v novi vlogi. Posebnost slovaške identitete in odnosa do tujega, ki prihaja z njim v stik, je prepoznavna v kategorijah literarnega kanona, odnosa do jezika ter do sprejemanja idejnih in estetskih stališč. Slovaški literarni in širši kulturni prostor je tudi po letu 1918, v novih političnih in družbenih razmerah, tesno navezan na regionalno in jezikovno bližji češki kulturni svet, nadalje pa so bile pomembne vzpodbude iz francoske, nemške, angleške, ruske in poljske književnosti, tudi prek prevodov.

Položaj kratke pripovedne proze v slovaški književnosti 20. stoletja do sodobnosti je ustaljen. Kratka zgodba namreč v ključnih obdobjih vse od

moderne do konca stoletja zaseda osrednje mesto. Predstavlja prostor inovacije in eksperimenta, programski odmik od velikega narativa in družbene vloge književnosti, odzivna je na aktualne uresničitve v tujih književnostih (L. Tolstoj, F. Kafka, E. Hemingway, J. L. Borges). Že konec osemdesetih let 20. stoletja je prav kratka zgodba tista, kjer na račun odmika od zgodbenosti prihajata v ospredje subjektivizacija in subverzivnost. Produkcija kratke zgodbe v devetdesetih letih je diferencirana generacijsko, stilno in idejno. Govorimo lahko o treh tendencah. Prva je persiflažno-ironična, ki se na novo sooča z nacionalno identiteto in literarno tradicijo; ta linija postane transparentna za celotno desetletje (prim. Barborík 2014: 50). Ob njej prepoznamo še linijo *poetike coolness*<sup>1</sup> in prozo vsakdanjika z majhnimi subjektivnimi perspektivami v pokrajinsko zaznamovanem okolju, pogosto prepleteni s fantastičnimi motivi (Dušan Dušek, Václav Pankovčín). Po letu 2000 je prepoznaven dogajalni prostor kratkih zgodb tujina, ki izhaja iz avtobiografskih izkušenj avtoric in avtorjev, pripovedi se osredotočajo na teme drugačnosti, samorefleksije v tujem okolju, zgodbe pogosto obravnavajo medgeneracijske in partnerske odnose, poleg prevladujočega sodobnega mestnega načina življenja postaja za avtorje proze navdihujoča vrnitev v tradicionalno, vaško okolje z vsemi specifikami. Kratka zgodba je vse do sodobnosti ohranila status prestižne zvrsti tako v stilistični inovaciji kot zavezanosti zgodbenosti, zato jo lahko označimo za izrazito produktivno in živo zvrst avtorjev in avtoric različnih generacij.<sup>2</sup>

### **Pavel Vilikovský: *Vse, kar vem o srednjeevropejstvu***

Pavel Vilikovský (1941–2020) je odraščal v učiteljski družini v Bratislavi in je bil od študijskih let zavezan zahodnoevropski, predvsem angleški in ameriški literarni tradiciji. Svoj prvenec je objavil že v zgodnjih šestdesetih letih kot predstavnik nove generacije, večina njegovih del pa je izšla šele po letu 1989. V njegovem obsežnem proznem opusu se vztrajno prepletajo vprašnji osebne identitete in kolektivnega spomina ter avtobiografskost. Njegova literatura je deležna velike pozornosti raziskovalcev, poimenovali so ga *avtor telesa in čustev* ter lirik med prozaisti, pa tudi postmodernist. V nekaterih njegovih delih je mogoče razbrati uporabo tipičnih postmodernističnih postopkov, obenem

1 *Poetika coolness* je oznaka za tendenco v prozi konec 90. let, ki z različnimi izraznimi postopki (samostilizacija, razčlovečenje, beg v svet literarnih diskurzov) izraža distancirano držo do zunanjega sveta.

2 O raznolikih poetikah in prepoznavnih tendencah slovaške kratke zgodbe zadnjih 25 let se lahko slovenski bralec prepriča v reprezentativnem izboru v antologiji *Zgodbe iz Slovaške* (ur. Andrej Pleterski, Ljubljana: Sodobnost, 2016).

pa je izrazita zavezanost osebni izkušnji življenja v konkretni družbeni stvarnosti, kar T. Beasley Murray imenuje *uporniški postmodernizem*. Od njegovega prvenca dalje pa lahko prepoznamo lirizacijo in esejizacijo proze. Od njegovih literarnih botrov velja izpostaviti avtorje, ki jih je prevajal, med njimi so Virginia Woolf, William Faulkner, Kurt Vonnegut in Joseph Conrad. V slovenski literarni prostor je stopil kot prejemnik nagrade vilenica leta 1997. V slovenskem prevodu so izšle zbirka kratkih zgodb *Kruti strojevodja*, novela *Večno je zelen ...* (obe 1998, prev. Andrej Rozman) in zbirka kratkih zgodb *Čarobni papagaj in ostali kič* (2017, prev. Špela Sevšek Šramel).

Izbrana zgodba, *Vse, kar vem o srednjeevropejstvu (z malo prijateljske pomoči od Olomouca in Camusa)*,<sup>3</sup> ponuja večplastno branje. Poskusila bom prikazati, da jo lahko beremo kot literarno igro ali esejistično zgodbo v smislu bralskega užitka. Lahko pa jo izkoristimo tudi za razlago nekaterih kulturnih in zgodovinskih realij ter nanašalnic, s pomočjo katerih prepoznavamo prvine kolektivnega spomina slovaške kulture. Izpostavljena bo perspektiva, da je pisatelj kronist svoje dobe, zavezan pričevalec, ki pa z enako resnostjo sprejema zunanji, realni svet, kot tudi tistega napisanega, literarnega.

## Dialog z eksistencializmom in filozofijo absurda

Zgodba *Vse, kar vem o srednjeevropejstvu (z malo prijateljske pomoči od Olomouca in Camusa)* je osnovana na dialogu med tujcem Albertom Camusem in prvoosebni pripovedovalcem, ki se dogaja na železniški postaji v Brnu in njuni skupni poti v Olomouc.<sup>4</sup> Njun pogovor, poln esejističnih zastranitvev in neizgovorjenih replik, omogoča avtorju, da vzpostavi napetost v obliki nasprotij: tuje – domače, zahod – vzhod, provincialno – mednarodno in tudi racionalno – čustveno, fiktivno – faktografsko:

»Ko človek stopi na deske, ki mu pomenijo svet,« sem rekel – tuji jezik me je zgrabil za lase in me vlekel, kamor se mu je zahotelo – »se najprej razgleda po odru, da bi ugotovil, v kateri igri bo igral. Na naši zemljepisni širini zadošča, da se samo za hip posvetite osebnim stvarem, si na primer zavežete vezalke na

3 Obravnavana kratka zgodba je objavljena tudi v zbirki *Sodobna slovanska kratka zgodba*: <<https://doi.org/10.4312/TXFH1270>> in v zbirki *Kruti strojevodja* (1998) v prevodu Andreja Rozmana.

4 Motiv velikega pisatelja, ki se po naključju znajde na železniški postaji zanj neznanega mesta, ima vzporednico v slovenskem prostoru. Iz dnevniških zapiskov oziroma biografije sta izpričana prizora Jamesa Joycea v Ljubljani (1904) in Alberta Camusa v Brnu (1937), oba ponujata izhodišče literarne upodobitve. Prim. antologijo kratke zgodbe *Noč v Ljubljani*, ur. Tomo Virk, Matevž Kos (Ljubljana: LUD Literatura, 1994); v njej je objavljenih dvanajst kratkih zgodb s temo prihoda Jamesa Joycea v Ljubljano.

čevljih, ko dvignete glavo, ugotovite, da je medtem nekdo zamenjal kulise.«  
(Vilikovský 1998: 11.)

Avtor preigrava tudi časovno dimenzijo: fiktivno srečanje s Camusem (1904–1960) je postavljeno v sredino šestdesetih let 20. stoletja, dogajanje pa vzpostavlja tudi stik z zgodovinskim Camusevim časom, ko je potoval po Češkoslovaški (1937), in časom nastanka zgodbe v devetdesetih letih. Pogovor dveh neznancev poteka v navideznem zanimanju tujca za življenje ljudi na Češkoslovaškem oziroma širše v tem delu Evrope.

V kratki zgodbi o osebnem pogledu na svet tako imenovane velike zgodovine ima Camus kot literarni lik vlogo tujca, ki želi spoznati, začititi ozračje tukajšnjega življenja, specifične lastnosti tega prostora in tako tudi domačinu odpreti oči. Iz junakovega samospraševanja tako izvemo, da je to dežela, kjer je tujec »sorazmerno redka žival«, kjer je posameznik skromno ponosen na svojo identiteto, kjer se ne gre posvečati osebnim, ampak kolektivnim zadevam. Camusa pa zanimajo malenkosti iz vsakdanjika:

Bil je, če lahko rečemo, zgodovinar tega, kar nima zgodovine, drobtinic, ki neopazno padajo pod mizo zgodovine. Da bi samo te, neopazne, neevidentirane trenutke znal občutiti kot življenje? Dandanes, ko imamo opraviti s pravo poplavo pomenov, da imamo zanje premalo resničnosti, danes ga, mislim, razumem. Moj bog, kako sovražim zgodovino, ta življenjepis človeštva!  
(Vilikovský 1998: 12.)

Skozi celotno pripoved postopoma razbiramo interpretacijski ključ zgodbe, ki je v varnem, distanciranem pogledu na svet: Vilikovský podaja sliko konkretnega prostora in časa skozi oči dvomljivca. Nezaupanje v zgodovino kot zaporedje prelomnih dogodkov ali veliko kolektivno zgodbo z junaki preusmeri na individualno, subjektivno dožemanje resničnosti in na iskanje majhnih resnic, razpoloženja ali drobtinic, iz katerih lahko zaznamo duh časa. Drug odmik je trpko-posmehljiv, samoironičen pogled na svoj narod, ki ga določajo vztrajnost, trpljenje in zgodovinska smola. Camusevo sporočilo je naslednje: človeški spomin blede, zgodovina ni stalna, čas odteka, kar ostaja ali je gotovo, je »golo telo življenja«. Ali kot nam pove že v naslovu: srednjeevropskosti ne jemljem resno, vse, kar vem o tem pojmu, je to, da sem izkusil življenje na tem mestu.

Drugo ravnino branja pa predstavljajo medbesedilne replike na Camusevo literarno dediščino. V zgodbi bomo tako našli eksplicitne in bolj prikrite navezave na roman *Kuga* (1947), *Mit o Sizifu* (1943), dramo *Nesporazum* (1944) ter dnevniške *Zapisnike 1935–42*.

Posredno nas avtor opozarja na zvrstni dialog: z esejizacijo proze spominja na Camusevo filozofijo v literaturi, z avtobiografskim motivom preminulega očeta se sklicuje na dnevniško zvrst, dramatiko vpeljuje s Shakespearjevimi citati ter temo igre in maske v vsakdanjiku posameznika. Bolj kot filozofijo eksistencializma pa v zgodbi prepoznamo Camuseve nazore o absurdnosti človekovega položaja v svetu kot temeljnem občutenju sodobnosti. Te avtor subtilno sopostavlja z občutenjem sprjaznjenosti z usodo posameznika v socialistični ureditvi:

»Ko vas takole poslušam, ne boste doživeli velikih uspehov,« je rekel Camus in mojo situacijo primerjal s Sizifom, ki potrpežljivo potiska skalo proti vrhu [...]. »Na naši zemljepisni širini, kjer nekaj damo na gotovost,« sem rekel, »bi Sizif nazaj grede nesel skalo na hrbtu, da se mu ne bi bogneđaj odkotalila predaleč; kaj bi počel brez skale z zavoženim življenjem?« (Vilikovský 1998: 13.)

Besedilo pa nas z uvodnim in zaključnim citatom usmerja k ponovnemu branju Camuseve *Kuge*, te univerzalne pripovedi o trivialnih malenkostih življenja in stremljenju k duhovnemu svetu tudi v ekstremnih situacijah.

## Dialog s srednjeevropskimi sodobniki

Zgodba *Vse, kar vem o srednjeevropjstvu* je sicer knjižno izšla leta 1996, napisana pa je bila leta 1993 za tematsko številko češke revije *Scriptum* o takrat aktualni srednjeevropski identiteti. V mednarodno diskusijo o srednjeevropskosti, ki se je začela že sredi osemdesetih let, so posegli s svojo izkušnjo tudi vidni češki, avstrijski, madžarski, slovenski pisatelji v začetku devetdesetih let.<sup>5</sup> Pavel Vilikovský se povedno ni odločil za razpravljalno ali publicistično obliko pripovedi, temveč je raje esejiziral kratko zgodbo. Vanjo je s pomočjo citatov povzel tri temeljne problematike tega diskurza. V moto je postavil citat Györgyja Konráda, ki srednjeevropskost razume kot svetovni nazor; s pomočjo češkega pisatelja Ludvíka Vaculíka je izpostavil etično dilemo pri vrednotenju disidentov in njihovi glorifikaciji; tretja pa je Handkejeva misel o srednjeevropskosti kot edinole meteorološkem pojmu. Vilikovský je poleg medbesedilnega dialoga skozi literarni lik pisatelja srednjeevropski diskurz izkoristil za misel o evfemizaciji v jeziku. Če namreč Camus ponavljajoče

<sup>5</sup> Prim. avstrijsko monografijo *Aufbruch nach Mitteleuropa* (1986). V slovenskem prostoru velja omeniti zbornik *Srednja Evropa* (ur. Peter Vodopivec, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991) ter pogovor o srednjeevropskih književnikih in emigraciji z naslovom *Disput ali kje smo in kam gremo?*, v katerem sodelujejo Drago Jančar, Adam Michnik in Niko Jež (Celovec: Wiesner, 1992).

komentira deželo, ki jo spoznava, z besedami »kako tipično srednjeevropsko«, pa pripovedovalec uporablja manj zaznamovan izraz zemljepisna širina: »Ne, naša zemljepisna širina je bil psevdonim, neoporečen pojem za določen družbeni red ali kakor smo temu tedaj priljubljeno rekli ureditev« (Vilikovský 1998: 11). Vilikovský se je tako zadržano, skeptično držo posmehljivo distanciral od diskurza o srednjeevropski identiteti. Srednjeevropskosti je priznaval določeno težo z zunanje perspektive, obenem pa je izpostavil, da je to identiteto težko opisati drugače kot s subjektivnim doživljanjem, občutenjem posameznika. Če se ozremo na njegov celotni prozni in esejistično-publicistični opus, ga lahko mirno sopostavimo z Milanom Kundero, Györgyjem Konrádom ali Witoldom Gombrowiczem, torej pisatelji, ki so jih na zahodu označili kot tipične predstavnike srednjeevropskega prostora.

### Vprašanje slovaške identitete

Posebno pozornost znotraj celotnega opusa Pavla Vilikovskega si zasluži izbira realnih krajev in mest. Motivi pokrajine namreč niso nezaznamovani, ampak usmerjajo pozornost iz dogajalnega prostora v doživljanje in čutenje, spominjanje junakov, obenem so to tudi prostori kolektivnega spomina. Brno in Olomouc sta mesti na Moravskem, ki jima je v zgodbi odmerjen majhen, a ne nepomemben prostor: »Morava, kolikor jo poznam, teče počasi in z okna vlaka je tako lena in sladka. Medena. Zlepila mi je usta« (Vilikovský 1998: 14). Opis lahko primerjamo s Camusevim dnevniškim zapiskom: »Mehke in lene planjave Moravske. Pretresljiva čemerna in daljna slivova drevesa« (Camus 2012: 36–37). Tej čutni perspektivi dodaja Vilikovský še zanj pomembne biografske podatke, da so z Moravsko povezani Sigismund Freud, Jean Genet ali Ludvík Vaculík. Prostor Moravske in Brna pa je v zgodbi povezan z epifaničnim spominskim trenutkom: »Kar se mene tiče, imam do Brna poseben odnos. To je v vsej Moravski in tudi na Češkem edino mesto, kjer mi je umrl oče« (Vilikovský 1998: 9).

Če se poskusimo ozreti s širše perspektive na zbirko *Kruti strojevodja* in avtorjev prozni opus, lahko kot eno od stalnic prepoznamo polemičen in parodičen odnos do slovaške identitete. Znotraj te se nanaša na kulturni model naroda, specifični odnos do zgodovine in literarne tradicije 19. stoletja ter pogled na drugega. Te elemente Vilikovský prefinjeno oživilja v svojih besedilih, kjer literarne like slovaškega kanona postavi v nov čas, da postanejo ranljivi in izgubijo mitološki pridih. Na drugi strani je zadržan do nacionalnih konstruktov in stereotipnih podob o Slovakah, kot so neprepoznavnost,



hlapčevska preteklost, poveličevanje naroda kot svetinje. Kot primer lahko izpostavimo pogovor v zgodbi *Vse, kar vem o srednjeevropskosti*, v katerem pripovedovalec zaseda vlogo razlagalca svoje kulture: »Poskusil sem mu pojasniti, da na naši zemljepisni širini pri lepotnem tekmovanju ne pojmujeemo ženske kot predmet, kot skupek slučajnih, vendar privlačnih oblik. [...] Če se ženska posreči, pooseblja razen sebe same tudi nekaj drugega, neko višjo duhovno vrednoto« (Vilikovský 1998: 13). Avtorjev pogled na neosebni svet kolektivne zgodovine se torej kaže z uporabo ironije in literarne igre, k vprašanjem osebne identitete in smisla bivanja pa pristopa skrajno občutljivo in osebnoizpovedno.

## Sklep

Znotraj razmisleka o evropskosti slovaške književnosti je proza Pavla Vilikovskega povedna z več strani. Ta zastopnik malega naroda generacije druge polovice 20. stoletja in začetka 21. stoletja je vznemirljiv in zahteven avtor, ki se v svojih zadnjih delih bolj intenzivno vrača k avtobiografskim temam, v vlogi esejista in pripovednika se distancira od konstruktov nacionalne in srednjeevropske identitete. Kot pisatelj vidi svojo vlogo kot vlogo kritičnega in občutljivega opazovalca, ki razbira zgodovinske procese v luči posameznikovih etičnih odločitev, pri čemer igrajo manjšo vlogo zunanji dejavniki, večjo pa notranje doživljanje literarnih likov. Kot avtorja, prevajalca in urednika ga moramo šteti med vplivnejše in modernizmu zavezane evropske premišljevalce, ki so svoj izraz iskali v modernistični in postmodernistični pisavi.

## Viri

- CAMUS, Albert, 2020: *Kuga*. Prev. Jože Javoršek. Ljubljana: Beletrina.
- VILIKOVSKÝ, Pavel, 1998: *Kruti strojevodja*. Prev. Andrej Rozman. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VILIKOVSKÝ, Pavel, 2021: *Vse, kar vem o srednjeevropskosti*. Prev. Andrej Rozman. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/TXFH1270>>.

## Literatura

- BARBORÍK, Vladimír, 2014: *Vývin slovenskej prózy po roku 1989*. Bratislava: Univerza Komenského. <[https://fphil.uniba.sk/uploads/media/Barborik\\_Proza\\_po\\_r\\_1989.pdf](https://fphil.uniba.sk/uploads/media/Barborik_Proza_po_r_1989.pdf)>.

- BEASLEY-MURRAY, Timothy, 1998: Postmodernism if Resistance in Central Europe: Pavel Vilikovský's *Večne je zelený ... Slavonic and East European Review* 76/2. 266–278.
- DAROVEC, Peter, 2008: *Pavel Vilikovský*. Bratislava: Kalligram.
- HUČKOVÁ, Dana, 2016: O razvoju in sodobnih podobah slovaške kratke zgodbe. Andrej Pleterški (ur.) *Zgodbe iz Slovaške*. Ljubljana: Sodobnost. 237–256.
- KAMENEC, Ivan, 2009: *Spoločnosť – politika – historiografia*. Bratislava: Historický ústav SAV.
- KOS, Janko, 1965: Albert Camus in filozofija absurda. Albert Camus: *Tujec, Kuga*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 5–37.
- PASSIA, Radoslav, TARANENKOVÁ, Ivana, 2014: *Hľadanie súčasnosti*. Bratislava: Literárne informačné centrum. 81–100.
- SEVŠEK ŠRAMEL, Špela, 2010: Med družbenim in individualnim. Slovenska in slovaška kratka proza po letu 1989. Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. (Obdobja 29.) Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 269–274.
- ZAJAC, Peter, 2005: Od totalnej citovosti k autobiografske pamäti. Pavel Vilikovský: *Prózy*. Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV. 815–873.

## Poljska kratka proza: Olga Tokarczuk in *Bizarne zgodbe*

Lidija Rezoničnik

*Prispevek v prvem delu predstavi zgodovino poljske kratke proze ter njene najbolj znane avtorje in avtorice, nato pa se osredotoči na kratke zgodbe Olge Tokarczuk. Avtorica je v Nobelovem predavanju izpostavila potrebo po novem načinu naracije za sodobnost in prihodnost – univerzalnem, celovitem, vključujočem, takšnem, ki se vrača k mitom in fikciji. Zbirka Bizarne zgodbe, obravnavana v prispevku, predstavlja poskus tovrstnega načina pripovedovanja, kratka zgodba Transfugij pa je predlagana kot izhodišče za razpravo o prihodnosti v svetu tehnološkega napredka.*

### Historiat poljske kratke zgodbe

Sodobna poljska kratka zgodba izhaja iz literarne tradicije kratkih proznih oblik, uveljavljenih zlasti v okviru realistične poetike v obdobju tako imenovanega pozitivizma, obdobju v poljski književnosti, ki ga literarna zgodovina umešča v čas med letoma 1864 in 1890. V drugi polovici 19. oziroma na začetku 20. stoletja so izšle zbirke kratke proze prozaikov Henryka Sienkiewicza (1846–1916), Bolesława Prusa (1847–1912) in Elize Orzeszkowe (1841–1910) ter pesnice in avtorice novel Marie Konopnicke (1842–1910). Tudi Władysław Stanisław Reymont (1867–1925) in Stefan Żeromski (1864–1925), avtorja sledečega obdobja, imenovanega *mlada Poljska* (1890–1918, primerljivo s slovensko moderno), sta poleg romanov pisala kratko prozo, ki je pri Reymontu naturalistično, pri Żeromskem pa družbeno-politično obarvana.<sup>1</sup>

V obdobju dvajsetletja med obema vojnama sta klasično strukturo kratke proze zlasti z vsebinskega vidika prenovila Bruno Schulz (1892–1942) z dvema zbirkama, ki predstavljata njegov celotni opus (*Cimetove prodajalne*, 1934,

<sup>1</sup> Dela omenjenih avtorjev so bila pogosto prevajana v slovenščino (med njimi je Sienkiewicz do danes najbolj prevajan poljski avtor v slovenščino, prim. Snoj 2020: 107), vendar gre zlasti za prevode romanov. V obliki samostojne zbirke so v slovenščini izšle le Sienkiewiczove novele (*Novele*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975, in *Zgodnje novele*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979, oboje v prevodu Janka Modra), kratka proza preostalih omenjenih avtorjev pa je izhajala v okviru izborov novel različnih avtorjev in avtoric oziroma revijalno.

in *Sanatorij Pri peščeni uri*, 1937<sup>2</sup>) in v katerih pripoved v iskanju »pramita« vseskozi prestopa mejo med resničnostjo in sanjskostjo, ter Witold Gombrowicz (1904–1969), ki je debital z zbirko kratkih zgodb *Spominska knjiga iz časa odraščanja* (1933, pozneje v delno spremenjeni obliki izdana pod naslovom *Bakakaj*, 1957<sup>3</sup>).

Po letu 1945 so kratkoprozne oblike omogočale izpoved o vojnih letih, med drugim zlasti o delovanju koncentracijskih taborišč in življenju (preživetju) v njih. Prav kratka zgodba je po mnenju Michała Głowińskiego (2005: 11) tista pripovedna zvrst,<sup>4</sup> v kateri pripoved o doživetjih posameznika steče naravno, prevladujoča prvoosebna naracija pa omogoča, da – podobno kot v dokumentarnih žanrih – bralec sliši glas pripovedovalca in začuti njegovo perspektivo.

Tadeusz Borowski (1922–1951), ki je preživel taborišči Auschwitz in Dachau, ne pa tudi življenja po tem (leta 1951 je storil samomor), v svojih kratkih zgodbah taborišča opisuje kot žive strukture, vpete v gospodarski sistem (proizvodnja dobrin), kjer se kljub trpljenju dogaja neke vrste družabno življenje. Ob tem razmišlja o posamezniku v ekstremnih razmerah, v katerih se humanistične in etične vrednote največkrat podredijo nagonu po preživetju. Ida Fink (1921–2011) opisuje intimne delčke spominov, občutij in čustev iz obdobja vojne, njene kratke zgodbe o holokavstu pripovedujejo fragmentarno, zadržano in brez patosa, z željo po ohranitvi spomina na preteklost.<sup>5</sup> Obliko kratke zgodbe za opis holokavsta v reportažni tehniki uporablja Hanna Krall (1935).<sup>6</sup> Zofia Nałkowska (1884–1954) je vojno preživela med civilisti, kot članica komisije za odkrivanje vojnih zločinov pa je slišala pričevanja preživelih in jih zapisala v obliki kratkih zgodb v zbirki *Medaljoni* (1946).<sup>7</sup> Antisemitizem v svojih povojnih kratkih zgodbah tematizira tudi Jerzy Andrzejewski (1909–1983; na primer zgodba *Veliki teden*,<sup>8</sup> 1945), Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) pa v kratki prozi univerzalizira problematiko zla, ki ga prikaže z

2 *Cimetove prodajalne* (izbrano delo) je v slovenščino prevedla Katarina Šalamun-Biedrzycka (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990), *Sanatorij Pri peščeni uri* (in druge spise) pa Jana Unuk (Ljubljana: Beletrina, 2017).

3 V slovenskem prevodu Jane Unuk je zbirka izšla leta 2008 (Ljubljana: LUD Šerpa).

4 V članku je uporabljena terminologija (hierarhija): vrsta – zvrst – žanr.

5 Kratke zgodbe Ide Fink so v slovenskem prevodu Jane Unuk izšle pod naslovom *Moj prvi konec sveta* (Ljubljana: LUD Literatura, 2011).

6 V slovenščini so njene zgodbe skupaj z reportažo in kratkim romanom v prevodu Jane Unuk izšle v knjigi *Navzočnost* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2010).

7 Zbirko je v slovenščino prevedla Rozka Štefan (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963).

8 V slovenščino je zgodbo prevedel Bruno Hartman in jo zvrstno opredelil kot povest (Maribor: Obzorja, 1977).

metaforo (na primer v noveli *Mati Ivana Angelska*,<sup>9</sup> 1946), še pogosteje pa se oddaljuje od druge svetovne vojne ter se loteva motivov človekove usode in smisla zoperstavljanja tej, minljivosti in soočenja s smrtjo (na primer v zbirki zgodb *Gospodične z Wilka*, 1932). Po letu 1989 in koncu cenzure so lahko tudi uradno začele izhajati pripovedi (in spomini) o sovjetskih taboriščih, na primer Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (1919–2000), ter kratka proza poljskih avtorjev, ki so delovali v emigraciji, na primer že omenjenega Gombrowicza.

Kratka zgodba se po letu 1989 tematiki holokavsta posveča z nove perspektive, manj avtobiografsko zaznamovano, zlasti ko gre za mlajše generacije avtorjev in avtoric, ki nimajo neposredne izkušnje vojnega časa. Zavedanje o nezmožnosti celostne pripovedi o tematiki, ki je zaznamovala življenja toliko ljudi, sodobno kratko prozo vodi k postmodernističnim postopkom ter uporabi metafor in metonimij za holokavst. Magdalena Tulli (1955) v zbirki kratkih zgodb *Italijanski salonarji* (2011)<sup>10</sup> na primer opisuje travmatično odraščanje ob čustveno hladni materi, ki je potlačila spomin na čas, preživet v koncentracijskem taborišču.

Kljub temu da tematika holokavsta zaznamuje poljsko kratko zgodbo vse do danes, seveda ni edina. Med drugim se je (sodobna) poljska kratka proza uveljavila v žanrskem okviru znanstvene fantastike, ne samo popularne, temveč tudi tiste, ki izpolnjuje visoke estetske kriterije. Stanisław Lem (1921–2006) je v petdesetih letih 20. stoletja začel izdajati znanstvenofantastično prozo, do danes prepoznavno in cenjeno na Poljskem in v svetu, posledično tudi pogosto prevajano.<sup>11</sup> Med popularno fantastično kratko prozo imajo pomembno mesto dela Andrzeja Sapkowskega (1948), ki je v devetdesetih letih ustvaril fantastični lik *Veščeca* (*Wiedźmin*). Literarna saga z elementi slovanske in nordijske mitologije o lovcu na pošasti in popotniku, ki za zaslužek pobija nevarne stvore, vključuje dve zbirki kratkih zgodb in šest romanov.<sup>12</sup> Prozo Sapkowskega so bralcem približale računalniške igre,<sup>13</sup> nastale na podlagi literarne predloge, nato pa še serija.<sup>14</sup> Nekoliko mlajši predstavnik znanstvenofantastičnega in

9 V slovenščino jo je prevedel France Vodnik in jo zvrstno opredelil kot povest (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1965).

10 Zbirko je v slovenščino prevedla Jana Unuk (Ljubljana: LUD Literatura, 2017).

11 Stanisław Lem naj bi bil po statistikah najbolj prevajan poljski avtor v tuje jezike. V slovenščini je (poleg romanov) izšla Lemova zbirka kratke proze z naslovom *Kiberiada* v prevodu Nika Ježa (Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2014).

12 V slovenščino je doslej prevedenih pet knjig: *Zadnja želja*, *Meč usode*, *Vilinska kri*, *Čas prezira*, *Ognjeni krst* (prev. Klemen Pisk), ki dosegajo širok krog bralcev, na kar kažejo relativno visoke naklade, ponatisi in število izposoj v knjižnicah.

13 Zaradi velike priljubljenosti je prva različica videoigre iz leta 2007 dobila še dve nadaljevanji, in sicer leta 2011 in 2015.

14 Serija je dostopna v okviru spletnega videa na zahtevo (Netflix). Prva sezona je bila premierno na ogled konec leta 2019, druga leta 2021 in tretja leta 2023, načrtovani pa sta še četrta in peta sezona.

fantazijskega žanra je Jacek Dukaj (1974), ki teme razvoja, tehnološkega in znanstvenega napredka, virtualne resničnosti in umetne inteligence prepleta z globljimi ontološkimi, etičnimi ter metafizičnimi vprašanji (na primer zbirka zgodb *V deželi nevernikov*,<sup>15</sup> 2000).

Avtorji in avtorice sodobne poljske kratke proze – med drugim Antoni Libera (1949), Jerzy Pilch (1952–2020), Paweł Huelle (1957–2023), Izabela Filipiak (1961), Natasza Goerke (1962), Inga Iwasiów (1963), Manuela Gretkowska (1964), Wojciech Kuczok (1972), Michał Witkowski (1975), Justyna Bargielska (1977), Jacek Dehnel (1980) – poleg sodobnosti, tehnološkega napredka, na drugi strani pa odtujevanja in dehumanizacije problematizirajo tudi ustaljene kulturne vzorce, tradicije, patriotizem, spolne normative, patriarhalno ustrojeno družbo, ekologijo in odnos do živali, opisujejo svet literarnih likov, ki prestopajo uveljavljene norme in se jim zoperstavljajo, v zgodbe vpletajo avtobiografski diskurz, zgodovinske elemente, sanjsko motiviko in tako naprej. V slovenskem prevodu so v revijalnih objavah dostopne posamezne kratke zgodbe omenjenih pisateljev in pisateljic, v knjižni obliki pa so izšle zbirka *Dukla*<sup>16</sup> (1997) Andrzeja Stasiuka (1960), ki je leta 2008 prejel mednarodno nagrado vilenica, zbirka zgodb Adama Wiedemanna (1967) *Prizori iz postelje*<sup>17</sup> (2005) in *Bizarne zgodbe*<sup>18</sup> (2018) Olge Tokarczuk (1962), ki je nagrado vilenica prejela leta 2013. Nobelovi nagradjenki za književnost za leto 2018 in izbrani kratki zgodbi iz njene zbirke *Bizarne zgodbe* se prispevek posveča v nadaljevanju.

## Olga Tokarczuk in sodobna kratka zgodba

Olga Tokarczuk je v prvi vrsti prepoznavna kot avtorica romanov,<sup>19</sup> vendar ji je blizu tudi oblika kratke zgodbe, s katero je leta 1979 debitirala. Poglavitne značilnosti te literarne zvrsti so po njenem mnenju zgoščenost, premišljenost in poanta v zaključku. Dobra kratka zgodba naj bi bralca pustila v nekakšnem stanju zmedenosti, s številnimi odprtimi vprašanji, in ga s tem spodbudila k razmisleku in iskanju različnih možnosti interpretacije (Tokarczuk 2018: splet).

15 V slovenščini je zbirka izšla v prevodu Jane Unuk (Vnanje Gorice: KUD Police Dubove, 2021).

16 Prev. Jana Unuk (Ljubljana: Beletrina, 2015).

17 Prev. Tatjana Jamnik (Ljubljana: LUD Šerpa, 2007).

18 Prev. Jana Unuk (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2020).

19 V slovenščino je doslej prevedenih osem njenih romanov: *Pravek in drugi časi* (prev. Jasmina Šuler Galos, Maribor: Študentska založba, Litera, 2005), *Dnevna hiša, nočna hiša* (prev. Jana Unuk, Ljubljana: Apokalipsa, 2005), *Beguni* (prev. Jana Unuk, Ljubljana: Modrijan, 2010), *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* (prev. Jana Unuk, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2019) in *Jakobove bukve* (prev. Jana Unuk, Vnanje Gorice: KUD Police Dubove, 2017), *Ana In v grobnicah sveta* (prev. Jana Unuk, Vnanje Gorice: KUD Police Dubove, 2022), *Popotovanje ljudi Knjige* (prev. Jana Unuk, Ljubljana: LUD Literatura, 2024) in *Empuzij* (prev. Jana Unuk, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2024).

## Pozorni pripovedovalec

Ključni element sodobne književnosti je za Olgo Tokarczuk razmislek o novih načinih pripovedovanja ter iskanju naracije za sedanost in prihodnost, čemur se je posvetila v Nobelovem predavanju z naslovom *Czuly narrator* oziroma *Pozorni pripovedovalec*<sup>20</sup> (Tokarczuk 2020b: 136–159):

Tukaj se ves čas sprašujem, ali je danes mogoče najti temelje za novo univerzalno, celovito, neizključujočo zgodbo, zakoreninjeno v naravi, bogato s konteksti in hkrati razumljivo.

Ali je mogoča takšna zgodba, ki bi izstopila iz nekomunikativne ječe lastnega »jaza«, razkrila večje območje resničnosti in pokazala vzajemne povezave? Ki bi se znala distancirati od shojenega, očitnega in banalnega centra »splošno veljavnih mnenj« in bi zmogla na zadeve pogledati eks-centrično, iz položaja zunaj centra? (Tokarczuk 2020b: 154.)

Sodobno gledanje in pripovedovanje (ne le v književnosti, temveč tudi v vsakdanjem življenju, na primer na družbenih omrežjih) zaznamujeta naracija v prvi osebi in antropocentrična perspektiva; vendar četudi prvoosebna pripoved s pogostimi avtobiografskimi elementi v središče postavlja posameznika, bralec pa se z njo – kot je ugotavljal Głowiński (2005: 11) – najlažje poistoveti, »je bralska izkušnja presenetljivo pogosto nepopolna in nas razočara, ker se izkazuje, da ekspresija avtorskega 'jaza' ne zagotavlja univerzalnosti« (Tokarczuk 2020b: 140, 141). Umanjka splošnost, parabolična razsežnost zgodbe, kjer bi se bralec z junakom samo delno poistovetil, saj bi slednji presegal svoj zgodovinski in zemljepisni okvir ter postal slehernik, njegova izkušnja pa univerzalna. Poleg tega se pri sodobnem bralcu pojavlja nezaupanje do fikcije, zlasti kot posledica preobilja informacij in lažnih novic, zaradi česar se toliko bolj uveljavlja literatura *non-fiction* (nefikcijska književnost). Sklenjeno naracijo (in recepcijo), pa tudi fragmentarno pripovedovanje v 21. stoletju nadomešča nov način pripovedovanja, tako imenovana *fabula interrupta* (prekinjena zgodba), ki je seveda znana že na primer iz mitov, homerskih zgodb, zgodb 1001 noči, v sodobnosti pa jo je uveljavila filmska serija. Zgodba v manjših odmerkih, ki dovoljuje nove zaplete, gledalca/bralca pa zasvoji na ta način, da želi slediti nadaljevanjem, je po mnenju Olge Tokarczuk zgodba, ki je prirejena novi

20 Poljski pridevnik *czuly* ima široko pomensko polje in poleg 'pozoren' pomeni tudi 'ljubeč', 'nežen', 'skrben', 'občutljiv', 'čuteč'.

resničnosti – svetu ekranov, aplikacij, tri- oziroma štiridimenzionalnosti – je naracija prihodnosti.<sup>21</sup>

Sodobni, pozorni pripovedovalec naj bi torej na svet gledal s širše perspektive in z različnih zornih točk, presegel antropocentričnost, pokazal čut za celoto in vanjo sestavil fragmente, v pripoved vrnil mitskost in fikcijo ter ohranil bistvene značilnosti (literarnega) ustvarjanja: eksperiment, transgresijo in ekscentričnost.

### ***Bizarne zgodbe***

V zbirki *Bizarne zgodbe* (2018), ki je v slovenskem prevodu Jane Unuk izšla leta 2020, avtorica obravnava teme, značilne za njen celoten ustvarjalni opus: nestalnost sveta in življenja, detabuiziranje starosti in smrti, refleksija odnosa med centrom in obrobjem, fluidnost spola, feminizem, empatija do živali in narave, ekološka osveščenost in skrb za okolje (Unuk 2020: 159). Ob tem izhaja iz tradicije kratke zgodbe 19. in začetka 20. stoletja, navdihuje se pri zgodbah Julia Cortázarja in Antona Pavloviča Čehova, zanimata jo tradicija nenavadnih, čudaških zgodb, preplet realizma, fantastičnih, znanstvenofantastičnih, futurističnih motivov in groteske. Da bi poudarila nenavadnost in sodobnost zgodb, je v naslovu zbirke uporabila poljščini nedomači pridevnik »bizaren« (Tokarczuk 2018: splet).

Z izjemo zgodbe *Zelena otroka*, ki se vrača v preteklost (17. stoletje), so v zgodbah obravnavane sodobne teme. Nekatere so povezane z razvojem tehnologije in medicine, s čimer odpirajo vprašanja oziroma preigravajo možne scenarije sledečih generacij: Bo človeštvo v prihodnosti živelo robotsko življenje, kjer bo posameznik opravljal samo izbrane dolžnosti, ob preutrujenosti se bo mogoče izklopiti, medčloveški odnosi pa bodo postali breme (*Obisk*)? Ali se bo človek lahko transformiral v žival ali drugo živo bitje (*Transfugij*)? Kako daleč se bo razvila genetika, bo kloniranje otrok, načrtovanje njihovih sposobnosti in značaja postalo nekaj samoumevnega (*Gora vseh svetih*)? Nenavaden v zgodbah je preplet futurističnih elementov s preteklostjo. Medtem ko na primer na švicarskem inštitutu na »gori vseh svetih« pripovedovalka izvaja moderne teste psiholoških značilnosti otrok, ki so najverjetneje del procesa kloniranja, se v svojem prostem času zadržuje v samostanu iz začetka 17. stoletja, kjer prebivajo ostarele sestre. Njihov rutinski način življenja, v

---

21 Tovrstni – nelinearni, polifonični – način pripovedovanja avtorica uresničuje tudi v nekaterih svojih romanih, ki jih imenuje »konstelacijski romani« (na primer *Dnevna hiša*, *nočna hiša*, *Beguni*). V njih niza krajše pripovedne fragmente, ki se v celoto sestavljajo v bralčevi zavesti.



katerega tehnologija še ni zares prodrila, je v nekaterih plasteh vendarle prilagojen sodobnosti, denimo ko gre za okolje in strogo ločevanje odpadkov. Presenetljiv, »bizaren« element življenja redovnic je njihova vsakdanja skrb za samostansko relikvijo, svetega Oksencija, ki je v samostan prispela kmalu po njegovi ustanovitvi, v času trgovanja z relikvijami. Sestre imajo do Oxija, kot ga kličejo, nenavadno sproščen odnos, zanj kvačkajo oblačila in okraske, za zunanje obiskovalce pa so ti rituali groteskni: »Pred menoj je bilo človeško telo, pravzaprav skelet, prevlečen s kožo, človeška mumija, mrlič, ki so ga postavili pokonci in lepo okrasili« (Tokarczuk 2020a: 103).

### *Transfugij*

Kratka zgodba *Transfugij*<sup>22</sup> skozi tretjeosebno pripoved, ki privzema perspektivo Renatine sestre, pripoveduje o Renati, ki se je tik pred svojim šestdesetim letom in kljub medli podpori družine odločila za preobrazbo v volka. To ji je omogočil sodobni in »eden izmed največjih transmedicinskih centrov na svetu« (Tokarczuk 2020a: 76).

Ob glavni temi transformacije človeka v drugo živo bitje se v zgodbi pojavljajo motivi, ki jih je mogoče povezati v dva sklopa. Prvi se nanaša na najmodernejšo tehnologijo: samovozeči oziroma avtonomni avtomobili, ki komunicirajo z uporabnikom – izpolnjujejo njegove želje glede temperature v avtomobilu, glasbe, odišavljenosti, v ceno vožnje imajo celo vključen pogovor na določeno, strokovno temo; sposobnost optične kamuflaže sten medicinskega centra *Transfugij*; skeniranje obrazov pred vstopom v stavbe; meso iz inkubatorjev, vzgojeno iz tkiv živali darovalk; podoba (kloniranih, gensko načrtovanih?) »ljudi prihodnosti«, na primer uslužbencev v medicinskem centru, ki so »zaposleni sami s seboj in svojim telesom, od rojstva popolni, načrtovani skoraj do zadnje podrobnosti, inteligentni in zavedajoči se svoje premoči« (Tokarczuk 2020a: 76).

Na drugi strani je »tradicionalnejše« življenje: motivi družinskih odnosov, strahu pred neznanim, osamljenosti, čustvene potrebe po bližini, objemu in »klasičnem« pogovoru (z bližnjo osebo, in ne s psihologi), alkoholizma. Ovidijeva knjižica *Metamorfoze*, ki je gostom *Transfugija* na razpolago v vsaki hotelski sobi, pa se navezuje na literarno tradicijo in dejstvo, da ideja o preobrazbi človeka ni nič novega. Spremenilo pa se je človekovo poznavanje drugih živih bitij in neurbaniziranega sveta:

22 Slovenski prevod kratke zgodbe je dostopen na povezavi: <<https://doi.org/10.4312/OYYH7518>>.

»Kaj je tam?« [...] »Divji svet. Brez ljudi. Ne moremo ga videti, ker smo ljudje. Sami smo se ločili od njega, in da bi se vrnil tja, se moramo spremeniti. Ne morem uzreti nečesa, kar me ne vsebuje. Ujetniki samih sebe smo. Paradoks. Zanimiva spoznavna perspektiva, vendar tudi usodna napaka evolucije: človek vedno vidi samo sebe.« (Tokarczuk 2020a: 77, 78.)

Zgodba o procesu transfugacije in tehnološko naprednem svetu v soočenju s človekovimi čustvenimi potrebami ponuja številna izhodišča za razpravo, ki so nemara blizu tudi mlajšim generacijam, zlasti ko gre za tehnološke inovacije. Ob prebiranju kratke zgodbe med poukom ali v okviru bralnih krožkov lahko bralce k diskusiji spodbudimo z vprašanji:

- Zakaj se je Renata želela spremeniti v volka, kaj v njenem na zunaj urejenem življenju bi jo lahko privedlo do tako radikalne odločitve?
- Kako poteka proces transfugacije, kako je videti vrnitev v divjino, kdo so ljudje, ki izvajajo preobrazbo?
- Premislite, v katerih literarnih delih ste se že srečali z motivi preobrazbe. Primerjajte Renatino transformacijo s preobrazbo Gregorja Samse v noveli *Preobrazba* Franza Kafke.
- Kaj menite o paradoksu kratke zgodbe: vrhunska tehnologija in z njo medicina sta se razvili do te mere, da človeku omogočata vrnitev v divjino, nekam, kjer je v preteklosti že bil?
- Znanost omogoča kloniranje, bo lahko omogočila tudi preobrazbo človeka – metamorfozo oziroma neke vrste reinkarnacijo, kot jo poznajo nekatere religije, le da načrtovano in umetno sproženo?
- Katere izmed opisanih tehnoloških inovacij so aktualne dandanes? Predstavite še druga najnovejša tehnološka odkritja, načrte. Kakšne so vaše futuristične ideje?
- Kakšno mesto imajo v tehnološkem svetu klasičen način življenja, čustva, človeška bližina?
- Olga Tokarczuk v Nobelovem predavanju govori o novih načinih pripovedovanja, ki bi se približali sodobnemu bralcu. Kako to uresničuje v kratki zgodbi *Transfugij*? Kakšen način pripovedovanja pritegne vas, kako vi vidite idealnega pripovedovalca oziroma pripoved?

## Sklep

Zbirka *Bizarne zgodbe* je tretja samostojna zbirka kratkih zgodb Olge Tokarczuk. Avtorica jo je napisala po tem, ko je izšel monumentalni, več kot devetsto strani dolg roman *Jakobove bukve*, ki govori o verski sekti frankistov iz 18. stoletja.

Od izrazito dolge prozne oblike in zasledovanja relativno neznane zgodovinske teme se je avtorica vrnila h kratki formi ter temam o sodobnosti in prihodnosti. V zbirki nadaljuje s svojim značilnim polifoničnim pripovedovanjem, vendar v zgoščeni in kratki obliki, kjer ob osrednji zgodbi niza drobce motivov bralcem v razmislek. Ob tem preizkuša načine pripovedovanja, kot jih je opredelila v Nobelovem predavanju: »pozoren« pripovedovalec oziroma pripovedovalka predstavi fragmente zgodb, skuša nanje gledati z različnih perspektiv in jih sestaviti v celoto, ob tem prestopa meje resničnosti in fikcije, opisuje čudaške reči ter poskuša bralca spodbuditi k čutečnosti in občutljivosti na spremembe v sodobnem svetu.

Kratka zgodba *Transfugij* nakazuje mogoče smeri razvoja sodobnega sveta. Nekatere tehnološke novosti, kot so avtonomni avtomobili, skeniranje obrazov za preverjanje identitete, meso iz laboratorija, so v trenutnem svetu že realnost, čeprav še niso splošno razširjene. Spet druge so plod fikcije, ki lahko postane realnost. Zgodba tovrstni svet inovacij sooča s »klasičnim«, manj stehniciranim svetom, ob čemer odpira številna vprašanja, ponuja različne možnosti interpretacije, predvsem pa napeljuje k razmisleku. Če je prozni opus Olge Tokarczuk do *Bizarnih zgodb* usmerjen bolj v opisovanje sedanjosti in preteklosti, le posredno pa prihodnosti, se avtorica v obravnavani zbirki, zlasti pa v zgodbi *Transfugij*, usmerja naprej. Tako kot je v drugi polovici 20. stoletja Stanisław Lem v svoji znanstvenofantastični prozi opisoval s takratnega vidika precej nedoumljive novosti, za katere se je izkazalo, da so v 21. stoletju postale samoumevni del vsakdanjosti – na primer razvoj umetne inteligence, digitalizacija, e-knjige, tablični računalniki – tudi Olga Tokarczuk v obravnavani zgodbi preigrava vizije prihodnosti.

## Viri

- TOKARCZUK, Olga, 2020a: *Bizarne zgodbe*. (Zbirka Moderni klasiki.) Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- TOKARCZUK, Olga, 2020b: Pozorni pripovedovalec. (Nobelovo predavanje.) Prev. Jana Unuk. *Literatura* 343–344/32. 136–159.
- TOKARCZUK, Olga, 2021: *Transfugij*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/OYYH7518>>.

## Literatura

- GŁOWIŃSKI, Michał, 2005: Wprowadzenie. Michał Głowiński, Katarzyna Chmielewska, Katarzyna Makaruk, Alina Molisak, Tomasz Żukowski (ur.): *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Kraków: Universitas. 7–20.

- GŁOWIŃSKI, Michał, KOSTKIEWICZOWA, Teresa, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra, SŁAWIŃSKI, Janusz, 2010: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- SNOJ, Janž, 2020. Translating Ideology with Ideology: The Case of Sienkiewicz's Novel *In Desert and Wilderness* and Its Slovenian Translations. Anne Ketola, Tamara Mikolič Južnič in Outi Paloposki (ur.): *New Horizons in Translation Research and Education* 5. Tampere: Tampere University. 101–123.
- TOKARCZUK, Olga, 2018: *Opowiadania bizarne*. Pogovor z avtorico ob izidu zbirke kratkih zgodb. Wydawnictwo Literackie. Realizacja: Anu Czerwiński. 23. 5. 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=nPjmqSgBQ>>.
- TOMCZOK, Marta, 2015: "Opowiadanie jest stałym bytu cieniem": kilka uwag o kanonie Zagłady w literaturze najnowszej. *Narracje o Zagładzie* 1. 75–95.
- UNUK, Jana, 2020: Pripoved o spreminjajočem se svetu. Olga Tokarczuk: *Bizarne zgodbe*. (Zbirka Moderni klasiki.) Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Cankarjeva založba. 147–159.

**MESTO IN DRUŽBA  
V SODOBNEM  
SLOVANSKEM ROMANU**



## Literarna upodobitev makedonske prestolnice v romanu *Divja liga* Vlade Uroševića

Namita Subiotto

*Prispevek obravnava literarno upodobitev Skopja v (detektivskem) romanu Divja liga sodobnega makedonskega avtorja Vlade Uroševića, pri čemer se osredotoča na opis nekaterih dejanskih kulturnih znamenitosti makedonske prestolnice (Bit pazar, Kamniti most, Stara čaršija, Muzej Makedonije) in prikazuje, kako avtor zgodbeni prostor spreminja iz prozaičnega vsakdana v čudežni prostor skrivnosti oziroma kako doseže zanj značilno atmosfero skrivnostnosti, ki je nekakšno vezivo pripovednega diskurza.*

V sodobni makedonski romaneskni produkciji, ki je nastala po osamosvojitvi Republike Makedonije (leta 1991),<sup>1</sup> obstaja tudi nekaj del, ki dogajanje prostorsko eksplicitno umeščajo v glavno mesto nove države, časovno pa v sodobnost. Med njimi so vsaj štiri dela, ki jih lahko beremo tudi v slovenskem prevodu, in sicer: *Sneg v Kazablanki* Kice B. Kolbe (prev. Klarisa M. Jovanović, 2008), *Divja liga* Vlade Uroševića (prev. Namita Subiotto, 2009a), *Rezervno življenje* Lidije Dimkovske (prev. Aleš Mustar, 2014) in *Špegavec* Aleksandra Prokopieva (prev. Robert Suša, 2023). Gotovo bi bilo zanimivo primerjati podobe makedonskega glavnega mesta v vseh teh delih, a tokrat se posvetimo samo enemu, in sicer *Divji ligi*.

Avtor tega romana, Vlada Urošević (1934), velja za avtorja, čigar pripovedni slog je bolj uglašen z dediščino evropskih literarnih tendenc kot pa z aktualno nacionalno konstelacijo (Капушевска-Дракулевска 2019: 27), giblje se namreč v imaginarnem in fantastiki ter odkriva mistično stran mestnega, urbanega življenja (Георгиевска-Јаковлева 2008: 72–73). Literarni zgodovinarji ga štejejo za najvidnejšega predstavnika urbane poezije<sup>2</sup> (Георгиевска-Јаковлева 2008: 69) in tipičnega *pesnika mesta*, pesnika Skopja (Друговац 1990: 589). Poleg številnih razprav s področja literarnih ved, saj je bil tudi profesor primerjalne književnosti, je objavil nekaj knjig esejev o literaturi in

1 Od leta 2019 z uradnim nazivom Republika Severna Makedonija.

2 Tudi v enem izmed gimnazijskih učbenikov za makedonski jezik in književnost je Urošević označen kot »izrazito urban pesnik«, kar se nanaša predvsem na njegovo prvo pesniško zbirko (Богданоска 2008: 378).

slikarstvu, več kot dvajset pesniških in proznih zbirk, dve zbirki potopisov ter naslednje romane: modernistični prvenec *Okus po breskvah* (*Вкусот на праските*, 1965), apokaliptični stripovski roman *Dvorni pesnik v aparatu za letenje* (*Дворскиот поет во апарат за летање*, 1996), pravljčni roman *Zmajeva nevesta* (*Невестата на змејот*, 2008), *Divja liga* (*Дива лига*, 2000), *Madžun* (*Маџун*, 2018) in *Resnična, vendar skoraj neverjetna zgodba o družini Pustopolski, hiši ob Vardarju in štirih prstanih* (*Вистинита но не многу веројатна историја за семејството Пустополски, за куќата покрај Вардар и за четирите прстени*, 2022).

Nekaj Uroševićevih del lahko beremo tudi v slovenščini. Poleg omenjenega romana sta tu še dve knjižni objavi: v prevodu Vena Tauferja je leta 1975 pri založbi DZS izšla Uroševićeva prva pesniška zbirka, *Neko drugo mesto*, v mojem prevodu pa dvojezični izbor poezije in kratke proze *Nevarne svečanosti* (Ljubljana: Beletrina, 2016), in sicer ob avtorjevem gostovanju na festivalu Dnevi poezije in vina na Ptuj, preostale objave pa so revijalne ali zborniške.<sup>3</sup>

Večino (tako proznega kot pesniškega) literarnega opusa Vlade Uroševića, ki ga zaznamuje nekakšna obsedenost z obstojem vzporednih svetov (običajnega/realnega in neobičajnega/imaginarnega)<sup>4</sup> ter krajev prestopa iz prozaičnega vsakdana v čudežni prostor skrivnosti, prežema magija kulturno pestrega mesta Skopja, kjer avtor živi in ustvarja. Njegova jezikovna pustolovščina, podkrepjena z ljubeznijo do (predvsem nadrealističnega) slikarstva, je usmerjena k doseganju specifične atmosfere skrivnostnosti. Urošević zaznava vznemirljivo neobičajnost v skoraj vsem, kar ga obkroža. Lahko bi rekli, da je čarolovec, ki svojo pisavo zasnuje na igri ter na ta način (po)išče razpoko med realnim in irealnim, skozi katero popelje bralca v čudovite pustolovščine skozi prostor in čas. V mnogih besedilih Vlade Uroševića se zgodba začenja v nekem realnem trenutku sedanosti v konkretnem mestnem okolju, največkrat

3 Nekaj pesmi v prevodu Vena Tauferja je izšlo v *Novi reviji* (januar–februar 1991), nekaj haikujev v prevodu Aleša Mustarja in nekaj kratkih zgodb (*Zgodovina in druge*) v mojem prevodu v reviji *Apokalipsa* (haiku v št. 94/95 iz leta 2005, kratka proza v št. 131/132 iz leta 2009), del njegove najdaljše pesmi, *Noč polne lune nad Skopjem*, pa v mojem prevodu v zborniku *Vilenica 2009*. Kratka zgodba *Višnjev liker* je v prevodu Timoteja Senčarja objavljena v zbirki makedonske fantastične kratke proze *V mesečini svet* (Ljubljana, Oddelek za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani); zgodbe *Skrinja s skritim zakladom*, *Kar vidijo mačke* in *Lov na samorože* pa v mojem prevodu v izboru makedonske kratke proze *Kar vidijo mačke* (Ljubljana: Študentska založba, 2008).

4 V Uroševićevi pesmi *Neko drugo mesto* ima lahko mesto istočasno realno/znano in imaginarno/neznano podobo, odvisno od zorne točke lirskega subjekta: če si neko realno, znano mesto, označeno na zemljevidu, upamo pogledati na drug(ačen) način – če le malo nagnemo glavo, se zaradi igre svetlobe in senc njegova podoba spremeni in tako se najdemo pred okrasom pročelja neke stavbe, ki predstavlja začuden obraz z odprtimi očmi, in zdi se nam, kot da jo prvič vidimo. Tedaj se to mesto spremeni v neko drugo mesto, ki ga nemara ni na zemljevidu.



prav v Skopju, vendar kmalu, vzporedno z zapletom zgodbe, to mesto dobi drugačne oblike,<sup>5</sup> s čimer postaja realnost neobičajna, mesto se spremeni v »neko drugo mesto«, kot je naslovljena avtorjeva prva pesniška zbirka.

Vlada Urošević v pogovoru z Vladimirjem Jankovskim takole pojasni svoj odnos do prostora in časa v literaturi:

Prostor je nekaj, kar me bržkone zanima bolj v smislu toposa kot pa odnosa prostor – čas. Kaže, da sem, vsaj v prozi, **pisatelj prostora**. V našem vsakdanu, vzporedno z običajnim prostorom, ki ga poznamo, obstaja še neki drug, skrivnostni prostor, v katerega lahko vstopimo le v določenih trenutkih in ki nam ponuja drugačno doživetje. **Mislím, da občutek vzporednih svetov, običajnega in skrivnostnega prostora, ki se pogosto mešata in katerih meje, kot pišem v pesmi Neko drugo mesto, niso vedno vidne, obstaja v meni že od mladosti, pojavil pa se je prav v povezavi s Skopjem**. Vedno sem mislil, da se da skozi kakšno ozko skopsko uličico vstopiti v neki drug svet. (Јанковски 2003: 55–56, prevedla in poudarila Subiotto.)

To idejo je avtor ubesedil tudi v svoji najdaljši pesmi *Noč polne lune nad Skopjem* (iz zbirke *Mane, tekel, fares*, 2002), kjer pravi, da je Skopje »mesto, v katerem ima Luna za svojo dolžnost, da premeša karte mogočega in nemogočega« (Urošević 2009b: 244).

Čas in prostor torej pri Uroševiću, ki ga Kapuševska Drakulevska (Капушевска-Дракулевска 2019: 32) označi za »geografa imaginarnega«, delujeta kot odprti hiperstrukturi, v okviru katerih soobstajajo konkretni zemljepisni kraji in imaginarni toposi,<sup>6</sup> zgodovinsko izpričani dogodki ter notranja, psihološka izkustva, svetovi »zunaj« in »znotraj« človeka. V mreži takšne večdimenzionalnosti se premetava zgodba romana *Divja liga*, ki bi ga bilo med drugim zanimivo obravnavati z vidika žanra.

Vladimir Martinovski namreč ugotavlja, da prinaša roman *Divja liga* z vrstnega vidika v mozaik (takrat) petdesetletne zgodovine makedonskega romana<sup>7</sup> nekaj novih in dragocenih barv in da bi ga lahko označili za detektivski,<sup>8</sup> saj

5 Na primer v zgodbi *Lov na samoroge*: ko se stemni in pokrajino osvetli mesečina, se po mestnem parku sprehajajo samorogi; ali v romanu *Divja liga*: ko poletna nevihta prostor med mestnimi stavbami spremeni v akvarij, skozi nevidne morske tokove nad koralnimi grebeni povitih dreves, med televizijskimi antenami, vzravnanimi kot navigacijske naprave potopljenih ladij, plujejo velike blede meduze – najlon vrečke, ki jih je veter dvignil s kupa smeti (DL: 79).

6 Na primer knjižnica, ki jo obdajajo močvirja (*Knjižnica*), ali muzej, ki ga stražijo vojaki, medtem ko se v njem odvija ležerna zabava (*Zabava v muzeju*; obe zgodbi iz izbora *Nevarne svečanosti*).

7 Prvi makedonski roman, *Vas za sedmimi jeseni* Slavka Janevskega, je izšel leta 1952, leta 1957 pa tudi v slovenskem prevodu Frana Petréta.

8 Matej Bogataj ga v recenziji v *Mladini* označi za »arheološko kriminalko z ezoteričnim zapletom« (Bogataj 2009).

se njegova narativna struktura v veliki meri ujema z glavnimi koordinatami in zahtevami detektivskega romana<sup>9</sup> (na začetku besedila se pojavi uganka, razrešitev pa je logična, vendar za bralca nepričakovana), čeprav v nekakšni maskirani in modificirani obliki (Мартиновски 2004: 102–103). Kršena je na primer osnovna (vendar ne zavezujoča) detektivska shema truplo-detektiv-storilec, saj trupla ni, vlogo detektiva pa prevzame glavni junak romana, Bojan, nezaposleni magister arheologije, ki vstopa v negotovo, mestoma nevarno preiskavo, katere glavni cilj je razkrinkati aktualne množične kriminalne prakse v Makedoniji, in sicer divje arheologe, skupine tako imenovanih zlatarjev ali »divje lige«. Koketiranje z žanrom detektivski roman je vidno tudi v medbesedilnem navezovanju na slavna detektivska dela Agathe Christie: »Bojan je začutil, kako se kot Hercule Poirot spušča v težavno in negotovo preiskavo« (DL:<sup>10</sup> 104); »Zdaj imava še eno poredno deklico, je rekel Bojan. Kot v romanih Agathe Christie« (DL: 30); ter pustolovske filme: »Živim nevarno življenje, je rekel Bojan. Na trenutke se počutim kot Indiana Jones« (DL: 85).

Glavni junak romana *Divja liga* Bojan torej postane detektiv in razvozlava, dešifrira, dekodira, rekonstruira in pojasnjuje niz različnih semantičnih sistemov iz številnih starodavnih kultur in civilizacij:<sup>11</sup> od religij, kultov, predvsem mitraizma, iniciacijskih obredov in ezoteričnih učenj (kabala, alkimija, astrologija) prek dnevniških zapisov, pisem, likovnih del (freske in fotografija), enigmatičnega nakita do arheoloških in vojaških zemljevidov, šifriranih zapisov, skrivnostnih znakov, ki postanejo integralen del romanesknega tkiva (Мартиновски 2004: 105). Zanimivo je, da se niti skoraj vseh teh sistemov zavozlajo prav v Skopju, kamor je avtor umestil osrednje dogajanje v romanu, čeprav se pozneje pokaže, da se pravzaprav večina zgodbe plete okoli skrivnostnega zapuščenega mitreja v bližini opustelega zaselka na jugu Makedonije, delno pa tudi na Ohridu in v Parizu. Martinovski ugotavlja, da Urošević v romanu *Divja liga* upošteva aktualne tendence detektivskega romana, ki po Bessièru (2001, nav. po Мартиновски 2004: 104) v 20. stoletju postopoma razvije status metažanra: iskanje in razreševanje uganke, značilne

9 Zupan Sosič detektivski roman označi za priljubljeni žanr detektivke, ki je sorodna kriminalki, njeno vsebinsko in struktarno določilo pa »je uganka, temelj detekcijske naracije, ki si prizadeva pritegniti pozornost bralca s sistematičnim reševanjem zapletenega problema (puzzling problem), pri čemer uporablja racionalna sredstva za pojasnitev točnih vzrokov in okoliščin skrivnostnega zločina. Rešitev uganke so storilci zločina, razkriti s pripovedno tehniko suspenza; premišljeno odlaganje razrešitve uganke (kdo je storilec) pa temelji na klimaksu« (2017: 316–317).

10 Kratica za roman *Divja liga*. Poudarke v navedkih iz romana označila Subiotto.

11 Zanimiva bi bila tudi obravnava tega romana v medpredmetni povezavi z zgodovino, predvsem pa umetnostno zgodovino (egipčanska civilizacija, antična doba, Otomansko cesarstvo, prva in druga svetovna vojna ...)

za detektivsko preiskavo, implicira in tematizira samo iskanje smisla in skrivnega pomena, značilno za proces ustvarjanja literarnega besedila, kot tudi za proces njegovega »branja« in interpretacije, saj je glavni junak v Uroševićevem romanu istočasno detektiv, bralec, razlagalec in pisatelj, čeprav je po poklicu arheolog. Strinjam se z Martinovskim (105), da se Urošević v romanu *Divja liga* pravzaprav spretno poigrava s horizontom pričakovanja, značilnega za žanr detektivskega romana,<sup>12</sup> od katerega pa bistveno odstopa v epilogu preiskave, saj Bojanu ne uspe razvozlati vseh ugank: »Nekatere stvari bodo gotovo ostale za vedno nejasne, je rekel Bojan. Zgodba, v kateri so povsem jasne vse stvari, ni vredna pripovedovanja« (DL: 185). Sicer pa je Vlada Urošević v intervjuju za makedonski portal Kultura ob dodelitvi nagrade Stale Popov za najboljšo objavljeno prozno delo v letu 2008, ki jo dodeljuje Društvo pisateljev Makedonije (prejel jo je za delo *Zmajeva nevesta*), o svojem delu rekel, da se rad igra z žanri in da se vsi njegovi romani žanrsko razlikujejo ter da je v romanu *Divja liga* pokazal blag ironičen odnos do popularnega detektivskega romana.

Zdi se, da Urošević vidi arheologijo kot neke vrste obsesijo iskanja elementov iz preteklosti v sedanjosti, kot nekakšno razkrinkavanje ugank, značilno tudi za detektivsko delo. Njegova strast do arheologije izvira iz možnosti, da se v zemlji najde kak ostanek starodavne civilizacije, kar tematizira tudi v romanu *Divja liga*. Tudi v tem romanu se namreč bralec ulovi v mrežo časovnih in prostorskih koordinat, ki izpostavijo predvsem kulturno pestrost Makedonije ter njeno vpetost v kulturno dediščino Evrope in Azije. Zaradi zemljepisne in zgodovinske prepisne pozicije skozi tisočletja je Makedonija in z njo Skopje pravzaprav prostor, kjer »se sloji mešajo, prevzemajo znamenja preteklosti in jih prenašajo v drug čas, prepletajo se v težko razumljiv palimpsest« (DL: 78).

V nadaljevanju si z izbranimi fragmenti iz romana oglejmo, kako Urošević zgodbeni prostor spreminja iz prozaičnega vsakdana (ali iz dejanskih mestnih ulic, trgov, mostov, zgradb) v čudežni prostor skrivnosti oziroma kako doseže zanj značilno atmosfero skrivnostnosti, ki je nekakšno vezivo pripovednega diskurza. Za razliko od prostora zgodbeni čas ni eksplicitno določen oziroma ne moremo razkrinkati leta, v katero je umeščeno dogajanje, vendar drobni

12 Tudi Bogataj (2009) ugotavlja, da se »Divja liga [...] dovolj dobro, torej predvsem distancirano in ponekod duhovito poigrava s tistim danes jako uspešnim in visokonakladnim žanrom, ki zmeša reinterpretacijo zgodovine, vplete vplive čim bolj oddaljenih ezoteričnih in okultnih združb v glavni, vidni in priznani – pa zato nič manj pregledni – tok zgodovine, vse skupaj pa začini s kriminalnim zapletom.«

Zanimivo je, da je roman *Divja liga* izšel istega leta kot popularna kriminalka *Angeli in demoni* Dana Browna, istega leta pa sta izšla tudi slovenska prevoda obeh romanov.

indici dajejo vtis sodobnosti (roman je izšel leta 2000), natančneje obdobja tranzicije. Določen pa je letni čas, osrednja zgodba se namreč dogaja poleti, v času največje pripeke, kar jo začini z razgretostjo in dodatno napetostjo, z malo šale pa lahko dodamo, da bralca spomni na znano popevko Dada Topića, da je Makedonija »tamo gdje vječno sunce sja«, torej »tam, kjer sije večno sonce«.

Romanesko dogajanje se prične v poletni pripeki na osrednji skopski tržnici Bit-pazar:

Okrog tržnice je vrelo kot na mravljišču. Prostor med stojnicami so pred soncem ščitila šotorska krila v kamuflažnih barvah, razdrte kartonske škatle, krpe. Med temi senčili, povezanimi med sabo z vrvmi in žicami, so se tu in tam dvigale kupole oranžnih in zelenih sončnikov, katerih barve so že zdavnaj zbledele na kakšni plaži. V senci pokrpanega nadstreška so se nakupovalci prebijali med kupi zrelih plodov. Obrazi, gibanje, razstavljeno blago, vse to je bilo v mehki senci, le tu in tam je sončno rezilo, ki se je prebilo skozi kakšno špranjo, bleščeče osvetlilo golo ramo nakupovalke, nož, ki reže sadež, prepoten obraz prodajalca. (DL: 7.)

Urošević »naslika« tržnico s hitrimi realističnimi potezami, kar se ujema z dinamiko opisanega prostora, kjer je gibanje živahno. Nato izpostavi – »bleščeče osvetli« – nekaj detajlov (gola rama nakupovalke, nož, ki reže sadež, prepoten obraz prodajalca) ter nadaljuje z zanj značilnim pripovednim postopkom: naštevanjem/kopičenjem predmetov:

Bojan je kupil breskve, nekaj pekočih paprik, paradižnik. Potem je zapustil krog, kjer so se prodajale poljščine, toda naokrog je bila še vedno gneča – preprodajalci so ponujali francoske parfume, izdelane v Turčiji, škotski viski iz Bolgarije, nestle čokolado iz Romunije, beneton majice iz Albanije, cigarete od kdove kod. Bojan ni gledal blaga, ki so ga vsiljivo ponujali – vedel je, da bodo, če samo za trenutek ulovijo njegov pogled, postali še bolj vsiljivi. (DL: 8.)

Bit-pazar, osrednji mestni trg z uradnim imenom Trg Makedonija (Ploščad Makedonija), sredi katerega se od leta 2011 bohota spomenik, poimenovan Bojevnik na konju, Kamniti (ali Kamen) most, obzidje Kale, Stara čaršija in v njej Muzej kot dejanske arhitekturne znamenitosti Skopja so točke, med katerimi se v romanu giblje Bojan, nekajkrat v družbi svojega dekleta Maje. Preostale dejanske in zgodbene lokacije, povezane s središčem makedonske prestolnice, so: Trgovski center (GTC), Narodni teater, Nacionalna knjižnica,

bulvar Sveti Kliment Ohridski, Arhiv Makedonije, most Goce Delčev ter nekaj lokalov (Rim-Pariz, Panta rei, Metropol, Buket). Imena teh lokacij so v romanu največkrat pospremljena z nizanjem vizualnih podob iz njihove neposredne bližine: vode, rastlinja, ljudi:

Bojan je odprl vrata avtomobila in Rom se je zvrnil noter skupaj s škatlami. Držal ju je v rokah in ves čas molčal, ko se je Bojan spuščal po ulici, ki je od **tržnice Bit-pazar** vodila proti **Nacionalni knjižnici**. (DL: 9.)

**Ploščad** je bil prazen, pritiskala je vročina. Romčki so skakali s **Kamenega mostu** v plitvi Vardar. Voda je imela barvo starega bronca, ki se ga je večkrat dotaknila roka: drsela je čez prod kot nož, ki se osvobaja rje. (DL: 14.)

Prečkala sta **most Goce Delčev** in se povzpela na **Kale**: za Šar planino je zahajalo sonce. Na redkih travnikih in pod kamnitimi mostovi so sedele muslimanske družine, tihe in resne, v sozvočju z notranjim in zunanjim svetom. (DL: 26.)

Avto je pustil na parkirišču pri stari zgradbi **Narodnega teatra**. Mimo so prišla tri razigrana dekleta, ki so nad hlačami nosila kratke črne bluže, pod katerimi je bilo moč videti popek – kot na reliefih iz starodavnega Egipta. Na **bulvarju Sveti Kliment Ohridski** se je lipovo listje s skrajnimi napori trudilo preživeti, kljub dimu iz izpušnih cevi. Listi so imeli neko bolezen, zaradi katere so bili videti mastni in svetleči. (DL: 72.)

Hodil je po glavni ulici, v senci nadstreškov, ki so ščitili izlozbe. Bilo je prijetno hoditi skozi njihovo modrikasto prozornost, čeprav so bili prostori med njimi bleščeči, kot bi zamahnil z rezilom pred nezaščitenimi očmi. Pomikal se je z vzhodne strani **Ploščada** in pri tem izkoriščal sence divjih kostanjev. Na stolah pred **Metropolom** so pod senčniki sedeli nekdanji politiki in brali časopis. (DL: 74.)

Opoldne, medtem ko je Skopje premagovala vročina, je Bojan parkiral avto pred **Arhivom Makedonije**. Na travniku so pod grmičevjem ležali delavci iz »Parkov in zelenja«, ki so bili začeli kositi travo, ampak jim je vročina kmalu zmanjšala delovni elan in jih prisilila, da poiščejo senco. Ob pokvarjenem hidrantu, iz katerega je v klopotu brizgala voda, so veselo skakali bosonogi otroci. Čez mesto je pihal zavret veter.

Notri, v stavbi, je bilo sveže – klima naprave so delale in Bojanu se je zazdelo, kot da se spušča v podzemlje, v katerem vlada ne samo nek drug letni čas, temveč tudi druga časovna epoha. (DL: 178.)

Sprememba temperature v interierju Arhiva Makedonije vpliva na junakovo percepcijo časa, s čimer pa je subtilno napovedano tudi odkritje dokumentov, vezanih na drug čas, vendar isti prostor, ki vodijo k razkrinkanju uganke.

Sprememba zgodbenega prostora iz prozaičnega v čudežni prostor skrivnosti je zagotovo najbolj opazna pri upodobitvah Stare čaršije, poimenovane tudi Stara skopska čaršija, Stara turška čaršija ali samo Čaršija. To je trgovski in kulturnozgodovinski del središča Skopja, ki leži med Kamnitim mostom in tržnico Bit-Pazar ter med obzidjem Kale in reko Seravo in v katerem se prepletajo ostanki otomanske, bizantinske in modernistične arhitekture, med njimi tudi Muzej Makedonije. Kaže, da je za Uroševića prav zaradi prepletenosti znakov iz različnih kultur in civilizacij, ki nosijo v sebi sporočila od daleč, ta del mesta najbolj vznemirljiv in zato primeren za točko prehoda iz realnega v imaginarno. V njem (prek fokalizatorja Bojana) vidi »neko drugo, notranje mesto«, saj Čaršija utripa z neko skrito energijo, ki je drugi deli mesta nimajo:

Bilo je že skoraj poldan: Stara čaršija je živela z zadržanim ritmom, utripala je z neko skrito energijo, ki je drugi deli mesta niso imeli. Bojan si je ogledoval izložbe zlatarn – med robo, prineseno iz Istanbula, je bilo veliko simbolov islama, ponekod pa je bilo videti tudi kitajski znak taj čí, s protipostavljenimi elementi jina in janga, izdelanimi v črnem in belem emajlu; v neki izložbi je videl celo egipčanski ank, čez katerega je bil razpet Kristus. V teh prostorih so se kot vedno znaki dotikali, se mešali in prepletali, nosili s sabo svoja sporočila od daleč in jih mrmrali na uho tistemu, ki se je bil pripravljen ustaviti in jih poslušati. (DL: 76.)

Bojan je prijel Majo za roko in jo popeljal čez prečno uličico proti **Muzeju**. V mestu se je odpiral prostor nekega drugega, notranjega mesta: s skrivnimi prehodi, komaj berljivimi znaki, enigmatičnimi kažipotí. Obstajali so samo slabo označeni vhodi, ki so vodili k nepredvidljivim središčem zapletenih zgradb, skozi kakšno zapuščeno dvorišče ali umazane delavnice so se odpirale možne poti do nikjer evidentiranega spomenika ali do nikoli odkrite vizure. Vse je bilo pomembno: napis zavarovalnice, ki je že zdavnaj ni več, ostanek izbrisane imena podjetja, emblem iz zarjavelega železa na napol zgniti ograji: vse je imelo svoj drug, drugačen, skrit pomen, svojo skrivnostno vsebino, zamaskirano za nepoučene. Skozi prepovedano četrto mesto sta hodila dva razdovedneža, ki nista imela ključa, vendar sta slutila skrivnosti. (DL: 14–15.)

A tudi Stara čaršija je čarobna, skrivnostna samo ob določenem delu dneva, in sicer v času najhujše vročine. Pred in po tem skrivnost izjemnosti dela tega mesta izgine in prostor zopet preide iz imaginarnega v realnega:

Ko sta stopila iz Muzeja, je sončna pripeka že popustila, zrak pa je postal še bolj gost in težek; v majhnih uličicah na **Čaršiji** je bilo soparno. Bilo je veliko mimoidočih – vse je bilo drugače kot takrat, ko sta hodila proti Muzeju. Družine z otroki so se ustavljale ob izložbah, vstopale v prodajalne, izstopale s paketi kupljenega blaga, se prepirale in spet in spet preračunavale porabljeni denar. Prodajalci so se klicali čez ulico, iz čajnic so prihajala dekleta s steklenimi kozarčki čaja na medeninastih pladnjih, bilo je hrupno in pisano, z veliko gibanja; skrivnost izjemnosti tega dela mesta je izginila. (DL: 17.)

Prečkal je **Kamen most** in se potopil v sejmsko pisanost **Stare čaršije**. Toda tokrat ni imel občutka, da vstopa v zaprt svet, ki je z nevidnimi mejami ločen od drugega dela mesta: dopoldan je bil del dneva, ko so bile skrivnostne vezi med stvarmi prikrite z neko navidezno poslovnostjo, vse dvosmiselne dejavnosti so izgubile svoj drugi, globlji pomen, in pred Bojanovimi očmi so se odstirale samo navadne prodajalne in obrtniške trgovinice brez česarkoli nenavadnega v blagu, ki so ga prodajale, in v dejavnostih, ki so se v njih izvajale. (DL: 74–75.)

V romanu pa zasledimo tudi podobe celotnega mesta, natančneje centra Skopja. Z obzidja Kale ga romaneskna junaka opazujeta s ptičje perspektive; to je mesto, ovito v prašno meglo, razvlečeno, polno nepredvidljivih ritmov v razporedu blokov, neurejeno in težko ulovljivo v kakšno racionalno formulo prostora, v njem se »ostri, moški vogali ulic prepirajo z blago, ženstveno zaobljenostjo nabrežij reke« (DL: 27). Dokaj realistično orisane dnevne podobe Skopja (z izjemo Čaršije in Muzeja okrog poldneva) se razlikujejo od večernih, ko dobi mesto drugačno, nekoliko demonsko podobo. V citiranem fragmentu se to kaže kot sprememba zvoka, kot izpad iz običajnega ritma:

Skozi mesto je bil utrip večera – pospešen, malce vročičen, z nenadnimi sinkopami; v njem je bila izgubljena racionalna usmerjenost dopoldanske naglice: sedaj je ta ritem v sebi nosil nekaj nepredvidljivega, poljubnega, blaznega. Bili so trenutki, ko so avtomobili prehajali v živčno bučnost in rojili okoli križišč; potem se je dogajalo, da ni šel mimo niti eden; z nekaterih ulic je prihajal vrvež skupine mladih ljudi, zbranih pred neko kavarno; sosednje ulice so bile mračne in tihe. Dnevna pravila niso več veljala – mesto se je spreminjalo, odvrгло je svojo poslovno resnost in v svojem rahlo premaknjemem dekorju dobivalo nekaj sejmskega in karnevalskega. (DL: 153–154.)

Ko se Bojan vrne iz Pariza,<sup>13</sup> se razveseli »svojega« mesta, ki ga tokrat doživlja predvsem prek znanih vonjav:

13 V romanu najdemo tudi čudovite upodobitve Pariza.

Večer je bil gost od poletnih vonjav – skorje lubenice, ki so gnile v sosednjem kontejnerju, pražene paprike iz stanovanja od spodaj, izparevanje namočene trave z bližnjih dvorišč. Nad Skopjem je ležala topla zmes komaj prepoznavnih ostankov poletnega dne: vijolični plini iz izpušnih cevi avtomobilov, prah, ki ga je dvignilo brcanje žoge na izsušenem travniku, mačji urin iz skritih prehodov med bloki, dim iz gostilniških žarov, pomendrane marelice z drevesa, ki je preraslo ograjo in se povесilo nad pločnik. Ta vonj je bil precej drugačen od pariškega – ne toliko eksotičen, pač pa znan in bližnji. Bojan ga je zadovoljno vdihnil. (DL: 150.)

Epilog zgodbe pa Urošević postavi v septembrsko Skopje, ko se v mesto po poletni razgretosti počasi vrača običajna živahnost. Tu je opis osredotočen na vizualno podobo, ki jo dopolnjuje slušna:

Po opustošenju v poletnih počitnicah se je Skopje spet polnilo. V mestu je bilo vse več deklet, ki so kazala porjavela telesa, ki jih kratke poletne oblekice niso dovolj pokrivalo. V prodajalnah športnih copatov in kopalk so že najavili velik popust blaga. Bojan je šel mimo kavarne Rim-Pariz: obiskovalci so bili še vedno redki, še vedno ni bilo običajne živahnosti, samo nekaj novopečenih poslovnežev, na kratko postrizženih, v črnih majicah s kratkimi rokavi in z zlatimi verižicami okoli vratu, je vodilo poslovne pogovore. Govorili so precej glasno in živčno gestikulirali. (DL: 175.)

Na koncu si oglejmo še daljši fragment iz osemnajstega poglavja, ki vsebuje poseben (prav tako fikcijski) diskurz, oblikovan kot dokument, s pomočjo katerega Bojan razkrinka del uganke: pismo Prosvetljene bratovščine s konca 18. stoletja. Fragment vsebuje podobe Skopja iz drugega časa, ki je od osrednjega zgodbenega časa oddaljen dobri dve stoletji, podane pa so s perspektive tujcev, Francozov, ki potujejo po Otomanskem imperiju. Tudi tu sta izpostavljeni lokaciji Čaršija kot »srce mesta« ter »prekrasen in star« most, ki ga prepoznamo kot današnji Kamniti most. Opis mesta, ki ga popotniki (z Zahoda) občutijo kot »Vrata Orienta«, kot mešanje bizantinske in islamske arhitekture, je, za razliko od zgoraj navedenih kratkih orisov, katerih fokalizator je Skopjanec Bojan, precej podroben, vendar prav tako vključuje sliko, zvok in vonj:

Mi smo v **Skopju**. Zdi se nam, da smo prišli do Vrat Orienta – minareti džamij tekmujejo v višini s topoli, kupole amamov kipijo proti nebu kot velikanski plodovi, ki so zrastle med hišami. Čeprav že kakšnih deset dni potujemo po Otomanskem imperiju, se nam zdi, kot da šele zdaj prihajamo v njegove prave



kraje – geografsko smo v Evropi, toda naokrog se že čuti sapo Azije. To je Azija, ki je pozabila ali pa odrinila svoje velike filozofske in religiozne ideje, neka bolj prizemljena Azija – pa kljub temu Azija. Zaradi tega smo seveda vznemirjeni. Bizanc in islam se mešata v neverjetnem spoju: nad zgradbami, nad gibanjem ljudi, nad prizori, ki se odpirajo pred nami, leži nek neizrekljiv misterij, ki iz mesta dela čudežno sestavljanko, izredno zapleteno za reševanje, a ravno zato močno privlačno.

Tisto, kar takoj pade v oči, je, da so na strani velikih javnih zgradb, amamov in hanov kot kakšne školjke na trupe starih ladij prilepljene številne majhne prodajalne, včasih zgrajene iz povsem netrajnega in trošnega materiala, vendar zelo pitoreskne. In te prodajalne, kot tudi tržnice, so prepolne blaga, ki prihaja z Levanta – iz Anatolije, Sirije, Egipta – in vse to bogastvo je pomešano z grozno revščino nekaterih prebivalcev mesta. Veliko beračev je, pohablencev, obupancev, ki molče prosijo za miloščino in v nas uperijo le pogled – in drugih, ki klepetavo in z najbolj nemogočimi grimasami stegujejo roke proti nam in nam nudijo kaj naprodaj ali pa nam ponujajo usluge, ki jih ne razumemo. Ko hodimo po ulicah, nas spremlja čudenje, klicanje, včasih celo sovražne geste. Vse se zliva v eno gosto množico oslov, mul, potepuških psov, raznih vrst brezdelnežev, prodajalcev, ki glasno ponujajo svoje blago, razcapanih otročaje in zamotanih starih žensk. Vonjave, ki se širijo naokrog, so težke, v sebi imajo nekaj zahrbtnega in grozečega, med njimi prepoznavamo jasmín, cimét, nageljnové žbice, origano in neizbežni ovčji loj. Strašno veliko muh je – na plodovih na tržnici, na hrani po okrepečevalnicah, na obrazih slepcev, a zdi se, kot da to nikogar ne moti. Vse se sprejema z nekakšnim orientalskim fatalizmom: stvari so takšne, kot so, in nihče nima moči, da bi pomislil, da bi to spremenil.

**Čaršija je srce mesta:** na njenih ulicah je čutiti, kako bije, tu bolj tu manj pospešeno, kako trepeta v vročici. Ko se malo oddaljite od tega zavretega utripa kaotičnih gibanj, vstopite v splet uličic, ki živijo povsem drugačno življenje. Orient je tu prisoten na drugačen, vendar nič manj poseben način: visoki zidovi, ki obkrožajo vrtove, v katerih se hiše včasih komaj vidijo od obilnega zelenja, umik pred radovednostjo mimoidočih, zaprtost za zunanji svet. Po dvoriščih rastejo smokve in pogosto kutine in tepke. Med cvetjem se sprehajajo pavi.

V mestu je veliko sledi starih zgradb, včasih samo zidovi, ki ne morejo veliko povedati o poreklu in namenu nekdanjega poslopja. **Čez reko vodi most,**

**prekrasen in star; ob sončnem zahodu ima njegov rumenkasti kamen plemenitost jantarja.** Kristjani pravijo, da je rimski ali bizantinski, Turki pa, da ga je zgradil neki njihov sultan. Kakorkoli že, ni jasno, čemu je zgrajen, saj ni na desni strani reke tako rekoč ničesar – ena džamija, nekaj mlinov in neskončno opustelo polje s turškim pokopališčem, obraslim z divjimi travami. Lahko bi se reklo, da most prečkajo samo redki vaščani, ki peljejo svoje pridelke na tržnico, in pogrebne povorke. Na njem sedijo berači, ki – ko gremo mimo mi – obupno vpijejo in dvigajo svoje palice ter kažejo ostudne štrclje in zagnojene rane po telesu. (DL: 189–191.)

Tudi v tem fragmentu se literarna upodobitev mesta nanaša na dejanske lokacije (Čaršija in Kamniti most), le da pri njej avtor ne izhaja iz lastne izkušnje sodobnega Skopja, pač pa se najbrž naslanja na zgodovinopisna dela, arhivske dokumente in potopise. S tem, ko je Urošević v roman vtikal upodobitve Skopja (in nekaterih drugih makedonskih krajev) iz različnih zgodovinskih obdobj, je pokazal, da mesto kot prostor hrani v sebi skrivnosti, vpete v pričevanja iz drugega časa, vendar istega prostora: nekatere lahko razkrinkamo, nekatere pa ostanejo za vedno nejasne, saj, kot avtorjevo idejo ubesedi glavni junak romana: »Zgodba, v kateri so povsem jasne vse stvari, ni vredna pripovedovanja« (DL: 185).

## Vira

- UROŠEVIĆ, Vlada, 2009a: *Divja liga*. Prev. Namita Subiotto. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev.
- UROŠEVIĆ, Vlada, 2009b: Noč polne lune nad Skopjem. *Vilenica / 24. Mednarodni literarni festival* (ur. Miljana Cunta, Tanja Petrič). Prev. Namita Subiotto. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. 240–244. <<https://vilenica.si/wp-content/uploads/2015/10/almanac-2009-web.pdf>>.

## Literatura

- BESSIÈRE, Jean, 2001: *Quel statut pour la littérature?* Paris: Presses Universitaires de France.
- BOGATAJ, Matej, 2009: Balkanska zlata mrzlica. *Mladina*, št. 50.
- SUBIOTTO, Namita, 2009: Obsedeni z arheologijo. V: Vlada Urošević: *Divja liga*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. 197–204.
- ZUPAN SOSIĆ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- БОГДАНОВСКА, Билјана, 2008: *Македонски јазик и литература за матуранти*. Скопје: Бомат графикс. 293–314.

- ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА, Лорета, 2008: Современа македонска книжевност. *Македонскиот јазик во глобалниот свет* (ур. Максим Каранфиловски и др.). Скопје: Влада на Република Македонија. 66–79.
- ДРУГОВАЦ, Миодраг, 1990: *Историја на македонската книжевност: XX век*. Скопје: Мисла.
- ЈАНКОВСКИ, Владимир, 2003: *Огледало на загатката (разговори со Влада Урошевиќ)*. Скопје: Сигмапрес.
- КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА, Лидија, 2004. Големата авантура на Влада Урошевиќ или заводливиот танц на една имагинација. Влада Урошевиќ: *Свездени овоштарници. Избрани дела, книга прва*. Скопје: Магор. 5–14.
- КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА, Лидија, 2019: Влада Урошевиќ како раскажувач. *Спектар (Скопје) бр. 74*. 27–40.
- МАРТИНОВСКИ, Владимир, 2004: Жанровските координати во романот *Дива лига* од Влада Урошевиќ. *50 години од македонскиот роман*. Скопје: Институт за македонска литература. 102–106.



## Poverjenik v hotelu (o dveh romanih Renata Baretića)

*Durđa Strsoglavec*

*Prispevek<sup>1</sup> predstavlja romana Osmi poverjenik in Hotel Grand hrvaškega avtorja Renata Baretića, v katerih prihaja do trkov in razhajanj med različnimi prostori, kulturami, jeziki, idiolekti, izkušnjami, civilizacijskimi krogi in svetovnimi nazori, med z jezikom in pripadnostjo ograjenimi svetovi.*

### ***Osmi poverjenik***

Leta 2003 je na Hrvaškem izšel roman *Osmi povjerenik* (*Osmi poverjenik*, v slovenščini 2006) Renata Baretića. Zgodbo o mladem perspektivnem hrvaškem politiku, ki ga zaradi insceniranega škandala kazensko pošljejo na najoddaljenejši hrvaški naseljeni otok, in sicer kot poverjenika vlade, da bi končno vzpostavil lokalno samoupravo na samovoljnem in ne samo od matične domovine, temveč tudi od sveta odrezanem hrvaškem ozemlju – otoku Trečiću, je literarna kritika prepoznala kot najboljši roman leta in ga nagradila s petimi (praktično vsemi) literarnimi nagradami.<sup>2</sup> Na Baretićevem imaginarnem Trečiću živijo starci, upokojenci, ki so nekoč delali v Avstraliji, dva državljana BiH v eksilu, Aboridžini, skrivnostni svetilničar in en sam mlad človek. Na otoku ni elektrike, ni trajektne povezave, ni telefona, kaj šele signala mobilne telefonije, vse je drugače – ljudje živijo drugače, jedo in pijejo drugače, funkcionirajo drugače, razmišljajo drugače in, kar je najbolj nenavadno, govorijo drugače.

Kot da ta in takšna drugačnost že sama po sebi ni zadosti mučna za kazensko premeščenega in na vseh ravneh izoliranega politika Sinišo Mesnjaka, mu izvršitev naloge in življenje nasploh grenijo trmasti in svojeglavi otočani, ki jih vzpostavitev lokalne samouprave niti najmanj ne zanima (vse, kar potrebujejo za življenje, jim pripeljejo iz Italije, kar financira Trečićan Bonino

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

2 Nagrada Ksaverja Šandorja Gjalskega za najboljšo prozno delo, letna nagrada Republike Hrvaške Vladimirja Nazorja, letna nagrada Matice hrvaške Augusta Šenoec, letna nagrada časopisa *Vjesnik* Ivana Gorana Kovačića in nagrada knjižnega sejma v Pulju Kiklop.

iz Avstralije), zatem aboridžinska zdravilka, pornozvezda v izgnanstvu, italijanski švercarji, bosanski svetovljan, o katerem se ne ve, kaj je, neverjeten pustolovec ali navaden lažnivi kljudec, z matematiko obsedeni svetilničar, ki se boji čustev, invalidni lovec na sredozemske medvedjice ..., predvsem pa otoško narečje. Tako že osmi po vrsti poverjenik hrvaške vlade na hrvaškem otoku nujno potrebuje prevajalca v hrvaščino, da bi se lahko sporazumeval z otočani, ki govorijo (za zagrebškega prišleka – pa tudi za bralca) neverjetno *trećićanščino*, zmes dalmatinskih govorov, avstralske angleščine, svojevrstnih italijanizmov in anglizmov ter posebnih sociolektov (v slovenskem prevodu pa zmes primorskih govorov in slovenske pogovorščine).

Pozno popoldne tega dne je poverjenik, otečen, izčrpan zaradi ubijalske bolečine in obešen na Tonina, komaj prišel do hiše Bartula in Muone Kvasinožić.

»Smuo voas aspetoali črez puo uri, trej kvoatri ...« je rekel Bart namesto pozdrava. »Ala, puojte u harm ...«

Z ulice sta vstopila skozi velika vrata iz debelih, črno pobarvanih desak. Bart je zaklenil za njima in pokazal Siniši, naj se usede v zlizan naslanjač sredi vinske kleti. Potem je vzel veliko keramično skodelico, odpihnil iz nje prah in jo napolnil z dobrima dvema decilitroma nekakšnega žganja.

»Nnnn ...« se oglasi poverjenik, odmahne z roko in odkima.

»Nej se stroašit, poveri, donbi fried. Tojo nij zoate, ic fo maj tuls,« odvrne Bartul z nasmeškom in iz predala vzame kuhinjsko krpo, v katero so bile zavite dvoje zobarske klešče, večje in manjše. Gostitelj jih obriše z isto krpo in jih z glavo potopi v tisto skodelico. »Dizinfekša!«

Skozi manjša stranska vrata stopi Muona, ritasta in zibajoča se, z iskreno dobrodušnim nasmeškom, v oblačilih, med katerimi ni bilo dveh stvari enake barve. [...]

»Nnnn ...« jo pozdravi poverjenik z bolečo grimaso in s prstom pokaže na levo stran čeljusti.

»Aupen, aupen ...« mu blago ukaže Muona in se materinsko nasmiha. »Lajta!« se avtoritativno obrne k možu, ko je poverjenik poskusil odpreti usta. Bartul iz žepa svojega kombinezona potegne ročno baterijo in ji jo poda.

»Poveri, no kjua ... Must pulit aut. Spulti ...« postavi Muona, 'dotoresa av ol betegi', diagnozo po tem, ko je celo minuto gledala v sedmico levo spodaj in jo narahlo pritiskala s kazalcem. [...]

»Noankuoli mi nij hušt tojo deluo, peruo deso ...« reče kakor sam zase stari Kvasinožić, vzame večje klešče iz tiste skodelice z žganjem in si jih začne poznavalsko ogledovati v nasprotni svetlobi.

»Bart, pliz ...« ga okrega Muona in iz žepa potegne dva zavitka. »Toj deso ...« se spet obrne k Siniši, odvijje manjši zavitek in mu pokaže zeliščno kroglico, »toj pej lejta ... Puole.«

Drugi zavitek, za pozneje, je dala nazaj v žep, kroglico iz manjšega zavitka pa je postavila točno na poverjenikov zob.

»Nau bajtit. No žvoči! Don ču, đasta bajt, strang, stranga ... Ben ... Haldit sau. Nau vi vejt.«

Siniša je močno grizel vse bolj grenko kroglico, vprašujoče dvignil obrvi in se z roko udaril po uri.

»Puo uri,« odvrne Muona, »halfa naua. Halditajt, dantiven mouv.« [...]

»Muona, buo poveri uostuo par vitu?« je vprašal Bartul in hlinil strašno zaskrbljenost. »Si duobruo zmoahala toji nestetik?« (Baretić 2006a: 128–130.)<sup>3</sup>

Siniša dobi uradnega prevajalca v osebi edinega mladeniča na otoku, Trećića-na Tonina, ki se na (najsodobnejšo) knjižno hrvaščino resnično spozna, saj se je

3 »Predvečer toga dana, natečen i iscrpljen ubitačnom boli, pridržavajući se za Toninovo rame, poverjenik je doteturao do kuće Bartula i Muone Kvasinožić.

– Smuo vi aspetuoli zoa puo uri, trej kuoarti... – rekao im je Bart umjesto pozdrava. – Ale, rejte voa kuonobu.

S ulice su ušli u konobu, kroz velika vrata od debelih, crno obojenih dasaka. Bart je odmah nanovo zakračunao vrata za njima i nehajno pokazao Siniši da sjedne u trošnu fotelju nasred konobe. Potom je uzeo veliku keramičku šalicu, puhnuo u nju da izbaci prašinu i natočio unutra dobra dva decilitra nekakve rakije.

– Nnnnn... – javi se povjerenik, odmahujući dlanom i glavom.

– Ni se buojoat, poveri, donbi freid. Tuo ni zoa te, ic fo maj tuls – odgovori Bartul uz osmijeh, pa iz ladice izvuče kuhinjsku krpu u kojoj su bila zamotana dvojna zubarska kliješta, veća i manja. Domaćin ih obriše tom istom krpom, pa potopi naopako u onu šalicu: – Dizinfekša!

Uto u konobu, kroz manja stražnja vrata, uđe Muona. [...]

– Nnnnn... – pozdravi je povjerenik, uz bolnu grimasu, upirući prst lagano u dno lijeve čeljusti.

– Aupen, aupen... – zapovijedi mu ona blago, smiješeći se majčinski. – Lajta! – obrati se autoritativno svome mužu čim je povjerenik poslušno otvorio usta. Bartul joj hitro iz džepa na svom kombinezonu doda ručnu baterijicu.

– Poveri, no kjua... Must pulit aut. Spouknit... – postavi Muona, 'dotoresa av ol betegi', dijagnozu, nakon što mu je punu minutu gledala u sedmicu lijevo dolje i lagano po njoj tapkala kažiprstom. [...]

– Južveli mi ni gušti va uvijen posle, ma deso... – procijedi, tobože samo za sebe, stari Kvasinožić i izvuče veća zubarska kliješta iz one šalice s rakijom, pa ih stane znalački promatrati u kontrastjetlu.

– Bart, pliz... – smireno ga ukori Muona, vadeći iz džepa na pregači dva papirnata smotuljka. – Uvaj deso... – obrati se ponovo Siniši, odmotavajući manji i vadeći iz njega kuglicu od bilja ... – en uvaj lejta... Potla.

Drugi smotuljak, taj za poslije, vratila je u džep, a kuglicu iz manjega postavila je točno na bolni povjerenikov zub.

– Nau bajtit. No žuoč! Don ču, đasta bajt, strang, stranga... Buon... Haldit sau... Nau vi vejt.

Siniša, čvrsto grizući sve gorču lopticu, upitno uzvine obrve i lupne se po ručnom satu.

– Puo uri – odgovori Muona – halfa naua. Halditajt, dantiven mouv. [...]

– Muona, tje nuon priziviet poveri? – upitao je Bartul, hineći strašnu zabrinutost. – Si duobro parituola ti nestetik?« (Baretić 2003: 135–137.)

je naučil iz časopisja (na vsesplošno izolirani Trečić časopisje seveda ne prihaja, za Tonina ga hranita zakonca z otoka Drugića, zadnjega kosa hrvaškega oze-mlja, kamor še vozi trajekt (in sicer z otoka Prvića), kamor še seže signal mobilnega omrežja in kamor se Tonino z barko odpravi vsakih nekaj mesecev, da uredi zadeve glede prevajalskega honorarja, svetilničarjeve plače in podobno).

Kot si je Renato Baretić izmislil otok Trečić, je skonstruiral tudi otoški govor, zato je lik prevajalca v prvi vrsti nujen za bralca, ki Baretićevega izmišljenega jezika ne more čisto do konca razumeti, zagrebški politik pa se zaradi nerazumevanja govora otočanov in nezmožnosti komunikacije v istem kodu pogosto znajde v stresni situaciji.

Izredna jezikovna večplastnost in mimetičnost<sup>4</sup> romana *Osmi poverjenik* pa se ne konča pri protistavah skonstruiranega otoškega narečja, njegovega prevajanja v hiper(politično)korektno hrvaščino in urbane, zagrebške pogovorščine. Baretić z idiolektom karakterizira tudi neavtohtone prebivalce otoka, zelo izrazito na primer bosansko-hercegovskega ubežnika Selima (v slovenskem prevodu je ta idiolekt dosežen s prilagojenim besedjem in skladenjskimi vzorci).

»Za vas je, torej, vse skupaj navadna zajebancija!«

»Ni zajebancja, ampak birad sodelovao zoptimistom,« odgovori poverjeniku Selim, z vsemi tistimi naglasi, redukcijami in v isti sapi izgovorjenimi besedami, kot da je šele včeraj zapustil rodno Fojnico, če mu je sploh rodna. »Kosi že omeno zajebancjo, aveš, koje Fata prišla doma obtreh zjutri, pajo Mujo praša, kje je tako dolgo. Paprav Fata: zajebala sam se. Kâko zajebala, praša Mujo, Fata pareče: tako koti, ko prideš pozno, parečeš: oprost, Fata, zapio sam se.«

Čeprav je Siniša vic že poznal, se mu je obraz vseeno razvlekel v nasmeh, najbrž zaradi prepričljive interpretacije.

»Vidiš, tojeto, očem ti góvorim. Malo se nâsmeješ pa gre. Tosam tud Mejđoru stokrat reko, dvigni malo tazgorno ustnco, ona je povezana znosom, nos gre dočela, za čelom pamaš možgane, toje vse póvezano. Tisi lahko resan ko prerok, ampak ne več kotri dni. Ampak kurac, tip je resan pa konac. In kje je danas?«

4 Baretićev Trečić je resda majhen otok, vendar se na njem dogajajo velike zgodbe, upovedene na več jezikovnih ravneh, kar je kot največjo odliko romana označila hrvaška literarna kritika, pa tudi literarna zgodovina. »Malo hrvaških pisateljev je z večjo pripovedno večino in razumno motivacijo v eni knjigi uporabilo več jezikovnih ravni od Baretića v Osmem poverjeniku. V tem romanu ob mojstrski rabi avstralskih anglizmov in beneške čakavščine dalmatinskih otokov odmeva tudi zrela štokavska fraza otoških Bosancev, sliši pa se tudi novorek nekega lokalnega instantnega domoljuba, glavni junak pa govori, kakor da bi prišel iz kakšnega liberalnega učbenika hrvaščine.« (Prosperov Novak 2004: 280, prevedla avtorica članka.)



»Pardon, kdo je ta gospod, ki ga omenjate?« vpraša Tonino. Siniša ga, že precej omamljen od slivovke (»Kaj, odkod, kaj misliš, Taljani prešvercajo vse, čeje treba!«), občudujoče pogleda z enim očesom.

»Vidi ga, kdoje Mejđor?« se razjezi Selim. »Đon Mejđor, jebemti! Premjer bivši, Britanje! Pripovedovao sam tiže, glih tebi! Kosam moro bežat iz Koreje, sespomniš? Pridem jaz v London pa začnem delat za Sači en Sači, oni sos torijevci delàli kampanjo, jaz sam imeo najtežo nalogo, glih tistega Mejđora, kurac ga gleda ... Pripovedovao sam tito, stoposto, kajse zdaj delaš?«

»Selim, to zgodbo bomo nadaljevali drugič,« se oglasi Siniša, ki se mu jezik pošteno zapleta. »Zdaj ti bom rekel samo to, da je to z Majorjem čudovito. Ha, 'Mejđor', ja ... 'Đon Mejđor' ... Pa ta ban Mladen, Karl Malden, ta ... To, da bo model s potniškim avionom napadel Washington, to je tudi fenomenalno, dobra fora, to bi lahko v Hollywoodu prodal ...«

»Ni Vošington, ampak Njujork, stari, tip se kliče Bin Laden. Osama bin Laden. Mije v Rijadu pripovedovao, ko sva bila, pozneje pa v Bilbau en njegov. Sam na vse strani spročo, panič, kurac, vi politiki nič neposlušate. Osama pa je en taki norac, to bo tud narêdo.«

»Ne ti meni o osami, lepo te prosim, samo poglej, kam sem prišel iz Zagreba.« (Baretić 2006: 62–64.)<sup>5</sup>

Če je z jezikovno mimetičnostjo otoškega miljeja do konca izpeljana ideja o izoliranosti, zaprtosti in nedostopnosti, kar je zavestna odločitev otočanov, ki želijo zadnja leta svojega življenja preživeti kot ponovljeno otroštvo, in o kazni za kompromitiranega politika, ki je postal prevelika grožnja vladajoči koaliciji,

5 »– Vidiš, evo, to je to štata govorim. Nasmiješ se i sve ide. To sam i Mejđoru ponavljo sto puta, digni bolan malo tu gornju usncu, ona je povezana s nosom, nos ti ide do čela, a iza čelat je mozak, sve je to međuuslovljeno. Moš ti bit ozbiljan ko prorok, al ne više otri dana. Al kurac, on ozbiljan pa ozbiljan. I đe je danas?

– Pardon, tko je gospodin kojeg spominjete? – upita Tonino, Siniša ga, već prilično omamljen šljivovicom ('Šta odakle, jadan ne bio, prošvercaju Italjani sve šta čeljadetu treba!'), impresionirano pogleda jednim okom.

– Čuj, ko je Mejđor!?! – razljuti se Selim. – Đon Mejđor, jebote! Premjer bivši, Britanije! Pa pričo sam ti to već, pravo tebi! Kad me protjeralo iz Koreje, sječaš se, došo ja u London i počo radit za Sači en sači, onis torijevcima pravli kampanju i ja dobio najteži zadatak, pravo tog Mejđora, mater mu jebem... Ma pričo sam ti sto posto, štas praviš sad?

– Selime, nastavit ćemo ovu priču drugi put – javi se Siniša, jako petljajući jezikom. – Sad ću ti još samo reć da je krasno sve to s Majorom. Heh, da »Mejđor!« »Đon Mejđor«... I taj ban Mladen, Karl Malden, taj... To da će taj tip putničkim avionom napast Washington, to je isto fenomenalno dobra spika, to bi mogao i u Hollywoodu prodati...

– Nije Vošington nego Njujork, care, a tip se zove Bin Laden. Osama Bin Laden. U Rijadu mi je sam pričo kad smo bili, i onda opet u Bilbau jedan njegov. Nasve strane sam javljo, ali kurac, vi političari nećete da slušate. A Osama je luđak samo takav, on će to garant i napraviti.

– Nemoj meni pričat o osami, molim te, pogledaj di me bacilo iz Zagreba.« (Baretić 2003: 63–64.)

je z govorno karakterizacijo literarnih oseb, kot so državljana BiH Selim in Zehra, predsednik vlade z govorno napako, telesni stražar brez smisla za ironijo, politik Siniša z urbano zagrebško govorico, Aboridžinka Muona z mešanico trećičanščine in avstralske angleščine ter prevajalec Tonino z arhaizirano in pretirano »salonsko« knjižno hrvaščino, še nadgrajena. Najbrž je ravno razsežnost jezikovne mimetičnosti *Osmega poverjenika* tisto, zaradi česar je roman prejel pet prestižnih hrvaških literarnih nagrad in zaradi česar je še vedno na seznamu najbolj branih hrvaških knjig (k ponovni priljubljenosti je leta 2018 pripomogel tudi film, posnet po romanu, v režiji Ivana Salaja, hrvaški *kandidat za oskarja za najboljši tujejezični film*). Renato Baretić je na vprašanje, ali se je pri pisanju romana tudi kaj spraševal, kdo in kako bo prevedel vse jezikovne plasti, vse idiome, odgovoril: »Ne, sploh nisem premišljeval o prevajanju, hotel sem samo napisati roman, ki bo vsaj malo opažen na hrvaškem (in njemu podobnih) knjižnem trgu. Uspeh, ki se je tej knjigi zgodil, je dodal tudi nujnost prevajanja in šele sedaj se pravzaprav soočam z zahtevnostjo svojega rokopisa. Če bi vedel, kaj bo sledilo, če bi lahko vsaj zaslutil, kaj vse se bo zgodilo, bi roman najbrž napisal v malo bolj preprostem jeziku. Vendar potem gotovo ne bi dosegel takšnih rezultatov na domačem terenu ...« (Baretić 2006b: 6–12).

Kruno Lokotar (2006: 239) je v spremni besedi k slovenskemu prevodu Baretićevega romana zapisal:

Vendar ves ta idejni svet in vsi ambientni in mentalitetni Trećića ne bi zaživel, če Baretić ne bi bil odlični pripovedovalec, če njegove pozorno postavljene in vodene osebe ne bi govorile živih dialogov. Jezikovna igrivost in zapletenost *Osmega poverjenika* pa je takšna, da roman zahteva prej prepesnitev kot prevod: najpozornejši bralci so naštel vsaj osem jezikovnih ravnin, na katerih je napisan roman. Že ustrezen prevod samo trećičanščine, Baretićeve genialne sinteze južnodalmatinskega otoškega čakavskega ikavskega govora, prepletenega z dalmatinskimi italijanizmi in anglizmi, je podvig, za katerega je treba čestitati tistemu, ki se ga loti. Četudi bi se roman prevedel brez vseh jezikovnih slojev, s katerimi ga je Baretić skladno napolnil, če bi ostala samo najmanjša možna protistava, trećičanščina vs. knjižna hrvaščina, nujna, ker med njima posreduje prevajalec Tonino, bi njegova grandiozna oseba kot svojvrsten Sančo Pansa v telesu Don Kihota zaživela tudi zunaj romanesknega sveta. In roman bi bil vseeno dober.<sup>6</sup>

6 Prevod v makedonščino (*Осмиот повереник*, 2005) dokazuje, kaj povzroči pomanjkljivo oziroma neustrezno prevajanje jezikovnih plasti izvornika. Ker je prevajalec Gligor Stojkovski otoški govor citatno ohranil, torej ga ni prevedel, je s tem makedonske bralce prikrajšal za razumevanje najpomembnejšega diskurza romana. Poleg tega, da bralec delov, ki so v prevodu ohranjeni v

## *Hotel Grand*

Renato Baretić je Trečić, »majhen otok za velike zgodbe«, vpeljal tudi v svoj tretji roman, in sicer *Hotel Grand* (2008, v slovenščini 2011), ki je zgodba v zgodbi (v zgodbi). Prva zgodba je zgodba o odraščanju v družini, ki se med vojno po razpadu Jugoslavije v devetdesetih letih 20. stoletja nekje v Dalmaciji preživlja z vodenjem javne hiše. O tem s petnajstletno distanco pripoveduje nekdo, ki se z imenom Condoleezo periodično oglašja na literarnem blogu, ki ga piše Julio. Condoleezo si želi komentarjev glede obrtniške izvedbe svojega besedila, ker pa gre za blog, dobi tudi vse kaj drugega (kot je na spletnih forumih pač v navadi), kar tvori drugo zgodbo. Znotraj te zgodbe pa se izoblikuje še nekaj drugih zgodb.

*Julio* pravi:

Močno si zabredel, bi rekel. Še vedno se mi zdi OK, ampak pob se mi zdi nekam prepameten, a ne? Mislim, z govorom pa z vsem, je malo preveč odrasel 'za svoja leta'.

Zdej te resno sprašujem: je to avtobiografska proza al ni?

Kokerkol, malo pazi v zgodbi prvoosebne pripovedovalca: začel si vrivat dialoge, v prvem delu pa jih ni bilo. Pazi, da se ti te dve pripovedne črte ne začneta preveč prekrivat v stilu in si postajata podobne. Štekaš? Sploh pa je malo preveč dialogov za moj okus. Na celi strani, strani pa pol, imaš samo dialog. Koker pa sem uspel razbrat, to le ni radijska drama, ampak proza. (Baretić 2011: 44.)

---

izhodiščnem jeziku, ne razume, ga ovira tudi dejstvo, da so ti deli v latinici, v katero makedonska cirilica prehaja brez kakršnegakoli signala, ki bi bralca opozoril na spremembo jezikovnega koda. Latinica bralcu povzroča težave tudi, kadar jo prevajalec uporabi pri zapisovanju zemljepisnih lastnih imen in blagovnih znamk, pa tudi pri zapisovanju avstralske angleščine, ki jo govorijo Baretićeve literarne osebe. Na primer »Poveri, no kjaa... Must pulit aut. Spouknit... - ja postavi Myona dijagnozata, dotoresa av ov betegi, otkaako cela minuta ja gledaše sedumkata levo dolu i otkaako nekolku pati ja čukna so pokazalecot.« (Baretić 2005: 153). Poleg tega se prevajalcu večkrat zgodi, da »pozabi«, da se je odločil zemljepisna lastna imena, blagovne znamke in avstralsko angleščino zapisovati v latinici, zato v prevodu sobiva dvojno zapisovanje, kar bralcu že tako oteženo recepcijo makedonskega prevoda še bolj oteži. Prav tako je opazno, da je prevajalec včasih pozabil tudi to, da prevaja iz sintetičnega v analitični jezik.

Kot navaja Meta Grosman (1997: 25), je književni prevod, ne glede na to, ali je bil zvest posnetek ali prirejena interpretacija, »skozi stoletja štel za poustvaritev pomena ali sporočila izvirmega besedila in je kot tak imel status nadomestka izvornika v jezikovnih skupnostih, ki so uporabljale druge jezike oz. v njihovih literarnih sistemih«. Zaradi neustreznega prevoda ima makedonski nadomestek hrvaškega izvornika v makedonskem literarnem sistemu neprimeren status. Literarni prevod je posebna oblika medkulturnega posredovanja nekega drugega besedila in ima moč, da lahko prenese nekega avtorja in/ali njegovo besedilo v drugo kulturo ter ga s tem povzdigne nad meje njegovega lastnega jezika in kulture. V primeru makedonskega prevoda romana Renata Baretića se je zgodilo ravno narobe.

Takšna struktura romana Baretiću med drugim omogoči bolj ali manj prepričljive rešitve, ki so sproti razčlenjene in sprejete kot dobre ali ovržene kot slabe v komentarjih na blogu, jezikovno raznolikost (kar je stalnica Baretićeve proze in poezije),<sup>7</sup> metabesedilnost ter premišljevanja o statusu (virtualnega) literarnega besedila in književnosti na splošno, poleg tega pa v avtoreferenčnih delih samoironično tematizira recepcijo svojega prvenca (uspešnice *Osmi poverjenik*) in sprejemanje vsakega naslednjega besedila skozi prizmo njegovega uspeha.<sup>8</sup>

*Hotel Grand* je gosta mreža tem, literarnih oseb, diskurzov in govoric, ki jo vzdržuje pripoved o desetletnem Filipu, sinu bosansko-hercegovskih ubežnikov, ki pred vojno ob razpadu Jugoslavije pobegnejo na dalmatinsko obalo, kjer vodijo javno hišo v hotelu Grand. »Roman« o življenju med predvsem ukrajinskimi prostitutkami in njihovimi strankami ter telesnimi čuvaji je zgodba o temačni povezanosti kriminalnega podzemlja in politike, zgodba o razmerjih (ne)moči in interesov kapitala, kjer ni prostora za človečnost, po drugi strani pa zgodba o nenavadnem družinskem podjetju, v katerem se mama Ivona trudi organizirati kar se da normalno življenje, oče Dominik pa na svoje zaposlene gleda kot na družinske člane. Svojim prostitutkam celo dovoli obiske družinskih članov (ko pa na primer Oksano obiščeta hčerka Halja in sestra Oleksandra, to povzroči cel kup težav in se precej tragično konča).

Ob marsikateri Dominikovi (pa ne samo njegovi) odločitvi ali dejanju bralec presenečeno povzdigne obrvi. Poleg toplega odnosa do prostitutk je poudarjen tudi hladen odnos do sina in oboje je precejkrat komentirano v odzivih bralcev literarnega bloga, kamor Condoleezo pošilja odlomke »romana«.

7 Podobno kot v prozi Andreja E. Skubica, ki je v enem od intervjujev o odnosu do izrazite jezikovne mimetičnosti poudaril: »Bolj me zanima realistično pisanje, zato nimam izbire; ne morem pesniti, kadar imam določeno vrsto ljudi, ki se jim zgodba dogaja, ampak oni govorijo sami in jaz jim ne smem preprečevati, da govorijo, kot govorijo« (Lesničar - Pučko 2000: 16).

8 »**'Blogovska' oblika romana vam je služila tudi kot metafikcijska igra, v kateri s pomočjo komentarjev uporabnikov nenehno komentirate 'nastajajoči' roman.**

Da, to lahko imenujemo metafikcija, a sem zelo previden z velikimi besedami in definicijami. Moja edina ambicija je ta, da se bralcu dlani prilepijo na platnice in knjige ne izpusti do konca, da pa pri tem ne pišem šund literature, temveč nekaj, kar je kar se da blizu – bog mi pomagaj zaradi teh besed! – umetnosti. Zares ne maram velikih besed, saj se večina mojih literarnih izumov rodi izključno zaradi obrtnih potreb. Tako so nastali tudi blogerski komentarji, saj nikakor nisem mogel najti pozicije pripovedovalca v Hotelu Grand. Ali naj bo to otrok, nekdo, ki se spominja, ali pa vsevedni pripovedovalec? Nič od tega mi ni bilo všeč, še najboljši bi bilo, če bi lahko vse te perspektive kombiniral. A kako to narediti? Tako mi je prišlo na misel, da bo pripoved nastajala na blogu, drugi pa bi komentirali. Namenoma sem naredil veliko napak v besedilu, zato da bi imeli komentatorji kaj pokritizirati, in tako so mi pomagali, da zgodbo prikažem iz več perspektiv.« (Kosmos 2011.)

Videti je, da so nekatere pomanjkljivosti v pripovednem delu *Hotela Grand* namerne, da se potem lahko o njih razpravlja na blogu; na primer Condoleezova opomba sredi pripovedi, da mora znova vpeljati literarno osebo, ki je kar nenadoma poniknila: »(SEM NEKAM BI BILO FINO DAT ZELETA, PRE-DOLGO GA NI)« (Baretić 2011: 88). Razpravlja se na primer o problematičnosti izbire infantilnega pripovedovalca, ko gre za prostitucijo, o pripovedni perspektivi, o govoricah literarnih oseb (predvsem o Oksanini ukrajinščini, Alini angleščini in Dominikovi bosanščini), o preobilju dialogov in narekovajev, o karakterizaciji literarnih oseb, o šibkih mestih pripovedi, o tematiziranju ženskega telesa in o avtobiografskosti. Sodelujoče na blogu namreč zelo zanima, ali gre za avtobiografijo in ali je Condoleezo Filip. In ali se (je) zgodba dogaja(la) v Splitu.

Ob vprašanju, kdo je avtor, in s tem posledično tudi ob vprašanju, ali je zgodba resnična, se na blogu krešejo mnenja, ki usmerjajo in dinamizirajo pripovedni del romana, hkrati pa prinašajo še dodatne informacije o literarnih osebah (ko se na primer na blogu oglasi Filipova otroška prijateljica Halja, ki zdaj v Ukrajini študira »slavistiko, z akcentom na hrvasko književnost in jezik« (Baretić 2011: 208)). Tako se v »blogerski šoli kreativnega pisanja« prepletajo konkretne »obrnitiške« teme in načelna razpredanja, seveda pa ne gre brez neumestnih pripomb in vsakršnih drugih *off-topicov*. Načelo hiperteksta je dosledno izpeljano, ko sodelujoči na blogu dejansko dopišejo Condoleezovo zgodbo, torej ponudijo svoj konec in svoje rešitve razpleta. Na koncu pa – na koncu pa se zgodi nekaj, na kar ni nihče računal. Oziroma lahko smo računali, saj so bili indici večkrat eksplicitno in implicitno navedeni, tako v integralnem delu romana kot v Condoleezovih odzivih na literarnem blogu.

Eden od očitkov lastnika bloga Julia Condoleezovemu pisanju je »preveč dialogov za moj okus. Na celi strani, strani pa pol, imaš samo dialog. Koker pa sem uspel razbrat, to le ni radijska drama, ampak proza« (Baretić 2011: 44). V *Hotelu Grand* je res veliko dialogov, poleg tega so jezikovno mimetični, kar seveda takoj spomni na jezikovne plasti v *Osmem poverjeniku*, ob kar se spotaknejo drugi komentatorji. V teh delih Baretić v roman lucidno vtke avtopoetične in avtoreferenčne dele, poleg tega pa se dotakne tudi recepcije svoje proze, ki se nikakor ne more otresti primerjanja s prvim romanom in vrednotenja skozi prizmo njegove branosti in nagrajevanosti. Mimetični so tudi komentarji na blogu, ki posnemajo »forumščino« z vsemi njenimi diskurznimi značilnostmi in zatički.

*Zoky* pravi:

Poln hotel kurb, pa nič seksa!?!?!? O čem pa ti pišeš, človek?! Daj meso, ma-dona, če si se že lotil tega [...].

*Torcida* pravi:

Ma kakšen seks, Zoky, kej ne kapiraš, da se gre o tipčku, ki je star deset let? Kakšen seks?!

Bravo, stari, vse je super, še posebi tisti Zele, perfektno si ga snel, jaz sem z enim takim, čist takim, debel, piflar, karate je treniral, tekvando pravzaprav, smotan pa sto na uro, hodil v srednjo, na Nazorja v Splitu. A se tud tvoje dogaja v Splitu al kje? Je to hotel Park? Sem slišal, da je tam neki časa bil kurbnhaus. Čaki, ne, nič ne odgovarjaj, ti kar šibaj naprej!

*Tamia* pravi:

Ne sam šibaj, ampak hiter šibaj! Ej, tri tedne si rabil za deset strani! Sem tud sama začela verjet, da to res piše Julio z drugim nickom, pol sem pa p tej počasnosti vidla, da ne. Kr poglej, v času, ki si ga ti porabil za deset strani, je on napisal tri kratke zgodbe, in vsaka ima vsaj dvajset strani.

Mene dialogi ne motjo. Sam se bojim, da tud ti ženske obravnavaš koker tvoji liki. Vse razen svetnice mame. Prasci moški! :)))

*Nemo* pravi:

Mein se zdid a bo tule še fanj črno ratalo. Pazi na tajmign! Julio, zbriš ten avijakše kretene takoj koj ih vidiš, kaj sploh iščejo na takih bloigh? Tamia, nisme glih čistp repričan, da tega vsen0o ne piše Julio sam, bojis e dajlše forme pan as mal za nosv leče. ;) (Baretić 2011: 45.)

Tudi hrvaška literarna kritika se je ob *Hotelu Grand* spomnila *Osmega poverjenika* in se rada obregnila ob »ponavljajoče se vaje v slogu«, kar je v romanu anticipirano v komentarjih na blogu, predvsem v delih, kjer se razpravlja o jeziku (na primer »Si pa pospešil, pravi Hamilton. Najbrž, nhf, ker si začel po malem jemati – malo Tomiću, malo Jergoviću, s to karikirano transkripcijo bosanščine in slabe angleščine si pa prozoren, da se skoz vidi! A mogoče ciljaš na kake nagrade? Ej, menda ti je ja jasno, da je ta štos plesal samo eno poletje, in da je do amena neumno, pa tudi škodljivo za samega sebe, zdaj igrati na to karto. Malo polikaj, če nočeš, da te vsi živi spljuvajo. Tisti del z očetom pa tako štrli iz celega teksta, da ti najresneje svetujem – zbriši.« (Baretić 2011: 123–124)) in o temah, ki so že »porabljene« (»Če je Džubran pel o oljki, a to pomein, da ne sme nihče več? A se ne sme nihče drug ukvarjat z, na primer, profesorsko pedofilijo samo zato, ker je Ferić o tem napisal oldlično knjigo?!« (Baretić 2011: 124)).

Kaj imajo skupnega v *Hotelu Grand* eksplicitno imenovani na primer Zoran Ferić, Boris Dežulović, Emir Imamović Pirke, Ante Tomić, Miljenko Jergović in implicitno prisotni na primer Miroslav Krleža (Filipova vrnitev na »kraj zločina«) in Antun Gustav Matoš (Dominikovo parafraziranje njegove pesmi *Tolažba las*), če navedem samo nekaj omenjenih avtorjev? S pomenskimi polji, ki jih priključijo omembe njihovih imen, dopisujejo metabesedilne in medbesedilne sloje Baretićevega romana. Teh je logično največ v blogerskem delu *Hotela Grand* in z njimi (lahko) ima bralec veliko veselja. Pravzaprav je kljub zapletenim in težkim temam v *Hotelu Grand* kar veselo, saj zna Baretić pripovedovati na videz preprosto, hkrati pa intrigantno in humorno. Poleg tega se ne končajo vse zgodbe tragično ali nesrečno. Unproforjev polkovnik Jimenez na primer najde ljubezen svojega življenja (pomenljivo pa je, da se srečno konča zgodba tistega, ki mu tudi sicer v življenju ni hudega).

## Sklep

Bralska in kritiška recepcija romanov *Osmi poverjenik* in *Hotel Grand* priča, da imata v slovenskem prevodnem literarnem sistemu kot podsistemu nacionalne literature podobno mesto kot v hrvaškem literarnem sistemu, *Osmi poverjenik* se med drugim večkrat znajde na seznamu bralne značke za odrasle. Oziroma kot lahko beremo na forumu *Knjižni molji in pravopis*: »Osmi poverjenik je bil več kot prima. Kaj pa ta knjiga? Priporočate?«, »Meni se je zdelo kar ok, a daleč od Osmege poverjenika.«, »Zadnja jutra prenočujem (prejutrujem ☺) v Hotelu Grand in uživam!!«, »Meni je Grand bolj všeč kot Osmi poverjenik. Priporočam!«

## Viri

- BARETIĆ, Renato, 2003: *Osmi povjerenik*. Zagreb: AGM.
- BARETIĆ, Renato, 2006a: *Osmi poverjenik*. Prev. Đurđa Strsoglavac. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- BARETIĆ, Renato, 2006b: Pisec splošne prakse. Ljubljana: *Paralele*, 10. 6–12.
- BARETIĆ, Renato, 2011: *Hotel Grand*. Prev. Đurđa Strsoglavac. Ljubljana: Modrijan.
- Knjižni molji in pravopis. <<https://med.over.net/forum5/viewforum.php?f=33>>.
- БАРЕТИЌ, РЕНАТО, 2005: *Осмоот повереник*. Prev. Gligor Stojkovski. Скопје: Култура.

## Literatura

- GROSMAN, Meta (et. al.), 1997: *Književni prevod*. Ljubljana: ZIFF.
- KOSMOS, Iva, 2011: »Jaz sem antiblogalist, ne antiglobalist!«, intervju z Renatom Baretićem. Ljubljana: *Dnevnik*. <<https://www.dnevnik.si/1042441683>>.
- LESNIČAR - PUČKO, Tatjana, 2000: Iščejo se jeziki junakov. *Dnevnik*, 327, 16.
- LOKOTAR, Kruno, 2006: Spremna beseda. Renato Baretić, 2006: *Osmi poverjenik*. Prev. Đurđa Strsoglavec. Ljubljana: Mladinska knjiga. 237–239.
- PROSPEROV NOVAK, Slobodan, 2004: *Povijest hrvatske književnosti IV (Suvremena književna republika)*. Split: Slobodna Dalmacija / Marijan tisak.



## Vera, upanje in ljubezen v *Mali Sodom*

Людмила Димитров / *Ljudmil Dimitrov*

*Prispevek uvaja kratek literarnozgodovinski pregled bolgarske proze, ki za dogajalni prostor izbere bolgarsko prestolnico, pri čemer izpostavi, da se podobe bolgarskega mesta in meščanskega pred osvoboditvijo izpod turškega jarma leta 1878 in po njej precej razlikujejo. Nato na primeru besedil iz zbirke Četrť ob obvoznici Vesele Ljahove pokaže, kako k upodabljanju mesta pristopa sodobna bolgarska kratka proza.*

Glavni junak prozne zbirke Vesele Ljahove *Četrť ob obvoznici* (*Квартал „Зона обиколна“*, 2015), ki je leta 2020 izšla tudi v slovenskem prevodu Namite Subiotto,<sup>1</sup> je mesto, natančneje Sofija. To je seveda očitno, kljub temu pa ta ugotovitev terja nekaj dodatnih pojasnil. Bolgarski družbeni in literarni kontekst, v katerem je delo nastalo, se namreč kljub številnim stičnim točkam nekoliko razlikuje od slovenskega.

Bolgarska proza po letu 1990 ni postavila hierarhije literarnih vrst, kar je bila, paradoksalno, njena prva demokratična gesta v tako imenovanem obdobju tranzicije. Splošno veljavne norme so največjo »težo« vedno pripisovale romanu in veliko avtorjev je svojim novonastalim besedilom samoiniciativno pripelo to oznako, čeprav njihova struktura pogostoma ni upravičila takšnega poimenovanja, zato so bila (včasih upravičeno, včasih tudi neupravičeno) večinoma spregledana in pozabljena. Med njimi so bila tudi izvirna, a radikalno eksperimentalna besedila, ki so namerno in močno odstopala od tradicije ter se niso sinhronizirala z dinamiko bralske ozaveščenosti in nazorom Bolgarov v kaotični postkomunistični situaciji. Kratka zgodba pa se je pokazala kot precej bolj stabilna in bila zato tudi bolj sprejeta.

Medtem ko je prostor v romanu v glavnem mestni, predvsem prestolnični, je v kratki zgodbi tradicionalno eksponirana vas. To ne pomeni, da je zaradi tega avtomatično popularna, množična in bolj priljubljena vrsta, pač pa prej nakuže opozicijo tradicionalnega načina pripovedovanja v odnosu do sveta, ki se spreminja, pospešeno modernizira in v perspektivi globalizira ter v katerem je

<sup>1</sup> Zgodba *Zlata poroka* iz te zbirke je objavljena tudi v prosto dostopni e-antologiji *Sodobna slovenska kratka zgodba*, 2021.

dogajalni prostor, pa tudi simbol ravno urbanizirani prostor. A bili bi krivični, če bi kratki zgodbi pripisali samo »provincialnost«, iz katere izhajajo melo-dramatičnost, idiličnost in travestije v socialnem in eksistencialnem statusu literarnih oseb, zanemarili pa bi njene prioritete in zahteve.

Če upoštevamo značilnosti krajevnega nazora, mentalitete in diskurza, bi rekli, da je bolgarska kratka zgodba prej regionalna kot »vaška«. Največji mojstri te vrste v svoja dela vnašajo lokalnost, ki deluje zlasti kot dekor, ko pa jo prenesemo na ontološko raven, preraste v univerzalno in (nad)nacionalno metaforo. Elin Pelin nas najraje popelje v Šopluk, junaki Jordana Jovkova naseljujejo Dobrudžo in Staro planino, čudaki Jordana Radičkova so po rodu s severozahoda, junaki Nikolaja Hajtova naseljujejo Rodope in tako naprej. Vsi govorijo v stiliziranem idiolektu ter kodificirajo nove in raznolike literarne stereotipe, ki dopolnjujejo identifikacijski kodeks Bolgarov.

Podobe bolgarskega mesta in meščanskega pred osvoboditvijo izpod turškega jarma leta 1878 in po njej se precej razlikujejo. Bolgarskega mesta v obdobju preporoda še nista zajeli industrializacija in urbanizacija v sodobnem smislu in zaradi »nepremičnosti« ter pogojne zaostalosti se (z današnje perspektive) zdi, da je bilo precej bolj podobno vasi. Ruse, Plovdiv, Varna in nekateri drugi kraji so bili resda že takrat relativno veliki in številčni ter so se zahvaljujoč svoji zemljepisni legi centralizirali in razvili trgovino, obrt in proizvodnjo, vendar so kljub temu ostali provincialni, marginalizirani v okviru Osmanskega imperija in niso razvili meščanske kulture modernega tipa. Do pravega vstopa meščanskega v bolgarsko družbeno življenje, ki je vzpostavilo vedenjske vzorce, postalo hierarhičen in estetski dejavnik ter spremenilo нрав, navade, modo, občevanje, pod okrilje vzelo in negovalo kulturno in politično elito, reorganiziralo vsakdan in uvedlo popolnoma nove fenomene, kot so državne institucije, diplomatske misije, univerza, akademija, kini, gledališča, kazini, javni prevoz, je prišlo leta 1879, ko je bila Sofija izbrana za prestolnico novoustanovljene Kneževine in nato Kraljevine Bolgarije. Postopoma je uveljavila tudi svoje simbole/embleme. Ustaljeni ter neodvisni od političnih in socialnih sprememb so vsaj trije: planina Vitoša, ki se dviga nad mestom, tramvaji<sup>2</sup> in glavni bulvar z rumenimi tlakovci, ki povezuje bivši kraljevi dvorec s parlamentom; k njim pa lahko dodamo še geslo, napisano na mestnem grbu: »Raste, vendar se ne stara«. Zaradi agresivnega širjenja in vse močnejšega vpliva je Sofija takoj postala objekt zanimanja v očeh umetnosti, tudi literarne.

2 Prvi omnibus (vagon, ki ga je po tirih vlekel konj) se je v Sofiji pojavil konec 19. stoletja, prvi električni tramvaj pa 1. januarja 1901.

V tem primeru je posebej zanimivo, kako se je na njeno »vedenje« odzvala kratka zgodba. Najprej bi lahko rekli, da se ji ni izogibala, ni pa ji niti prizanašala, pač pa jo je spremenila v areno za dogodke, spopade, pojave, prognoze in posplošitve, ki jih je poskušala tudi pojasniti in definirati. Ta tendenca se je začela z utemeljiteljem bolgarske kratke zgodbe, Ivanom Vazovom, ki je v svojih besedilih v devetdesetih letih 19. in prvem desetletju 20. stoletja opazoval predvsem pojav izprijenosti v prestolnici sredini – nasilje, poniževanje, oblastiteljnost – in na podlagi tega odkrival prezrtega malega človeka, ki stoično zagovarja moralo, ideale in duhovne vrednote, v katerih je bil vzgojen. Dela, kot so *Temni junak* (*Тъмен герой*), *Traviata* (*Травуата*), *Sladkobesedni gost na državni plači* (*Сладкодумен гост на държавната трезеза*), *On je mlad, zdrav, inteligen* (*Той е млад, здрав, интелигентен*), so črtice – kronike mestnega življenja, ki je predstavljeno dokaj nepristransko. Pisatelj Karadžev iz novele *Karadžev na lovu* (*Кардашев на лов*) tava po sofijjskih ulicah in išče sižeje, a ker jih ne najde, se v obupu sam spremeni v junaka svoje dolgočasne in ravnodušne pripovedi. Najbolj preroški pripovedovalec zgodb iz Sofije iz obdobja med obema vojnoma je danes skoraj pozabljeni Georgi P. Stamatov. V večini reprezentativnih zgodb negoduje nad spremembami v mentaliteti in težnjah povprečnega Bolgara, nastalimi zaradi življenja v prestolnici, ki jo čuti kot živ organizem, ki (kot pri Émilu Zolaju v *Trebuhi Pariza*) rojeva, požira usode, življenja in poštene namene (pri čemer nas spomni na metamorfozo pri Balzacovem Rastignacu), in jo v naslovu enega od svojih najbolj znanih del zaznamuje s poimenovanjem *Mala Sodoma* (*Малкият Содом*): »Sofija – prestolnica – zavržena ljubica!« („София – столицата – развенчана любимица!“ (Stamatov 1983: 37)); »Pred njim se je razprostrla cela Sofija s poljem vred. Prostrana za oko – tesna za dušo« („Цялата София и полето се пръснаха пред него. Необятен простор за окото – тесен за душата“ (Stamatov 1983: 44)); »Zvečer je sedel ob oknu in opazoval osvetljeno Sofijo – tramvaje, avtomobile, množice, hrup – a kot da je v puščavi« („Вечер седне до прозореца и гледа осветената София – трамваи, автомобили, тълпи, шум – а се усеща в пустиня“ (Stamatov 1983: 59)). V tem obdobju se v literaturi pogosto pojavljajo asociacije na svetopisemski prekleti mesti greha,<sup>3</sup> ki jih je na neki način vzpodbudila pozicija centra kot potencial za nenehno generiranje problematičnih in zlonamernih primerov in teženj, ki uravnavajo

3 Prva dva verza v antologijski pesmi Hrista Smirenskega *Gavroševi bratci* zvenita takole: »Ti celo si odrevenelo v zlobi, / o, hrupno in razvratno mesto«. Prev. Eva Šprager v prvem delu *Antologije bolgarske književnosti*, ur. Ljudmil Dimitrov, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofska fakultete, 2008, 331.

življenje. Toda ne pozabimo, da »mala Sodoma« pravzaprav nosi ime boginje modrosti in da njeni prebivalci v okviru eksplicitnih socialnih in eksistencialnih problemov niso prikrajšani za vero, upanje in ljubezen. Ravno nasprotno – ti na sebi »izkusijo« različne kombinacije vseh treh semantičnih komponent, ki jih predpostavlja njeno ime: kot zunanjo opozicijo in notranjo alternativo.

Po tem kratkem (literarno)zgodovinskem pregledu si oglejmo še, kako k upodabljanju mesta pristopa sodobna bolgarska kratka proza, in sicer na primeru besedil iz zbirke Vesele Ljahove *Četrť ob obvoznici*.

Vesela Ljahova je na bolgarski literarni sceni debitirala s prozno zbirko *K soncu* (*До слънцето*, 1993), ki ji je sledila znanstvena monografija o bolgarskem filozofu in prevajalcu Kanta v bolgarščino Ceku Torbovu (2001), resnično slavo in priznanje pa ji je prinesel razburljivi in pretresljivi roman *Begunci* (*Бежанци*, 2013), ki je zasnovan na zgodovini avtoričinih prednikov in tematizira usodo etničnih Bolgarov, pregnanih iz njihovih rodni krajev v Egejski Makedoniji v štiridesetih letih 20. stoletja.

Zbirka *Četrť ob obvoznici*, ki vsebuje trinajst kratkih zgodb, ima nenavadno strukturo. Na prvi pogled se zdi, da so besedila samostojna in medsebojno neodvisna in da se jih da brati v drugačnem sosledju kot je tisto, ki ga najdemo v kazalu. Vsako besedilo namreč reproducira izstopajoč in nepredviden dogodek, pogosto s prav tako nepredvidljivim koncem. Sižeji so lahko dokaj dinamični, z elementi kriminalke (*Srečko, Obvoznica*), ali razmišljujoči, reflektivni, »upočasnjeni«, ki literarno osebo vračajo k njegovim lastnim spominom in razčiščevanjem (*Moji sprehodi, Prevajalka, Materina solza*). Če pa jih preberemo v njihovem naravnem zaporedju, bomo opazili, da se večina literarnih oseb in delov fabulativnih linij seka in pojavlja v več besedilih, v nekaterih kot glavni junaki, v drugih pa kot stranski liki, katerih prisotnost samo dopolnjuje njihovo že znano podobo, pri čemer je ne spreminja, pač pa jih samo prikaže z drugačnega zornega kota, dvo- in trodimenzionalno. Ta postopek je pomembna inovacija v pripovedni tehniki sodobne bolgarske proze in v njen korpus prilaga besedila cikličnega tipa.

Toda že naslov nakazuje poseben rakurz, snemalni kot, pripovedovanja. Kot vsaka prestolnica je tudi Sofija nedvomni center in obraz naroda, pa tudi teritorij za dogodke, toda Ljahova rezko preusmeri pozornost k njeni periferiji, predvsem v smislu statusa literarnih oseb. V ospredju je namreč mali človek; celo namestnik ministra (tradicionalni antagonist, oblastnik, poln negativnih konotacij), ki se je znašel v prometnem zastoju, je prikazan skozi oči svojega šoferja (*Službeni avtomobil*). Dogajalni prostor je torej zajet v dvojno metonimičnost – prek neke obrobne četrti in prek poenotenega interierja nekaj

stanovanj v grdih betonskih blokih iz socialističnega sistema – aktualno predstavo o »mestnih skritih koticah«. Če se pojavijo eksterierji, so prav tako dovolj omejeni, zanemarjeni in kot da brezizhodnosti ne razrešujejo, temveč jo še poglobljajo. Avtorica najraje upodablja starce pred iztekom življenja, nemočne, potisnjene v kot, toda plemenite, pripravljene odpustiti, svetle in dobre dejne »svetnike«, izločene iz dinamike vsakdana z vratolomnim prelivanjem iz votlega v prazno, ki pa so ohranili svojo ljubezen, predanost in sanjaštvo. Tudi kot objekti agresije (*Zlata poroka*, *Trgovina*), sumničavosti in prezira (*Prevajalka*, *Babica na uro*) se še vedno trudijo ohraniti vrline, prepričani v njihovo nujnost in neminljivost. Po njih sodeč, se Sofija »stara«, literatura pa je tista, ki lahko zadrži in ohrani nekaj, kar na videz izumira, v resnici pa se tega ne da izkoreniniti – vero, upanje, ljubezen: trojico božanske modrosti. Prav v tem se skriva nekoliko sentimentalna, vendar prepričljiva in human optimizem Vesele Ljahove.

## Vira

- ЛЈАНОВА, Vesela, 2020: *Četrť ob obvoznici*. Prev. Namita Subiotto. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- ЛЈАНОВА, Vesela, 2021: *Zlata poroka*. Prev. Namita Subiotto. *Sodobna slovenska kratka zgodba*. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/YROI7597>>.

## Literatura

- БАДЕВ, Йордан, 2010: Градът и селото в българската литература. *Слово и родина*. София: Издателски център „Боян Пенев“. 87–91.
- БЕЛИЧОВСКА, Даниела, 2015: Опозицията град – село в българската проза от Освобождението до края на Първата световна война. Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „ДОКТОР“. София.
- КИРОВА, Милена, 2018: *Изобретяване на селото в българската литература*. <<https://kultura.bg/web/изобретяване-на-селото-в-българската/>>.
- СЛАВОВ, Атанас, 2006: Балканското кафене (Работни бележки за бъдеща студия). *Семиотика, текст и разлициване*. София: „Просвета“. 155–161.
- СТАМАТОВ, Георги. П., 1983: Малкият Содом. *Съчинения в два тома. 2. том*. София: Български писател. 37, 44, 59.
- ТАХОВ, Георги, 1983: *Литературна София*. София: „Отечествен фронт“.



## Podoba Prage v romanu Radke Denemarkove *Prispevek k zgodovini radosti*

Jana Šnytová

*Prispevek prinaša strnjen pregled raziskav o prostoru češke metropole v kontekstu češke literarnovedne misli. Opira se predvsem na razprave literarne teoretičarke in prozaistke Daniele Hodrove (1946), ki se sistematično ukvarja s teorijo romana in poetiko prostora (mesta). Študijo Hodrove s področja poetike prostora bomo uporabili kot izhodišče pri premisleku o podobi Prage v romanu Prispevek k zgodovini radosti (2014) češke pisateljice Radke Denemarkove (1968).*

### Literarna topologija v češkem prostoru

V češkem literarnovednem kontekstu se je razmišljanje o prostoru v literarnih delih kot o spremenljivi in neenopomenski kategoriji začelo pojavljati v obliki posameznih študij in zbornikov zlasti v drugi polovici 20. stoletja. Poglavitna monografska dela s področja literarne topologije, ki vsebujejo tudi premislek o mestnem prostoru in češki metropoli, so izšla v devetdesetih letih minulega stoletja. Z obojim se je prva pričela ukvarjati literarna teoretičarka in prozaistka Daniela Hodrová, ki o tematiki prostora in Prage hkrati sistematično razmišlja v posameznih študijah in razpravah. Poleg nje v češkem prostoru ne gre spregledati znamenitega češkega semiotika in pisatelja Vladimírja Macure, ki je v svoji monografiji o češkem narodnem prerodu *Znamenje rojstva* (*Znamení zrodu*, 1983, razširjena izdaja 1995 in 2015) študijo namenil tudi Pragi. Premisleku o Pragi v literarnih delih se je posvečalo tudi več tujih bohemistov; svetovno znan je esej italijanskega bohemista Angela Marie Ripellina *Magična Praga* (*Magická Praha*, 1973), nazadnje pa se je s tem ukvarjala poljska bohemistka in sociologinja Joanna Derdowska v delu *Migetavi mozaik* (*Kmitavá mozaika*, 2011).

Topos Prage ima pomembno vlogo tudi v proznih delih Radke Denemarkove (1968), ene najopaznejših čeških pisateljic 21. stoletja,<sup>1</sup> ki v svojih delih

1 Na Češkem je kar štirikrat prejela prestižno nagrado Magnesia Litera (2007, 2009, 2011, 2019) in nagrado WALD Press AWARD 2016 (za literarno delo, v katerem raziskuje nove možnosti forme romana, hkrati pa neustrašno odpira tabuizirane teme o šibkejših in ranljivih); izmed

razkriva in preiskuje pereče teme srednjeevropskega prostora. Poleg tega v svoji ustvarjalnosti preišlje raziskuje možnosti romana in eksperimentira z romaneskno obliko, zato lahko na njenem primeru analiziramo modifikacije praškega toposa v sodobni češki literaturi.

## Pojmovanje poetike prostora in mesta pri Danieli Hodrovi

Daniela Hodrová (1946) se tako pri svojem literarnovednem udejstvovanju kot tudi pri leposlovni ustvarjalnosti sistematično posveča prav tematiki prostora in mesta (pretežno Prage), njena prozna dela in literarnovedne razprave so bile prevedene v deset jezikov.<sup>2</sup> Sistematično se ukvarja tudi s teorijo romana, ki ga razume kot nenehno nihanje med realnostjo in fikcijo.<sup>3</sup> S poetiko prostora in mesta (Prage) se je Hodrová začela vzporedno ukvarjati v svojem leposlovnem in literarnoteoretičnem pisanju, obe veji ustvarjalnosti se dopolnjujeta in druga z drugo smiselno korespondirata. Za prvo pomembnejšo kolektivno monografijo, posvečeno mestnemu toposu, *Mesto v češki kulturi 19. stoletja* (*Město v české kultuře 19. století*, 1983), je prispevala študijo o Pragi v romanu s preloma 19. in 20. stoletja.

Izključno poetiki prostora se posveča v knjigi *Kraji s skrivnostjo* (*Místa s tajemstvím*, 1994). Čeprav je ta monografija razdeljena na pretežno tematološke sklope (gledališče sveta, raj, skrivnostna hiša, gora in drugi), so posamezna poglavja medsebojno povezana, tako da kot celota tvorijo sfero znakov in simbolov. Prostor Hodrová razume

kot skupek, mrežo krajev, ki tako kot posamezni kraj začenja obstajati šele skozi subjekte in dogodke. Hkrati so ti odnosi tako tesni, da so njihove prvine de facto neločljive druga od druge: subjekti (v literarnem delu osebe) se zlivajo s kraji, oseba je kraj, ki je zanjo značilen (ali sled krajev, po katerih

---

mednarodnih priznanj velja omeniti švicarsko nagrado Literaturpreis Leuk (2019) za literarno ustvarjalnost ter nagrado nemških literarnih kritikov Usedomer Literaturpreis (2011) in nemško knjižno nagrado Georga Dehija (2012), ki ju je prejela za roman *Denar od Hitlerja*. Leta 2024 je postala članica Nemške akademije za jezik in književnost. Njena dela so prevedena v dvanajst jezikov, v slovenščini so izšle štiri knjige v prevodu Tatjane Jamnik.

- 2 V slovenščini so doslej izšli samo revijalni prevodi odlomkov romana *Theta* (*Théta*, prev. Nives Vidrih, v: *Dialogi* 35/5–6 (1999), str. 75–81) in *Izgubljeni otroci* (*Ztracené děti*, prev. Nives Vidrih, v: *Delo*, 40/109 (14. V. 1998), str. 54.) ter kratek portret D. Hodrové izpod peresa Alenke Jensterle-Doležal, dopolnjen z intervjujem z D. Hodrovo (*Delo*, 36/161 (14. VII. 1994), str. 13).
- 3 V sedemdesetih letih 20. stoletja je nastala njena monografija *Roman iniciacije* (*Román zasvěcení*, rokopis 1973, ponovna izdaja 2014), v kateri analizira iniciacijski siže kot enega najpomembnejših virov romanesknh situacij. Njena druga monografija, *Iskanje romana: Poglavja iz zgodovine in tipologije žanra* (*Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*, 1989), ki nadalje razvija misel o razumevanju tega žanra v luči razpetosti med romanom izmišljijo in romanom resničnostjo, v češkem prostoru sodi med temeljne genološke priročnike.



hodi), kraj (kraje) nosi v sebi, ustvarja jih kakor pajek pajčevino, ali z drugimi besedami – kraj skozi določeno osebo oživi, začenja obstajati skozi njo. (Hodrová 1994a: 10.)

Pod njenim drobnogledom se zato znajdejo tudi liki, ki so posebitev teh krajev (dvojnik, potepuh, čarovnik, romar in drugi).

V uvodu v kolektivno delo *Poetika krajev: Poglavlja iz literarne tematologije (Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie, 1997)*<sup>4</sup> D. Hodrová opozarja na premike v pojmovanju določenega kraja v literarnih delih, do katerih pride zaradi procesov metaforizacije in mitologizacije. Kraj v delu dojema kot 1) kuliso, sliko in znak socialno karakteriziranega okolja; 2) »igralno desko« oziroma polje pri igri; 3) metaforo, metonimijo, kot del ali model mitološko pojmovanega prostora. Opozarja na nenehno revidiranje pomena krajev (Hodrová 1997: 15) in na dejstvo, da je značaj kraja v korelaciji »s tipom osebe, ki se na njem zadržuje ali giba, kraj v precejšnji meri determinira osebo in oseba kraj« (Hodrová 1997: 18). Po pojmovanju Hodrove je bil določen topos (kraj) že neskončnokrat uporabljen v kontekstu raznih literarnih del, zato so ti pomeni v njem implicitno navzoči in »skozenj ob vsaki njegovi uporabi v različni meri *prosevajo* in v njem *oživijo*«<sup>5</sup> (Hodrová 1997: 20).

### **Občutljivo mesto Daniele Hodrove**

V monografiji *Občutljivo mesto: Eseji iz mitopoetike (Citlivé město: Eseje z mytopoetiky, 2006)* Hodrová na inovativen način in predvsem s slikovitim jezikom<sup>6</sup> razmišlja o mestu kot temi, o ozadju literarnega (in likovnega) dela, pa tudi o mestu kot načinu bivanja in refleksije o svetu. Besedilo razume kot znakovni prostor (tudi neliterarni), poudarja njegovo nezaključenost, heterogenost in dinamiko. V svojem širokem pojmovanju besedila – nad ravnjo avtorskega besedila je žanrsko, tematsko besedilo, besedilo literature nasploh, besedilo kulture in celo besedilo sveta – se opira na koncepte Rolanda Barthesa, Julie Kristeve in tartujske šole. Termin »besedilo« si izbere zato, da bi poudarila procesualnost, relacijskost in intertekstualnost vseh teh sistemov.<sup>7</sup> Mesto je zanj kompleksen znak, urbanistično-arhitekturna struktura, ki jo je moč

4 Monografijo je za izdajo pripravila in predgovor napisala Daniela Hodrová; avtorji študij so D. Hodrová, Z. Hrbata, M. Kubínová, V. Macura.

5 S kurzivo poudarila D. Hodrová.

6 »[H]krati bom opustila 'trdi', 'jangovski' slog in se raje zatekla k 'mehkemu', 'jinovskemu' slogu, za katerega so značilne metafore. [...] moje besedilo bo drlo kakor reka in se razraščalo kakor tkivo – zadobivalo bo poteze, značilne za mestno besedilo« (Hodrová 2006: 17).

7 Prim. Pelán 2007.

»brati« skozi hojo pešca, zaradi česar omogoča veliko različnih interpretacij. Določena »branja mesta« so lahko zajeta v literarnih umetninah, za katere je značilna subjektivnost, obenem pa tudi izrazita medbesedilnost.

Knjiga je sestavljena iz treh delov (»Branja in pisanja mesta«, »Hoja po mestu«, »Naseljevanje mesta«), ki so ohlapno povezani, posamezne teme se navezujejo druga na drugo, avtorica se vedno znova vrača k njim in jih razvija, v njenem pisanju odkrivamo namerne variacije in poglobljanje posameznih misli. Za raziskovanje podob Prage v literarnih besedilih je še posebej inspirativno zadnje poglavje prvega dela, »Mesto v mreži besedil«. Avtorica se sklicuje na tartujski zbornik<sup>8</sup> in nam po zgledu »petrograjskega besedila« – definiranega kot nekaj, kar presega subjektivni bralski horizont, obstaja neodvisno od subjekta avtorja in bralca ter vsebuje značilne znake (na primer tipična stanja, občutki, določeni glagoli, atmosfera) – približuje svoje razumevanje »praškega besedila«. To se tako zelo oddaljuje od petrograjskega pojmovanja, da se je Hodrová odločila za specifično poimenovanje »(moja) literarna praška mreža«. Ta mreža je po njenem razumevanju »vpletena v mrežo Besedila mesta<sup>9</sup> (in v njegovem okviru v zmešnjavo drugih mrež) pa tudi v besedilne mreže drugih mest in v evropsko mrežo. Nima značilnosti platna – kot topografska ali komunikacijska mreža, pač pa bolj nekakšnega zvitka, ki nenehno spreminja obliko, vsakič ko vanj zaveje čas in nanj učinkujejo nova besedila« (Hodrová 2006: 114). Njena mreža ni časovno omejena, temveč zakoličena s krogom avtorjev, v besedilih katerih najdemo določeno dojemanje mesta, oziroma s polemiko s tem dojemanjem (ali s parodijo tega dojemanja). Osebnne mreže besedil in posameznih besedil ne določa zgodovina mesta, marveč značilnosti mesta (na primer policentričnost Prage), navzočnost ali odsotnost dominant in (ne)razvidnost središča. Te poteze niso nosilci nekega enoznačnega in istega pomena; nekateri pomeni postanejo poudarjeni v konkretnem besedilu ali v skupini del iz določenega obdobja: na primer »če je v preporodni poeziji Praga nastopala kot 'raj' (Macura 1983), je za prelom 19. in 20. stol. značilno pojmovanje Prage kot labirinta« (Hodrová 2006: 116). Opozarja na tradicionalno povezanost mesta Prage s podobo ženske (matere, ljubice, kurbe), ki je resda zelo stara, vendar je za »praška besedila« specifično, da imajo narodni poudarek in mesto pojmujejo kot metonimijo (*pars pro toto*) prebujajočega se in slednjič propadajočega naroda v okviru zgodbe s skrivnostjo. Zato te nacionalne povezave ne najdemo pri

8 M. L. Gasparov in kol. (ur.), 1984: *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury: Peterburg.*

9 Izraz »Besedilo mesta« (z veliko začetnico poudarja Hodrová) pomensko vsebuje tudi neliterarno upodabljanje mesta (likovno, arhitekturno ...).

praških avtorjih nemške narodnosti (G. Meyrink, F. Kafka), v njihovem opusu je mesto sicer prav tako antropomorfizirano, vendar je v analogiji junak – mesto pojmovano kot moški dvojniki in kot še ena dimenzija junakove zavesti. V teku 20. stoletja nato pride do parodizacije načina dojetja mesta kot nadomestnega predstavnika naroda (M. Urban, D. Hodrová, V. Jamek) (Hodrová 2006: 112–130).

Izhodišče za razmislek o podobah Prage v romanu Radke Denemarkove smo našli zlasti v zadnjem podpoglavju prvega dela, imenovanem »Očrt ikonografije praškega konteksta«, ki je napisano v opazno bolj tradicionalnem slogu. Tu Hodrová med drugim na primeru izbranih romanov 19. in 20. stoletja proučuje izbiro, funkcijo in spremembe dojetja praških dominant, ki se pojavljajo v besedilih: Hradčani, Staromestni trg, Narodno gledališče, katedrala sv. Vida, vzpetina Petřín, Vaclavski trg, reka Vltava, Karlov most in tako naprej, in to pogosto v zvezi z literarno osebo, ki je z njimi povezana (dvojniki, divjaki, zaporniki, kneginja Libuše in drugi) (Hodrová 2006: 131–175).

### **Roman *Prispevek k zgodovini radosti* Radke Denemarkove**

V delih prozaike, literarne zgodovinarke in prevajalke Radke Denemarkove (1968), ki je ena najvidnejših predstavnic češke literature 21. stoletja, Praga redno nastopa. V proznem prvencu *Jaz pa vprašam, kdo to tolče (A já pořád kdo to tlučé)*, 2005; slov. 2013) se glavni lik, režiser Buch, vrača v Prago, da bi dešifiral pretekle dogodke. V romanu *Denar od Hitlerja (Peníze od Hitlera)*, 2006; slov. 2010), ki na ozadju povojnih razmer v tedanji Češkoslovaški in množičnega prisilnega izseljevanja Nemcev obravnava občečloveška vprašanja brezpravja in individualnega ali kolektivnega spomina, protagonistka potem, ko jo sosodje preženejo iz rojstne vasi, najde zatočišče prav v Pragi. Zadnji del ohlapno pojmovane trilogije o 20. stoletju v srednji Evropi je dvojni roman *Kobold: Presežki nežnosti* in *Kobold: Presežki ljudi (Kobold: Přebytky něhy a Kobold. Přebytky lidí)*, 2011; slov. 2013), ki se dogaja v Pragi v povojnem obdobju in med vzponom komunizma. V njem avtorica na primeru družinske zgodbe analizira pereče teme sodobnosti: diskriminacijo, domače nasilje, manipulacijo in odvisnost. Sledi roman *Prispevek k zgodovini radosti (Příspěvek k dějinám radosti)*, 2014; slov. 2015), ki se dogaja pretežno v Pragi in v neimenovanem angleškem mestecu. V romanu *Ure iz svinca (Hodiny z olova)*, 2019), ki ga je navdihnilo avtoričino bivanje na Kitajskem, je na ozadju tamkajšnje totalitarne diktature tematiziran propad evropskih vrednot. Prikazuje usodo več protagonistov različnih generacij iz različnih držav

in družbenih slojev, ki jim prav bivanje na Kitajskem omogoči refleksijo o njihovem dotlejšnjem življenju.

Za dela Radke Denemarkove sta značilni večplastna zgradba, ki ponuja različne možnosti dešifriranja pomenov, in občutljiva, a hkrati minuciozno premišljena jezikovna stilizacija z izrazito ekspresivnimi pasažami. V njih tematizira občečloveška vprašanja, obenem pa tudi težke, tabuizirane ali dezinterpretirane probleme sodobne družbe, v tesni zvezi s tematiko spomina, preteklosti in amnezije. Njena besedila so pogosto stilizirana v napete (detektivske) zgodbe, vendar se pod tem slojem skriva pomembna izpoved o človeku in človeštvu, izpoved, ki kljubuje konceptualnim stereotipom in shemam (kot sta interpretacija zgodovine s pozicije zmagovalca ali marginalizacija določenih manjšin).

Zgodba romana *Prispevek k zgodovini radosti* temelji na raziskovanju domnevnega samomora uspešnega poslovneža srednjih let. Policistu, ki mu dodelijo primer, preiskava pomaga, da se zbliža s privlačno mlado Vdovo, hkrati pa ga privede v skrivnostno hišo, ki stoji pod vzpetino Petřín v centru Prage. V hiši, v kateri živijo tri starejše gospe, postopoma razkriva njihovo konspirativno udejstvovanje, katerega cilj je doseči pravico na lastno pest in kaznovati storilce spolnega nasilja nad ženskami po vsem svetu. Njihov vzornik je Simon Wiesenthal, »lovec na naciste«, s katerim se povežejo, da bi z njim sodelovale, vendar Wiesenthal njihovo stališče in motiv – nasilje nad ženskami – marginalizira, zato se odločijo vzeti pravico v svoje roke. Na ozadju napete zgodbe s prviniami groteske in esejističnimi pasažami avtorica tematizira vprašanje marginalizacije določenega tipa diskriminacije in nasilja. Simbolno je ta plat romana pretkana s ponavljajočim se motivom lastovk in nevtralnno perspektivo, s katere te ptice selivke opazujejo človeški svet. Opazen motiv je telo: odnos do lastnega telesa, »spomin telesa«, telesnost, telesna ljubezen. V repliki ene izmed protagonistk slišimo: »[V]em *samo*, da je 20. stoletje v moje telo vžgalo znamenje spoznanja, dokončno se je razbila iluzija, da bo nesreča počlovečila ljudi. Problem 20. stoletja je problem žrtev« (Denemarková 2015: 60).

### **Praški topos v romanu *Prispevek k zgodovini radosti***

Po kratkem prologu, v katerem bralec izve za brutalno skupinsko posilstvo mladega dekleta v delhijskem avtobusu, se pripoved premakne v sodobno Prago, glavni dogajalni prostor romana. Tu je mesto omejeno na dve lokaciji: moderno zastekljeno hišo na obrobju mesta, kjer se je zgodil domnevni samomor, in »samostojno stoječo oranžno hišo pod Petřínom, dostopno samo s treh strani« (Denemarková 2015: 72), ki, kot rečeno, stoji v centru mesta in v njej živijo tri

starejše ženske, poleg tega pa je tu tudi sedež filmske produkcijske hiše. Tik po začetku preiskave skrivnostnega samomora stanovalke hiše pod Petřínom službeno letijo v Anglijo (neimenovano manjše angleško mesto), tam pa poteka vzporedna druga pripovedna linija, ki je tesno speta s praškim dogajanjem.

Policista med preiskavo sledi pripeljejo v oranžno hišo in ta ga začne magično privlačiti. Hiša postopoma zadobiva značilnosti toposa skrivnostne hiše, znane že iz gotskega romana: v sebi skriva tajni prostor, podoben labirintu (arhiv filmske družbe), vsebuje skrivne predmete (knjige, (skrivnostne) fotografске portrete, scenarije), je personificirana (hiša se ježi, dotika) in se preobraža, je tesno povezana s protagonistom in ga spreminja. To je hiša s spominom, za razliko od zastekljene hiše na obrobju mesta, ki je brez preteklosti in obraza.

Kar se tiče topografije Prage, ima v romanu osrednjo vlogo samo Petřín z razglednim stolpom.<sup>10</sup> Hodrová to praško »goro« uvršča med dominante, ki so manj obremenjene z zgodovino kot drugi praški kraji. Pri raziskovanju privzdignjenih dominant je bistveno, ali ponujajo panoramski pogled na mesto od zgoraj ali pa jih junak, nasprotno, opazuje od spodaj. V praškem kontekstu imata oba pogleda, od zgoraj in od spodaj, izjemen ritualno-narodni pomen. Tega, razumljivo, ne najdemo v opusu Franza Kafke, kjer praške realije za nameček ostajajo neimenovane, z izjemo Petřína.<sup>11</sup> Tudi za Kafkove junake je značilen pogled od spodaj, torej s perspektive pešca in »obtoženca«, za katerega so dominante izgubile sleherni pomen (Hodrová 2006: 138–139).

V *Prispevku k zgodovini radosti* se percepcija te dominante (vselej videne s pogledom od spodaj, ki ga zamejuje pogled skozi okno) spreminja in razvija: od podobe idiličnega kraja zaljubljenec, kamor bi Policist mlado Vdovo rad povabil na sprehod (Denemarková 2015: 92), pa vse do končne deziluzije, streznjenega pogleda z naravnost grotesknim opisom zaljubljenih parov:

Diana stoji ob oknu oranžne hiše pod Petřínom. Gleda zaljubljene pare. Lezejo po potkah, zametenih s snegom. Plezajo na Petřín. Ne držijo se več za roke. Lezejo po vseh štirih, lezejo po navpični steni, po posušeni in zasneženi travi. [...] Adventni hrib je strm, še bolj strm, kot je bil nekoč. Zašilja se in oži. Ne reče se mu več zaobljeni vrh. Nabada oblake [...]. Jate ptic zaokrožijo pred otrdelo špico, telesca bravurozno naredijo oster ovinek. (Denemarková 2015: 272.)

10 V češkem prostoru Petřín velja za kraj zaljubljenec, ki na njegova pogozdena pobočja hodijo na spomladanske sprehode. To konotacijo krepí tudi kip romantičnega pesnika K. H. Máche iz leta 1912, ki stoji ob njegovem vznožju, zaljubljeni se gredo v skladu s tradicijo na 1. maj tja poljubiti pod cvetoče drevo. Razgledni stolp na vrhu, imitacija pariškega Eifflovega stolpa, je bil postavljen konec 19. stoletja. V bližini je glavna dominanta Prage – Praški grad (Hradčani).

11 Tja je na primer postavljeno preišljanje o življenju glavnega junaka v zgodbi *On: Zapiski iz leta 1920* ali zliivanje z dvojnikom (*Opis nekega dvoboja*).

Sledi popolno uničenje in izginotje te – v romanu edine – praške dominante, »razgledni stolp se zamaje«, nato »se veži«. Na koncu enako kot hiša pod Petřínom postane preteklost (tudi slovnični sedanjik v pripovedi nadomesti preteklik):

Na sredi se je bočil hrib. Pravilo se mu je Petřín. Vsak zaljubljen par se je odpravil sem, si afirmiral stanje zaljubljenosti, priskrbel potrebni štampelj in potrdilo, nato pa se ni več vrnil sem, oddahnil se je in se v miru sestajal drugje. Pri sestopanju so pari hodili mimo oranžne hiše. Stala je pod Petřínom. (Denemarková 2015: 296.)

Podoba Prage se v besedilu postopoma spreminja: od ironizirajočega vrednotenja kot mesta »v srcu Evrope«, kamor se še posebej radi odpravljajo turisti in tuja podjetja, prek (Policistovega) dojemanja Prage kot mirnega srednjeevropskega mesta, ki se ga »tisti svet ne tiče, le kakšno golazen in zalego [...] vlačijo sem« (Denemarková 2015: 122), do podobe »гнезда«, nekakšnega epicentra dogajanja, kamor tri starejše ženske locirajo svojo »centralo«, od koder potekajo dejanja maščevanja in kjer so ta tudi skrbno arhivirana.

Vidimo, kako se avtorica v besedilu poigrava s pomeni in toposi. Po Hodrovi v sodobnih »praških besedilih« tako ni navzoča le refleksija o sami realnosti, v kateri se dominante in središče razblinjajo, temveč »hkrati polemizirajo z ideologiziranim besedilom mesta in z literarnim besedilom, ki bralcu vsiljuje določene pomene in vrednote, načine upomenjanja in vrednotenja. Tuji bralec, ki teh povezav ne pozna, seveda dialoga praških besedil z Besedilom mesta nikakor ne more razbrati« (Hodrová 2006: 136).

## **Zaključek**

Dojemanje praških realij se je v češkem kontekstu skupaj z razvojem romana razvijalo od domoljubno vidnih dominant iz sredine 19. stoletja, kjer se je Praga pogosto pojavljala v podobi matere ali kraljice. Na prelomu 19. in 20. stoletja se je pri češko pišočih avtorjih prelevilo v narodno deziluzivno stilizacijo in personifikacijo Prage, ki se iz matere in sanjske ljubice spremeni v mačeho in kurbo. V romanih druge polovice 20. stoletja je prav tovrstno dojetje mesta parodirano, sodobni romani mu odvzemajo privilegirani položaj, v upodobitvah Prage tipične dominante izginjajo, nadomeščajo jih nove dominante, povezane z novodobnim političnim razvojem. Podobno je v romanu *Prispevek k zgodovini radosti*, ki se poigrava in polemizira s konvencionalnim dojetjem mesta ter v skladu s tendencami v sodobnem češkem romanu tipične praške dominante negira.

## Vira

- DENEMARKOVÁ, Radka, 2014: *Příspěvek k dějinám radosti*. Brno: Host.
- DENEMARKOVÁ, Radka, 2015: *Prispevek k zgodovini radosti*. Prev. Tatjana Jamnik. Vnanje Gorice: KUD Pollice Dubove.

## Literatura

- BÍLEK, Petr A., 2014: Radka Denemarková napsala elegii za všechny oběti sexuálního násilí. *Respekt* št. 41 (5. 10. 2014). 64.
- HODROVÁ, Daniela a kol., 1997: *Poetika míst – Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H.
- HODROVÁ, Daniela, 1977: *Symbolika Máchovy Marinky*. *Slavia* 46/3. 271–282.
- HODROVÁ, Daniela, 1983: Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie. 168–177.
- HODROVÁ, Daniela, 1994a: *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP.
- HODROVÁ, Daniela, 1994b: Román ve 20. století – jeho teorie i praxe. *Česká literatura* 42/3. 227–254.
- HODROVÁ, Daniela, 2006: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis.
- JEDLIČKOVÁ, Alice, KUDLOVÁ, Klára, KOŠNAROVÁ, Veronika, 2016: Daniela Hodrová. *Slovník české literatury po roce 1945*. <[http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1242&hl=Hodrov%C3%A1+](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1242&hl=Hodrov%C3%A1+>)>.
- MACURA, Vladimír, 1983: Obraz Prahy v české obrozenské kultuře. Milena Freimanová a kol. (ur.), *Město v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie. 154–167.
- MALÁ, Zuzana, 2012: Radka Denemarková. *Slovník české literatury po roce 1945*. <[http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1242&hl=Hodrov%C3%A1+](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1242&hl=Hodrov%C3%A1+>)>.
- PELÁN, Jiří, 2008: Pražská mandala Daniely Hodrové. *Česká literatura*. 56/1. 119–121.
- TOMÁŠEK, Martin, 2007: *Hledání poetiky města*. *Host* 23/9. 17–19.
- TOMÁŠEK, Martin, 2016: Krajiny tvořené slovy: Teorie literární krajiny. *Česká literatura*, 64/1. 67–91.





## Podoba mesta v sodobnem slovaškem romanu: Bratislava, a ne samo to

*Špela Sevsšek Šramel*

*Podobo mesta, kot se kaže v sodobni slovaški prozi po letu 1989, lahko prepoznamo v poetološki in žanrski raznolikosti. Poleg množice kratkih zgodb sta za ponazoritev relevantna dva romana, dostopna v slovenskem prevodu, ki ju druži tudi odmevnost pri bralcih in kritikih. Prvega, roman Rivers of Babylon (1991) Petra Pišt'aneke, lahko označimo za karikaturo bratislavskega podzemlja v času tranzicije. Nestrpnost do kakršne koli drugačnosti pa zarisuje roman iz obmejnega slovaško-madžarskega mesta Komárno z naslovom Samko Tale: Knjiga o britofu (2000) Daniele Kapitánove.*

### Roman v kontekstu 20. stoletja

Literarne upodobitve prepoznavnih urbanih središč, denimo Pariza, Dublina ali Prage, so od nekdaj zbujale radovednost bralcev. Izhodišče imajo v kompleksnem odnosu med imaginarnim prostorom in sociološko-geografskim prostorom. Prepoznavanje stičnih točk teh dveh konceptualno različnih entitet namreč vzpodbuja branje kot virtualni sprehod po bolj ali manj poznanih stopinjah mest. Lahko so tudi motivacija za spoznavanje še nepoznanih prostorov, posredno obenem ponujajo zgodovinske, geografske in kulturne vzporednice z znano izkušnjo. Tudi sodobni roman lahko beremo z vidika upodobitve urbanih prostorov ter opazujemo raznolike avtorske strategije in uresničitve. Literarizacija slovaških mest, kot jo lahko rekonstruiramo iz literarnih besedil, nastalih po letu 1918, kaže na kulturološki fenomen prenašane urbanizacije ter modifikacije tradicionalnega nasprotja med podeželjem in mestom. V romanih lahko v različnih stopnjah prepoznavamo družbeno satiro, sodobno izkušnjo bivanja v mestu, od konca osemdesetih let pa se pojavljata tudi okoljska problematika in subverzija literarnega kanona v skladu s postmodernističnimi tendencami.

Če poskušamo zarisati kontekst slovaške literarne tradicije, lahko rečemo, da je zanj tipična odsotnost enega središča oziroma velikega mesta, kar je posledica razvoja slovaške družbe v okviru večnacionalne Ogrske.<sup>1</sup> Situacija se

<sup>1</sup> Vlogo univerzitetnih središč imajo Praga, Budimpešta in Dunaj. Na slovaškem ozemlju pa so pomembna kulturna središča Martin ter Bratislava in Košice z izrazito pestro nacionalno sestavo.

spremeni šele po koncu prve svetovne vojne, ko v novi Češkoslovaški republiki leta 1918 postane Bratislava nacionalno, gospodarsko, kulturno in izobraževalno središče Slovakov (podobno kot v slovenskem prostoru Ljubljana). Nekdanji Prešporok (Pressburg, Pozsony) se preimenuje in postopoma izgublja nemško-madžarsko-judovski značaj.

Zgodba slovaškega romana se začne že konec 18. stoletja, ko leta 1784 izide prvi roman v slovaščini, *Dogodivščine mladeniča Reneja*, z oznako pustolovski, sentimentalni in satirični roman z razsvetljensko idejo družbenega napredka. V njem se zna avtor Jozef Ignac Bajza duhovito ponorčevati iz Slovakov in njihove samopodobe (na to tradicijo se bodo lahko navezali šele v 20. stoletju). Oznaka slovaške književnosti kot pustolovščine, polne padcev in zlomov (prim. Zajac 2000: 13), drži tudi za razvoj družbenega romana od realizma dalje. Ključni čas za pluralni razvoj slovaške književnosti v vsej zvrstni pestrosti in evropeizaciji pa je obdobje med obema vojnama. Nasprotje med mestom in podeželjem se v tem času relativizira, nobeden od prostorov ni več enoznačno pozitiven, tako urbana kot ruralna književnost se kultivirata. Po drugi svetovni vojni ponovni razcvet doživi družbeni roman v bolj shematičnih oblikah, od šestdesetih let dalje pa se pazljivo spogleduje z modernizmom. S prelomnim letom 1989 se slovaška literatura ponovno nasloni na zahodnoevropsko tradicijo in jo tudi subverzivno povezuje z domačim literarnim kanonom.

Čeprav v splošnem velja, da je v slovaški prozi po letu 1989 najbolj popularna in reprezentativna zvrst kratka zgodba, pa je roman po letu 2000 zaživel v svoji žanrski raznolikosti in sinkretizmu (zgodovinski, generacijski, detektivski, psihološki). Tudi oba izbrana romana večplastno predstavljata tako dialog z literarno tradicijo kot tematizacijo sodobne družbe. Skupna jima je uspešnost na literarnem trgu, oba sta tudi v slovenščini doživela velik bralski in kritični odziv.

### **Tranzicijski roman *Rivers of Babylon***

Na vprašanje, kakšna je literarizirana Bratislava, slovaško glavno mesto tedanje Češkoslovaške, na prehodu med osemdesetimi in devetdesetimi leti, lahko pogledamo s perspektive romana *Rivers of Babylon* (1991) slovaškega pisatelja Petra Pišťaneka. Avtor nas namreč skozi izredno berljivo zgodbo o tranziciji vabi na sprehod po družbenem obrobju. Ves čas se gibljemo med hiperrealističnim pisanjem in posmehljivostjo. Mikroprostor bratislavskega podzemlja je alegorija družbenih sprememb v postkomunističnih državah, roman pa lahko beremo tudi kot antiutopijo.

Roman pripoveduje o neslutnem vzponu vaškega mladeniča Rácza. Njegova zgodba se pričinja na podeželju, kjer vaškega mesarja zaprosi za roko hčere Eržike, ker pa Ráczi ni dovolj premožen, se odpravi po zaslužek in izkušnje v zanj tuje mesto. Tam se najprej zaposli kot kurjač v hotelu Ambassador in spozna hierarhično ureditev v hotelu in mestu. Za njegovo nesluteno moč se izkaže nadzor nad ogrevanjem, kar izkoristi za izsiljevanje in sprejemanje podkupnin. Ráczi tako spozna, kakšne posledice lahko ima dejstvo, da je nekdo odvisen od njega, postopoma si s fizično močjo in z denarjem podredi hotel in njegovo okolico ter se iz kotlovnice preseli v hotelski apartma. Novo priložnost družbenega prevrata izkoristi tako, da si podredi pravnika in na legalen način postane lastnik hotela Ambassador ter politično vpliven poslovnež, v zasebnem življenju pa prostitutko zamenja za kultivirano intelektualko Lenko. Atmosfero družbene realnosti na Češkoslovaškem v začetku devetdesetih let v romanu upodabljajo avtentični literarni liki s socialnega obrobja, kot so prostitutke, barske plesalke, prekupčevalci deviz, paznik parkirišča, užitekarski turist z Zahoda. Drugo skupino predstavljajo bivši agenti državne varnosti ali hotelski pravnik; to so prestopniki, ki se znajo v novih razmerah prilagoditi in obstati. Edini med protagonisti, ki v pripovedi doživi preobrazbo, je Ráczi, brez kakršnih koli moralnih zadržkov se vzpenja po novi družbeni lestvici in ne drvi v pogubo, pač pa mu pisatelj privošči uspešen konec:

Vse to je dosegel on, Racz, s temi rokami in tole glavo, pomisli. Svet je ustrojen za sposobneže, se zave. On, Racz, je dobil priložnost in jo je izkoristil. Zapiha veter. Še zadnjič potegne iz cigare in s pomočjo palca in kazalca frčne v temo. Ne čaka na hladen veter. Pohiti v vilo in za sabo zapre velika steklena vrata. (Pišťanek 2012: 379.)

Roman *Rivers of Babylon* fenomen prehoda in tranzicije upodablja najprej na družbeni ravni, sprememba in drugačnost pa sta prav tako izraziti v literarnem smislu. Raziskovalec Peter Darovec (2020) v zvezi s tem avtorjem izpostavlja nov tip neelitne literature, ki je dostopna širšemu bralstvu, hkrati pa je umetniško ambiciozna. V romanu namreč najdemo elemente popularnih žanrov, v jeziku pa se avtor približuje miselnemu svetu marginalnih literarnih likov. Obenem ne moremo prezreti intertekstualne igre z bolj zahtevnim bralcem. Nekdo bo prepoznal preoblikovano strukturo ljudske pravljice, aluzije na Franza Kafko ali razvojni roman. Lahko ga beremo tudi kot pastiš na socrealistični roman iz petdesetih let, vzporednico daje namreč premočrtno hlepenje za boljšim življenjem, ki se ga da doseči s fizičnim delom. Danes pa v romanu

kot tuji bralci prepoznavamo predvsem družbeno satiro današnjega časa ali pa dokumentarec o privatizaciji in preoblikovanju bivše socialistične družbe v kapitalistično v zgodnjih devetdesetih letih.

Peter Pišćanek (1960–2015) je avtor, tesno povezan z Bratislavo. Izhaja iz njene periferije, imenovane Devinska Nova Vas, ki je bila po letu 1945 spremenjena v industrijsko predmestje tik ob meji z Avstrijo. Danes predstavlja specifičen preplet urbanega in podeželskega načina življenja. Tudi v romanu *Rivers of Babylon* imajo prepoznavno vlogo prav upodobitve tega okolja, in sicer kot dogajalni in družbeni prostor, tem se pridružujejo imaginarne podobe prostora v dialogu s slovaško literarno tradicijo. Avtorjev hiperrealistični stil s preprosto, neposredno in drzno pripovedjo izhaja iz njegovega pripovedovalskega talenta in poznavanja življenja »od spodaj«. Pišćanek namreč ne izhaja iz intelektualnega okolja.<sup>2</sup> Pri dvajsetih letih se je preživljal kot fizični delavec ter spoznaval povprečneže in njihov pragmatizem. Ta odnos do resničnosti je viden v snovanju njegovih literarnih likov in upodabljanju družbene stvarnosti. Temu realističnemu kodu pa avtor sopostavlja še ironično dimenzijo pisanja. Vidimo jo lahko kot zavračanje ustaljenih podob, vezanih na prostor. Pišćanekovega mesta ne spoznavamo na primeru srečevanj in druženja na ulicah, trgih, v kavarnah, prav tako ne bomo zasledili kulturnih znamenitosti ali kakršnih koli motivov iz narave. Miselni in življenjski svet Rácza in njegovih somišljenikov je brezizhodno zamejen. V prvem delu je dogajalni prostor kotlovnica, in ta odpira večplastno podobo podzemlja v socialnem in kulturnem smislu. Z Ráczovim utrjevanjem moči pa se prostori protagonistov razširjajo na javni prostor bifejev, hotela, mestnega urada, vse do vile nad mestom. Čeprav je Ráczov vzpon zgodbeno prepričljiv in družbeno verjeten, je predvsem odličen primer karikature in groteske v literaturi. In na koncu lahko v dvojnem kodu razumemo tudi naslovni sodobni Babilon: citatna navezava je iz popkulture, biblična konotacija pa je lahko tudi interpretacijski ključ.

*Rivers of Babylon* je nedvomno slovaška prodajna uspešnica v vseh pogledih. Roman je v skoraj tridesetih letih življenja najprej navdušil slovaške bralce, sledili so drugi in tretji del romana ter filmska upodobitev. Leta 2007 je bil roman preveden v angleščino. Po pozitivni kritiki je dosegel bralce v vsaj dvanajstih jezikih, od leta 2012 je na voljo tudi v slovenskem prevodu Andreja

2 Avtor ima izkušnje kot fizični delavec, obenem izkazuje izredno razgledanost in ustvarjalnost: študiral je dramaturgijo in scenaristiko, pozneje je delal v oglaševalski agenciji in kot urednik spletne revije.

Rozmana.<sup>3</sup> Ob tem ne gre spregledati, da naslovnice novih izdaj in prevodov objublajo branje na dušek in refleksijo družbenega prevrata v srednjeevropskem prostoru. Zahtevnejši bralec bo med vrsticami razbral veliko več: predvsem zelo univerzalno zgodbo o pohlepu, lahko pa bo užival tudi v stilistični prefinjenosti, ki se skriva za vulgarnim izrazom.

Peter Pišťanek nam s svojo hiperrealistično pisavo odpira še eno perspektivo, ki jo nakazuje tudi angleška kritika, in sicer pogled na mesto na meji med Zahodom in Vzhodom. V liku švedskega turista Hurenszona lahko denimo prepoznamo stereotipno slikanje predsodkov Zahoda o Slovaki (kot vzhodnjakih), ki nas poziva k bolj kompleksnemu spoznavanju družbene realnosti in preseganju zakoreninjenih predstav.

### **Prostor nestrpnosti v romanu *Samko Tále: Knjiga o britofu***

Družbeni fenomen malega mesta na meji, kjer sobivajo Slovaki in Madžari, je skozi preverjeno perspektivo norčka upodobila Daniela Kapitánová v svojem romanu *Samko Tále: Knjiga o britofu*.<sup>4</sup> Mesto Komárno, ki ga od blizu iz otroštva pozna tudi avtorica, leži na jugu Slovaške ob Donavi ter s svojim dvojezičnim položajem in z mešanim prebivalstvom s sabo nosi kolektivni spomin večkratnega spreminjanja državnih mej v 20. stoletju. Po koncu prve svetovne vojne iz nekdanj enotnega mesta Komárno z novo mejo po reki Donavi nastaneta dve mesti, ki ju ločuje most: eno na Madžarskem in drugo na Slovaškem. Po menjavi družbenega sistema leta 1989 in procesu nastanka nove nacionalne države Slovaške je ta prostor še posebej občutljiv za različne oblike nestrpnosti in netolerance, vzpodbujene od zunaj skozi medijsko sliko in od znotraj skozi družinske zgodbe posameznikov.

Družbeni roman v središče pripovedi postavlja mestnega posebnega Samka, mentalno omejenega štiridesetletnika, ki se preživlja z zbiranjem starega kartona in želi postati pisatelj; celo tematizira proces pisanja knjige, ki jo beremo. Skozi pripoved postopoma spoznavamo njegovo družinsko in socialno ozadje

3 V slovenščini lahko preberemo tudi Pišťanekovo zgodbo *O vplivu pitja kave na stanovanjsko vprašanje (Pozitivci: sodobna slovaška humoreska, 2012)*, parodično kratko zgodbo *Tovariš Bozonča – idealna delovna sila* (<<http://www.airbeletrina.si/clanek/peter-pistanek-tovaris-bozonca-idealna-delovna-sila>>) in novelo *Čas (Zgodbe iz Slovaške, 2016)*. Radijski pogovor o Pišťaneku je dostopen na povezavi: <<https://4d.rtv slo.si/arhiv/sobotno-branje/156931987>>.

4 O aktualnosti in literarni vrednosti romana priča svojevrstno življenje knjige. Prva izdaja leta 2000 na Slovaškem je podpisana s psevdonomom, po uspešnih kritikah je roman izšel še v štirih izdajah in do zdaj v dvanajstih prevodih v tuje jezike, med drugim v angleščini, češčini, arabščini. V slovenščini je izšel leta 2015 v prevodu Diane Pungeršič, za katerega je prevajalka prejela nagrado Radojke Vrančič.

ter njegov vrednostni sistem. V želji, da bi bil čimbolj normalen, podoben drugim, slepo verjame navidezni avtoriteti in jo uboga. To predstavlja bivši komunistični sekretar Karol Gunár; Samko postane njegov špijon.

Jaz sem hodil v vseh 9 razredov in niti enkrat nisem zaostal, ker so me cenili, da kako sem delaven, in tudi glede papirja sem bil zmeraj prvi v šoli.

Potem je RSDr. Karol Gunár hotel, da naj hodim v šolo in da naj nikoli ne zaostanem, da bom hodil v šolo z Darinko Gunárovo, da bi mu lahko povedal, kaj opažam, ker jaz znam opažati. Jaz sem zmeraj znal opažati in sem to potem zmeraj povedal, ker imam veliko dobrih lastnosti in sem bil glede njih zmeraj zelo hvaljen. (Kapitáňová 2015: 89.)

Samkov svet, kot ga spoznavamo skozi njegovo perspektivo in vrednote, je premočrten in neproblematičen. Dosledno ali celo pretirano se drži aktualnih družbenih predpisov, enako resno razume posplošeno javno mnenje, kar vodi v nespoštovanje temeljnih moralnih vrednot. Samka zato z njegovim vztrajanjem pri »biti delaven, priden in normalen« dojemamo kot karikaturu. Njegova težnja po »normalnosti« se namreč v stiku z realnostjo sprevrže v predsodke in sovraštvo do vseh oblik drugačnosti, naj bo ta drugi Čeh, Madžar, tujec, nekdo brez imena ali gej. Naslednja primera prikazujeta Samkov način mišljenja:

Jaz sem enkrat povedal Al. Névéryju, da so v Komárnu pedri in da so tudi ženske pedrice, ki se jim reče lezbične. Alf. Névéry je samo skomignil, ampak mene me je to pogrelo, ker pedre vsak sovraži, jaz pa sem mislil, da je tudi Alf. Névéry vsak in da sovraži pedre, ampak on je samo skomignil in sploh ni bil razburjen. Ampak zakaj sploh so pedri, če se pa to ne sme? (Kapitáňová 2015: 31.)

Stari Gusto Rúhe je star in smrdljiv, čeprav je po rodu Nmec iz B. Štiavnice. Tisti zgoraj so mislili, da je bil on po rodu slab Nmec, in je bil po vojni v zaporu v Bratislavi. Stari Gusto Rúhe je rekel, da je bil on v komunističnem zaporu, ampak njemu mu nobeden ne verjame, ker je alkoholik. Sploh pa je bil on Nmec in takrat so bili Nemci slabi, in je bilo obvezno, da so šli v zapor. Rekel je, da so ga topli [...] s kladivom po prstih na nogah. Ampak stari Gusto Rúhe je alkoholik in si sigurno to samo izmišljuje, ker to ni res, ko takolele govori o Komunistični partiji. Naj si kar neha izmišljevati. Včasih se takolele ni smelo govoriti, ker potem so prišli Tisti od zgoraj in je bila čista katastrofa, ampak zdaj se pa lahko takolele govori in jaz to sovražim. Naj se ne sme takolele govoriti! (Kapitáňová 2015: 29.)

Družbeno nesprejemljive posplošene naivne razlage in presojanje omogočajo avtorici satirično perspektivo, ki se preveša v grotesko. Prepričljiva je izbira tendenčnega nezanesljivega pripovedovalca, pri katerem kritično mišljenje nadomešča avtoriteta moči. To lahko predstavlja vpliven posameznik, nekritična skupnost ali spolitizirana medijska slika. Samka pa najbolj določa njegov govor, idiolekt s ponavljajočimi se skladijskimi vzorci, napakami in redundantnimi nonsensi. Glas Samka Tale bi kljub različni stopnji védenja oziroma zanesljivosti lahko sopostavili s Salingerjevimi Holdnom iz *Varuha rži*, ki se upira in prezira takratno družbo, ali Haškovemu Švejku, za katerim prav tako stoji kompleksen tip humorja.

Komárno, mesto madžarsko-slovaškega sobivanja, je s tem romanom dobilo novo, literarizirano podobo. V njem je skozi lik naivneža družbena sfera pravi in norm postavljena v deformirano obliko komičnega ter načenja iluzorno predstavo o strpnosti do drugega in vsakršne oblike korektnosti.

## Sklep

Po literarnih primerih se ustavimo pri vprašanju, kakšen potencial ima prostorska obravnava literature. Pomembno se zdi izpostaviti, da semiotični odnos med mestom in literarnimi besedili, ki se uresničuje predvsem na tematološki, pa tudi žanrski ravni, ni enosmeren, temveč obojestranski. Soodvisnost se kaže v dveh smereh: bolj očitna je usmerjenost od geosocialnega prostora v literarno upodobitev, prav tako se lahko vprašamo, kako literatura (in umetnost) prispevata k ustvarjanju *mentalnega zemljevida* ali *notranjega mesta* določenega prostora, kakšno potencialno moč ima torej besedilo pri spremienanju semiotičnega sistema mesta (Passia 2014: 124; Juvan 2006: 238).

V sklepnem razmišljanju si zato zastavljam vprašanje, v kolikšni meri je lahko literarno besedilo uporabno kot »vir, gradivo« pri pouku zgodovine, geografije ali sociologije, ne da bi pri tem zanemarili posebnost literarnega diskurza. Sistemska didaktika književnosti (Krakar Vogel 2013) poudarja pomen konteksta pri šolski obravnavi, poleg avtorja torej tudi dobe in življenja knjige (adaptacije, prevajanje). Branje tujejezične književnosti v prevodih ima lahko pri tem velik potencial. Družbene spremembe se v literaturi izkažejo za manj prelomne, ko jih spoznavamo skozi ravnanje in moralne dileme posameznikov, literarna besedila pa odpirajo tudi socialna in etična vprašanja, kot je odnos večine do marginalnih družbenih skupin in tujcev. Z jezikoslovnega vidika sta vredni pozornosti inovativnost in drznost idiolektov v slovenskih prevodih. Vzpodbudno pa je lahko tudi prepoznavanje in preizkušanje v rabi

različnih tipov pripovedovalcev in perspektiv ter načinov vzpostavljanja humorja (karikatura, hiperbola, ironija ali samoironija).

## Viri

- KAPITÁŇOVÁ, Daniela, 2015: *Samko Tále: Knjiga o britofu*. Prev. Diana Pungeršič. Ljubljana: Sodobnost.
- PIŠŤANEK, Peter, 2008: *Rivers of Babylon*. Bratislava: Slovart.
- PIŠŤANEK, Peter, 2012: *Rivers of Babylon*. Prev. Andrej Rozman. Ljubljana: Mladinska knjiga.

## Literatura

- DAROVEC, Peter, 2020: *On, Pišťanek*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- HODROVÁ, Daniela, 1997: *Poetika miest: kapitoly miest z literárni tematologie*. Praha: H&H.
- JUVAN, Marko, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KRAKAR VOGEL, Boža, 2013: *Sistemska didaktika književnosti*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.
- PASSIA, Radoslav, 2014: The Second City: The space of the city of Košice in contemporary Slovak literature. *Slovenská literatúra* 61/6. 124–127.
- PUNGERŠIČ, Diana, 2015: Fenomen Samko. Kapitáňová, Daniela: *Samko Tále: Knjiga o britofu*. Ljubljana: Sodobnost. 173–187.
- RÉDEY, Zoltán, 2007: *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Univerzita Konštantína Filozofa: Nitra. 16–18.
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2018: Rivers of Babylon: postmoderný Bildungsroman, román konca dejín. *Slovenská literatúra* 65/3. 183–197.
- ZAJAC, Peter, 2000: Slovaška književnost kot pustolovščina. Andrej Rozman, Stanislava Chrobáková (ur.): *Sto let slovaške književnosti*. Bratislava: AOSS DSP. 13–21.



## Sodobni ruski zgodovinski roman v slovenskih prevodih

*Blaž Podlesnik*

*Prispevek<sup>1</sup> v kontekstu novejših slovenskih prevodov ruske književnosti obravnava zgodovinski roman kot zanimiv žanr, ki se v sodobni ruski književnosti vrača k vzorcem žanrske literature ter jih z različnimi umetniškimi in idejnimi cilji tvorno preoblikuje. Zapis ob treh prevedenih zgodovinskih romanih – Samostanu Prilepina, Vajah Šarova in Laurusu Vodolazkina – izpostavi osnovne značilnosti odnosov, ki jih vsako od del vzpostavlja do tradicije zgodovinskega romana ter do žanrske književnosti.*

### Sodobni ruski roman v slovenščini

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja smo v vsem desetletju prvič ali ponovno izdali le dober ducat ruskih romanov. Med naslovi so prevladovali klasika 19. stoletja (*Taras Bulba*, *Zapiski iz podtalja*, *Zločin in kazen*, *Srečelovec*, *Ana Karenina*) ter besedila emigrantskih in sovjetskih klasikov (dva romana Nabokova ter dela Grina, Platonova, Rasputina in Grosmana). Edini sodobnejši deli, ki sta v devetdesetih v slovenskem prevodu izšli le nekaj let po izidu izvirnikov, sta bili roman Andreja Bitova *Puškinski dom* (izv. 1987, prev. 1994) in mafajska kriminalka *Jaz, boter* Jevgenija Suhova (izv. 1993, prev. 1999). Če je Bitov že v devetdesetih veljal za sodobnega klasika, njegov roman pa za intelektualistično mojstrovino, v kateri se eksistenca malega človeka sodobnosti osmišlja v odnosu do ruskih klasikov 19. stoletja, je roman Suhova tipičen primer žanrske literature, ki je preplavila ruski književni trg devetdesetih in je s preskušeni žanrskimi modeli ciljala na najširši krog bralcev in na komercialni uspeh.<sup>2</sup>

V izbiri slovenskih založnikov je bila v devetdesetih v ospredju predvsem klasična predstava o ruski književnosti kot »veliki« literature ter o prevodni

1 Prispevek je nastal v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0239, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Roman z naslovom *Jaz, boter* je bil le prvi v istoimenski seriji več kot desetih romanov o junakih iz sveta organiziranega kriminala, ki jih je Suhov napisal v naslednjih dveh desetletjih, danes pa romane v isti seriji pišeta še dva druga avtorja. Suhov je ob tem uspešno pisal tudi vohunske in zgodovinske detektivske romane v različnih serijah. V zadnjih treh desetletjih je izdal okoli 130 romanov.

dejavnosti kot o kulturnem posredništvu, ki vrhunske dosežke tujih kultur, ki predstavljajo pomemben del svetovne kulturne zakladnice, prinaša v slovenski kulturni prostor. Ta pogled se je pomembno spremenil po letu 2000, ko je svoje mesto med prevodi dobila tudi žanrska literatura. Trend, ki ga je konec devetdesetih napovedal prevod romana Suhova, so nadaljevali prevodi kriminalk Aleksandre Marinine (štirje romani v letih 2000 in 2001), okulturna proza Vladimirja Megre (osem prevedenih knjig iz serije *Zveneče cedre tajge* med letoma 2002 in 2012),<sup>3</sup> proti koncu desetletja pa je izšlo še nekaj naslovov ruske znanstvenofantastične proze. Čeprav so tudi po letu 2000 pomemben del prevodov predstavljali prevodi klasikov 19. in 20. stoletja, pa se med literarno zahtevnejšimi prevodnimi deli delež prevodov sodobnih avtorjev poveča predvsem zaradi zanimanja založnikov za žanrsko prozo ter za tiste ruske avtorje, ki se z žanrsko literaturo spogledujejo v polju visoke literature. Dva najpomembnejša avtorja v tej skupini sta Boris Akunin z intelektualističnimi postmodernističnimi kriminalkami o detektivu Fandorinu (štirje romani med letoma 2003 in 2008) ter Viktor Pelevin s postmodernistično različico razvojnega romana (štirje romani med letoma 2003 in 2013, v tem času so v prevodu izšle tudi tri zbirke njegove kratke proze). Manj pozornosti je bil deležen sicer na Zahodu zelo razvpiti sodobni pisatelj Vladimir Sorokin (v prevodu smo izdali le njegov roman *Led*), saj so očitno njegova dela s svojim izrazitim konceptualizmom težje razumljiva širšemu krogu bralcev.<sup>4</sup>

Založniški izbor, ki so ga v prvih letih novega tisočletja ob osebnih preferencah najbrž pogojevali predvsem ekonomski kriteriji, pa se je ob koncu prvega desetletja vsaj delno spremenil, saj ob predvideni prodaji in izposoji na založniške odločitve vplivajo tudi možnosti finančne podpore različnih ustanov, ki promovirajo rusko kulturo, kar je krepko povečalo število prevedenih romanov iz ruščine, obenem pa zelo razširilo nabor sodobnih avtorjev, ki so na voljo slovenskim bralcem. Ob zbirki *100 slovanskih romanov*, v kateri prevodi ruskih avtorjev izhajajo od leta 2007, k temu prispevajo tudi razpisi moskovskega Inštituta za prevajanje, ki subvencionira stroške prevoda, kar posledično vpliva na založnike, da se raje odločajo za prevode novih avtorjev, več pa je tudi novih, sodobnih prevodov nekoč v slovenščino

3 Tu sicer velja omeniti, da za adepte mističnega nauka avtorja seveda ne gre za žanrsko prozo, temveč za besedila razodetja višje resnice o svetu, a glede na to, da je bila prva knjiga v seriji izdana kot roman in da laični bralec v delih brez težav prepozna žanrske značilnosti novodobne okultistične proze, jih vsaj za potrebe našega premisleka nedvomno lahko uvrstimo med tipično žanrsko literaturo.

4 Literarne specifičnosti ustvarjanja omenjenih avtorjev je v tem času in pozneje osvetljevala tudi literarna veda (gl. Javornik 2005, 2006, 2009; Virk 2008; prim. tudi Podlesnik 2017).

že prevedene klasike.<sup>5</sup> Po predkriznem vrhuncu, ko je leta 2007 izšlo osem prevedenih romanov, je v zadnjem desetletju v povprečju izšlo od tri do šest romanov na leto, vsaj en roman na leto pa je v tem izboru roman sodobnega ruskega prozaista. Slednjih založniki očitno ne izbirajo več v polju čiste žanrske literature, temveč gre večinoma za pisateljska imena, ki so prejemniki uglednih ruskih literarnih nagrad in ki – kljub temu da gre tudi za tržno uspešne avtorje – ponujajo branje, ki lahko seže onkraj golega razvedrila.

V tem pogledu prevodi sodobnih avtorjev, ki jih zadnja leta dobivamo v slovensčini, precej bolje predstavljajo dejansko sliko sodobne ruske književnosti, ki – podobno kot sodobni film ali glasba – za pozornost bralcev tekmuje na trgu, zasičenem z žanrsko produkcijo, ob tem pa ni mogoče spregledati, da so pri bralcih očitno med najbolj priljubljenimi deli romani, ki na različne načine aktualizirajo žanr zgodovinskega romana.<sup>6</sup>

### **Žanrska beletristika in zgodovinski roman**

Čeprav ni naš namen, da bi razpravljali o zapletem odnosu med žanrsko in visoko literaturo, se vprašanja nakazanega novega odnosa do prepoznavnih žanrskih modelov, ki naj bi bili značilni za žanrsko (tržno, trivialno, množično ...) literaturo, ne moremo lotiti brez kratkega uvodnega pojasnila. Če je literarna veda pri nas v prvi polovici osemdesetih let o fenomenu množične literature začela razmišljati kot o *trivialni* literaturi, pri tem pa je izhajala iz klasičnih vrednostnih dihotomij (*množično – elitno*, estetska in funkcionalna *vrednost – razvrednotenost*, prim. Hladnik 1983), se po postmodernističnem poigravanju z mejami med množično in visoko literaturo k vprašanju znova vračamo v času, ko množična kultura vse bolj spreminja tudi književnosti. Eden od možnih odzivov na novo situacijo je izpostavljanje presežnih specifik, ki visoko literarnost ločujejo od množične trivialnosti, ter utrjevanje meja med trivialno in 'pravo' literaturo. V tovrstni sodobni obravnavi trivialne literature naj bi bila glavna greha trivialne produkcije predvsem poenostavljanje in enopomenskost, trivialni bralec pa naj bi bil zaradi omejenih literarnih kompetenc, specifične literarne empatije, ki izključuje podoživljanje *drugosti*, ter literarnega vrednotenja, ki temelji na *všečnosti*, prikrajšan za resnično literarno izkušnjo, ki bi ga lahko obogatila

5 Prej so se založniki v primerih, ko so že obstajali klasični prevodi, praviloma odločili za izdajo posodobljenega starega prevoda, v zadnjem desetletju pa smo Slovenci med drugim dobili tudi nove prevode klasičnih del, kot so *Bratje Karamazovi*, *Idiot* in *Mrtve duše*.

6 Dva prevoda, ki sta v zadnjih petih letih zaradi povpraševanja doživela ponovno izdajo, sta zgodovinska romana *Laurus Vodolazkina* in *Samostan Prilepina*.

(Zupan Sosič 2011: 152–154).<sup>7</sup> Drug pristop, ki ga navadno označuje tudi zamenjava oznake *trivialna* literatura za vrednostno precej bolj nevtralno opredelitev *žanrska* literatura, se osredotoča na vzporednice med tako imenovano visoko in žanrsko literaturo ter izpostavlja, da je v razvitih literarnih sistemih žanrska oziroma množična literatura stalna spremljevalka in ogledalo elitne beletristike ter da pogosto med obema pojavoma ni mogoče potegniti ostre ločnice (Hladnik 2018). Če se izognemo moraliziranju, ki pogosto spremlja obravnave žanrske literature, sta za naš premislek o ruskem prevodnem romanu pomembna oba pristopa: žanrsko literaturo res beremo z drugačnimi pričakovanji kot visoko literaturo, ne drži pa povsem, da literarna empatija ob branju trivialne izključuje podoživljanje *drugosti*. Večina užitek ob branju trivialne literature izvira iz kontroliranega podoživljanja najrazličnejših oblik *drugosti*, srž in pogosto tudi vzrok za kritiko tovrstne literature pa je v tem, da nas ob poigravanju z *drugostjo* na koncu varno pripelje na izhodišče ter nam tako utrdi pričakovanja. Visoka literatura naj bi nas soočila s kompleksnostjo sveta in nas spremenila, ob srečanju z besedilom naj bi se naša žanrska, slogovna, idejna ... pričakovanja na najrazličnejših ravneh besedila soočila z *drugostjo*, a recepcijski užitek ob tem – podobno kot pri žanrski literaturi – izvira iz bralčevega občutka, da je to soočanje z *drugostjo* na vsaki od številnih ravni literarnega besedila varno in predvidljivo ... Ko visoka literatura kompleksnost sveta ubeseduje na način, da sooča različne prepoznavne literarne in druge modele ubesedovanja sveta, pri tem na ravni odnosa do vsakega od uporabljenih jezikov torej ni bistveno drugačna od žanrske literature. Razlika je le v kompleksnosti, ki je posledica uporabe različnih modelov na različnih ravneh besedila, to pa bralca pripelje do nekega novega, drugačnega uvida. Vsak literarno kompetenten bralec mora biti torej najprej trivialni bralec, v besedilu uporabljene modele mora prepoznati kot znane, pričakovana igra z *drugostjo* ga mora zapeljati v soočanje znanega in prepoznavnega, iz katerega se šele nato lahko rodi novo in nepričakovano.

Druga podobno kompleksna tema – zgodovinski roman – nas bo zanimala predvsem v kontekstu odnosa med žanrsko in visoko literaturo. Zgodovinski roman je v tem pogledu zanimiv fenomen, čeprav naj bi šlo – vsaj v Scottovi

7 Avtorica svoje razumevanje trivialne književnosti izpelje iz napačno razumljenega Lotmanovega koncepta *estetike istovetnosti*. Lotmana sicer ne navaja, sklicuje se na svojo drugo razpravo, v kateri obravnava problem literarnosti (Zupan Sosič 2010), a tudi tam ne navaja Lotmana, temveč gre – če razumemo pravilno – za povzemanje Doleželove *Poetike zahoda* v hrvaškem prevodu. Tako ni povsem jasno, kateri od avtorjev netočno povzema Lotmanove ideje, a za Lotmana je *estetika istovetnosti* le tipološka različica odnosa teksta do konteksta in je lahko – podobno kot *estetika protistave* – v določenih obdobjih tudi značilnost visoke književnosti (Lotman 2010: 365–371; o množični literaturi gl. Lotman 1997).

različici iz 19. in prve polovice 20. stoletja – za klasičen žanr (Hladnik 2009: 24–27), ki se je denimo v ruski književnosti uveljavil z romani Mihaila Zagoskina (1789–1852). Sama definicija žanra je precej težavna – težavno je definiranje odnosa med zgodovinskim romanom in drugimi tipi romana, kot tudi jasna razmejitev med zgodovinsko beletristiko in zgodovinopisjem (Stocker 2017: 69–74). Kljub zagatam z definicijami se kot ena od ključnih razlik med zgodovinopisjem in zgodovinsko beletristiko kaže dejstvo, da gre pri zgodovinski beletristiki za celovito poustvaritev (reprezentacijo) preteklosti, vendar »za reprezentacijo, ki razume, da je [kot] besedilo v *osnovi* reprezentacija« (de Groot 2016: 8). To »razumevanje« specifičnega odnosa do preteklosti, ki kot reprezentacija »zaživi« v sedanosti, je pri tipičnem žanrskem zgodovinskem romanu vezano na podoživljanje kulturne (časovne, socialne in pogosto geografske) *drugosti*. Takšne romane beremo, da *danes podoživimo* zgodovino: bralec v sodobno poustvaritev preteklosti, za katero ve, da je v *osnovi zgodba*, vstopa kot v predvidljivo poigravanje z zgodovinsko *drugostjo*, s pričakovanjem, da bo izkušnja potrdila njegove predstave o svetu, ki koreninijo v sodobnosti.<sup>8</sup> Obenem je isto zavedanje, da gre v osnovi za reprezentacijo, tudi eden od razlogov za to, da je žanrska konvencija zgodovinskega romana tako zelo uporabna kot eno od bralcu dobro znanih izhodišč za kompleksnejše literarno soočanje pogledov na zgodovino in sodobnosti in da jo lahko – seveda ustrezno dinamizirano – najdemo v vseh »zgodovinskih« klasikah, od Puškinove *Stotnikove hčere* do že omenjenega *Puškinovega doma* Andreja Bitova.

### Sodobni ruski zgodovinski roman v slovenskem prevodu

V ruski prozi zadnjih let se znova uveljavlja zgodovinski roman kot žanr, v katerem je mogoče zastavljati ključna vprašanja o temeljnih idejnih konceptih ruske zgodovine (vrednost individuuma, avtoritarnost oblasti, nasilje, odnos Rusija – Zahod ...), kar je nedvomno povezano z iskanjem nove posovjetske (nad)nacionalne identitete. Če se je zgodovinska proza (in v obdobju realizma tudi dramatika) te naloge lotevala s tematizacijo začetkov ruske državnosti v 10. stoletju ter z obravnavo obdobja zmede po koncu vladavine Ivana Groznega in reform Petra Velikega v začetku 18. stoletja, se sodobni zgodovinski roman najpogosteje loteva revolucije, državljanske vojne in revolucionarnega terorja dvajsetih in tridesetih let preteklega stoletja. Med prevedenimi deli v

<sup>8</sup> Zato ni naključje, da je prav zgodovinski roman žanr, ki je zelo uporaben za utrjevanje aktualnih predstav o skupnosti. Že rodil se je kot žanr romantičnega nacionalnega prebujenja, pozneje pa je bil med drugim tudi osrednji žanr ruskega uradnega narodnjaštva v drugi polovici 19. stoletja ter paradni žanr nacistične Nemčije (o slednjem prim. Hladnik 2009: 70).

slovenščino sta takšna romana *Samostan* Prilepina in *Vaje* Vladimirja Šarova (pogojno pa bi v to skupino lahko vključili tudi *Venerine laske* Mihaila Šiškina in *Lazarjeve ženske* Marine Stepnove, čeprav pri slednjih dveh ne gre za besedili, v katerih bi bilo v ospredju vprašanje skupnostne identitete). Tretji prevedeni sodobni zgodovinski roman sicer na prvi pogled nima nič s tematizacijo ruske zgodovine 20. stoletja: *Laurus* Vodolazkina se dogaja v 15. stoletju, a kot bomo skušali pokazati v nadaljevanju, je osrednje vprašanje, ki ga besedilo zastavlja o bistvu ruske zgodovinske identitete, podobno tistemu, ki ga srečamo v delih, v katerih junaki živijo usode zgodnjega 20. stoletja.

### Zgodovinski roman vs. dokumentarna proza, spomini in avtobiografija

Tragična plat ruske revolucije in stalinizma ni nova tema v ruski prozi, a če razmišljamo o zgodovinskem romanu, je treba sodobna dela razlikovati od del, ki so se istih tem lotevala pred nekaj desetletji. V zvezi s tako imenovano taboriščno prozo je na to razliko opozoril prevajalec v spremni besedi k *Samostanu* z ugotovitvijo, da je v primerjavi z deli avtorjev, ki so imeli s stalinskimi taborišči neposredno biografsko izkušnjo, v sodobnih delih več »poudarjeno literarnih sredstev« in da so zanje značilne »izrazite, skoraj akcijske fabule« (Kraševc 2017: 707). Sam bi to opažanje še posplošil, ne gre le za razliko med avtorji, ki so doživeli taboriščno izkušnjo, in sodobnimi avtorji, ki je niso, temveč za izhodiščno razliko v *drugosti* upodobljene preteklosti. Taboriščna proza sedemdesetih in osemdesetih let ni zgodovinska proza, dogajanje je umeščeno v avtorjevo biografsko preteklost, zato sta neliterarnost in dokumentarnost ob temi stalinskih taborišč značilni tudi za avtorje, ki nimajo lastne taboriščne izkušnje, imajo pa biografsko izkušnjo opisovanega zgodovinskega obdobja.<sup>9</sup> Za zgodovinski roman je nujna tudi zgodovinska preteklost, preteklost onkraj biografije avtorja (prim. Stocker 2019: 76), saj je lahko samo v tem primeru to za avtorja in bralca *varna drugost*, ki jo je mogoče podoživeti iz sodobnosti. Za ljudi, ki so ta čas živeli, je bila to izkušnja, ki je segala onkraj kakršnega koli znanega literarnega modela ubesedovanja stvarnosti, za nas, ki ta čas poustvarjamo in podoživljamo, pa gre zgolj za gradivo, ki ga je mogoče podrediti znanim literarnim žanrskim vzorcem, med katerimi ima pomembno vlogo tudi žanr zgodovinskega romana.

9 Med novjšimi prevodi sodijo med avtobiografske tematizacije taboriščne *Kolimske zgodbe* Varlama Šalamova (prev. 2011), roman oziroma povest *Vse teče* Vasilija Grosmana (prev. 2018) pa je lahko primer dela avtorja z biografsko izkušnjo obravnavanega obdobja.

## **Samostan**

V Prilepinovem romanu je opiranje na znane uveljavljene pripovedne žanrske vzorce najbolj očitno. Kraševac (2017: 709–711) opozori, da se roman opira na pustolovski roman, ki naj bi zahteval poseben tip literarnega junaka, žanr zgodovinskega romana pa je v spremni besedi izpostavljen implicitno, ko avtor tehta razmerje med realnimi zgodovinskimi dejstvi in fikcijo. Z vidika fabule in gradiva gre seveda za tipičen zgodovinski roman, pri katerem recepcijski užitek izvira iz nepričakovanih zgodbenih zapletov in iz zavesti, da »spoznavamo« resnično zgodovino sovjetskega taboriščnega sistema v dvajsetih letih. V žanru zgodovinskega romana se tako zgodovina, ki se je ljudem, ki so jo doživeli, kazala kot svet, ki ga ni mogoče zaobjeti v literarne konvencije, spremeni v svet, ki ga je mogoče misliti tudi po zakonih žanra – junaki delujejo v zgodbi, njihova dejanja ter predvidljive in nepričakovane posledice nam razkrivajo globlji ustroj sveta, ki se je v dokumentaristiki kazal kot anti-svet, oropan kakršne koli logike, tu pa je to svet, kot ga poznamo in v katerem junaki doživljajo vzpone in padce, se borijo in predajajo, ljubijo in sovražijo ... Ta raven romana je seveda v ostrem konfliktu s travmatično izkušnjo resničnih žrtev, zato Prilepin v romanu to dvojnost nenehno osmišlja skozi refleksijo posameznih junakov: vodja taborišča Ejhmanis denimo razmišlja o tem, da zapornik pravzaprav nima celovite slike o delovanju taborišča in da je vsaka osebna izkušnja le delček resnice o taborišču, Ejhmanisova ljubica Galina pa v dnevniku razmišlja o lažnivosti kakršnih koli spominov ter o tem, da je vsak roman bolj resničen od pričevanja. Ob junakih na dejstvo, da je zgodovina, predstavljena v romanu, neločljivo povezana s pripovedovalčevo izbiro glavnega fokalizatorja, na koncu razdelka *Nekaj opomb* opozori tudi sam pripovedovalec. Spremljamo torej zgodovinsko fikcijo, ki ob žanru zgodovinske pripovedi kot prepoznavne literarne jezike uporabi tudi žanre, ki jih je razvila dokumentaristika (gl. Kraševac 2017: 717–718), to literarno *posvajanje* zgodovine pa se podreja jasni zgodovinski ideji: sovjetska taboriščna zgodovina je zgolj zgodovina, je del ruske preteklosti in v tem pogledu ne predstavlja nikakršnega posebnega ekscesa, gre zgolj za zgodovinske človeške usode.<sup>10</sup>

V širšem zgodovinskem kontekstu to *normalizacijo* sovjetskega revolucionarnega terorja dopolnjuje siceršnja zgodovina kraja dogajanja. Sovjetsko taborišče

10 To idejo avtor v romanu izrazi tudi neposredno, v notranjem monologu glavnega junaka, na katerega opozarja tudi Kraševac (2017: 718) in v katerem se združita notranja sočasna perspektiva glavnega junaka Artjoma in presežno avtorjevo zavedanje dejstva, da so spomini in dokumentaristika pozneje to izkušnjo osmišljali kot absolutni eksces. Junak tako v mislih ugotavlja: »Kasneje bodo govorili, da je bil tukaj pekel. Ampak tukaj je bilo življenje« (Kraševac 2017: 651).

je v samostanu, v katerem je bila od druge polovice 16. stoletja tudi ječa, kamor so stoletja zapirali posvetne in duhovne oporečnike, v 17. stoletju pa so se prav v tem samostanu menihi več let z orožjem upirali Nikonovim cerkvenim reformam. O vzporednicah med preteklimi obdobji in sovjetskim taboriščem dvajsetih let 20. stoletja v romanu razmišljajo literarni liki, na ravni celotnega romana pa idejo prostora, v katerem je iskanje duhovnih vrednot neločljivo povezano s telesnim odrekanjem in trpljenjem – torej prostora, ki naj bi bil posebej značilen za rusko zgodovinsko izkušnjo – izpostavlja tudi sam naslov romana.<sup>11</sup>

## *Vaje*

Roman *Vaje* Vladimirja Šarova je sicer nastal že konec osemdesetih let, torej v času, ko je sovjetska izkušnja še del avtorjeve biografije, a za razliko od že omenjenega Grosmana se pri Šarovu zgodovinska distanca do terorja in represij vzpostavlja z vključitvijo te teme v širši zgodovinski okvir. Na podoben način sovjetsko zgodovino osmišlja tudi v svojih novejših romanih,<sup>12</sup> zato je mogoče tudi *Vaje* obravnavati kot enega od načinov, kako sodobna proza uporablja prepoznavne žanrske vzorce zgodovinske proze. Če Prilepin pelje bralca skozi roman po izrazito prepoznavni žanrski matrici, je v *Vajah* klasična matrica zgodovinskega romana močno preoblikovana v soočenju s svetopisemskimi zgodovinopisnimi vzori in evropskim razvojnim romanom (prvoosebni pripovedovalec, ki se v romanu sreča z nizom učiteljev, ki mu razodenejo zgodovinsko »resnico«), a v ozadju imamo vendarle zgodovinsko pripoved, ki z usodo junaka pojasnjuje bistvo kolektivne zgodovinske izkušnje. Junak pri Šarovu ni več posameznik; ta vloga pripade fantastičnemu projektu uprizoritve Kristusovih zadnjih dni, s katero skuša patriarh Nikon sredi 17. stoletja v Novojeruzalemskem samostanu pričakati skorajšnji Odrešenikov drugi prihod. Projekt, ki ga na Nikonovo pobudo ustvari bretonski režiser Certan, ki se po naključju

11 Tu velja opozoriti, da je slovenski prevod naslova po svojem etimološkem pomenu nasproten naslovu izvirnika. V izvirniku nosi roman naslov *Обитель*, kar sicer prav tako pomeni *samostan* oziroma *samostansko skupnost*, a ima za razliko od drugega ruskega poimenovanja samostana, *монастырь*, ki etimološko ustreza slovenski besedi *samostan* (po Vasmerju iz sr. gr. *μοναστήριον* – bivati/živeti v osami), povsem drugačen etimološki pomen, in sicer *bivališča* oziroma *prebivališča* (po Vasmerju *обитать*, st. rus., st. slov. *obumamu okeñ*). Gre torej za specifično ruski kraj bivanja oziroma habitat.

12 Največji uspeh je dosegel z romanom *Vrnitev v Egipt* (2013), v katerem se ruska zgodovinska izkušnja »osvobojanja« v 19. in 20. stoletju osmišlja v kontekstu biblijske zgodovine. V romanu skušajo Gogoljevi potomci dokončati drugi in tretji del *Mrtvih duš* ter Rusijo tako iz pekla prek vic pripeljati do raja, a pot v svobodo, ki se je začela z osvoboditvijo tlačanov v 19. stoletju (kot ruska različica bega iz egiptovskega suženjstva), se v tridesetih letih z nasilno kolektivizacijo tragično konča v svojem izhodišču.



znajde v Moskvi, preživi oba ustvarjalca. Ko namreč Nikon pade v nemilost, režiserja in vse igralce izženejo v Sibirijo, kjer izvajalci predstave – kljub režiserjevi smrti – oblikujejo versko sekto, ki z nenehnimi vajami ohranja predstavo. Neuki kmetje, ki so kot del Nikonove/Certanove predstave našli smisel svojih življenj v pričakovanju Kristusovega prihoda ter v upanju, da se bo ta zgodil prav v času, ko so sami del predstave, ohranjajo predstavo in delitev vlog, vloge pa se prenašajo iz generacije v generacijo. Ob tem se predstava – v trdni veri, da ohranjajo zvestobo izvirniku – nenehno spreminja ter prilagaja zgodovinskim okoliščinam, dokler v zadnji različici ne zaživi v delovnem taborišču, ki so ga sovjetske oblasti organizirale prav v sibirski vasici, kjer se je skrivala sekta in kjer igralci te predstave zdaj zasedejo mesta na obeh straneh bodoče žice.

Ob vsej zapletenosti žanrskih in kulturnozgodovinskih aluzij je tudi pri Šarovu recepcija besedila vezana na žanrsko matrico zgodovinskega romana, čeprav individualnega junaka zamenja kolektivni ritual, zgodovinski kontekst individualne biografije pa čas več generacij. Zgodovinska usoda nenavadne predstave se v *Vajah* – podobno kot nenavadne in zanimive dogodivščine junaka klasičnega zgodovinskega romana – ponuja kot *varna drugost* zanimive zgodbe, ki bralca pritegne k branju, medtem ko je na drugih ravneh besedila tovrstna identifikacija nenehno problematizirana in relativizirana, saj so *Vaje* predvsem roman o (*ne*)varnosti te *varne drugosti*.<sup>13</sup>

### *Laurus*

Tretji obravnavani roman – *Laurus* Jevgenija Vodolazkina – je na prvi pogled zelo netipičen zgodovinski roman o ruskem srednjem veku, a ideja osmišljanja nacionalne zgodovine kot svojevrstne *antizgodovine* vendarle udejanja klasično formulo zgodovinskega romana, ki preteklost konstruira z vidika aktualne sedanjosti. Pri tem je Vodolazkinov pristop specifičen: namesto ideje zgodovinskega časa nam pripoved o življenju ruskega ranocelnika iz 15. stoletja pri- naša idejo soobstajanja v večnosti: čas, začetki in konci ter vzročno-posledične povezave so v knjigi predstavljene kot stvar površinskega pogleda na svet.<sup>14</sup> Resnično bistvo naj bi torej obstajalo onkraj tradicionalnega zgodovinskega

13 Podobno kot zgodovinski roman v postromantični dobi je kolektivno predstavo o smislu zgodovine prej konstruirala svetopisemska zgodovina. Člani sekte oziroma igralci v predstavi, v kateri podoživljajo usode svetopisemskih oseb (njihova *varna drugost*), najdejo smisel svoje eksistence, a gre za predstavo oziroma iluzijo, ki je nato postala zgodovinska stvarnost te skupnosti.

14 Tako pripovedovalec kot vsi junaki, ki v romanu »spregledajo«, vidijo svet onkraj časa, v katerem se dogaja zgodba. Najbolj očitno se to kaže v »videnjih« različnih junakov, s katerimi v roman vstopajo dogodki druge polovice 20. stoletja.

dojemanja časa, kot način za literarno upodobitev te *večnostnosti* bistva zgodovine pa je Vodolazkin izbral preplet srednjeveških in sodobnih žanrskih modelov. Za razliko od Šarova, ki v sodobnem literarnem osmišljanju ruske zgodovinske izkušnje individualnega junaka nadomesti s kolektivnim performansom, je pri Vodolazkinu v ospredju za tradicionalni zgodovinski roman netipičen posameznik, čigar življenje je v konkretnem zgodovinskem obdobju predstavljeno z vidika večnosti. V sistemu žanrov srednjeveške pismenosti tovrstnemu pogledu ustreza žanr žitja (hagiografije), a *Laurus* po besedah Vodolazkina – sicer strokovnjaka za rusko srednjeveško pismenost – ni žitje, temveč gre za *nezgodovinski roman*, za *sodobno* žitje (Маглий 2015: 178) oziroma za »žitje, napisano s sodobnimi literarnimi sredstvi« (Zajc 2015: 300).

Opredelitev *nezgodovinski* roman jasno kaže na avtorjev polemični odnos do tradicionalne rabe zgodovinske pripovedi v funkciji utrjevanja sodobnih predstav o zgodovini, roman skuša ponuditi drugačno videnje zgodovine, pri tem pa se – v polemiki z zgodovinskim romanom – opira na številne druge lahko prepoznavne žanrske vzorce. Težko se torej strinjamo z mnenjem, da je *Laurus* »nežanrski sodobni zgodovinski roman« (Zajc 2015: 299), prej bi lahko dejali, da gre za sodobni žanrski *antizgodovinski* roman, saj je v tem žitju, napisanem s *sodobnimi* literarnimi sredstvi, prav preplet prepoznavnih žanrskih modelov ključni literarni postopek. Prav ta avtorju omogoči, da ustvari iluzijo sočasnega obstoja srednjega veka in 20. stoletja ter soobstoja zgodovinskega in nadčasovnega, s čimer sodobnega bralca nagovarja, naj na zgodovino pogleda drugače. Namesto zgodovinske (časovne) *varne drugosti* nam roman torej ponuja žanrsko in jezikovno *varno drugost*, v srednjeveško *večnostnost* vstopamo po prepoznavnih poteh evropskega romana (*roman preizkušnje*, *vsakdanji pustolovski roman*, *biografski roman* – gl. Маглий 2015: 181; prim. tudi Javornik 2018: 113), cerkvenoslovanski in staroruski deli besedila, ki jih je prevajalka Lijana Dejak v slovenskem prevodu preoblekla v Trubarjevo slovenščino, so skrbno izbrani na način, da so razumljivi sodobnemu bralcu. Zaradi tega ima bralec ves čas občutek, da se podaja v povsem drugačen svet, čeprav je ta drugačnost le nov preplet znanega in prepoznavnega.

Ne čudi torej, da je *Laurus* uspešnica tako v izvorniku kot v prevodih, saj princip podoživljanja (prisvajanja) *drugosti*, ki je tako značilen za žanrsko književnost, premešča v nekoliko ambicioznejši kontekst samorefleksije nacionalne (ali natančneje *etnično-konfesionalne*) kulture. Na ravni pripovedi roman deluje kot povsem žanrsko besedilo,<sup>15</sup> na idejni ravni pa se poigra s številnimi stereotipi o

15 Tudi na platnicah slovenske izdaje lahko preberemo navdušen odziv Vodolazkinovega pisateljkega kolega Zaharja Prilepina, ki odlično ponazori to dejstvo: »V otroštvu sem po prebranih knjigah hotel postati mušketir ali pilot, po prebranem *Laurusu* bi rad postal svetnik.«

posebni (nad)zgodovinski vlogi ruske kulture ter tako z na prvi pogled povsem novim *večnostnostnim* videnjem zgodovine potrjuje pričakovanja ruskih, pa tudi zahodnih bralcev (misticizem, vzhodna duhovnost, resnične vrednote ...).<sup>16</sup>

\* \* \*

Romani, ki se na različne načine spogledujejo z žanrsko literaturo, obenem pa v iskanju odgovorov na sodobna identitetna vprašanja obujajo žanrske vzorce zgodovinskega romana, so očitno priljubljeni tako v Rusiji kot pri slovenskih bralcih. V prevodih zadnjega poldruega desetletja so tovrstna dela končno dobila več prostora, slovenski bralci pa celovitejšo in kompleksnejšo predstavo o sodobni ruski književnosti in kulturi. Dejstvo sicer je, da so – vsaj, če sodimo po ponatisih – med bralci bolj priljubljena dela, ki jih je kot celoto mogoče brati predvsem kot žanrsko literaturo, a na nekoliko drugačni ravni. Slovenski bralci radi posegajo po delih, ki jim v različnih prepoznavnih žanrskih vzorcih prinašajo *drugost* Rusije in njene preteklosti (od strahot 20. stoletja do srednjeveške mistike), a jih je mogoče brati tudi kot potrditev vnaprejšnjih pričakovanj in stereotipov o *drugosti*, ki jo spoznavajo. Bolj zapletene literarne problematizacije žanrskih mehanizmov, ki seveda zahtevajo tudi vnaprejšnje poznavanje uporabljenih vzorcev in shem, so za slovenskega bralca verjetno težje razumljive (to bi lahko pojasnilo očitno manjše zanimanje za *Vaje* Šarova), ob neprepoznanih žanrskih in drugih kulturnih referencah namreč takšno besedilo preprosto ne deluje, a prav zato so – tudi za prihodnje branje ambicioznejših del – med prevodi nepogrešljive uspešnice, ki nas teh referenc učijo.

## Viri

- PRILEPIN, Zahar, 2017: *Samostan*. Prev. Borut Kraševc. Ljubljana: DZS.  
 ŠAROV, Vladimir, 2017: *Vaje*. Prev. Lijana Dejak. Ljubljana: Družina.  
 VODOLAZKIN, Jevgenij, 2015: *Laurus*. Prev. Lijana Dejak. Ljubljana: CZ.

## Literatura

- de GROOT, Jerome, 2016: *Remaking History. The past in contemporary historical fictions*. London, New York: Routledge.  
 HLADNIK, Miran, 1983: Trivialna literatura. Literarni leksikon 21. Ljubljana: DZS.  
 <<http://lit.ijs.si/trivlit1.html>>.  
 HLADNIK, Miran, 2009: Slovenski zgodovinski roman. Ljubljana: Založba FF.

<sup>16</sup> V tem pogledu ne preseneča, da v naslovu spremne besede k slovenskemu prevodu srečamo vsem znani stereotip *ruske duše*.

- HLADNIK, Miran, 2018: Emancipacija slovenske žanrske literature. *LUD Literatura*. <<https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/emancipacija-slovenske-zanrske-literature/>>.
- JAVORNIK, Miha, 2005: »Pornoграфска литература« V. Sorokina v primežu ruskega kulturnega spomina (o tem, kako ni mogoče ubežati lastni zgodovini). *Primerjalna književnost* 28/2. 77–92.
- JAVORNIK, Miha, 2006: Sorokin na nakovalu med kulturo in naravo (pa tudi nekaj o tem, kako jezik premaguje mesene stroje). Vladimir Sorokin: *Led*. Ljubljana: Modrijan. 281–294.
- JAVORNIK, Miha, 2009: Postmodernistični prerok Viktor Pelevin: O tem, kako post-sovjetski pisatelj išče resnico. *Primerjalna književnost* 32/1. 1–24.
- JAVORNIK, Miha, 2018: Repetitivni re-/demitologizam kao ustaljen proces u razvoju kulture (na primjeru romana »Laur« Evgenija Vodolazkina). Jasmina Vojvodić (ur.): *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*. Zagreb: Disput. 111–122.
- KRAŠEVEC, Borut, 2017: Nova taboriščna proza (o Zaharju Prilepinu in njegovem Samostanu). Zahar Prilepin: *Samostan*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič, 2010: Struktura umetniškega teksta. Ljubljana: LUD Literatura.
- PODLESNIK, Blaž, 2017: Samomor? Da? Morda? Samó. Grigorij Čhartišvili [Boris Akunin]: Pisatelj in samomor. Ljubljana: LUD literatura. 463–486.
- STOCKER, Bryony D., 2019: Historical Fiction: Towards A Definition. *The Journal of Historical Fictions* 1/1. 65–80. <<http://historicalfictionsjournal.org/pdf/JHF%202019-065.pdf>>.
- VIRK, Tomo, 2008: Dostojevski in Akunin. Ruska klasika v primežu postmodernizma. *Literatura* 20/203–204. 232–250.
- ZAJC, Neža, 2015: Ruska duša v času in spominu. Evgenij Vodolazkin: *Laurus*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2010: Literarnost. *Primerjalna književnost* 33/3. 199–220.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2011: Trivialnost. *Slavistična revija* 59/2. 147–160.
- ЛОТМАН, Юрий М., 1997: Массовая литература как историко-культурная проблема. Ю. М. Лотман: *О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы* СПб.: Искусство-СПБ. 817–826.
- МАГЛИЙ, Анна Д., 2015: Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр». *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология* 2015/1. 177–186.

**SLOVANSKE KNJIŽEVNOSTI  
PRI POUKU SLOVENŠČINE:  
UČNA URA  
Z LITERARNIMI BESEDILI**



## Kraljevič Marko v makedonski poeziji: od epskega junaka do lirskega subjekta

*Namita Subiotto*

*Prispevek podaja nekaj izhodišč za obravnavo pesmi Pasje brdo, ki jo predlagam kot dopolnitev seznama predlogov prostoizbirnih književnih besedil za individualno in skupinsko delo ter aktualizacijo v učnem načrtu za slovenščino v gimnaziji (ali zadnjem triletju osnovnih šol). Izbor utemeljujem z naslednjimi razlogi: v pesmi nastopa kraljevič Marko, zgodovinska in literarna oseba, ki je prisotna tudi v slovenski književnosti; avtor pesmi Blaže Koneski, čigar dela so prevedena tudi v slovenščino, je pomembno zaznamoval makedonsko poezijo druge polovice 20. stoletja; pesem pa je zaradi univerzalnega motiva (boja proti zlu) in medbesedilnega dialoga z makedonskim (in sploh južnoslovanskim) ljudskim slovstvom zanimiva za analizo.*

Aktualni učni načrt predmeta slovenščina za gimnazije (Poznanovič Jezeršek idr. 2008) med predlogi prostoizbirnih književnih besedil za individualno in skupinsko delo ter aktualizacijo vključuje besedila, ki pripadajo slovanskim književnostim, vendar med njimi nisem zasledila nobenega iz makedonske književnosti. Slovenske osnovne in srednje šole obiskujejo tudi priseljenci ali otroci priseljencev iz Makedonije in glede na priporočila, da je pri vključevanju novopriseljenih otrok ter otrok naslednjih generacij priseljencev pomembno upoštevati kontekst multikulturalnosti, ki ob skrbi za čimprejšnjo usvojitev slovenskega jezika predvideva tudi hkraten poudarek na ohranjanju materne jezika in kulture, menim, da bi učni načrt za predmet slovenščina lahko vključeval tudi literarna besedila iz makedonske književnosti. Izbor besedila, ki ga predlagam kot dopolnitev seznama predlogov prostoizbirnih književnih besedil za individualno in skupinsko delo ter aktualizacijo v učnem načrtu za slovenščino v gimnaziji (ali zadnjem triletju osnovnih šol), utemeljujem z naslednjimi razlogi: v pesmi *Pasje brdo* nastopa kraljevič Marko, zgodovinska in literarna oseba, ki je prisotna tudi v slovenski književnosti; avtor pesmi Blaže Koneski, čigar dela so prevedena tudi v slovenščino, je pomembno zaznamoval makedonsko poezijo druge polovice 20. stoletja; pesem je zaradi univerzalnega motiva (boja proti zlu) in medbesedilnega dialoga z makedonskim (in sploh južnoslovanskim) ljudskim slovstvom zanimiva za analizo.

Kraljevič Marko, zgodovinska in literarna oseba, priljubljen junak južnoslovenskega ljudskega slovstva, je s kreativnimi adaptacijami Frana Milčinskega pred sto leti vstopil tudi v slovensko književnost. Fran Milčinski je *Zgodbe kraljeviča Marka* prvič objavil leta 1923. »Izhodišče in domišljijско torišče je [namreč] našel v fantastičnih ljudskih pesmih o junaku Marku, ki so jih prepevali na Balkanu (čeprav neustrašen, a pošten bojevnik, ki se je boril s tako ali drugače ponazorjenimi močmi teme, tudi drugim ni bil tuj – le pod drugim imenom so ga morda poznali in drugačne strahove je premagoval)« (Volarič 2007: 144). Zbirka vključuje devetnajst pripovedk, naslov predzadnje – *Smrt kraljeviča Marka* – pa je osrednji motiv zgodbe, ki bi jo lahko povzeli takole (Milčinski 2007: 131–135): Kraljevič Marko, »strah nasilnikom, zavetnik zatirancem, maščevalec krivicam«, jih je dočakal prek sto, toda svet se je spremenil, rodili so se rodovi, »šibkejši v junaštvu, silnejši v zvijači«, buzdovan in sabljo sta zamenjala puška in smodnik. Marko bridko sprevidi, da se v takšnem svetu ne znajde več, saj ga lahko ubije vsak strahopetec, zato se odloči, da se bo umaknil. Odide v samoto, na vrh planine, zvestemu konju odseka glavo, da ne bi hlapčeval Turku s tovorom na hrbtu, prelomi sabljo in kopje, da se ne bi Turek z njima ponašal, ter zaluča buzdovan v morje, rekoč: »Kadar vstaneš iz morja spet na dan, buzdovan šestoperni, tačas se porodi junak, enak bo meni.« Nato napiše sporočilo, da je mrtev, pripravi zlato za pokop in darovanje, leže v travo in zaspi. Mimo prideta dva svečenika in odneseta njegovo truplo na Sveto goro. Toda o njegovem grobu ni znamenja ne sledu.

V ljudskem izročilu *O Prilepu, Varošu in okolici in o pobegu kraljeviča Marka iz Varoša* (*Предание за Прилеп, Варош и околната и за бегането на Марка Кралета од Варош*), ki ga je zapisal Marko Cepenkov (1829–1920), eden najplodnejših zbiralcev makedonskih ljudskih pripovedk, kraljevič Marko (podobno kot pri Milčinskem) sreča mladeniča s puško in ugotovi, da novemu orožju njegovo junaštvo ni več kos, zato podkuje svojega konja, pri čemer podkve zasuka v drugo smer, in na obzidje svojega gradu postavi bobne, da ropotajo v vetru, ter jo neke noči popiha v Demir Kapijo in se skrrije v pečino. Tam ga stoletja zatem najde neki človek in ga vpraša, kdaj bo prišel iz pečine in se podal v boj. Marko odgovori, da ko bo njegova sablja sama zletela iz nožnice (Цепенков 1972: 125).

V ljudskem izročilu, ki ga je zapisal Cepenkov, kakor tudi v adaptaciji Frana Milčinskega, je smrt velikega epskega junaka vprašljiva, saj je nihče ni videl: pri Cepenkovu se junak umakne v pečino, kjer nemara še danes živi, pri Milčinskem pa se odloči umreti v samoti, vendar nihče ne ve, kje je njegov grob.



Izročilo o umiku kraljeviča Marka si je za moto pesmi *Pasje brdo* izposodil Blaže Koneski (1921–1993), ena najpomembnejših makedonskih literarnih, literarnovednih in jezikoslovnih osebnosti druge polovice 20. stoletja. Bil je tudi književni prevajalec iz angleščine, nemščine, ruščine, poljščine, češčine, srbsčine in slovenščine: prevajal je poezijo Otona Župančiča in *Krst pri Savici* Franceta Prešerna. Poezijo Blažeta Koneskega lahko v slovenščini beremo v prevodu Ivana Minattija v treh samostojnih knjigah (*Veziľja*, 1959; dvojezična *Везилка = Veziľja*, 1966; *Pesmi*, 1977) ter dveh antologijah makedonske poezije (*Sodobna makedonska poezija*, 1963; *Pesmi*, 1976). Ob stoletnici pesnikovega rojstva pa je izšel še ilustrirani pesniški cikel *Марко Кралe = Kraljevič Marko* v prevodu Namite Subiotto.

V pesmi *Pasje brdo*, ki je epilog cikla petih pesmi, se pojavi motiv umika oziroma smrti kraljeviča Marka, ki je tudi osrednji motiv zgodbe Frana Milčinskega, zaradi česar se mi je zdela zanimiva za analizo. Morda bi bila zanimiva tudi primerjava pesmi *Pasje brdo* (še bolj pa celotnega cikla) s Prešernovo pesnitvijo *Krst pri Savici*, torej ravno tistim Prešernovim delom, ki ga je Koneski prepesnil v makedonščino: Črtomir in Marko se podata v brezupni boj z nepremagljivim sovražnikom (»In šel je boj bojvat brez upa zmage« (Prešeren 2006: 27)), nato resignirano razmišljata o begu (»beg je moj up, gojzd je moj dom pričjoči« (Prešeren 2006: 49)); v obeh pesmih se pojavi podoba deroče vode kot bližajočega se sovražnika/zla (neurnik pri Prešernu; kalna voda, ki poplavlja, pri Koneskem) in podobno.

Pesem *Pasje brdo* in celotni cikel *Kraljevič Marko* so (med drugimi) natančno obravnavali makedonski literarni teoretiki Georgi Stardelov, Katica Ćulavkova, Ranko Mladenovski, krajšo interpretacijo Nataše Avramovske in Lorete Georgievske-Jakovleve pa najdemo tudi v učbeniku za predmet makedonski jezik in književnost za četrti letnik gimnazij (2004). V nadaljevanju prispevka povzemam njihove ugotovitve, pri čemer se osredotočam predvsem na interpretacije pesmi *Pasje brdo*, ki bi jih lahko uporabili za izhodišče pri pripravi učne ure slovenščine s tem besedilom.

Georgi Stardelov v obsežni študiji o poeziji Koneskega, naslovljeni prav po prvi pesmi iz cikla (*Одземање на силата oziroma Odvzemanje moči*), trdi, da je to najpomembnejši pesniški cikel tega avtorja, da predstavljajo pesmi iz cikla vrhunec njegove poezije in da so tudi najbolj paradigmatične za tolmačenje njegove poetike (Старделов 1990: 110).

O zgradbi pesmi Stardelov (1990: 112) zapiše, da vsako od petih pesmi iz cikla uvaja moto (citat ali parafraza ljudske legende o kraljeviču Marku), ki je hkrati že jedro pesmi, da torej pesnik izbrano legendo samo zapiše v duhu

svojega časa, s čimer jo povzdigne na novo in višjo poetično raven. Moti v teh pesmih torej niso stranski elementi, temveč pomembni segmenti, s katerimi Koneski da vedeti, da so vse pesmi iz cikla navdihnile legende o kraljeviču Marku, da jih torej ni ustvaril, temveč odkril, in da si je mote zamislil kot svojevrstne ekspozicije v dramaturgiji pesmi, kot izhodiščne točke, brez katerih pesmi ni mogoče v celoti razumeti. Pesmi so očitno povezane v cikel, ne le zaradi osrednjega mitskega lika kraljeviča Marka, temveč tudi zaradi pesniške in metafizične ideje, ki je prisotna v vsaki izmed njih. Stardelov meni, da je treba te pesmi upoštevati kot dramaturško in konceptualno celoto, saj vsebujejo nekakšno skupno pripovedno nit, zato jih ni mogoče brati in interpretirati neodvisno. Pesmi naj bi povezovala tudi skupna ideja: zmaga zla, triumf hudobije, poraz dobrega, ki se mu ne more nihče izogniti. Stardelov trdi, da pesmi Koneskega o kraljeviču Marku slavijo človekov poraz, s katerim se končuje vse v človeškem življenju, čemur pa, kot bomo videli pozneje, Ranko Mladenoski oporeka.

Katica Ćulavkova, ki je raziskovala medbesedilne povezave pesmi iz cikla (vseh, razen pesmi *Pasje brdo*) z ljudskimi legendami in izročili, ki jih je zapisal Marko Cepenkov, trdi, da je cikel *Kraljevič Marko* Blažeta Koneskega nekajkratno medbesedilo/palimpsest, aktualizira namreč:

- mitske podobe (»kalna voda«, prividi in prikazni, poganska verovanja, poosebljenje smrti, zlo in samotnost);
- zgodovinsko-legendarni kolektivni in kultni spomin (kraljevič Marko, njegova moč, primerljiva z božjo, zidanje Markovega obzidja/cerkve in samostana, žrtvovanje otrok pri zidanju, pasje brdo);
- ljudski govor in ustno pripovedovanje (posebna vrsta prakse in spomina);
- biblijsko stilistiko in pravoslavno topiko (božja moč, Rahelin jok, svetniki, »hudičeva zalega«);
- osebni pogled na svet, smisel in potrebo po parodiranju ter grotesknem pogledu na mite in kultne predstave o preteklosti in nekaterih »večnih« vrednotah, ki so postavljeni v grotesken, paradoksalen in demitologizacijski odnos (močni postane šibek in »ponižan«, drzna zamisel postane sramotna resničnost, dobro se odkupi z zlom, »resnica« se relativizira glede na zorni kot, zlo se »neizbežno« »množi«, pokaže se skepsa do dualistične delitve na dobro in zlo ali »hudobijo« in ponovno se vzpostavi kategorija zlodobro) (Ćulavkova 2001: 307–308).

Avramovska in Georgievska-Jakovleva obravnavata cikel pesmi o kraljeviču Marku Blažeta Koneskega v učbeniku za makedonski jezik in književnost za

četrti letnik gimnazij, kjer ugotavljata (Аврамовска, Георгиевска-Јаковлева 2004: 301), da cikel predstavlja pesniško tolmačenje in lirsko-refleksiven komentar (junaka iz ljudskega izročila), ki v duhu moderne čustvenosti v lirskem in refleksivnem kontekstu raziskuje »razpoke« v jasno načrtanih obrisih junaškega lika. Uvodna pesem *Odvzemanje moči* poudarja »primanjkljaj«, ki zaznamuje junaške podvige kraljeviča Marka v preostalih pesmih iz cikla. Zaradi uvodnega primanjkljaja se vsak naslednji junakov dobronamerni podvig obrne proti njemu in pretvori v še en greh. Ker bog Marku odvzame polovico moči (v pesmi *Odvzemanje moči*), junak ne more zaščititi svojega kraja pred podzemno vodo, ki grozi, da bo poplavlila Prilepsko polje (v pesmi *Sterna*); kljub številnim človeškim žrtvam (sedemdeset novorojenčkov) ne more sezidati obzidja, ki bi ubranilo njegovo ljudstvo pred zlom/hudobijo (v pesmi *Obzidje*); ko pa se želi odkupiti za strašen greh in da sezidati sedemdeset cerkva in samostan, ugotovi, da mu ubiti ne bodo nikoli odpustili (v pesmi *Markov samostan*). Neuspeh njegovih podvigov (v boju proti zlu) doseže kulminacijo v zadnji pesmi – *Pasje brdo*, ki tematizira smrt tega junaka po brezplodnem bojevanju s sovražnikom. Neuspeh bojevanja je prikazan kot rezultat samega bojevanja kraljeviča Marka, saj se po vsakem zamahu s sabljo sovražnik podvoji. Epski kontekst je prisoten v citatih iz ljudskega izročila, ugotavljata avtorici, medtem ko v vsaki pesmi posebej Koneski prelevi lik kraljeviča Marka v lirski subjekt.

Cikel analizira tudi Ranko Mladenoski, ki preverja tezo Koneskega, da sta pri ustvarjanju vsake teh pesmi prisotni tradicija in inovacija oziroma aktualizacija. Tudi Mladenoski (kot Stardelov) dokazuje, da pesmi v ciklu povezuje več elementov/kategorij: epski junak kraljevič Marko, njihova zgradba (legenda – pesem), opiranje na tradicijo (inovacija – aktualizacija), folklorni motivi, boj proti zlu/hudobiji, dialog med lirskim subjektom in njegovo bolečino; filozofska obarvanost pesniškega izraza, lirski subjekt kot poraženec v vseh pesmih, samotnost, žalost, gnev, greh, vest in tako naprej (Младеноски 2004: 69).

Pesem *Pasje brdo* Mladenoski (2004: 74–75) interpretira tako, da najprej izpostavi besedišče, ki determinira zlo, proti kateremu se bori kraljevič Marko: krvave roke, krvave noge, onemoglost, smrt, hudičeva zalega, kaluža, zlo, plevel, noč, gluha tema, propadanje, prikazen. Toda zla se ne da uničiti, bojevanje z njim ga le pomnoži: »Zvečer pa, ko se izčrpan vračam, / se za menoj spet vse sestavi / tako kot je bilo, / kot bi oral kalužo, / zlo pa se je samo pomnožilo / kot plevel po pletju« (Koneski 2021: 32). Noč (gluha tema) je zaveznica zla. Tako kot je Marko v pesmi *Sterna* slišal približevanje strašne podzemne vode, tako v pesmi *Pasje brdo* sliši približevanje hudobije, ki je predstavljena kot kalna

voda, ki preplavlja. Marko dojamе, da je njegov boj z zlom zaman. V obupu se odloči za nejunaški korak – beg, pri čemer pa se posluži zvijače: »Zasukajte podkve mojemu konju, / nastavite bobne, da bijejo v vetru, / naj se še bojijo moje prikazni« (Koneski 2021: 33). Njegova poslednja želja je, da bi njegova smrt ostala skrita: »Naj le nihče ne vidi moje smrti, / sam naj bom z njo, / kot z nevesto / v noči spočetja!« (Koneski 2021: 33). Mladenoski pojasnjuje, da se verz »nastavite bobne, da bijejo v vetru« navezuje na poganski ritual, katerega namen je pregnati zlo, hudobijo. V Makedoniji je ritual znan kot dan preroka Jeremije, ko se z udarjanjem po bobnih in raznih kovinskih predmetih ustvari trušč, ki naj bi preplašil in spodil zlo. Namen kraljeviča Marka naj bi bil enak: pretentati zlo, da se bo še naprej balo njegove prikazni, saj bo zaradi trušča (in narobe obrnjenih sledi podkev njegovega konja) mislilo, da je kraljevič še v vedno v svojem gradu.

*Pasje brdo*, zadnja pesem iz cikla, najbolj eksplіcitno obravnava osnovno idejo celotnega cikla, ki jo Mladenoski razume kot nujnost večnega boja proti zlu. To je temelj, na katerem je zgrajenih vseh pet pesmi iz cikla. Toda tu ne gre le za boj proti zlu, ki nas obdaja, temveč tudi proti zlu, ki je v nas. Mladenoski se ne strinja v celoti z interpretacijo Stardelova, ki trdi, da je kraljevič Marko tragični junak, saj nosi v sebi tragični konflikt, konflikt z bogom in usodo, zaradi česar bi lahko beg (pred temi konflikti) pomenil kapitulacijo človeka v boju s hudobijo, z mračnimi silami. Mladenoski namreč v pesmi *Pasje brdo* prepozna optimizem. Junakova želja, da ne bi nihče videl njegove smrti, tako Mladenoski, pomeni, da ne sme nihče izvedeti za njegovo smrt, torej niti zlo/hudobija. S svojo smrtjo hoče biti sam, kot z nevesto v noči spočetja, beseda spočetje pa pomeni novo življenje, začetek, perspektivo, prihodnost. V kontekstu celotnega cikla naj bi torej ta beseda pomenila porajanje novih moči, ki se bodo zoperstavile zlu, ki bodo nadaljevale njegov boj proti mračnim demonskim silam. Zato, zaključuje Mladenoski, predstavlja zadnja pesem – epilog cikla – pesnikov namen, ki je poudariti, da se človekov boj proti zlu nikoli ne bo nehal oziroma se nikoli ne sme nehati. Če se vrnemo k izročilu o begu kraljeviča Marka iz Varoša, ki ga je zapisal Marko Cepenkov, lahko opazimo, da ljudski pripovedovalec v Markovem skrivanju v pečini prav tako ne vidi popolnega poraza: junak je živ in nekoč se morda zopet poda v boj proti hudobiji.

Pesem *Pasje brdo* Blažeta Koneskega je zagotovo mogoče interpretirati tudi na druge načine (na primer njen jezikovni slog), namen prispevka je bil predvsem podati informacije o izbranem besedilu in njegovih dosedanjih interpretacijah makedonskih literarnih teoretikov, ki so lahko podlaga za obravnavo pesmi, ki jo vključujem v prispevek.

## Pasje brdo

Dneve in dneve se je Marko podajal v boj  
na Pasjem brdu pri Prilepu.  
Stokrat je zamahnil s sabljo, prepolovil sovražnika,  
pa sta obe polovici oživele in iz enega sta dva nastala.  
Sprevidel je, da to nikamor ne pelje,  
zasukal je podkve svojemu konju, nastavil bobne, da bijejo v vetru,  
da ne bi dojeli, da ni nikogar za obzidjem,  
in se izgubil v noč.  
(Ljudska legenda)

Tudi v to bitko se moram podati,  
jo bojevati  
dneve in dneve  
krvavih rok do ramen,  
krvavih nog do kolen,  
do onemoglosti –  
dokler ne poskusim vsega,  
dokler ne pridem do kraja,  
dokler ne usahnem, kot usahne vodnjak v poletni pripeki,  
in ne začutim svoje poslednje želje:  
Naj le nihče ne vidi moje smrti!

Zarana se podam na pasje brdo,  
besno se požinem na hudičevo zalego.  
Zamahnem levo in udarim desno  
in tolčem  
in tarem  
in sekam,  
kot sekaš goščavo, ko si utiraš pot.  
Zvečer pa, ko se izčrpan vračam,  
Se za menoj spet vse sestavi,  
tako kot je bilo,  
kot bi oral kalužo,  
zlo pa se je samo pomnožilo  
kot plevel po pletju.

In glej, spet je noč,  
spet je gluha tema.  
Poslušam:  
bliža se nam hudobija  
kot kalna voda, ki preplavlja.  
In zdi se mi,  
da se vse pogreza v zemljo,  
kot da ni nikoli obstajalo,  
kot da nisem nikoli ničesar napravil.

Zasukajte podkve mojemu konju,  
nastavite bobne, da bijejo v vetru,  
naj se še bojijo moje prikazni,  
naj ne vidijo moje smrti!  
Naj le nihče ne vidi moje smrti,  
sam naj bom z njo,  
kot z nevesto  
v noči spočetja!

## Vir

KONESKI, Blaže, 2021: Марко крале = Kraljevič Marko: dvojezični ilustrirani pesniški cikel ob stoletnici avtorjevega rojstva. Prev. Namita Subiotto. Ljubljana: MKD Makedonija.

## Literatura

MILČINSKI, Fran, 2007: Smrt kraljeviča Marka. Zgodbe kraljeviča Marka. Ljubljana: Sanje. 131–135.

POZNANOVIČ JEZERŠEK, Mojca idr., 2008: Učni načrt. Slovenščina: gimnazija: splošna, klasična, strokovna gimnazija: obvezni predmet in matura (560 ur). Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo. <[http://portal.mss.edus.si/msswww/programi2019/programi/media/pdf/un\\_gimnazija/un\\_slovenscina\\_gimn.pdf](http://portal.mss.edus.si/msswww/programi2019/programi/media/pdf/un_gimnazija/un_slovenscina_gimn.pdf)>.

PREŠEREN, France, 2006: Krst pri Savici in Balade in romance (izbor). Ljubljana: Delo, Intelego, Študentska založba.

VOLARIČ, Tina, 2007: O Franu in Marku. Zgodbe kraljeviča Marka. Ljubljana: Sanje. 142–145.

- АВРАМОВСКА, Наташа, ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА, Лорета, 2004: Лирика. Стојка Бојковска и др.: Македонски јазик и литература за IV година гимназиско образование. Скопје: Просветно дело. 293–314.
- АНАСТАСОВА-ШКРИЊАРИЌ, Нина, 2007: Македонска фолклорна ризница. Прирачник за средновековната и народна македонска книжевност. Скопје: Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура. 53–95.
- ЌУЛАВКОВА, Катица, 2001: Интертекстот во циклусот Марко Крале од Блаже Конески. Мала книжевна теорија. Скопје: ТРИ. 297–308.
- МЛАДЕНОВСКИ, Ранко, 2004: Синтеза на фолклорното и современото во циклусот „Марко Крале“ од Блаже Конески. Современост 52 (1). 64–76. <<http://eprints.ugd.edu.mk/8076/>>.
- СТАРДЕЛОВ, Георги, 1990: Одземање на силата. Скопје: Мисла.
- ЦЕПЕНКОВ, Марко, 1972: Предание за Прилеп, Варош и околината и за бегаето на Марка Кралета од Варош. Кирил Пенушлиски (ур.): Македонски народни умотворби во 10 книги: Преданија. Скопје: Македонска книга. 122–127.





## Jan Kochanowski – poljska renesansa pri pouku književnosti v gimnaziji

Lidija Rezoničnik

*Prispevek obravnava literarno ustvarjalnost poljskega renesančnega pesnika Jana Kochanowskega. Predstavi pesnikovo delo in njegov pomen za poljsko književnost – utemeljitev poljščine kot pesniškega jezika, razvoj silabičnega verzifikacijskega sistema, prve realizacije pesemskih oblik v poljskem jeziku (na primer prvi soneti) – in se nato osredotoči na pesniški cikel Žalostinke. V drugem delu predstavlja možnosti obravnave pesmi Kochanowskega pri pouku slovenščine v gimnaziji in želi spodbuditi učiteljice in učitelje, da dijakinje in dijake seznanijo z obstojem renesanse v slovanskih književnostih.*

V učbenikih, ki jih za pouk slovenščine v gimnazijah predpisuje *Katalog učbenikov za srednjo šolo*, je poljski renesansi največ mesta posvečenega v *Branjih 1* (Ambrož idr. 2003: 192–254), kamor je umeščena pesem Jana Kochanowskega in kjer je med znanstvenimi odkritji omenjen pomen Kopernikove heliocentrične teorije. Berilo *Umetnost besede 1* (Lah idr. 2014: 226–269) zgolj omenja, da se je renesansa v 16. stoletju iz Italije med drugim razširila tudi na Poljsko, v učbeniku *Svet književnosti 1* pa je podatek, da je poljska književnost razvila renesanso, razviden z zemljevida *Središča renesančne književnosti* (Kos 2000: 182), kjer je na poljskem območju omenjen Kochanowski. Vsi trije učbeniki navajajo, da se je na slovanskem območju renesansa razvila le v poljski in dalmatinski (hrvaški) književnosti. *Učni načrt za slovenščino za gimnazije* (Poznanovič Jezeršek idr. 2008; v nadaljevanju UN) obravnava poljske renesanse oziroma del Kochanowskega ne predvideva.<sup>1</sup>

Kljub skromnejši pojavnosti renesanse v slovanskih književnostih se zdita vključevanje primerov slovanskih besedil in njihova primerjalna obravnava v kontekstu zahodnoevropske renesančne književnosti ključna za poznavanje evropskega literarnega prostora, njegove raznolikosti in pretakanja idej. Namen pričujočega besedila je obravnava poljske renesanse, njenega glavnega predstavnika Jana Kochanowskega in pesniškega cikla *Žalostinke*. Prispevek

1 V UN je za obravnavo pri pouku književnosti med obveznimi izbirnimi besedili iz poljske književnosti predvidena pesem Wisławe Szymborske, med prostoizbirnimi besedili pa so navedene pesmi Adama Mickiewicza in roman Henryka Sienkiewicza.

želi osmisliti branje *Žalostink* pri pouku slovenščine ter povezati njihovo obravnavo z že usvojenimi temami, s tem pa ponuditi iztočnice za vključitev (omembo) poljske renesanse v pouk književnosti.

### **Predstavniki »zlate dobe poljske književnosti«**

Jan Kochanowski (1530–1584) se je rodil v vasi Sycyna na jugovzhodu današnje Poljske v plemiški družini, ki mu je s pomočjo podpornikov omogočila izobraževanje in potovanja ter spoznavanje takratne evropske humanistične misli. S štirinajstimi leti je začel študirati na akademiji v Krakovu,<sup>2</sup> kjer je najverjetneje prebiral dela nekoliko starejših rojakov Mikołaja Reja (1505–1569, proza v poljščini), Andrzeja Frycza Modrzewskega (ok. 1503–1572, politično spisje v latinščini) in Klemensa Janickega (1516–1543, pesnitve v latinščini). Nato je Kochanowski potoval po Nemčiji in Italiji (Rim, Neapelj), se vpisal na študij na univerzo v Kaliningradu in nato v Padovi, med vračanjem na Poljsko pa je potoval še po Franciji. V Padovi in Franciji se je seznanil z aktualno problematiko književnega ustvarjanja v narodnih jeziki (in ne samo v latinščini). Prvo obdobje literarne ustvarjalnosti, ki ga je zaznamoval študij v Padovi in v katerem je Kochanowski pisal zlasti epigrame, elegije in erotično poezijo v latinščini, literarna zgodovina označuje kot padovsko obdobje oziroma obdobje študija in potovanja. Pri pisanju v tem času se je Kochanowski zgledoval zlasti po grški, rimski in novolatinski epigramatiki ter po piscih rimskih erotičnih elegij Katulu, Tibulu in Propercu. V tem obdobju je najverjetneje nastala tudi pesem *Kaj hočeš, Bog, od nas* (*Czego chcesz od nas, Panie*), ki jo literarna veda označuje kot »manifest humanistične religioznosti« (Ziomek 2012: 261). Kochanowski je po vrnitvi na Poljsko, po letu 1559 (dvorno obdobje), opravljal službo na dvorih poljskih velikašev, kjer so nastali številni epigrami oziroma fraške<sup>3</sup> (v njih so opazni vplivi Katula in Anakreona), idile (na primer cikel dvanajstih pesmi *Šentjanževa pesem o kresu / Pieśń świętojańska o Sobótce*), satirične pesnitve, panegiriki, prevodi (na primer odlomki del Homerja, Evripida), tragedija (po grških motivih, *Sprejem in zavrnitev grških*

2 *Akademia Krakowska*, najstarejša poljska univerza, danes Jagelonska univerza (*Uniwersytet Jagielloński*), je bila ustanovljena leta 1364.

3 Fraška oziroma *fraszka* je kratka pesem s satirično ali z resnejšo vsebino, podobna epigramu. Kochanowski je s to besedo naslovil svojo zbirko epigramov, ki je prvič izšla leta 1584 (*Fraszki*), termin pa se je kmalu zatem v poljski literarni vedi uveljavil za poimenovanje literarne vrste, torej epigrama, napisanega v poljščini. Rozka Štefan in Lojze Krakar izraz *fraszka* v slovenščino prevajata tudi kot »igračka«. V nasprotju s Kochanovskim je Mikołaj Rej za svoje pesmi šaljive vsebine uporabil poimenovanje *figlik*. Raznolika poimenovanja za posamezne literarne vrste, kot je razvidno iz primera epigrama, kažejo na živost poljske renesanse.

*odposlancev / Odprawa posłów greckich*) in pesmi. Tretje ustvarjalno obdobje Kochanowskega je zaznamovalo življenje na podeželskem posestvu v kraju Czarnolas, kjer se je ustalil po poroki leta 1575. Tu je nastal prevod *Davidovega psalterja (Psalterz Dawidów)* in nato znameniti cikel *Žalostink (Treny)* (Ziomek 2012: 253–329).

Kochanowski zavzema mesto začetnika umetniške poezije v poljskem jeziku, »je najpomembnejši poljski renesančni poet in pravzaprav največji slovanski poet do romantike« (Krakar 1976: 93), postavljen ob bok poljskima romantičnima pesnikoma Adamu Mickiewiczu in Juliuszu Słowackemu. V poljski poeziji srednjega veka je bil uveljavljen stavčno-intonacijski verz (meje verzov so na mejah stavkov in zloženih stavkov, ekvivalentov stavkov, besednih zvez), Biernat iz Lublina, pa tudi Mikołaj Rej sta nato na začetku renesanse namesto asilabičnega verza uvajala tako imenovani nepravilni silabizem, ki se približuje izosilabični verzifikaciji. S poezijo Kochanowskega pa je poljski verzifikacijski sistem prešel na silabičnega, ki temelji na stalnem številu zlogov v verzu. Ta se je obdržal skoraj tri stoletja – do romantike, ko je Mickiewicz uvedel silabotonični verz s točno določenim številom zlogov in uredjenim menjavanjem naglašanih in nenaglašanih zlogov (Głowiński 1986: 159–210). V 16. stoletju so bila literarna dela na območju takratne Poljske, zlasti poezija,<sup>4</sup> pisana pretežno v latinščini. Kochanowski, ki se je med svojimi potovanji in študijem seznanil s tradicijo evropske poezije, je bil prvi, ki je izbrane pesemske oblike in literarne vrste (prvič) realiziral tudi v poljščini. Poleg epigramov, ciklov pesmi, igrack, tragedije, satiričnih pesnitev in žalostink je napisal prve tri sonete v poljskem jeziku in s tem postavil temelje poljskemu sonetu.<sup>5</sup> Tako je »ob skromni tradiciji povzdignil poljsko govornico v pesniški jezik in izoblikoval v njem dela trajne vrednosti« (Krakar 1976: 93).

Slovenskemu bralcu so dela Kochanowskega dosegljiva v prevodih Lojzeta Krakarja (knjižna izdaja prevodov izbranih pesmi, med njimi pesmi *Kaj hočeš, Bog, od nas*, cikla idil *Šentjanževa pesem o kresu* in *Žalostinke*), Rozke Štefan<sup>6</sup>

4 Izključno v poljščini sta takrat že pisala na primer Biernat iz Lublina (od ok. 1460 do ok. 1529, prevodi in priredbe latinskih del) in Mikołaj Rej (proza), vendar sta se posvečala prevodom in prozi, ne pa umetelnim pesemskim oblikam.

5 Soneti *Frančišku / Do Franciszka, St. Wapowskemu / Do St. Wapowskiego, Za gospo / Do Paniej* (slednji je preveden v slovenščino, prev. Rozka Štefan) so bili natisnjeni leta 1584 v zbirki *Igračke / Fraszki*. V poljski književnosti se je sonet nato razvijal v baroku (na primer Daniel Naborowski, Jan Andrzej Morsztyn) in se razcvetel v romantiki (na primer Mickiewicz, Słowacki), pogosto realizirana pesemska oblika pa je bil tudi na koncu 19. oziroma v začetku 20. stoletja (tako imenovano obdobje mlade Poljske: na primer Jan Kasproicz, Kazimierz Przerwa Tetmajer, Leopold Staff) (prim. Miszalska 2010).

6 Izbrane pesmi v antologiji poljske ljubzenske lirike *Prošnja za srečne otoke* (1999, Radovljica: Didakta).

in Toneta Pretnarja.<sup>7</sup> Fran Miklošič pa je poskrbel za prvi znani prevod poezije Kochanowskega v slovenščino, prevedel je namreč fraško z naslovom *Lipa* in jo umestil v *Slovensko berilo za peti gimnazijalni razred*, izdano leta 1853 na Dunaju<sup>8</sup> (Krakar 1976: 104).

Poezija Kochanowskega odraža renesančno miselnost, v središče postavlja človeka kot svobodno bitje in psihofizično enoto, ki ceni razum ter čuti svojo ustvarjalnost. Tematiko umirjenega in brezskrbnega življenja mestoma prekinja negativno politično ozračje v takratni Poljski,<sup>9</sup> sicer pa lirski subjekt lepoto vidi v povezanosti človeka z naravo (stvarstvom), ki jo je Bog ustvaril zanj. Harmonično življenje pa nenadoma prekine smrt pesnikove hčere. S tem (pesniški) svet izgubi lepoto, renesančna harmonija preide v trpljenje, neotlažljivi lirski subjekt pa le stežka najde pojasnilo oziroma tolažbo za nesrečo, ki ga je doletela.

### *Žalostinke*

Pesniški cikel z naslovom *Žalostinke (Treny)* je Kochanowski napisal ob težkih življenjskih preizkušnjah – najprej mu je umrl brat (njemu v spomin je napisal pogrebni govor), nato leta 1578 ali 1579 dve leti in pol stara hči Urszula oziroma Urška,<sup>10</sup> kmalu zatem še hči Hanna (njej v spomin je napisal epitaf). *Žalostinke* je Kochanowski posvetil hčeri Urški, v knjižni obliki so prvič izšle leta 1580. Avtobiografske prvine v njih so izrazite, zato jih Ziomek (2012: 318) umešča med tista dela Kochanowskega, ki se najočitneje navezujejo na zunajliterarno resničnost, povezano s pesnikovim osebnim in družinskim življenjem. Hkrati poudarja, da ni znano, v kakšnem vrstnem redu so nastale in ali jih je pesnik že izvorno zasnoval v obliki cikla, zato tudi ni mogoče trditi, da je proces žalovanja, opisan v *Žalostinkah*, odsev zunajliterarne resničnosti in torej poteka žalovanja pesnika Kochanowskega (Ziomek 2012: 320). Cikel obsega devetnajst pesmi različnih kitičnih in verznihi dolžin, posamezne pesmi

7 Izbrane pesmi v antologiji *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1964–1993* (1993, Ljubljana: Slava. Uredila Niko Jež in Peter Svetina).

8 *Slovensko berilo za peti gimnazijalni razred*. Izdal Franc Miklošič. Dunaj: C. K. Zaloga Bukev Za Šole Pri Sv. Ani, 1853. Kopija berila je prosto dostopna na spletni strani Digitalne knjižnice Slovenije, dLib: <<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SIU3FRQQ>>.

9 V satiričnih pesnitvah *Sloga* in *Satir ali divji mož* (1564), nato tudi v tragediji *Sprejem in zavrnitev grških odposlancev* (1578) lirski subjekt posredno opozarja na nesoglasja med poljskim plemstvom, ki skrbi predvsem za svoje privilegije, za dobro države pa mu ni mar.

10 Lojze Krakar je v prevodu žalostink, pa tudi v spremni besedi k prevodu poezije (Kochanowski 1976), poljsko obliko imena Urszula poslovenil v Urška. Enako obliko uporablja Rozka Štefan v monografiji *Poljska književnost* (1960). Tudi v pričujočem prispevku bo uporabljena poslovenjena različica imena.

nimajo naslovov, temveč so označene z zaporednimi rimskimi številkami.

Lirski subjekt v ciklu je oče, ki preživlja zaporedne faze žalovanja. V prvih dveh žalostinkah se obupano sooča s smrtjo hčere, nagovarja personificirane žalne pesmi ter misli starogrških filozofov in pesnikov, vzdihne, skrbi, vnebovpijete in tako naprej, naj se mu pridružijo in mu pomagajo objokovati Urško, ki mu jo je odvzela usoda. Sledi Urškin opis, v katerem jo oče predstavi kot bistro deklico s pesniškim talentom, zaradi česar jo imenuje »slovanska Sappo« (Žalostinka št. 6), in se še vedno ne more sprijazniti z dejstvom, da je hči umrla prej kot njeni starši. V Žalostinki št. 8, umeščeni tudi v učbenik *Branja 1* (Ambrož idr. 2003: 200), oče opisuje praznino, nastalo po odhodu Urške, ki je z otroško razposajenostjo skrbela za veselje v družini. Opisi deklice, tožbe zaradi njenega odhoda in hrepenenje po ponovnem snidenju se v naslednjih žalostinkah izmenjujejo z nagovarjanjem modrosti, kreposti, pobožnosti, pri katerih lirski subjekt neuspešno poskuša najti tolažbo in razlago za nesrečo, ki ga je doletela. Ob tem se navezuje na krščanske (nebesa, angeli, vice; Žalostinka št. 10) in mitološke motive oziroma zgodbe: sprašuje se, ali je Urško v pozabljenje prepeljal Haron (Žalostinka št. 10); želi si, da bi lahko kakor Orfej odšel v podzemlje in poiskal hčer (Žalostinka št. 14); in sočustvuje z neutolažljivo Niobo, ki je izgubila vseh svojih štirinajst otrok ter od žalosti okamenela (Žalostinka št. 15). Nato polemizira z rimskim pravnikom in filozofom Cicerom in njegovim zaničevanjem smrti ter zavrne filozofijo stoicizma (Žalostinka št. 16). V Žalostinkah št. 17 in 18, napisanih v psalmskem slogu, se začne tolažba, ki jo lirski subjekt išče pri Bogu: »Jaz pa naj še dalje plakam / in zaman naj upam, čakam, / da mi um iz zla pomore – / ne, edino Bog to zmore« (Kochanowski 1976: 75). Cikel sklence daljša žalostinka (Žalostinka št. 19), v kateri se lirskemu subjektu v sanjah prikaže njegova mati z Urško v naročju. Žalujočemu sinu dopoveduje, da je smrt rešila Urško zemeljskega trpljenja, da je v nebesih srečna in brezskrbna, ter mu svetuje in ukazuje, naj se odpove brezupu:

Sodi, kakor hočeš,  
 samó ne misli več  
 na to, da smrt prerana  
 bila je k tvoji dragi  
 deklici poslana!  
 Odšla ni od sladkosti,  
 temveč od trpljenja,  
 od dela in skrbi

in žalosti življenja,  
ki svet ima je obilo  
[...]

Svoj up neustvarljivi  
in izgubo svojo  
izbij si iz glavé,  
sicer ti vzame tvojo  
razsodnost, ki je dražja.  
Sam v roké se vzemi,  
četudi ni tolažbe zate več na zemlji.  
[...]

Zdaj, mojster, sam se zdravi!  
Čas zaceli sproti  
vse rane, a kdor krene  
po utrti poti,  
na lek ne čaka dolgo:  
s pametjo se ozdravil  
še prej bo, kakor drugi,  
čas bo vse opravil.  
(Kochanowski 1976: 82, 87, 90, 91.)

Podoba Urške je v *Žalostinkah* idealizirana (slovanska Sapfo), opisi sposobnosti so za dve leti in pol staro deklico pretirani, na primer v šesti žalostinki se deklica v resnem tonu poslavlja od mame, v dvanajsti žalostinki pa lirski subjekt opisuje njeno sodelovanje pri vodenju gospodinjstva:

Povsod bila v pomoč je,  
zmeraj je skrbela  
namesto staršev, kaj naj  
služinčad kdaj dela.  
In to je vse počela,  
vse je postorila,  
ko mesecev je komaj  
trideset spolnila.  
(Kochanowski 1976: 62, 63.)

V *Žalostinkah* je viden vpliv poljske ljudske poezije (na primer posnemanje ljudskih tožb ob pogrebu, poslavljanja v nevestini pesmi; Štefan 1960: 56), opazni so motivi iz grške in rimske poezije ter vpliv Petrarce in njegovih sonetov, posvečenih umrli Lauri. Cikel velja za »umetniško najzrelejše delo« (Štefan 1960: 56) Kochanowskega in predstavlja novost v dotedanji evropski književnosti, saj v središče postavlja otroka, in ne idealizirane odrasle osebe. *Žalostinke* spadajo tudi med najpogosteje prevajano delo Kochanowskega in so pogosta tema literarnovednih obravnav.

### **Možnosti in osmislitev obravnave *Žalostink* pri pouku književnosti**

- (1) **Žalostinka** oziroma **elegija**: Dijakinje in dijaki ponovijo značilnosti literarne vrste (v grški književnosti vsaka pesem, napisana v elegijskem distihu, pozneje jo kot vrsto definira predvsem tematika razočaranja, bivanjskega pesimizma, ljubezenske in življenjske nesreče). Pri obravnavi se navezujejo na avtorje elegij oziroma žalostink, ki so jih že spoznali pri pouku književnosti (iz rimske književnosti na primer Katula, Tibula in Properca) oziroma jih še bodo (na primer Rainer Maria Rilke, *Devinske elegije*), ter primerjajo besedila z vsebinske in motivne perspektive (na primer primerjava s Petrarcovimi soneti in kanconami, v katerih objokuje Lauro; mitološki motivi: Haron, Orfej, Nioba). Lirski subjekt v *Žalostinkah* Urškin talent primerja s talentom antične pesnice Sapfo, zato je ob primerjavi mogoče ponoviti že naučeno snov o Sappini poeziji in izpostaviti (ne)zastopanost pesnic v antični in renesančni književnosti. Dijakinje in dijaki ob branju spoznavajo tematsko inovativnost *Žalostink* Kochanowskega: za razliko od žalostink, ki so bile namenjene odraslim idealiziranim ljubljnim osebam ali pomembnim osebnostim, Kochanowski svoj cikel namenja majhnemu otroku, kar je unikum v takratni evropski književnosti. *Žalostinke* so razporejene v preiščeno kompozicijo, ki skozi posamezne pesmi cikla predstavi faze žalovanja in trpljenja očeta ter njegov prehod od stoične filozofije humanizma h krščanstvu (Štefan 1960: 56). Obravnava pesmi se lahko zaključi z navedbo primerov najbolj znanih žalostink iz slovenske književnosti (na primer France Prešeren: *V spomin Matija Čopa*, *V spomin Andreja Smoleta*, *V spomin Valentina Vodnika* ali Oton Župančič: *Manom Josipa Murna Aleksandrova*).
- (2) **Pomen Kochanowskega za poljsko književnost in primerjava s slovensko književnostjo**: Pripadniki poljskega plemstva (veljaki in predstavniki inteligence), ki je imelo pomembno vlogo v poljski družbeno-politični

ureditvi 16. stoletja,<sup>11</sup> so bili po zgledu drugih evropskih humanistov naklonjeni potovanjem po Evropi, zlasti po Italiji. Neposredni stiki<sup>12</sup> so Poljakom omogočili spoznavanje evropske humanistične misli in s tem razvoj renesančne književnosti. Na drugi strani se renesansa v slovenski književnosti kljub geografski bližini Italije ni razvila. Pomen Kochanowskega za poljsko književnost in jezik (kot začetnika umetniške poezije v poljskem jeziku, v kateri je utemeljil silabični verzifikacijski sistem, ter kot avtorja prvih treh sonetov v poljščini in drugih pesemskih oblik) je mogoče primerjati s poznejšo slovensko književnostjo in vlogo Franceta Prešerna (ki je poezijo Kochanowskega najverjetneje spoznaval prek Matije Čopa; Krakar 1976: 109, 110). Ob prevladujočih tujih jezikih (latinščina oziroma nemščina), v katerih je bila pisana poezija njunega časa, sta Kochanowski v drugi polovici 16. stoletja, Prešeren pa približno poltretje stoletje pozneje pisala v maternih jezikih in s tem dokazala, da sta poljščina in slovenščina primerni tudi za umetniško ustvarjanje, in ne samo kot jezik za vsakdanjo komunikacijo. Ob podatku o Kochanowskem kot avtorju prvih treh sonetov v poljščini lahko dijakinje in dijake izzovemo z vprašanjem, kdo je avtor prvega soneta v slovenščini, in jim pojasnimo, da je to Jovan Vesel Koseski, in ne Prešeren.

- (3) **Medpredmetne povezave:** Med izumi in odkritji, ki so zaznamovali renesanso, je med obravnavo poezije Kochanowskega mogoče opozoriti na drugega znanega Poljaka iz obravnavanega obdobja, Nikolaja Kopernika (1473–1543). Z njegovo heliocentrično teorijo, ki je spremenila srednjeveški geocentrični pogled na svet, se dijaki srečajo pri pouku fizike pri obravnavi poglavij o astronomiji (sončni sistem). Mogoče so tudi medpredmetne povezave z zgodovino in umetnostno zgodovino (Sigismundova kapela v Krakovu kot primer renesančne arhitekture) ali glasbo (na primer poslušanje uglasbitev pesmi Kochanowskega<sup>13</sup> ali poskus uglasbitve izbrane pesmi oziroma recitacija z renesančno glasbeno spremljavo).

11 Meščanstvo kot prav tako pomemben družbeni sloj, v okviru katerega se je razvijala renesansa, je bilo na Poljskem manj razvito in imelo v primerjavi z drugimi središči renesančne kulture, na primer Italijo, manjšo vlogo.

12 Razen na potovanjih po Evropi so se lahko Poljaki s humanistično mislijo srečali tudi na domačih tleh. V drugi polovici 15. stoletja je na Poljsko pribežal italijanski humanist in pisatelj Filip Buonaccorsi (1437–1496), bolj znan pod psevdonimom Kallimach, ki si je uspel pridobiti zaščito lvovskega nadškofa in bil pozneje tudi svetovalec na kraljevem dvoru, za poljsko kulturo pa je pomenil neposreden stik z italijanskim humanizmom. Podobno vlogo, zlasti za razvoj znanosti, je imel potujoči nemški humanist in pesnik Konrad Celtis (1459–1508), ki je v času bivanja na Poljskem ustanovil humanistično znanstveno društvo *Sodalitas Litteraria Vistulana* (Ziomek 2012: 77–81).

13 Na spletni strani Youtube je dostopnih več uglasbitev pesmi *Kaj hočeš, Bog, od nas / Czego chcesz od nas, Panie*.



- (4) **Avtobiografski diskurz:** Ob *Žalostinkah* Kochanowskega lahko dijakinje in dijake opozorimo na avtobiografske elemente v književnih delih in uporabo literarnoteoretičnih pojmov, kot so lirski subjekt, romaneskni subjekt, literarni lik. Kljub temu da so pri lirskem subjektu v *Žalostinkah* Kochanowskega avtobiografski elementi izraziti in da je v njem mogoče prepoznati pesnika, se zavedamo, da oče iz *Žalostink* ni identičen Janu Kochanowskemu in da je Urška, ki v pesmih pri nedopolnjenih treh letih kaže pesniški talent, deli ukaze služinčadi in tako naprej, idealizirana, literarna podoba hčere. Prav tako je potek žalovanja lirskega subjekta predstavljen v okviru širših svetovnonazorskih pogledov renesančnega duha in premišljene umetniške kompozicije, ki temelji na zunajliterarni resničnosti, ni pa nujno identičen z njo.

## Sklep

[P]rimer s Kochanowskim [...], ki ga še zmeraj poznajo le redki Slovenci [...], nas vzpodbuja, da premislimo, ali nismo prevečkrat videli vso literarno modrost le na Zahodu in pri tistih vzhodnih velikanih, mimo katerih tudi Zahod ni mogel iti? Mnoge, nam še neznane literarne zaklade iz vzhodnih literatur, bodisi iz slovanskih ali neslovanskih [...], bomo morali zato šele odkriti. (Krakar 1976: 122.)

Za pouk slovenščine v gimnazijah UN pri obravnavi literarnozgodovinskega obdobja renesanse ne predvideva obravnave književnih del s področja slovanskih dežel, ki so razvile renesančno književnost (predvidena je le omemba renesanse v Dubrovniku (UN 2008: 20), v seznamu prostoizbirnih besedil pa je navedena komedija Marina Držića *Dundo Maroje*). Omemba poljske renesanse pri pouku slovenščine in obravnava *Žalostink* Kochanowskega oziroma *Žalostinke št. 8*, ki je umeščena v učbenik *Branja 1*, je tako odvisna od presoje in angažiranosti učiteljice oziroma učitelja. Čeprav obsežnost obveznih poglavij in besedil, ki jih predvideva UN, obremenjenost ter pomanjkanje časa obravnava dodatnih tem niso v spodbudo, primer literarnega besedila iz poljske književnosti prinaša pomembno obogatitev in razširitev književnih horizontov, zlasti za dijakinje in dijake z večjim literarnim zanimanjem, ki jih morda lahko spodbudimo k samostojnemu raziskovanju ali projektnemu delu na temo povezav slovenske književnosti z drugimi slovanskimi. Obravnava poljske (in dalmatinske) renesanse lahko pripomore k zavedanju, da se je vrhunska literarna ustvarjalnost v tem obdobju razvijala tudi v slovanskih kulturah. S spoznavanjem pomena

Kochanowskega za razvoj poljskega jezika dijakinje in dijaki razvijajo zavest o pomenu literarnega ustvarjanja za jezik ter njegovo izrazno in umetniško razvitost, kar lahko primerjajo z razvojnimi značilnostmi slovenske književnosti, hkrati pa utrjujejo že usvojeno znanje o literarnozgodovinskih značilnostih renesanse, literarnih vrstah in avtorjih obdobj pred renesanso.

## Vira

- KOCHANOWSKI, Jan, 1976: *Kochanowski*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Lojze Krakar.
- KOCHANOWSKI, Jan, 2020: *Sprejem in zavrnitev grških odposlancev*. Maribor: Kulturno društvo Mariborska literarna družba. Prevedla in spremno besedo napisala Katarina Šalamun-Biedrzycka.

## Literatura

- AMBROŽ, Darinka, CUDERMAN, Vinko, DEGAN KAPUS, Majda idr., 2003: *Branja 1: berilo in učbenik za 1. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS.
- GŁOWIŃSKI, Michał, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra, SŁAWIŃSKI, Janusz, 1986: *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. 159–210.
- Katalog učbenikov za srednjo šolo*. Trubar – učbeniški skladi, Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport. <<https://paka3.mss.edus.si/Trubar/Javno/default.aspx>>.
- KOS, Janko, 2000: *Svet književnosti 1*. Maribor: Obzorja.
- KRAKAR, Lojze, 1976: Pomen Kochanowskega na Poljskem, v svetu in pri nas. Jan Kochanowski: *Kochanowski*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 93–122.
- LAH, Klemen, LENARŠIČ, Bernarda, PERKO, Janja idr., 2014: *Berilo 1. Učbenik za slovenščino – književnost v 1. letniku gimnazij in štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MISZALSKA, Jadwiga, 2010: Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego / Sonnet in Poland from the 16th century up to the beginnings of the 19th century versus translations from Italian. *Italica Wratislaviensia* 18/1. 16–33. <[https://ifr.uni.wroc.pl/sites/default/files/italica\\_1\\_2010.pdf](https://ifr.uni.wroc.pl/sites/default/files/italica_1_2010.pdf)>.
- POZNAŃOWIĆ JEZERŠEK, Mojca, KRIŽAJ ORTAR, Martina, KRAKAR VOGEL, Boža idr., 2008: *Učni načrt. Slovenščina: gimnazija (splošna, klasična, strokovna gimnazija: obvezni predmet in matura)*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport, Zavod RS za šolstvo. <[http://www.mss.gov.si/fileadmin/mss.gov.si/pageuploads/podrocje/ss/programi/2008/Gimnazije/UN\\_SLOVENSCINA\\_gimn.pdf](http://www.mss.gov.si/fileadmin/mss.gov.si/pageuploads/podrocje/ss/programi/2008/Gimnazije/UN_SLOVENSCINA_gimn.pdf)>.
- ŠTEFAN, Rozka, 1960: *Poljska književnost*. Ljubljana: DZS. 25–74.
- ZIOMEK, Jerzy, 2012: *Renesans*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

## Poskus revizije z *Revizorjem*: zakaj, kam, kdo in kaj?

*Blaž Podlesnik*

*Prispevek skuša premisliti vlogo literature v šoli, tako da sooči kanonizirane interpretacije klasike in instrumentalizacijo književnosti s pogledom na književno delo kot na prostor poglobljenega opomenjanja. Z analizo družbeno-prostorskih odnosov v Gogoljevi komediji Revizor osvetljuje eno od ravni ubeseditve problema posameznikove samopodobe v razmerju med centrom in periferijo. Sooča dve tradicionalni interpretaciji komedije, ki so jo v preteklosti brali kot satiro, uperjeno proti deviantni družbi, in kot satiro, uperjeno proti deviantnemu posamezniku, ter izpostavlja, da je v komediji – prav prek prostorskih odnosov – na različnih ravneh v ospredju predvsem soočenje z revizijo posameznikove javne podobe. Še eno branje Gogoljeve komedije je v tem primeru ponujeno kot ponazoritev kompleksnosti odnosov med uporabljenimi literarnimi jeziki, s katerimi skuša Gogolj udejanjiti svojo idejo književnosti, in ni 'prava' interpretacija dela, temveč le izhodišče za premislek, ali bi bilo mogoče zavest o naravi kompleksne znakovnosti kanonizirane klasike koristneje uporabiti tudi v šoli.*

### Zakaj?

#### Zakaj revizija ...

V literarni vedi je intenzivnejši premislek o tem, kaj v sodobnosti početi s književnostjo, kakšna je vloga književnih kanonov in kako umetnostna besedila vključevati v družbene sisteme reprodukcije védenja, vedênja in vrednot, prisoten v zadnjih nekaj desetletjih. Vzpodbudila in krepila sta ga dva procesa. Prvi je povezan s splošnim razvojem literarne vede. Ta se je ob naraščajočem dvomu o objektivni določljivosti predmeta preučevanja vse bolj posvečala epistemološkim vprašanjem in raziskovala vlogo znanstvenega diskurza o predmetu kot dejavnika (so)ustvarjanja samega predmeta preučevanja. Literarna veda, ki se zaveda te specifičnosti, težko določi univerzalni kanon svetovne in nacionalne književnosti, ne da bi obenem jasno izpostavila njegovo problematičnost in motiviranost (časovna, geografsko-kulturna, razredna in osebna pogojenost predstav o literarnosti oziroma umetniškosti kot načelnem temeljnem kriteriju izbora, evro- in amerikocentrizem, spolno, razredno, rasno ... izključevanje del na podlagi ustvarjalčevega oziroma ustvarjalkinega spola, razreda, barve polti). Drug proces je širši, potekal je onkraj meja literarne vede, njegova glavna značilnost

pa je marginalizacija literature kot kulturnega fenomena. Delež, ki ga ima književnost v *kulturnem spominu*,<sup>1</sup> se očitno manjša. Če je bil ta med tradicionalno literarnocentričnimi kulturami, kamor lahko prištevamo tudi slovensko, še ob koncu prejšnjega stoletja vsaj deklarativno precej visok, je danes vloga književnosti kot *repozitorija* kulture v praksi vedno bolj vprašljiva.

Sam sicer nimam nikakršnih praktičnih izkušenj s književno didaktiko v šoli (razen seveda kot objekt njenih praktičnih aplikacij v stanju, v kakšnem je bila kaka tri desetletja nazaj), se pa z nečim zelo podobnim ukvarjam na ravni terciarnega izobraževanja, kjer imam v primerjavi z učiteljem na primarni in sekundarni ravni to prednost, da lahko na očitek o preživetosti dojemanja književnosti kot osrednjega dejavnika posameznikove kulturne pismenosti odgovorim z argumentom o njeni pomembnosti za razumevanje razvoja širšega strokovnega področja rusistike, s katerim se ukvarjam. V splošnoizobraževalnem kontekstu tak argument odpade, saj v svetu, v katerem politiku ni treba več niti lagati, da je prebral nekaj svetovne klasike, da bi bil izvoljen, dejstvo, da je književnost pomembna, ni več samoumevno.

Premiki, s katerimi skuša tem spremembam v zadnjih desetletjih slediti slovensko šolstvo, so – če sodim po literaturi – premik dominante od *kulturne* in v *dobršni* meri tudi *jezikovne paradigme* pouka književnosti k *sociološkemu* modelu in modelu *osebne rasti* (gl. Jožef Beg 2019: 28, 31), cilj tega bolj uravnoteženega pristopa pa naj bi bile ključne zmožnosti (kompetence), ki naj jih učenec oziroma dijak pridobi pri pouku.<sup>2</sup> Za vse te kompetence in njihove komponente je značilno, da kljub deklarativnemu zavedanju problematičnosti kanona še vedno temeljijo na predstavi o literaturi kot kanoniziranem naboru nacionalne in svetovne kulturne dediščine, kot zakladnici besedil, v katerih je najpopolneje udejanjen potencial nacionalnega in različnih umetniških jezikov v posameznih zgodovinskih obdobjih; torej tekstov, ki nas učijo materinščine in različnih umetniških jezikov. Književna dela so tu teksti, ki kakovostno posredujejo kakovostne informacije, cilj pouka književnosti pa je, da bralca opismeni, da prepozna in ustrezno prebere znake, ki na različnih ravneh to kakovostno informacijo posredujejo. Nedvomno je v šolstvu takšno razumevanje književnosti upravičeno v ospredju, saj je njegova naloga v prvi vrsti ta, da nas opišeni v vseh skupnostno uveljavljenih jezikih osmišljanja sveta (materinščina,

1 Podrobneje o konceptu gl. Juvan 2011: 221–224.

2 Te so: 1. sporazumevanje v maternem jeziku, 2. kulturna zavest in izražanje, 3. socialne in državljanske zmožnosti, 4. učenje učenja, 5. digitalna zmožnost, 6. socialne in državljanske zmožnosti, 7. samoiniciativnost in podjetnost ter 8. kulturna zavest in izražanje (podrobneje gl. Jožef Beg 2019: 13, 33–57).

tuji jeziki, najrazličnejši metajeziki umetnosti in znanosti, vrednote), a morda je današnja marginalizacija književnosti – ko klasične kulturne *topose* namesto literature uspešno ohranja Hollywood – lahko tudi priložnost, da književnost v izobraževanje umestimo še v eni razsežnosti, ki ob osmišljanju literarnih del kot udejanjenju različnih ločenih jezikov pogosto ostaja v ozadju.

Način šolskega branja klasike, ki ga predlagam kot alternativo, je po svoje provokativen in verjetno v pedagoški praksi težje izvedljiv ali morda celo sploh neizvedljiv, a moj cilj ni še ena 'pravilna' razlaga Gogoljeve komedije, temveč premislek, kaj z njo početi v šoli v času, ko ni več samoumevno, da dela, ki so – po kakršnih koli kriterijih že – del kanona, sploh beremo. Eden od možnih pristopov je osredotočenje na njihovo literarnost, ki pa ni razumljena kot udejanjanje konkretnih umetnostno- in literarnozgodovinskih jezikov, temveč kot poseben prostor soočanja najrazličnejših jezikov, v katerih ljudje osmišljamo stvarnost. Njena največja vrednost je v tem, da zmore izraziti nekaj, česar očitno ločeno ni mogoče izraziti v nobenem od posameznih jezikov, in zato literarno besedilo vedno sporoča več od katere koli konkretne interpretacije. To seveda pomeni, da konkretnega besedila nikakor ni mogoče celovito ('pravilno') prebrati oziroma prevesti v niz jezikovnih, umetnostno- in literarnozgodovinskih, kulturno-zgodovinskih in etično-moralnih konvencij, kar sicer celotna kultura (in z njo šola) nenehno počne, in prav to bi bilo lahko izhodišče za še en vidik obravnave književnosti.

V kontekstu etike poučevanja književnosti prav na to specifičnost literature opozarja Virk, ko izpostavi problematičnost *instrumentalizacije* literature v funkciji utrjevanja določenih družbenih vrednot, ter izpostavlja, da je »najbolj literarno specifičen etični potencial literature v tem, da nam omogoča empatično stopanje v razmerje do drugega in drug(ačn)osti, ne da bi to drugo 'udomačili' in podredili 'svojosti'« (Virk 2019: 71). Po drugi strani – kot opozarja tudi Virk – v šoli ne moremo *brati* literarnih del, ne da bi jih ustrezno umestili v vrednostni sistem družbe in jih torej nekako 'prevedli' v jezik sočasne morale. Virk sicer govori predvsem o literarni reprezentaciji družbenih vrednot, a njegovo etiko literature je mogoče aplicirati tudi na vse druge ravni literarnega besedila: z vidika naravnega jezika literarno delo ni vrednota, ker v njem najdemo najpopolnejše udejanjenje norm nacionalnega jezika, temveč zato, ker je naravni jezik v literaturi vedno presežek konvencije, polje srečanja z jezikovno drugostjo, z jezikovnim presežnim, ki nas nagovarja, da to presežno ozavestimo. Tudi v literarnozgodovinskem smislu posamezen tekst ne postane pomemben, ker udejanji literarne konvencije določenega obdobja, temveč predvsem zato, ker te konvencije na določeni ravni predružači ter tako v prepletu s preostalimi

ravnmi besedila ustvari prostor estetske in zgodovinske drugosti, ki pa presega vse posamezne jezikovne, literarno-estetske in moralne konvencije. Na drugi ravni vsako literarno delo določenemu delu teh konvencij sledi in jih potemtakem tudi utrjuje, zato je književnost v šoli tako uporabna za *instrumentalizacijo* pri jezikovnem, kulturnem in moralnem opismenjevanju (v mislih imam kompetenčna področja 1–3 v opombi 2), a če res želimo izrabiti potencial, ki ga lahko ima premislek o književnosti za področje razvijanja kompetenc *učenja učenja* in *digitalnega opismenjevanja*, bi morali dijake pritegniti tudi k branju, ki je usmerjeno v procese porajanja pomena, v odnose med konvencionalnim in neponovljivo-individualnim ter v uzaveščanje neizrazljivosti smisla literarnega dela v zgolj enem od jezikov, uporabljenih v njem.

### **Zakaj z Revizorjem?**

Gogoljeva komedija je nastajala z mislijo na kanon. Ambiciozen provincialni plemič, ki se je z obrobja imperija preselil v Peterburg in je v centru poskušal zablesteti kot uradnik, pesnik, igralec ter celo profesor zgodovine, je prvi resnični uspeh v prestolnici doživel z literarno masko preprostega in neukega maloruskega (ukrajinskega?) čebelarja, skrit za katero je napisal vrsto ljudsko obarvanih pripovedi, ki so nato izšle v dveh knjigah *Večerov na pristavi blizu Dikanjke* (1831, 1832). Če beremo Gogoljevo biografijo tega obdobja, je več kot očitno, da je bil za mladega Gogolja središče literarnega sveta Puškin. Z njim naj bi se Gogolj skušal seznaniti takoj po prihodu v Peterburg ter mu po domnevah nekaterih biografov pokazati svoj pesniški prvenec (Манн 2012a: 197); po uspehu maloruskih povesti je prek drugih pisateljev Puškinovega kroga znamenitega sodobnika tudi dejansko spoznal konec maja 1831, do tesnejših stikov med obema pa je prišlo poleti 1831, ko sta se srečevala, ker je Puškin ta čas bival v Carskem selu, Gogolj pa kot domači učitelj v bližnjem Pavlovsku. Puškin, ki ga je v tem obdobju prav tako začelo zanimati ljudsko slovstvo, se je v tem času očitno seznanil tudi z Gogoljevimi »maloruskimi«  
pripovedkami, in tako se je mladenič iz province znašel v centru takratne ruske literature. Med letoma 1831 in 1835 so teme maloruskega podeželja v pisateljevi prozi zamenjale teme sodobnega mesta, in v kontekstu takratnih siceršnjih premikov ruske književnosti je del kritike Gogolja prepoznal kot Puškinovega naslednika na pesniškem prestolu.<sup>3</sup>

---

3 Prvič je misel o tem, da je Gogolj zasedel mesto, ki je prej pripadalo Puškinu, jeseni 1835 zapisal takrat še moskovski kritik Belinski v reviji *Teleskop* (Белинский 1976: 181; o širšem kontekstu kritiške recepcije Gogolja v tem obdobju gl. Манн 2012a: 435–440).

Leto 1835 je bilo za Gogolja očitno prelomno v biografskem in literarnem smislu, začel je pisati dve osrednji deli svojega opusa, *Mrtve duše* in komedijo *Revizor*, kmalu zatem pa je opustil tudi profesuro ter se odločil, da bo osrednje področje njegovega delovanja literatura. V obeh navedenih delih naj bi avtor dokončno snel vrsto komičnih in melodramatičnih pripovednih mask, za katerimi se je skrival v zgodnjem obdobju (gl. Podlesnik 2010: 592–600), in spregovoril v lastnem imenu – kot *prerok* oziroma *prvi pesnik*. V iskanju svojega preroškega literarnega glasu je sicer trčil ob nove težave, ki so se najbolj tragično pokazale v nezmožnosti literarnega udejanjenja odrešujoče besede v nikoli dokončanih drugem in tretjem delu *Mrtvih duš*, komedija *Revizor* pa je bila v tem procesu prvi poskus, kako združiti »‘stihijo smeha’ in ‘duhovno besedo’« (Zabukovec 2018: 336) v literaturo odrešenja.

Za naš premislek je *Revizor* v Gogoljevem opusu zanimiv predvsem iz dveh razlogov. V njem se je na najrazličnejših ravneh odrazila kompleksnost obravnavanega umetniškega problema »odrešujoče umetnosti«, hkrati pa nam je avtor v *Revizorju* – za razliko od *Mrtvih duš*, ki mu jih vsaj z njegove lastne perspektive ni uspelo dokončno *napisati* – ponudil delo, ki ga moramo, da bo resnično postalo *kanonično*, samo *pravilno* prebrati. Z vidika avtorja bi morala satirična komedija doseči učinek očiščujoče katarze, vzroke, zakaj se to ni zgodilo, pa Gogolj po premieri pripiše neustrezni odrski predstavitvi besedila (napačni režiserski in igralski poustvaritvi).<sup>4</sup> Tudi v poznejših letih skuša gledališkim poustvarjalcem predvsem pojasniti, kako naj odrsko *preberejo* delo,<sup>5</sup> da bo gledališka izkušnja prerasla v celosten duhovni prepород in ne bo zgolj smešenje posameznih človeških in družbenih hib.

Gogolj je bil torej vsaj v določenem obdobju prepričan, da mu je v *Revizorju* uspelo ustvariti kanoničen tekst, veliko umetnino, v kateri se je publiki predstavil kot dostojen Puškinov naslednik. Nenazadnje je nenehno poudarjal, da mu je tako osnovni dramski zaplet komedije kot temo trgovanja z mrtvimi dušami v poemi-romanu sugeriral Puškin in da je v delih udejanjil zamisli velikega predhodnika, čeprav je vsaj v primeru *Revizorja*, pri katerem se je ohranil tudi Puškinov zgodnejši osnutek na enako temo, več kot očitno, da je

4 V *Pismu nekemu prijatelju* se pritožuje nad vodvilskim načinom igre naslovnega lika (prim. Vurnik 1997: 124), v dramskem prizoru *Gledališka razhajanja* (prim. Javornik 2011: 236) pa je skušal polemično odgovoriti na kritiko in reakcije publike.

5 Za ustrezno upočasnitev dogajanja je Gogolj v drugo izdajo ob manjših popravkih četrtega dejanja dodal dva nova krajša prizora, ki sta bila v redakciji iz leta 1841 objavljena kot priloga (Гоголь 2003: 94–98). Dodatna navodila za igranje posameznih likov je avtor pripravljala praktično za vse izdaje in uprizoritve dela (podr. gl. Гоголь 2003: 856–857), za na koncu sicer nerealizirano dobrodelno uprizoritev leta 1846 pa je napisal celo nekakšen dramski komentar z naslovom *Razplet Revizorja*.

Gogoljeva obravnava teme »lažnega« revizorja izrazito avtorska (podrobneje gl. МАНН 2012b: 16–19). Gogolj nas torej v vlogi *prvega med pesniki* nago-varja, naj njegovo *komedijo* zares preberemo.

Gogolj je komedijo še desetletje pozneje videl kot prvo delo, s katerim se je namenil »pozitivno vplivati na družbo«, kot delo, ki je ostalo nerazumljeno, ker so komedijo razumeli kot napad na »zakoniti red stvari ter oblike oblasti,« medtem ko naj bi imel avtor namen le »smešiti samovoljne odklone nekaterih oseb od uzakonjenega reda« (Гоголь 1952: 34–35). Ta njegova ocena je nastala v obdobju, ko si je na različne načine prizadeva, da bi se ogrادل od interpretacij svojih del kot ostre kritike obstoječega družbenega reda. Interpretacijo *Revizorja* in *Mrtvih duš* kot družbenokritičnih del, uperjenih proti obstoječim družbenim odnosom, je kot model nove realistične literature v svojih kritikah utrdil Belinski, pozneje je zelo ustrezala tudi sovjetskemu pogledom na literarno zgodovino,<sup>6</sup> tako da se je – sploh v kulturah, ki so literaturo dojemale kot sredstvo za doseganje zunajliterarnih ciljev, kakršna je (bila) v veliki meri tudi slovenska – ohranila vse do danes. Gogolj – na prvi pogled paradoksalno – trdi ravno nasprotno: tarča njegovega smeha ni družba kot sistem vzpostavljenih odnosov, temveč posameznik, ki pravila krši. V prvi različici prevoda literarnega teksta v idejo spreminjanja sveta je vse, kar je narobe s posameznikom, posledica anomalij v družbenih odnosih, v drugi – Gogoljevi – pa so vse družbene anomalije le posledica slabosti posameznika, ki ne more ali noče slediti Zakonu.<sup>7</sup>

Če kaj, nas Gogoljeva izkušnja uči, da je resnična vrednost *Revizorja* in *Mrtvih duš* v tem, da gre za deli, ki obravnavani problem osmišljata kompleksneje od konkretne kritiške ali celo avtorske interpretacije.<sup>8</sup> V primeru Gogoljeve komedije gre za prostor, v katerem se soočijo jeziki dotedanje komediografske tradicije (od antičnih tragedij do Molièra) z idejo katarzične umetnine, ki naj bi prerodila posameznika,<sup>9</sup> ideja pisca zabavljača z idejo pesnika preroka,

6 Klasična sovjetska interpretacija *Revizorja* iz petdesetih let tako govori o junakah komedije kot o »zločincih in daviteljih države«, ki pa se niso rodili kot taki, temveč jih je takšne ustvarilo okolje (Гуковский 1959: 452).

7 V prvem primeru je odgovor *družbena revolucija*, v drugem *duhovni prepoved posameznika* – torej dve reformni paradigmi, ki ju nato v različnih izpeljavah in variacijah preigrava ruska družbena misel 19. in 20. stoletja.

8 Drugi in tretji del *Mrtvih duš* sta se razblinila v nič, ko je Gogolj polemično, ambivalentno karnevalsko (*pustno* – prim. Zabukovec 2018: 346–353) obravnavo teme večnega življenja duše in smrtnega telesa skušal prevesti v doktrino. Namesto nadaljevanja romana-pesnitve smo dobili pridigo *Izbranih mest iz dopisovanja s prijatelji* (1847).

9 Tu vlogo katarzične antične tragedije dobi statična slika trenutka soočenja s Sodbo, ki jo Gogolj po vzoru platna *Zadnji dan Pompejev* Karla Brjulova poustvari v sklepem nemem prizoru (podrobneje o navezovanju na različne vzore in o njihovem preseganju gl. Javornik 2011).



predstave o resnici sveta s predstavami o resnici besede, zakonito od Boga dano mesto posameznika v svetu s samozvanstvom, center s provinco ... Ko se v besedilo zares poglobimo, kar naenkrat nič več ni, kot se je zdelo, oziroma bolje rečeno, nič več ni zgolj to, kar se je zdelo ...

### **Kam prihaja revizor/*Revizor***

Prostor Gogoljeve komedije je nenavaden ... Na prvi pogled se kaže kot geografsko in sociološko natančno določljiv: okrajno mesto v provinci, nekje med Peterburgom in Saratovom. Ob prestolnici – Peterburgu – in gubernijskem centru Saratov ob spodnjem toku Volge imamo v delu namig na še eno gubernijsko središče – mesto Kostroma.<sup>10</sup> Te tri točke oblikujejo na zemljevidu evropskega dela Rusije v tridesetih letih 19. stoletja nenavaden trikotnik, saj leži središče Kostromske gubernije ob zgornjem toku Volge, med obema pa se razprostirajo prostrana ozemlja Vladimirske, Nižjegorodske, Kazanske, Simbirske, Penzenske in Tambovske gubernije. V kateri guberniji torej leži okrajno mesto, v katerem pričakujejo revizorja? Zakaj so konkretne prostorske koordinate zabrisane, v predstavah elite okrajnega mesta pa so v ospredju – namesto gubernijskega središča, ki mu je okrajno mesto neposredno podrejeno – Peterburg, Saratov in Kostroma?

Če komedijo preberemo kot kritiko takratnih družbenih odnosov in moralne oporečnosti vladajoče elite, je tovrstna zabrisanost prostora lahko eno od sredstev tipizacije: Gogoljevo okrajno mesto je lahko središče okraja v kateri koli provincialni guberniji evropskega dela Rusije, kar ost posmeha uperi v splošno stanje v takratni Rusiji, a ima ta nenavadna, zabrisana geografija še eno razsežnost. Uradniki iz Kostromske in Saratovske gubernije so za razliko od prišlekov iz Peterburga predstavljeni kot *naši* (običajni, nenevarni, provincialni), kot ljudje *našega* okolja, Kostroma in Saratov pa sta v tem primeru le skrajni točki sveta, ki še živi *po naše*.<sup>11</sup> Na ta način geografski prostor komedije preoblikuje socialno-administrativnega, sicer stroga hierarhija med gubernijskim in okrajnim mestom se zabriše, okraj in gubernija sta po svoji naravi enaka, živita po svojih zakonih, in to mirno eksistenco periferije lahko vznemiri le prišlek iz prestolnice.

10 V repliki načelnika pošte Šepkina, ki mestnemu glavarju na vprašanje o morebitnih omembah peterburških uradnikov odvrne, da ljudje pišejo le o kostromskih in saratovskih uradnikih. Hlestakov v eni od replik kot postajo na svoji poti omeni tudi mesto Penza.

11 Kostroma in Saratov sta – kot večina lokalnih središč – status gubernijskega središča dobila v času reform Katarine II. konec 18. stoletja (v času Katarine so se te upravne enote imenovala *namestništvo*).

V tako preoblikovanem geografsko-socialnem kontekstu je dogajalni prostor komedije skrajno zožen: vseh pet prizorov komedije se zgodi v dveh sobah – v sprejemnici v hiši glavnega revidiranca ter v zanikrni sobici mestne gostilne. Prostora sta vpeta vsak v svoje bližnje in širše okolje in ne varujeta svojih prebivalcev pred zunanjim svetom, ki vanju vdira v obliki prišlekov, vesti, govoric ..., na ravni dogajanja pa se med njima znova vzpostavlja odnos med centrom in periferijo. Sobica v zanikrnem gostišču, ki je v primerjavi s sprejemnico prvega moža v mestu nepomembno obrobje, po nenavadnem naključju za trenutek postane najpomembnejša točka v mestu, dokler se dogajanje znova ne vrne v center mestnega sveta, da bi se na koncu razkrilo, da je v središču pravzaprav doma provinca.

### **Kdo so revidiranci in kdo revizor?**

O naravi upodobljenega prostora seveda največ povedo ljudje, ki ga osmišljajo, veliko tudi tisti, ki so v tem prostoru brez glasu ali odsotni, zato je smiselno vsaj poskusiti odgovoriti na vprašanje, kdo so osrednji liki komedije onkraj značilnosti, nazorno izpostavljenih v besedilu.

### **Župan, ki to ni ... oziroma ni čisto to ...**

V sodobnem Vurnikovem slovenskem prevodu komedije (Gogolj 1997) in njegovih priredbah (Gogolj 2009) zaseda glavni mestni oblastnik položaj *župana*, v več kot sto let starejšem prevodu Ivana Vesela (Gogolj 1884) pa ima isti lik položaj *mestnega glavarja*.<sup>12</sup> Oboje sta seveda le besedi, ki se opomenjata v odnosu do vseh preostalih, a v *Revizorju* je človek, ki se mu, prvemu med enakimi, najbolj tresejo hlače, pravzaprav le polovica župana oziroma glavarja.

Rusko provincialno mesto – tako gubernijsko kot okrajno – je bilo stičišče dveh različnih svetov: za razliko od skoraj povsem evropeizirane prestolnice so se v podeželskem mestu prepletali ruski tradicionalni (srednjeveški) ter moderni evropski družbeni in kulturni modeli, vpeljeni z reformami Petra I. Prvi so določali predvsem življenje trgovcev, duhovščine, dela obrtnikov ter kmečkega prebivalstva, ki se je priseljevalo v mesta, po zahodnih šegah pa sta živela plemstvo in uradništvo. To dvojnost je odražala tudi politična in

---

12 Paradoksalno je, da je več kot sto dvajset let stari Veselov prevod danes za dijake bolj aktualen kot relativno sodoben Vurnikov. Ker je enostavno dostopen na spletu, srednješolci v svojih predstavitvah in gradivih, ki jih sami objavljajo na spletu, znova pišejo predvsem o »pokvarjenem« mestnem glavarju.

upravna organiziranost podeželskih mest, v katerih so imeli odločilno vlogo uradniki, ki jih je imenovala centralna oblast, a z mestnimi pravicami, ki jih je mestom podelila Katarina II., so ta dobila tudi delno samoupravo in voljene lokalne politične funkcije. Te so – ker sta imela plemstvo in uradništvo dovolj političnega vpliva v centraliziranem upravnem aparatu – navadno zasedali premožnejši trgovci in obrtniki višjih cehov.<sup>13</sup>

Gogoljev 'župan' je uradnik centralne oblasti, *mestni upravnik* (*городничий*), ki si je po takratni zakonodaji oblast v mestu delil z izvoljenim *mestnim glavarjem* (*городской голова*). Ta druga funkcija, ki je imela predvsem simbolno, predstavniško vlogo in zelo omejene pristojnosti,<sup>14</sup> je po načinu imenovanja in glavnih nalogah veliko bližje našim predstavam o županu, medtem ko je bil Gogoljev mestni upravnik v okrajnem mestu pravzaprav policijski državni uradnik, ki je skrbel za red in spoštovanje zakonov v mestu. V sistemu ruskih uradniških činov je šlo za uradnika osmega razreda,<sup>15</sup> na to mesto pa so navadno imenovali upokojene vojaške častnike in častnike, ki iz zdravstvenih razlogov niso več mogli opravljati vojaške službe. Župan v Gogoljevi komediji je torej uradnik v centraliziranem državnem aparatu, podrejen gubernijski upravi ter nadrejen policiji in vsem drugim uradnikom v mestu.

### Uradniki raznih činov in nazivov ...

Zanimivo je, da imata vsaj dva od preostalih revidiranih uradnikov uradniške čine, ki so višji od čina župana, ki je do položaja prišel tako, da je »začel svoje službovanje z nižjih stopenj« in si – najverjetneje v vojski – prislužil čin, ki mu je prinesel najpomembnejši policijsko-upravni položaj v mestu. »Oskrbnik zdravstvenih ustanov« Zemljanika in »poštar« Špekin sta oba dvorna svetnika, kar je čin sedmega razreda in stopnja višje od nominalnega statusa župana. V primerjavi z uslužnim »šolskim nadzornikom« Hlopovom, ki ima čin titularnega svetnika in ki na vse načine skuša ugoditi vsem nadrejenim, ima njun položaj precej večjo težo, zato ne preseneča, da se v zapletu ob namišljeni

13 Podrobneje o zakonodajnem okviru in politični realnosti lokalne samouprave podeželskih mest v tem obdobju gl. Куприянов 2007: 209–223.

14 Glavar je denimo vodil volilne zbornice, na katerih so volili lokalne predstavnike v mestne organe, in tako imenovano *šestglavo dumo*, upravni organ s po enim izvoljenim predstavnikom šestih mestnih stanov, ki se je ukvarjal z upravljanjem mestnih trgov, vzdrževanjem mestnih stavb in ulic, z zbiranjem in porabo mestnih pristojbin ...

15 Za primerjavo – znameniti peterburški »subogi« uradnik Akakij Akakijevič iz Gogoljeve povesti *Plašč* je bil kot titularni svetnik le stopnjo nižje, v devetem razredu, a do sredine 19. stoletja je dosega uradniškega čina osmega razreda pomenila tudi podelitev dednega plemiškega statusa uradnikom, ki niso prihajali iz vrst plemstva. To je pomenilo, da je bilo napredovanje iz devetega v osmi razred za uradnike, ki niso prihajali iz plemiških družin, prej izjema kot pravilo.

reviziji prav ta dva uradnika aktivno vključita v dogajanje in ob reviziji poleg župana igrata tudi svoji igri: Zemljanika skuša gosta ob ogledu ustanov omehčati s pogostitvijo, ob avdienci pri Hlestakovu v četrtem dejanju pa skuša ob podkupnini svoj položaj zaščititi z ovajanjem svojih uradniških kolegov. Vodja okrajne pošte Špek in pa je lokalni uradnik v centraliziranem sistemu, v katerem ima dostop do ključnih informacij.<sup>16</sup> Ko župan Špekina prosi, naj malce preveri pošto, mu ta pove, da pisma »iz radovednosti« prebira tudi sicer: prav Špek inove informacije o potovalnih dokumentih Hlestakova sprožijo komični zaplet, obenem pa je dejstvo, da Špek in informacijsko vojno bije za župana, za državo, predvsem pa zase,<sup>17</sup> odločilno tudi za razkrinkanje lažnega revizorja in razplet komedije.

Bolj na obrobju uradniškega sistema je okrajni sodnik Ljapkin-Tjapkin. Okrajno sodišče, na katerem sta ob sodniku odločala še dva voljena porotnika iz plemiških vrst, je bilo stanovsko sodišče, ki je odločalo v manjših sporih med plemiškimi posestniki. Ob podkupninah, ki jih sodnik najraje sprejema v obliki lovskih psov, je edina večja zagata, ki jo slednji občuti ob reviziji, dejstvo, da je bil pred petnajstimi leti izvoljen na zboru plemstva za dobo treh let in je še vedno na položaju ...

### ... in prisotni v odsotnosti

Ob nižjih policijskih uslužbencih in uradnikih ter županovi ženi in hčerki, pri katerih Hlestakov »revidira« njune predstave o idealnem partnerju, so v Gogoljevi upodobitvi okrajne mestne elite zanimivi tudi predstavniki mestne oblasti, ki se jih revizija tako rekoč ne dotakne. V prvem dejanju sicer sodnik predlaga, naj k Hlestakovu pošljejo mestnega glavarja (v Vurnikovem prevodu *glavarje*) s predstavniki duhovščine in trgovcev, a župan se odloči, da bo domnevne revizorja v zanikrni sobi gostišča – pod pretvezo, da kot vesten uradnik pregleduje stanje mestnih nastanitev za popotnike – obiskal sam.

Ves mestni trgovski in obrtniški živelj, ki je predstavljal večino prebivalstva in je imel kot rečeno tudi svoje voljene predstavnike, ki so skrbeli za ureditev razmer v mestu, je v komediji predstavljen kot nedefinirana skupina trgovcev,

16 Pošta je v prvi polovici 19. stoletja pred razvojem železnic skrbela za prevoz poštnih pošilk in ljudi, ki so potovali po uradniških potnih nalogih, konje pa so na poštnih postajah posojali tudi zasebnikom, tako da so imeli prav poštni uradniki najboljši pregled nad pretokom ljudi in informacij.

17 Zadrega, ki jo ob deljenju tako pridobljenih informacij občuti Špek in, ne izvira iz dejstva, da je prebiral tujo pošto; v obmejnih poštnih uradih so morali poštni uradniki po uradni dolžnosti prebirati vsa pisma, ki so zapuščala Rusijo oziroma so vanjo prihajala iz tujine. Zadrega je zgolj posledica dejstva, da je na svojo roko prebiral tudi drugo korespondenco.

ki jo župan in preostala uradniška elita brezobzirno izkoriščata, tako da od njih nenehno zahtevajo darila v trgovskem blagu. Ti revizijo vidijo kot priložnost, da se znebijo župana, ki je šel v svojih zahtevah po podkupninah čez vse meje, ter si – seveda s podkupnino – prek uradnika centralnih oblasti zagotovijo novo uradniško oblast, ki bo v svojih zahtevah po podkupninah spodobna. Voljenih predstavnikov te skupnosti v komediji ni, Gogoljeva komična podoba okrajnega mesta se več kot očitno osredotoča na lokalne predstavnike centralne oblasti, torej na vprašanje, kako na periferiji živi center.

### **In kdo je v komediji revizor?**

Lik Hlestakova, za katerega si je avtor tako prizadeval, da bi ga ob uprizoritvah komedije igrali drugače kot tipične komične vloge prevarantov in lažnivcev,<sup>18</sup> je sin provincialnega plemiča, ki v Peterburgu živi onkraj svojih finančnih možnosti ter se skozi življenje prebija s kartanjem, drobnimi prevarami in izposojanjem denarja. V Peterburgu je očitno dobil nižjo uradniško službo (v slovenskem prevodu ga sluga Osip označi kot »pisarčka«, v izvirniku pa izvemo, da gre za čin kolegijskega registratorja, kar je čin najnižjega, štirinajstega razreda), a ga bolj kot službovanje zanima lahkotno življenje, v okrajnem mestu pa je brez denarja obtičal na svoji poti domov k očetu v Saratov. Ko Gogoljevo komedijo primerjajo s komediografsko tradicijo, običajno izpostavljajo *navidezno intrigo*, v kateri komični zaplet ni posledica načrtne junakove akcije, temveč je poglobitev zapleta rezultat dvojne igre, ozadje katere se lažnemu revizorju razkrije šele v četrtem dejanju (МАНН 2007: 190; prim. Javornik 2011: 241). Hlestakov se v svojih lažeh ves čas res le odziva na trenutni položaj, nenehno se prilagaja okolici, a sama ideja samovoljne prisvojitve družbene vloge, do katere posameznik ni upravičen, predstavlja temelj tega komičnega lika. Hlestakov tako v drugem dejanju, ko brez denarja obtiči v mestnem gostišču, razmišlja, da bi si moral za pot izposoditi kočijo, a prva naslednja misel je, kako bi se lahko s takšno kočijo in služabnikom v bleščeči livreji posestnikom v domači guberniji predstavljal kot peterburški pomembnejši. Ko ga z naklonjenostjo sprejmeta tako uradniška elita mesta kot ženski del županove družine, prevzame prav to vlogo, ko se v vse bolj nebrzdanih lažeh hkrati predstavlja kot prvo ime peterburškega kulturnega življenja (trditve o prijateljevanju s Puškinom, o literarnih delih, katerih avtor naj bi bil), kot član elitnih krogov in akter prestolničnega družabnega življenja (laži o svečanih obedih in plesih) ter kot človek, ki služi državi tik pod vrhom ruske

18 Na kratko o tem gl. Javornik 2011: 237 in Vurnik 1997: 124.

uradniške piramide.<sup>19</sup> Dejstvo, da večino zbranih najbolj zanima njegov položaj v centralni upravi, vpliva na to, da je ta del njegovih laži najbolj slišan, zato lahko v četrtem dejanju uživa ugodnosti uradnika, ki potuje inkognito. Res je sicer, da se končna vloga revizorja rodi iz pričakovanj okrajnega mesta, a ideja, da se lahko nepomemben, obubožan provincialni plemič in »pisarček« iz Saratovske gubernije v Peterburgu po svoji volji in željah prerodi v kogar koli, je osnovna ideja zgodbe Hlestakova.

### **Kaj je torej (tudi lahko) predmet revizije?**

Če Gogoljevo komedijo beremo v prostorsko-družbenih koordinatah njegovega časa, je več kot očitno, da avtor ne smeši (le) zaostalosti in pokvarjenosti ruske province, temveč je podtekst dela, od katerega je avtor pričakoval duhovni preporod, globlji in bolj zapleten. Vsi akterji zapleta v okrajnem mestu ob prehodu iz periferije v središče samovoljno prevzemajo vloge, ki jim po družbenem ali službenem položaju ne pripadajo. Sodnik samovoljno ostaja na položaju, vodja okrajne pošte samovoljno prebira pisma, Zemljanika skuša z ovajanjem svojih uradniških kolegov utrditi svoj položaj in verjetno celo izpodriniti župana na vrhu mestne uprave, župan pa si prisvaja vse funkcije mestnega glavarja, skuša si prilastiti zasluge Zemljanike, skupaj z ženo pa že sanjata o bleščeči prihodnosti v Peterburgu, ki naj bi bila rezultat hčerkinе poroke s pomembnim peterburškim uradnikom. Pri tem pravzaprav ni težava, da so uradniki podkupljivi (zdi se, da to sodi v samo naravo stvari uradniškega sistema), *revizije* se zares bojijo, ker so si v lokalnem središču prilastili (ali si v primeru župana v Peterburgu še želijo prilastiti) položaj, za katerega sami vedo, da jim po pravilih (dražbenem statusu, zakonih, spodobnosti, sposobnostih ...) ne pripada.

Glavna oponenta v navidezni intrigi – župan in Hlestakov – sta v tem pogledu oba samozvanca, oba izkoriščata čarobnost in moč središča, v katerem sta se znašla, da se prerodita v nekaj, za kar vesta, da ni povsem upravičeno. Način, kako se s to zavestjo spopadata, je pri obeh različen – pri županu je to nemir in strah, pri Hlestakovu nonšalantnost in drznost – a za oba trenutek soočenja s pravim revizorjem šele prihaja,<sup>20</sup> saj ga je Gogolj po dolgi pavzi nemega prizora umestil onkraj meja samega besedila.

---

19 Omeni, da komunicira neposredno z ministrom ter da ga ta naslavlja z *vaša ekscelenca*, kar je bil uradni nagovor uradnikov tretjega in četrtega razreda.

20 Za župana je to pravi revizor, ki se pojavi ob koncu komedije, za Hlestakova oče, h kateremu se sin vrača v provinco, ko je v Peterburgu očitno zapravil ves denar in vse možnosti uradniške kariere.

Najgloblja občečloveška univerzalija, ki jo zrcalijo liki Gogoljeve komedije, je seveda razpetost med javno samopodobo, med želeno samopercepcijo slehernika, ki si želi družbene potrditve, in nenehnim dvomom o tem, ali smo do določenega statusa ali položaja, ki smo si ga prisvojili, tudi zares upravičeni oziroma smo ga zares vredni. Pri Gogoljevih likih v komediji ta dvom izvira iz razkoraka med centrom in provinco, iz dejstva, da lahko tudi v centru najdemo posameznike, za javnimi podobami katerih se skrivajo provincialni samozvanci, ki po eni strani uživajo v osvojenih položajih in vlogah, a se nenehno zavedajo razkoraka med položajem, ki so si ga izborili, in položajem, ki jim dejansko pripada. Gledališko je avtor to dvojnost upodobil z rabo *govora vstran* (gl. Javornik 2011: 239–240) oziroma *parabaze* (gl. Kovács 2019), liki na odru igrajo prisvojene družbene vloge, vstran (v dvorano, gledalcu) pa razkrivajo intimno doživljanje položaja, v katerem so se znašli. Ta dvojnost, ki v dvorani izziva smeh, bi se morala v duhovnem preporedu končnega nemega prizora obrniti v soočenje z gledalčevim lastnim samozvanstvom, en vidik te teme pa je – kot izpostavlja tudi Kovács – metabesedilen in govori tudi o Gogoljevi refleksiji lastnega umetniškega ustvarjanja.

Ko Gogolj v *Avtorski izpovedi* zapiše, da se je v *Revizorju* »hkrati poskušal ponorčevati iz *vseh*« (nav. po МАНН 2007: 166), med vse sodi tudi sam avtor. Zgodba Hlestakova namreč ni nič drugega kot parodirana alternativna različica Gogoljeve lastne življenjske poti, na kateri je – kot marginalesc iz province – po tem, ko je poskusil na najrazličnejših področjih, na koncu pristal med »prijatelji Puškina«, dokler ga po smrti ni nadomestil na prestolu prvega med poeti. Gogolj, ki je za najrazličnejšimi pripovednimi maskami znal ujeti bistvene kolizije človeka prve polovice 19. stoletja, je v *Revizorju* na metabesedilni ravni upodobil tudi svojega revizorja, svoje dvome in svoje strahove, ali ni morda mesta prvega peresa svojega časa in preroka, ki bo z besedo izboljšal svet, zasedel samovoljno in neupravičeno.

### **Zadnje dejanje ali revizija revizije**

Kot v Gogoljevi komediji bodo tudi v našem primeru odgovori ostali onkraj besedila, a naše branje zgolj ene ravni Gogoljeve komedije ni bilo mišljeno kot poskus razložiti ali razjasniti Gogoljevo komedijo. Z branjem, ki se le rahlo dotika mnogoterih različnih literarnozgodovinskih in individualnih avtorjevih jezikov osmišljanja sveta, osredotoča pa se na enostavne prostorsko-družbene relacije, ki so bile za Gogoljeve sodobnike očitne, sem poskušal zgolj pokazati, koliko različnih jezikov se na različnih ravneh preplete v klasičnem tekstu.

Kanonizacija v šolskem sistemu sicer navadno pomeni *instrumentalizacijo*, vendar se kultura največ ukvarja prav s kanonizacijo tistih tekstov, ki se kanonizaciji najbolj upirajo, in različne plasti v Gogoljevem literarnem videnju sveta so eden najboljših primerov te moči literature. Ta zmožnost presežnega v odnosu do enotne podobe sveta (ki se v Gogoljevi komediji na najvišji ravni kaže v hkratnem prepričanju, da gre za stvaritev, ki nas bo prerodila, ter hkrati za upodobljen avtorski dvom v upravičenost vloge preroka) je ena osnovnih prednosti umetnosti v odnosu do drugih oblik človekove refleksije sveta. Literarne umetnine pa imajo v tem pogledu še eno prednost – z navezavo na naravni jezik kot osnovno orodje človekovega osmišljanja sveta neizogibno preizprašujejo vse v jeziku zrcaljene sfere smisla in nas lahko popeljejo v čudež jezika, ki se skriva prav v njegovi hkratni odvisnosti in neodvisnosti od predmeta ubeseditve.

A vrnimo se nazaj ... – sem s svojo revizijo pomagal pri šolski obravnavi *Revizorja*? Ne, nisem. Različnim strokovnim branjem tega besedila, ki so se do sedaj posvečala predvsem literarnozgodovinskim (npr. Javornik 2011) ali avtorjevim individualnim jezikom (npr. Zabukovec 2018), sem dodal še en potencialni jezik branja, a ne z namenom, da bi ga tokrat prebral pravilno, temveč zgolj z namenom, da bi pokazal, da je ta klasika postala klasika, ker problem obravnava bolj kompleksno, kot je to mogoče izraziti z *razlago*. Tak pristop k branju bi morda lahko v šoli dopolnil instrumentalizacijo literature za opismenjevanje učencev (v mislih imam ves spekter za literaturo ključnih jezikov, kot so naravni jezik(i), etika, poetika, različni umetnostno- in literarnozgodovinski kodi ...). Ta je sicer neizogibna in nujna, a če na omejenem naboru teh jezikov v šoli ponudimo *razlago* dela, izgine čar literarne presežnosti, in besedilo v kanonu pač zgolj nekaj *pomeni* (to se potem naučimo in reproduciramo, lahko tudi v predpisanem formatu maturitetnega eseja). Na drugi strani so v ospredju pristopi, ki so osredotočeni na dojetanje, doživljanje in poustvarjanje klasičnih literarnih del, s katerimi naj bi učenci razvijali kompetence umetniškega ter samostojno interpretirali ta besedila, saj je literaturo kot umetnost mogoče razumeti na različne načine, ob njej pa je mogoče razvijati tudi lastne veščine samoizražanja. Med obema obstaja očitna vrzel, ki jo empirično potrjuje dejstvo, »da imajo dijaki visoko samopodobo o svojih zmožnostih in da ta ni skladna z rezultati njihovega dela« (Jožef Beg 2019: 237), in morda bi lahko to vrzel vsaj pri nekaterih dijakih ter učencih zmanjšali, če bi jim skušali pokazati, da je bistvo literarne izkušnje v težavnem in zapletenem rekonstruiranju najrazličnejših v besedilu uporabljenih jezikov; bistvo je v njihovem soočanju, ki na koncu ne vodi do odgovora, kaj besedilo *pomeni*, temveč kako se v njem kompleksno



in pogosto protislovno osvetljujejo problemi in teme, ki vznemirjajo avtorja (in če lahko še v dobršni meri rekonstruiramo pomen teh jezikov – tudi bralca). Je kaj takega v šoli smiselno početi ob Gogoljevem *Revizorju*? Dvomim ... Če današnji dijaki ne *preberejo* niti razlike med dvema prevodoma dela, ki ju ločuje celo stoletje, je verjetno to prezahteven zalogaj. Gogolj lahko v šoli mirno ostane del mrtvega, katalogiziranega kanona, velike škode ne bo, a če želimo ob pomoči književnosti res razvijati zmožnosti dijakov za aktivno razumevanje kompleksne znakovnosti sodobne digitalne krajine, se je verjetno smiselno vsaj vprašati, ali je mogoče v šoli prostor tudi za drugačno branje književnih del, pri katerem bodo učenci spoznavali, da se – bolj ko usvojijo najrazličnejše jezike, ki jih delo uporablja – pri resničnih klasikih ne približujejo *odgovorom*, temveč se jim poglobljeno razkrivajo *vprašanja*.

## Viri

- GOGOLI, Nikolaj, 1884: *Revizor*. Prev. Ivan Vesel. Ljubljana: Dramatično društvo v Ljubljani. <<https://sl.wikisource.org/wiki/Revizor>> .
- GOGOLI, Nikolaj, 1997: *Revizor*. Prev. France Vurnik. Ljubljana: MK.
- GOGOLI, Nikolaj, 2009: *Revizor*. Prev. France Vurnik; tekst prekopala Koležnik/Fon. Kranj: PG Kranj.
- ГОГОЛЬ, Николай В., 1952: *Полное собрание сочинений. [В 14 т.] Т. 14. Письма, 1848–1852*. Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Николай В., 2003: *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах. Том четвертый*. Москва: Наука.

## Literatura

- JAVORNIK, Miha, 2011: Ambivalentnost Nikolaja Gogolja: 'Revizor'. Miha Javornik: *Tuhtanja o ruski literaturi*. Ljubljana: LUD Literatura. 233–246.
- JOŽEF BEG, Jožica, 2019: *Razvijanje ključnih zmožnosti pri pouku književnosti v gimnaziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.
- JUVAN, Marko, 2011: *Literary Studies in Reconstruction*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- КОВАЧС, Árpád, 2019: К вопросам метапоэтики Гоголя (Смысловой масштаб «Мертвых душ» и «Ревизора»). Rokopis [razprava je predvidena za objavo v reviji *Slavica TerGestina*].
- PODLESNIK, Blaž, 2010: Posmrtna maska iz lateksa. Nikolaj Gogolj: *Izginulo pismo*. Ljubljana: Beletrina. 581–617.
- VIRK, Tomo, 2019: Literatura, etika in pouk književnosti v gimnazijah. *Jezik in slovstvo* 64/1. 65–72.

- VURNIK, France, 1997: Gogoljev Revizor in kar sodi zraven. Nikolaj Gogolj: *Revizor*. Ljubljana: MK. 119–139.
- ZABUKOVEC, Urška, 2018: »Hudič je že brez maske stopil v svet.« Ob Gogoljevih 'Mrtvih dušah'. Nikolaj Gogolj: *Mrtve duše*. Novo mesto: Goga. 329–373.
- БЕЛИНСКИЙ, Висарион Г., 1979: *Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1834–1836*. Москва: Худож. Лит.
- ГУКОВСКИЙ, Григорий А., 1959: *Реализм Гоголя*. Москва, Ленинград: Гос. изд-во художеств. лит. <<http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/grg/grg-001.htm>>.
- МАНН, Юрий В., 2007: *Творчество Гоголя: смысл и форма*. Санкт-Петербург.: Издательство С.-Петербур. Университета.
- МАНН, Юрий В., 2012б: *Гоголь. Книга вторая. На вершине 1835–1845*. Москва: РГГУ.
- МАНН, Юрий В., 2012а: *Гоголь. Книга первая. Начало. 1809–1835*. Москва: РГГУ.

## Mitološka vodna bitja v češki in slovaški baladi 19. stoletja

Špela Sevšek Šramel, Jana Šnytová

*Prispevek obravnava dva kanonizirana baladna primera iz sredine 19. stoletja, in sicer slovaško romantično balado Zakleta vila v reki Vah in čudaški Janko (1844) J. Kráľa in češko balado Povodni mož iz zbirke Venček narodnih povesti (1853) K. J. Erbena. V središče interpretacije postavlja vprašanje zvrstne pripadnosti in inovativnosti ter problematizira vprašanje vloge mitološkega (v zvezi s tem tudi obravnava vodnih bajeslovnih bitij) in subjektivnega v baladi. Prispevek odpira možnost vzporednega branja in interpretacije pri pouku književnosti v slovenskih srednješolskih programih, ki ga ponujata češka in slovaška romantična poezija v povezavi s slovensko in nemško literarno tradicijo.*

### Uvod

Poučevanje literature iz literarnozgodovinske, zvrstno-žanrske ali celo tematske perspektive ima velik potencial pri dopolnjevanju in osmišljanju spoznavanja slovenske književnosti v širšem, nadnacionalnem kontekstu. Šolski kanon svetovne književnosti v veliki meri predstavljajo predvsem zahodnoevropska dela, manj pa tista iz neposredne bližine, tudi denimo madžarska ali hrvaška. V kontekstu češke, slovaške in poljske književnosti J. Šink govori o zapostavljenosti teh književnosti pri pouku v slovenskih srednjih šolah in o nujnem »poglobljenem medkulturnem razumevanju tujih besedil« (2005: 36). Poznavanje sosednjih, bližnjih, tipološko in zgodovinsko podobnih literatur lahko omogoča tudi novo branje nacionalne književnosti.<sup>1</sup> Ta besedila namreč niso nujno več ekskluzivna, temveč so vraščena v dobo in prostor ter vstopajo v ustvarjalni dialog s sočasno literarno ustvarjalnostjo.

V nadaljevanju obravnavamo dve temeljni pesniški besedili češke in slovaške romantike, ki sta del nacionalnega literarnega kanona ter kažeta tipološko bližino in navezavo na nemški literarni prostor. Kráľevo balado *Zakleta vila v reki Vah* in čudaški *Janko* in Erbenovega *Povodnega moža* družijo zvrstna

<sup>1</sup> V tej zvezi Janko Kos (2020: 178, 185–186) definira literarne regije na podlagi genetsko-kavzalnih zvez in tipološko-strukturnih podobnosti. V srednjeevropsko literarno regijo tako med drugim uvršča češko in poljsko (kot osrednji književnosti te regije) ter slovaško in slovensko književnost, ki kažejo na podobne razvoje tendence.

pripadnost in s tem povezane prepoznavne lastnosti balade, pa tudi bolj inovativne značilnosti. Za primerjalno raziskavo se zdita produktivni zlasti upodobitev in vloga vodnih mitoloških likov, s katerima češka in slovaška balada vstopata v tvorni dialog s predromantično in romantično balado, kot jo poznamo pri Bürgerju, Heineju in nenazadnje tudi Prešernu.

## Balada v slovanskih književnostih

Literarna smer, ki je bila še posebej naklonjena razcvetu balade, je bila skoraj v vseh evropskih državah romantika in prav romantična balada je postala najprepoznavnejši tip te pesniške zvrsti. Po obdobju, ki ga je zaznamoval razsvetljenski racionalizem, romantika v literaturo znova prinese tematiko čudežnega, fantastičnega in nadrealnega. V večini evropskih dežel je bila romantika povezana tudi z narodno emancipacijo in družbenim razvojem, zato se v tem obdobju pokažejo nacionalne značilnosti balade, ki pa ne posegajo v bistvo žanra. Poleg angleško-škotske ljudske balade je bilo za razvoj evropske baladike najpomembnejše že začetno obdobje nemške umetne balade v delih G. A. Bürgerja, J. W. Goetheja, H. Heineja in F. Schillerja.<sup>2</sup> Pri Slovanih se je umetna balada razvijala različno, odvisno od tega, v kolikšni meri sta bili v posameznih slovanskih književnostih prisotni ljudska epika in ljudska baladika ter v kolikšni meri so bili razširjeni baladi sorodni žanri (na primer junaška in sejemska pesem ter duma).<sup>3</sup> V kontekstu evropske književnosti slovanska balada velja za najbolj povezano z ljudsko tradicijo in narodnim mitom, odlikujeta jo visok etični pristop in izrazita liričnost. Od južnoslovanskih ljudskih balad, za katere sta značilni junaška in zgodovinska tematika, se odmikajo slovenske balade, ki se ne navezujejo na izročilo ljudskega epa. Jiří Horák zato v svoji študiji k antologiji *Slovaške ljudske balade (Slovenské ľudové balady, 1958)* slovensko balado prišteva k zahodnoslovanski baladiki (Bechyňová 1974: 152–153).

2 Balade teh pesnikov so se v izvorniku in prevodih razširile skorajda po vsej Evropi, po predlogi Bürgerjeve *Lenore* (1773) je nastalo na stotine drugih balad (Bechyňová 1974: 145). Slovenska recepcija te balade se začne z refleksivno izpovedjo F. A. Deva: *Občutenje tega srca nad pesmijo od Lenore* (1781), nadaljuje pa s prvim prevodom v rokopisu Ž. Zois (ok. 1792) in Prešernovim prevodom (1824), neopazene niso ostale niti druge Bürgerjeve balade. V češki književnosti odigrajo ključno vlogo prevodi A. J. Puchmajerja in J. Jungmanna (1806), v slovaški poeziji pa so prepoznavni odsevi Bürgerjeve baladike in anakreonske poezije pri B. Tablicu in J. Palkoviču. Prim. Vojtech 2017: 169.

3 Na primer češko in slovaško kulturno območje ni imelo srednjeveškega ljudskega epa, zaradi česar je balada v obeh literaturah toliko bolj razširjena. Druge slovanske književnosti pa so imele različno razvito ljudsko epiko, kar je pozneje vplivalo tudi na razširjenost in značaj baladnih snovi (Bechyňová 1974: 149).

### **Janko Král': *Zakleta vila v reki Vah in čudaški Janko* (*Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*, 1844)**

Janko Král' (1822–1876) kot osrednji slovaški romantični pesnik z današnje perspektive uteleša sintezo izpovedne lirike iz sredine 19. stoletja v novi kodificirani knjižni slovaščini.<sup>4</sup> Tako rekoč »brez literarne preteklosti v tem jeziku« (Mikula 2006: 28) mu uspe svojevrstno povezati domače ljudsko slovstvo z estetskimi ideali predromantike in romantike. Král'eva poezija je bila sicer sprejeta v kanon in je dočakala novo branje v povsem drugih časih, na novo ga je namreč odkrivala skoraj vsaka generacija pesnikov v 20. stoletju: torej vedno v času iskanja novih estetskih poti. Kljub izraziti refleksivnosti in uvažanju resigniranega subjekta Král' daje prednost zvrstem blizu epskega ljudskega slovstva, kot sta duma in balada. To dejstvo nam nalaga previdnost pri interpretaciji: po eni strani je treba upoštevati specifično vlogo književnosti pri slovaških romantikih, obenem pa prepoznati odmik od tedanjih družbenih pričakovanj, kar je, kot se zdi, oblikovanje resigniranega romantičnega lirskega subjekta. Prav ta bo v središču zanimanja tokratne interpretacije.

Reprezentativna in interpretativno odprta Král'eva balada, na podlagi katere lahko prikažemo dvojnost njegovega pesniškega izraza in iskanja, je izšla leta 1844 z naslovom *Zakleta vila v reki Vah in čudaški Janko*.<sup>5</sup> Naslovna besedna zveza nakazuje napetost med mitološko snovjo, ki jo zastopa vraža o zakleti vodni vili v reki Vah,<sup>6</sup> in na drugi strani napovedjo protagonista, ki ga določajo čudaškost, prostovoljna osamitev in ravnodušnost do svoje usode. Baladno dogajanje poteka na nabrežju reke v nočnih urah na dan praznika, ko lahko po ljudskem verovanju zakleto vodno vilo odreši tisti mladenič, ki bo opolnoči skočil v vodo. Janko sicer skoči v vodo, vendar zaradi večkratnega kršenja in nasploh neupoštevanja družbenih pravil in vraže njegovo dejanje ni junaško, temveč se konča s tragično smrtjo.

4 Vprašanje izbire knjižnega jezika je pri Slovakah povezano s konfesionalno pripadnostjo: medtem ko je katoliški krog izobražencev leta 1883 kodificiral slovaščino kot knjižni jezik na podlagi zahodnoslovaškega narečja, je evangeličanska skupina vse do leta 1843 kot knjižni jezik že po tradiciji uporabljala slovakizirano češčino. Ta jezikovna dvotirnost se je kazala v književnosti, šolstvu, javni rabi jezika in publicistiki. Do dogovora o enotnem slovaškem knjižnem jeziku in kodifikacije pride v štiridesetih letih 19. stoletja, uveljavitev in kultivacija novega knjižnega jezika pa sta močno povezani z novim estetskim izrazom romantike, ki ga vpelje generacija mladih pesnikov, zbranih okrog L. Štúra.

5 Naslov in vse navedene citate prevedla Tatjana Jamnik.

6 Dobesedno gre za zakleto rečno deklico. V slovenskem prostoru so znana poimenovanja morska deklica, rusalka, divja dekla, povodna deklica, nimfa. Ženska vodna bajeslovna bitja v podobi privlačnega, vselej mladega dekleta z ribjim repom in demonično močjo pozna ljudsko slovstvo v širšem slovanskem svetu.

Balada je s pripovednega vidika sestavljena večplastno. Okvir pesmi predstavljata izpovedno melanholična uvodna štirinajstvrstičnica in zaključni prizor, ki prinaša pastirjevo poročilo o smrti v tipični baladni sceneriji. V drugem, lirsko-epskem delu se približujemo pesniškemu subjektu in njegovemu dožemanju sveta. Tega določa za romantiko tipična razdvojenost; prehajanje med resničnostjo in sanjami, kruto realnostjo in hrepenenjem, Janko se sam ne zna ubraniti niti pred zunanjimi pritiski niti pred notranjim nemirom. Tudi njegove značajске poteze so protislovne: »Sinček velik je čudak, vesel nikoli ni, / ponosen, krut in divji, objesten vsem se zdi; / nikogar ne spoštuje, nikomur nič ne da, / v ljudeh srca ne išče in jeze ni ga strah; / ljudje ga ne trpijo, hoče jim vrniti, / ni mu mar: danes ali jutri v zemlji gniti.« Baladno vzdušje se stopnjuje s približujočim se krščanskim praznikom vnebohoda, ki predvideva spoštovanje tradicije in povezanost kolektiva, vendar se protagonist kljub temu raje umakne v samoto. Ko se bliža noč, narava dobiva melanholične poudarke: »Polje kot kaka črna ruta sukнена, / ki jo nosi za možem žena ovdovela, / z njo zakriva si obraz v žalu posihdob, / ponoči jokati hodi na ljubljenega grob« ali celo demonično moč: »le vrhovi štrlijo kot nekakšni spaki, / kot kakšni črni ptiči, zbrani ob nesreči, / kot kakšni velikani na straži stoječi.« Nemir in slutnja zla sovpadata s protagonistovim občutenjem med nočnim sprehodom ob reki, kamor ga vlečeta notranji nemir in skrivnostna sila.

Če je drugi del napisan v dolgem, trinajstzložnem silabičnem verzu s pripovednim značajem, pa deluje tretji del balade kontrastno s sedem- in osemzložnimi štirivrstičnicami, z rimo v parnih verzih podaja ljudsko vražo o zakleti vodni vili, ki živi v reki Vah, zapeljuje moške in jih s svojo močjo zvalja k sebi v vodo. Neposredni dialog z baladno tradicijo prepoznamo v rabi različnih tipov ponavljanj, ki omogočajo dramatično stopnjevanje in povzročajo učinek groze: takšen je opis vodne vile, ki počasi stopa iz vode kot polčloveška prikazen. Zadrževanje in upočasnjevanje epske pripovedi avtor dosega z lirizacijo ter uveljavljenimi, a tudi inovativnimi pesniškimi sredstvi, kot so personifikacija, metonimija in primera. Baladni konec prikaže protagonistovo slovo od božjega in naravnega sveta, ki se zaključi s skokom v divjo vodo: »Pljusk – voda vzame, naprej se žene, / mladega Janka prekrije, / in vse do belega jutra / z valovi buči in vije.«

Ponuja se vprašanje, kje izvira baladni konflikt, torej v čem se v maniri balade pregreši čudaški Janko. Vsekakor najprej s svojo drugačnostjo, izjemnostjo, prepoznavno v zavestnem odmiku od kolektiva v osamo. Obenem ne spoštuje družbenih norm in cerkvenih obredov, torej zavrača utrjene družinske, vaške in verske tradicije ter navade. Praznični čas, to je vnebohoda ali štirideseti dan

po veliki noči, ima v baladi posebno vlogo.<sup>7</sup> Po mitološkem izročilu lahko namreč ravno na dan vnebohoda zakleto vodno deklico odreši mladenič, ki bo opolnoči skočil v reko. Ljudska vraža pa ima še eno podrobnost, ki se zdi banalna (Schmarzová 2016: 60): kdor želi odrešiti deklico, mora pred skokom narobe obrniti mošnjo za tobak. Janko se na ta praznik ponoči kljub predvideni nevarnosti sam odpravi k reki. »S tem ko bi protagonist odrešil zakleto dekle, bi se sicer izmaknil svoji ekskluzivnosti, izjemnosti, vendar bi se kot junak ponovno zasidral v družbo« (Schmarzová 2016: 60). Toda čudaški Janko te vraže ne spoštuje, ne obrne svoje mošnje in se ravnodušen do svoje lastne usode poslovi od življenja.

Usmerjenost k subjektivizaciji, lirizaciji in izpovednosti, ki jih lahko prepoznamo v tej baladi, dokazuje veliko mero kultivacije zvrsti balade znotraj slovaške književnosti. Avtorju omogoča upodabljanje razkola med svetom in subjektom ter njegovo notranjo razklanost, kot na primer v verzu »od zadaj plamen črn kakor reka teče«. V pesniškem jeziku to počne z izjemnim prepletom fantastičnega in prizemljenega ali idiličnega in tragičnega. Osredotočenost na subjekt se tvorno dopolnjuje s posebno semantično vlogo elementa vode, pa tudi zraka in zemlje. Prav te motivne obdelave pesnik izkoristi za upodobitev nasprotij, ki v ključnem prizoru vendarle najdejo pomiritev.

### **Karel Jaromír Erben: *Povodni mož (Vodník, 1853)***

Lik povodnega moža je znan po vsem Češkem, v narodopisni literaturi najdemo številna pričevanja o pripovedkah, pravljicah in lokalnih zgodbah o tako imenovanem hastrmanu.<sup>8</sup> To bajeslovno bitje je razširjeno predvsem v zahodno- (Lužica, Poljska) in vzhodnoslovanskem prostoru; med južnimi Slovani ga najdemo samo pri Slovencih.<sup>9</sup> Drugje v vodnih kraljestvih prebivajo bitja ženskega spola – rusalke, vodne deklice ali vile, ki se sicer pojavljajo tudi v češkem prostoru, vendar šele od romantike dalje. Lik povodnega moža je del demonološkega izročila, zato ima skupne poteze s hudičem, ki lovi človeške duše (Šidák 2018: 39–41).

Povodni mož kot mitološki lik se v češki književnosti pogosto pojavlja tako v folklori kot v izvirnem leposlovju. Privilegiran položaj v literarnih delih

7 Čarobno moč rusalk ob tem prazniku in ob binškojih je avtor črpal iz domačega ljudskega slovstva, poznana pa je tudi v ruskem, ukrajinskem in prekmurskem ljudskem izročilu. Prim. Kropelj 2008.

8 Češka sopomenka za povodnega moža, nastala iz nemške besede *Wasserman*.

9 Zahodnoslovanski vpliv se verjetno kaže tudi v nemškojezičnem prostoru, saj se pripovedke o povodnem možu pojavljajo zgolj na germansko-slovanski meji. Od Rena dalje se začnejo pojavljati ženska vodna bitja, na primer vodna vila Lorelei (Šidák 2018: 41).

pridobi v obdobju romantike – v tem času namreč novokonstituirana avtorska ustvarjalnost črpa prav iz ljudskega slovstva (Šidák 2018: 67–69). Snov s tematiko povodnega moža je prvi obdelal František Ladislav Čelakovský, čigar pesem *Povodni moř* je leta 1822 izšla v zbirki *Meřane pesmi (Smiřené básně)*. Pozneje so temo povodnega moža ubesedili tudi drugi bolj ali manj znani pisci.

Osrednje kanonsko besedilo češke književnosti pa še danes ostaja pesem *Povodni moř* glavnega predstavnika domoljubno usmerjene romantike Karla Jaromíra Erbena (1811–1870). Vključena je bila v zbirko trinajstih balad z naslovom *Venček narodnih povesti (Kytice z pověstí národních, 1853; Povodni moř* napisan v letih 1851–1852), ki je nastajala in zorela približno dvajset let. Avtorjeva namera je bila oživiti zgodbe davnih časov, vendar mu je uspelo precej več kot to. Zbirka je zaslovela že za časa njegovega življenja in na Češkem še danes spada med najbolj brane knjige.

Dogajalni prostor balade je jezero, h kateremu je povodni moř navkljub materinim svarilom zvabil dekle in jo nato pustil utoniti, da se je lahko z njo poročil v svojem vodnem kraljestvu. Dekletu je uspelo izprositi povodnega moža, naj ji dovoli vsaj še zadnjič obiskati mater. Toda ker ni ubogala povodnega moža in se pravočasno vrnila nazaj v jezero k njenemu otroku, se ji je kruto maščeval.

Balada je razdeljena na štiri neenako dolge speve. Prvi spev vsebuje pesem povodnega moža, v kateri se vsaka od štirih kitic zaključi z refrenom: »Sveti, sveti, lunce svit, / naj mi dobro šiva nit.«<sup>10</sup> Folklorni opis povodnega moža v zeleni obleki z rdečimi čevlji v romantično navdahnjeni jezerski sceneriji v ekspoziciji pesmi je bližji liku idiličnega povodnega moža, ki se še precej razlikuje od demonološkega lika. Povodni moř si pripravlja novo poročno opravo, pri čemer v svoji pesmi uporablja pomanjševalnice, kot je v folklori običajno (šiva si »plašček« in »čvevljce« za po suhem in po vodi, pri čemer nagovarja »lunce svit«). Obenem je v skladu z ljudskim izročilom že nakazana sposobnost povodnega moža, da napoveduje usodo: »jutri svatba bo po sreči«.

Tragična junakinja drugega speva, ki ga sestavlja sedem štirivrstičnih kitic, je rosno mlado dekle, bodoča žrtev povodnega moža. Mati jo na podlagi jasnovidnih sanj roteče svari: »Težek sem imela sen: / oj, ne hodi, hčerka, ven. //

10 Slovenski prevod petih Erbenovih balad – *Duřica (Mateřidouřka)*, *Mrtvařki řenin (Svatební kosiře)*, *Vrba, Poldnevnica (Polednice)*, *Povodni moř (Vodník)* – je izšel v *Čeřki antologiji* (1922) Ivana Laha. Lah je balade tudi prevedel (z izjemo *Mrtvařkega řenina*, ki ga je prevedel Josip Stritar). Za potrebe tega prispevka so uporabljeni verzi iz prevoda, ki ga je revidirala in posodobila Tatjana Jamnik.



Bisere sem ti izbirala, / belo obleko ti šivala: / pajčolan iz vodnih pen«. Dekle je kljub temu šlo k jezeru, da bi si tam opralo rute. Brž ko v vodo namoči prvo ruto, se pod njo prelomi brv in dekle utone.<sup>11</sup> Zaključna kitica drugega speva velja za enega Erbenovih vrhuncev, saj pesnik v njej mojstrsko zgoščeno evocira resničnost in glasbeno instrumentacijo: »Vode so se zazibale, / zazibale, zagrinjale; / na topolu tam vzdolž skal / zelen mož se je smejal« (prim. Dolanský 1970: 254). Pozornosti vredno je, da s trenutkom utopitve, kjer se zgodbe o povodnih možeh po navadi končajo, Erbenova balada zapusti ekspozičijo in razvije lastno dogajalno linijo. Dogajanje se premakne v podvodni, mitski svet.

Tretji, najboljšežnji spev (31 štirivrstičnic) prikazuje žalostno dekletovo življenje in opisuje podvodno kraljestvo: »Neveseli, neprijazni / so podvodni kraji.« Njegovo jedro je dolg dialog med povodnim možem in njegovo ženo. Najprej ju lahko opazujemo med domačimi opravili: »Vodni mož sedi pri vratih, / plete mreže svoje, / ženka mlada dete ziblje, / tiho pesmi poje.« Sledi uspavanka, v kateri žena toži nad svojo nesrečno usodo. Povodni mož se sprva ujezi in ženo ošteje, nato pa se ob ženinem domotožju omehča. In čeprav ji ni zaupal, nazadnje le dovoli, da obiše svojo mater, vendar ji postavi pogoj: »ne pozabi pa spolniti / moje volje pridno. [...] / Ne objemaj prav nikogar, / vsakogar preženi; / ko večerno bo zvonjenje, / spet se vrni k meni.«

V zaključnem, četrtem spevu, sestavljenem iz devetih osemvrstičnic, smo priča prisrčnemu snidenju matere in hčere; toda mati hčeri brani, da bi se ob določeni uri vrnila v jezero. Povodni mož zato pride po svojo ženo, zahteva, naj se vrne, zatem pa se njegove grožnje stopnjujejo: »Vrni se že, žena moja, / pojdi detece dojit!« V trenutku, ko omeni povodnega možička, se hči hoče vrniti k svojemu otroku: »Pusti me, o mati draga – / srce se mi ne premaga! / Dete moje v zibki joče, / daj, da grem ga napojit!« Toda mati hčeri prepreči vrnitev v jezero in povodni mož se v dramatično stopnjevani situaciji kruto maščuje s tem, da usmrti otroka.

V baladi *Povodni mož* se je Erben podobno kot v drugih baladah v zbirki *Venček* osredotočil na protagonistki, s čimer je odprl problematiko ženskega sveta in odnosa mati – otrok. Hkrati se v njej pojavljajo motivi krivde in kazni. Balado lahko razumemo kot neizpolnjenost hčere v njeni materinski vlogi, ki je kaznovana z otrokovo smrtjo. Veliko likov v *Venčku* doživlja nekakšno

11 Podoben motiv prelomljene brvi, zaradi katere dekle pade v oblast povodnega moža, najdemo tudi v lužiškosrbski pesmi: povodni mož dekletu obljublja, da ji bo zgradil most iz samega zlata in srebra; ko dekle stopi na most, se zruši in povodni mož dekle zveče v svoje domovanje (Dolanský 1970: 253).

relativizacijo svojih odločitev, ki se nazadnje obrnejo proti njim: v tej baladi hči ni ubogala matere in se je odpravila k jezeru, kar je bilo zanjo usodno. Vsaka izmed oseb, udeleženih v konfliktu – hči, mati in (povodni) mož – ima svoje razumljive razloge, ki privedejo do kolizije, hkrati pa upravičujejo njihova dejanja. Relativizira jih šele otrokova smrt.

Veliko raziskovalcev (Králík 2001: 413–414; Šidák 2018: 89) se sprašuje, ali je osrednji lik balade, zapeljano mlado dekle, sploh izpostavljen v vlogi matere. Avtor je s tem izrazom ne označi niti enkrat, poimenuje jo zgolj »hči« ali »žena iz jezera«. Erben torej gleda skozi perspektivo hčere, in ne njenega malega otroka, povodnega možička. Lahko bi rekli, da je mati v tej baladi samo ena – to je dekletova mati in sinčkova babica, katere materinstvo je povsem nedvomno. Je tudi hčerina zaveznica, ko ponjo pride »vodni vrag«.

Erbenovo balado lahko razumemo kot trk dveh svetov – realnega z mitskim.

Tu obstajata dva reda: individualni in nadindividualni. Prvi je definiran kot zbir norm, ki veljajo za posameznika, drugi pa kot svet norm, ki se jim mora posameznik podrediti. [...] V individualnem redu želi mati svoji hčerki dobro, ta pa prav tako želi dobro svojemu sinčku. V nadindividualnem redu vlada nujnost razlikovati med svetom ljudi in mitološkim svetom; ta red je nazadnje obvarovan, davek za to, da se ohrani, pa je sinčkova smrt. (Šidák 2018: 89.)

Erbenu je uspelo ustvariti pravo romantično balado, ki ni le napisana v duhu ljudskega izročila oziroma »pasivno nadaljevanje ljudske balade« (Králík 1995: 228), temveč temo obdela na visoki umetniški ravni. Čeprav se navezuje na ljudsko izročilo, je v marsičem inovativna. Za razliko od starejših balad je tu Erbenov pripovedovalec v ozadju, ničesar ne pojasnjuje, ne namiguje – nasprotno, liki delujejo in se izrekajo sami. Pokrajina, v katero je umeščen dogajalni prostor, je aktivni del dogajanja s poudarjeno mitološko razsežnostjo.

## Voda in njen interpretacijski potencial

Obravnavani kanonizirani baladi sta doživeli številne interpretacije z zvrstnega, tipološkega, semantičnega in ontološkega vidika. Psihoanalitične razprave (prim. Šidák 2018: 172) izpostavljajo demonsko moč vode, očaranost nad vodo, ki protagoniste neizmerno privlači, obenem pa predstavlja zanje nevarnost, kar omogoča dramatično napetost med zapovedano normo in hrepenejem po prestopu meja dovoljenega. Voda tako vpliva na nezavedne, neracionalne odločitve protagonistov. Tako v Erbenovi kot Kráľevi baladi ima jezero ali reka podobo nemirnega, temnega, drastičnega prostora in predstavlja

destruktivni element. Omogoča stopnjevanje napetosti, s tem da v nočni scenariji element vode pridobi moč še z vetrom (motiv vrtinca, valov, viharja).

Bajeslovna bitja so del mitološkega sistema, v katerem imajo ustaljene vloge in funkcije. Povezanost med vodnimi bitji je logična, čeprav se po nekaterih lastnostih razlikujejo. Podobno kot si povodni mož erotično želi človeških deklet, k sebi v vodne gladine mlade moške vabijo in nato pogubijo vodne deklice. Lik povodnega moža je s funkcijskega vidika med mitološkimi bitji atipičen, opravlja lahko namreč več funkcij. Poleg vloge hudobnega povodnega moža, ki škoduje ljudem, ima lahko tudi vlogo sodnika, ki pravično kaznuje. Po Romanu Jakobsonu

obdobje romantike [...] mit dojema kot poseben, samozadosten svet [...], ki je prvobiten [...] in ga torej ne gre racionalizirati in interpretirati alegorično, je objektivni in zavezujoč, deluje samo po notranjih, imanentnih zakonitostih, ima lastno merilo – globino, obstaja pred zgodovino in je nesmrten; edino mit polno podaja realnost, ne da bi jo razdrabljal, edino mit je znamenje neizrekljivega. (Jakobson 1935.)

Tako tudi mitološka vodna bitja upodabljajo samosvoj, od človeka neodvisen in z razumom nedostopen svet.

## Zaključek

Zvrstna primerjava besedil iz istega obdobja nakazuje možnost univerzalnega, ne specifično nacionalnega branja literarnega besedila pri pouku književnosti. Predmet analize so lahko intertekstualne navezave, tipološke, tematske, stilne ali verzološke lastnosti. Obravnavani baladi tako ponujata navezavo na upodobitev mitoloških vodnih bitij v slovenskem ljudskem izročilu in pri Prešernu, nadalje zvrstno inovativnost na primerih del svetovne književnosti, ki so del učnega načrta; v tematskem smislu se zdijo dialoški tudi motivi vode, detomora in samomora, denimo primerjalno z Medejo, grško ali slovansko mitologijo. Primeri lirizacije lahko pomenijo izhodišče za stilno analizo, za ustvarjalno pisanje je produktivna aktualizacija baladnega konflikta skozi izrazne oblike v drugih medijih (video, dramatizacija, strip). Romantična balada je kljub svoji bližini z ljudskim slovstvom primerna za prikaz romantičnega subjekta kot izjemnega posameznika, saj prepričljivo upodablja napetosti med kolektivno in individualno zavestjo, ki se kaže v samovoljnih odločitvah ali, v skrajnem primeru, ravnodušnosti do svoje usode. Ključne značilnosti balade in dialog z nemško predromantično tradicijo so povezovalni momenti tako slovenske kot

češke in slovaške balade. Ravno vrstni sinkretizem romantičnim pesnikom omogoča, da več pozornosti posvetijo lirični komponenti. Z analizo razlik pri vsakokratni uresničitvi balade na izbranih primerih lahko pri pouku književnosti utrjujemo znanje o značilnostih baladne zvrsti kot inovacije, hkrati pa lahko na ta način romantično pesništvo predstavimo v širšem evropskem kontekstu.

## Viri

- ERBEN, Karel Jaromír, 1965: *Kytice z pověstí národních*. Praha: SNDK.  
 ERBEN, Karel Jaromír, 1922: Povodni mož. Uredil in prevedel Ivan Lah: *Češka antologija, 1*. Ljubljana: Slovenska matica. 244–252.  
 KRÁĚ, Janko, 1957: *Balady*. Bratislava: Mladé leta.

## Literatura

- BECHYŇOVÁ, Věnceslava, 1974: Balada. Vladimír Svatoň (ur.): *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV. 129–170.  
 DOLANSKÝ, Julius, 1970: *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich.  
 JAKOBSON, Roman, 1935: Poznámky k dílu Erbenovu. *Slovo a slovesnost* 1/3. <<http://sas.ujc.cas.cz/>>.  
 KOČIAN, Gregor, 2003: Značilnosti Prešernove, Puškinove in Mickiewiczzeve balade – razhajanja in podobnosti. *Slavistična revija* 51/6. 193–210.  
 KOS, Janko, 1970: *Prešeren in evropska romantika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.  
 KOS, Janko, 2020: *Primerjalna zgodovina evropske literatura*. Ljubljana: Slovenska matica.  
 KRÁLÍK, Oldřich, 1995: K poetice balady. Oldřich Králík: *Osvobozená slova*. Praha: Torst. 227–244.  
 KRÁLÍK, Oldřich, 2001: Erbenův Vodník. Oldřich Králík: *Platnosti slova (studie a kritiky)*. Olomouc: Periplus. 411–424.  
 KROPEJ, Monika, 2008: *Od Ajda do Zlatoroga, bajeslovna bitja*. Celje: Mohorjeva družba.  
 MIHALKOVÁ, Gabriela, 2013: Typologická konfrontácia: klasicizmus – romantizmu, selanka – balada. *Romantizmus v literárnohistorickej a interpretačnej reflexii*. Prešov: Prešovská univerzita. 39–48.  
 MIKULA, Valér (ur.), 2006: Janko Kráľ. *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava: Kalligram, SAV. 28, 307–309.  
 NEJEDLÁ, Jaromíra, 1989: Umělá balada. Jaromíra Nejedlá: *Balada v proměně doby*. Praha: Československý spisovatel. 41–55.

- PIŠŮT, Milan, 1974: *Romantizmus v slovenskej literatúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- SCHMARZOVÁ, Ľubica, 2016: K premenám subjektu v poézii Janka Kráľa. *Autor a subjekt*. Bratislava: Literárne informačné centrum. 52–69.
- SOMALYOVÁ, Ľubica, 2012: Poznámky k problematike konštruovania subjektivity v baládach Janka Kráľa. *Slovenská literatúra* 59, 6. 490–497.
- ŠIDÁK, Pavel, 2018: *Mokře chodí v suše. Vodník v české literatuře*. Praha: Literární řada Academia.
- ŠINK, Jure, 2005: Zahodnoslovanske književnosti v srednješolskih berilih. *Jezik in slovstvo* 50/6. 33–41.
- VOJTECH, Miloslav, 2017: Recepcija pesniških del A. G. Bürgerja v slovenski in slovaški poeziji 19. stoletja. Šramel, Š., Pallay, J. (ur.): *Sedemdeset let slovakistike v Ljubljani*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 167–179.



# **SLOVANSKA BRALNA ZNAČKA**





## Branje sodobne poezije v okviru slovanske bralne značke

*Špela Sevšek Šramel, Namita Subiotto, Hana Podjed*

*Slovanska bralna značka je primer ciljnega vzpodbujanja branja, prevajanja in skupinskega pogovora o književnosti, ki je namenjen študentom, učiteljem in dijakom. Na Oddelku za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani organiziramo bralno značko v sodelovanju s študentsko sekcijo Zveze društev Slavistično društvo Slovenije. Leta 2022 smo obravnavali sodobno slovansko poezijo, ki smo jo izdali v večjezični antologiji Človek živali, žival človeku v sodobni slovanski poeziji. V prispevku poročamo o organizaciji in poteku slovanske bralne značke ter o rezultatih, ki kažejo, da gre za primer dobre prakse, ki bi lahko motiviral branje sodobne slovanske poezije v osnovnih in srednjih šolah.*

Na Oddelku za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani smo v okviru projekta *Evropska noč raziskovalcev: Humanistika, to si ti!*, s podnaslovom »Človek živali in žival človeku« pripravili večjezično pesniško e-antologijo. Vanjo smo vključili sodobno pesniško ustvarjalnost v osmih slovanskih jezikih s slovenskimi prevodi. Pesmi, ki jih povezuje tema odnosa med človekom in živaljo, so prevedli tako uveljavljeni prevajalci kot študentje študijskih programov s področja slovanskih jezikov in književnosti pod mentorstvom predavateljev.

Ob izboru poezije smo opuse uveljavljenih in tudi manj znanih pesnikov in pesnic predstavili v interpretacijskih prispevkih, v katerih je izpostavljenih nekaj predlogov za obravnavno literarnih besedil pri pouku ali drugi ustvarjalni dejavnosti v šoli.

Pesniška antologija je ponudila relevanten in bralcem dostopen tematski izbor poezije za bralni klub, ki smo ga poimenovali slovanska bralna značka. Izobraževanju za moderatorje bralnih klubov, ki ga je organiziral KUD Police Dubove, sta sledili organizacijska in strokovna priprava bralnih srečanj avtoric tega prispevka.

### Priprava in izvedba

Slovanska bralna značka je potekala v zimskem semestru študijskega leta 2022/23 v obliki tedenskih enournih srečanj v predavalnici na Filozofski

fakulteti UL. Izvedba v kombinirani obliki v živo in na daljavo je omogočila sodelovanje gostov iz tujine in tistih zunaj Ljubljane.

Pri izboru besedil smo izhajali iz antologije *Človek živali, žival človeku v sodobni slovanski poeziji*, kjer so objavljena pesniška besedila v izvirniku in slovenskem prevodu. Celoten program srečanj z izborom avtorjev in besedil smo objavili pred začetkom izvajanja srečanj, vsa obravnavana pesniška besedila pa so bila prosto dostopna in krajšega obsega, primerna za tedensko pripravo udeležencev. Vsakokratno srečanje je bilo posvečeno eni oziroma enemu ali več avtoricam ali avtorjem slovanske književnosti, glede na to pa so bili izbrani tudi gostje. Ti so bili bodisi prevajalci obravnavanih del bodisi dobri poznavalci konkretnega avtorja ali književnosti, iz katere ta izhaja. V okviru bralne značke smo se srečali osemkrat in prebirali poezijo v osmih različnih slovanskih jezikih, in sicer v srbsčini, hrvaščini, makedonščini, bolgarščini, slovaščini, poljščini, češčini ter ukrajinščini, obravnavali pa smo dvanajst različnih avtorjev. S pomočjo interpretacije in deljenja bralskih izkušenj z gosti, prevajalci in avtorji izbora smo razvijali različne misli o intenzivnih in nemalokrat presenetljivih odnosih med človekom in živaljo v sodobni poeziji. Ob izbranih pesmih smo se tako večkrat vračali k inovativnim upodobitvam različnih živali, kot so pes, mačka, bober, konj, različne vrste ptic, petelin, pajek, lisica, želva, medved, metulj ter celo pupek, čaplja in polž. Poglobljeno skupinsko ukvarjanje s poezijo je omogočalo individualno branje besedil doma, na srečanjih pa je sledila uvodna motivacija in predstavitev pesnikovega opusa, glasno branje v izvirniku in prevodu ter moderirani analiza in diskusija. Ta je vključevala motivno-tematsko in formalno analizo, pozornost na posebnosti pesniškega jezika, dialog s tradicijo in primerjavo z izvirnikom ter vprašanje prevodnih rešitev. Spoznavali smo se tako s slovanskimi avtorji iz zadnjih desetletij kakor tudi z različnimi kulturami in tako tvorili medgeneracijske vezi, te pa smo utrdili s pridobivanjem novih znanj in izkušenj ob prebiranju pesmi. Čar poezije je prav v tem, da nas pesmi spremljajo še dolgo po tem, ko jih preberemo, in druženje ob slovanski bralni znački je to prav zares potrdilo.

Na vseh srečanjih bralne značke skupaj se je družilo 38 udeleženk in udeležencev. Ti so bili študentke in študentje slovanskih jezikov in književnosti ter drugih smeri UL, učiteljice in učitelji, lektorice in lektorji ter drugi. Kot gostje so sodelovali avtorice in avtorji izbora pesmi v antologiji in prevajalke in prevajalci: Đurđa Strsoglavac, Milen Malakov, Peter Svetina, Jana Šnytová, Ksenija Mravlja, Lidija Rezončnik, Pia Marija Žugman, Jasna Reščič, Urša Pestar, Diana Pungeršič in Katarina Gomboc Čeh. V vlogi moderatork so nastopile avtorice prispevka.

## Druge aktivnosti, povezane s slovansko bralno značko

### 1. Literarne in likovne delavnice za srednješolce:

Delavnico *O lisici, polžu in petelinu. Človek živali, žival človeku v sodobni makedonski in slovaški poeziji* smo izvedli na I. gimnaziji v Celju in II. gimnaziji Maribor. Poezijo Mile Haugove, Eve Luka in Liljane Dirjan smo v krajšem uvodnem predavanju analizirali z vidika inovativnih upodobitev petelina, lisice in polža. Dijaki so nato kreativno pristopili k poeziji in preoblikovali literarna besedila v drugo literarno vrsto (haiku na podlagi pesmi *Petelin*), likovno podobo (risanje broške in mufa v obliki petelina) ali zvočno izvedbo (grafična notacija recitacije pesmi *Lisica* in *Polž*), eden izmed dijakov pa je izrazil pripravljenost, da bi pesmi iz antologije uglasbil.

Delavnica *Svet ljudi in svet živali v poeziji Vitomila Zupana in Ivana M. Jirousa* je potekala na Gimnaziji Jurija Vege v Idriji. Najprej so dijaki in dijakinje tretjega letnika v okviru dela v skupinah in s pomočjo slikovnega gradiva poskušali predstaviti zgodovinske dogodke in termine, povezane z zgodovino druge polovice 20. stoletja v Evropi. Sledila je kratka predstavitev življenjskih poti obeh literatov, ki ju je zaznamovala zaporniška izkušnja. V drugem delu smo brali in analizirali poezijo iz zapora, za kar smo tudi uporabili postopke kreativnega pisanja, dijaki so namreč sami soustvarjali obe pesmi. Pri interpretacijah pesmi smo se osredotočili na motiv živali ter primerjali Zupanovo in Jirousovo poetiko. Delavnico je zaključil pogovor o smislu in vlogi poezije v mejnih življenjskih situacijah ter povezanosti svobode in ustvarjanja.

### 2. Nastanek tiskane antologije

Pesmi iz e-antologije so pritegnile tudi dijake Srednje šole za oblikovanje in fotografijo Ljubljana (SŠOF), ki so jih pod vodstvom svojih mentorjev prevedli v likovni jezik. Mentorji (Veronika Vesel Potočnik, Kaja Urh, Martin Ramoveš, Svetlana Jakimovska Rodić) so nato izbrali 37 najboljših stvaritev (slik in stripov), ki smo jih uvrstili v tiskano različico antologije.

### 3. Razstava likovnih upodobitev pesmi

Likovne upodobitve pesmi iz antologije *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*, ki so jih ustvarili dijaki SŠOF Ljubljana, smo razstavili v avli FF UL in Slovanski knjižnici MKL. Na otvoritvi, ki je bila vključena v program sejma akademske knjige Liber.ac, je Veronika Vesel Potočnik takole poročala o delu z dijaki:

Svobodnost sodobnega pesniškega sloga je dijakom predstavljala svojevrsten izziv. Predstavljala jim je možnost transformacije miselnih tokov v vizualno podobo. Do neke mere so bile podobe determinirane z načinom upodabljanja in izbiro likovne zvrsti, ki je zavezovala kompozicijske in narativne temelje. V stripu so dijaki pesniški prostor determinirali skozi sosledje prizorov, ki v krajših časovnih zaporedjih nizajo dogodke in skozi sekvenčnost predstavljajo določeno dogajanje. Dijaki so z likovnimi elementi linije in barve ustvarili nove prostore, v katere so se naselili drobci pesmi. Dijaki drugega letnika so razumevanje in doživljanje pesmi prikazali skozi ilustracije. V tehniki risanja in slikanja so izpostavili elemente, ki so jih prepoznali kot ključne za predstavitev atmosfere dogajanja v pesmih. Iskali so lastno izraznost in hkrati sledili narativnosti samih pesmi.

#### **4. Recitacije pesmi v slovanskih jezikih in prevodih**

Antologija *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji* je bila predstavljena v obliki študentskih recitacij ali/in dramatizacij izbranih pesmi v izvirnikih in prevodih. Pesmi so interpretirali študentje in dijaki. Posnetke študentskih recitacij izbranih pesmi v izvirnikih pa smo objavili še v obliki videa.<sup>1</sup> Sodelujoči dijaki in študentje so prejeli priznanje slovanska bralna značka.

#### **Sklepni premisleki**

Na vprašanje, zakaj je primer slovanske bralne značke lahko ilustrativen, ponujamo nekaj odgovorov. Zasnova slovanske bralne značke ima nekoliko širše zastavljene cilje in namen kot bralni klubi, sledi namreč dolgoročni tendenci razširiti dostopnost prevedenih literarnih besedil ter vedenje o slovanskih književnostih tako v visokošolskem kot srednješolskem in tudi osnovnošolskem prostoru. Analizi prisotnosti južnoslovanskih, zahodnoslovanskih in vzhodnoslovanskih književnosti v učbenikih in izbirnih seznamih leposlovja ter nekaterim predlogom obravnave smo se posvetili v prispevkih slavističnih kongresov v letih 2019–2022 (literarnozgodovinska obdobja, zvrsti, tematska poglavja). V nadaljevanju pa smo začeli z izdajo vrstnih antologij sodobne slovanske književnosti: leta 2021 smo izdali e-antologijo *Sodobna slovanska kratka zgodba*, leta 2023 pa antologijo poezije. Zasnova vključuje premišljen

---

1 <<https://www.ff.uni-lj.si/video/predstavitev-antologije-clovek-zivali-zival-cloveku-v-sodobni-slovanski-poeziji>>.

proces izbire zvrsti, avtorjev in besedil ter prevajanje v slovenščino kot del obštudijske dejavnosti za študente, pri kateri ob mentorstvu pridobivajo nove izkušnje. Poglobljeno branje v okviru slovanske bralne značke tako prinaša krepitev bralnih, jezikovnih in prevajalskih kompetenc udeležencev. Ob osnovnem vzpodbujanju branja zahtevnejših ali manj znanih besedil krepimo tudi poglobljeno vodeno branje in vajo v argumentaciji, nenazadnje pa nova prevodna dela omogočajo nadaljnje ustvarjalno delo z besedilom, kot so recitacija, prenos v vizualni medij, uglasbitev, likovna upodobitev in podobno.

Poezija s temo živalskega sveta ter odnosa med človekom in živaljo se je izkazala kot aktualna in relevantna za izražanje odnosa do pesniške uresničitve in etičnih vprašanj, ki jih sproža. Ob univerzalnih vrednotah in spoznanjih je vredno opozoriti še na kulturnospecifične prvine prevodne literature. V izobraževalnem procesu nam uzaveščanje prevoda kot medkulturnega posredovanja namreč neposredno ponuja izražanje osebnega odziva na prebrano ter vzpodbudo analitičnega in kritičnega mišljenja. Primer slovanske bralne značke kaže tudi na aktualnost premisleka v smeri, kje vse imajo lahko literarna besedila mesto v izobraževanju in družbi. Gotovo nezanemarljivo je področje poučevanja tujih jezikov in slovenščine kot tujega jezika na vseh stopnjah izobraževanja, o čemer priča tudi izpostavljena literarna kompetenca kot novost znotraj Skupnega evropskega jezikovnega okvira (2022).

## Vir

SUBIOTTO, Namita (ur.), 2023: *Človek živali in žival človeku v sodobni slovanski poeziji*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <<https://doi.org/10.4312/9789612971236>>.

## Literatura

ENIKO, Mateja, KLEMEN, Matej, LUBEJ VOLLMAIER, Janja, 2022: Literarna besedila pri poučevanju slovenščine kot drugega in tujega jezika: model obravnave poezije. Nataša Pirih Svetina, Ina Ferbežar (ur.): *Na stičišču svetov: slovenščina kot drugi in tuji jezik*. Obdobja 41. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 79–88.

ŠEKLI, Matej, REZONIČNIK, Lidija (ur.), 2022: *Slovenski jezik in književnost med kulturami*. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije 32.) Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.



## Avtorice in avtorji

**Ljudmil Dimitrov**, Fakulteta za slovanske filologije, Univerza Sv. Klimenta Ohridskega v Sofiji / Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по slavjanski filologiji, бул. Цар Освободител 15, 1504 Софija  
ljdiv@abv.bg

**Hana Podjed**, študentka magistrskih programov Južnoslovanski študiji in Slovenistika, Oddelek za slavistiko in Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
hp01937@student.uni-lj.si

**Blaž Podlesnik**, Katedra za rusko književnost, Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

**Lidija Rezončnik**, Katedra za polonistiko, Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
lidija.rezonicnik@ff.uni-lj.si

**Jakub Sajkowski**, Poznanj; pesnik in prevajalec, učitelj poljskega jezika kot drugega in tujega jezika ter angleščine  
jsajkowski5@gmail.com

**Špela Sevšek Šramel**, Katedra za slovakistiko, Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
spela.sevseksramel@ff.uni-lj.si

**Durda Strsoglavc**, Katedra za hrvaško in srbsko književnost, Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
durda.strsoglavc@ff.uni-lj.si

**Namita Subiotto**, Katedra za makedonski jezik in književnost, Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
namita.subiotto@ff.uni-lj.si

**Jana Šnytová**, Katedra za bohemistiko, Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana  
jana.snytova@ff.uni-lj.si





## Imensko kazalo

### A

Abe, Kobo 42  
 Adamowicz, Anna 23–25, 27–28, 30,  
 32, 34  
 Agamben, Giorgio 14  
 Akunin, Boris 178  
 Albahari, David 8, 59, 64–65  
 Aleksandrov, Josip Murn 207  
 Ambrož, Darinka 50, 201, 205  
 Anakreon 202  
 Andonovski, Venko / Андоновски,  
 Венко 8, 69–71, 73–75  
 Andronikova, Hana 103  
 Andrzejewski, Jerzy 116  
 Aškenazy, Ludvík 102  
 Avramovska, Nataša / Аврамовска,  
 Наташа 193–195

### B

Bachmann, Ingeborg 39  
 Bagić, Krešimir 59  
 Bąk, Tomasz 26  
 Balabán, Jan 99, 103–106  
 Balzac, Honoré de 155  
 Baran, Dušan 101  
 Barborík, Vladimír 108  
 Baretić, Renato 9, 141, 143–151  
 Bargielska, Justyna 118  
 Barthes, Roland 37, 161  
 Bass, Eduard 101  
 Beasley Murray, Timothy 109  
 Bechyňová, Věnceslava 228  
 Begagić, Lamija 8, 59, 62–66  
 Belinski, Visarjon G. 214, 216  
 Beltrán, Gerardo 25  
 Berkopec, Oton 101

Berková, Alexandra 102  
 Bessière, Jean 130  
 Biernat iz Lublina 203  
 Bitov, Andrej G. 177, 181  
 Blatnik, Andrej 65  
 Bogataj, Matej 129, 131  
 Borges, Jorge Luis 108  
 Borko, Božidar 102  
 Borowski, Tadeusz 116  
 Bošnjak, Blanka 69  
 Boučková, Tereza 102  
 Bowie, David 30  
 Brown, Dan 131  
 Bruegel, Pietr st. 29  
 Bukovinová, Anna 40  
 Bürger, August Gottfried 228

### C

Camus, Albert 109–112  
 Carevska, Nada 72  
 Celan, Paul 39–40  
 Celtis, Konrad 208  
 Čepenkov, Marko / Цепенков, Марко  
 72–74, 192, 194, 196  
 Christie, Agatha 130  
 Cicero, Mark Tulij 205  
 Conrad, Joseph 109  
 Cortázar, Julio 120

### Č

Čapek, Josef 101  
 Čapek, Karel 101, 105  
 Čeh Steger, Jožica 13, 16, 20, 32  
 Čehov, Anton Pavlovič 120  
 Čop, Matija 208

**D**

Dabeski, Petko / Дабески, Петко 17  
 Dalí, Salvador 40  
 Darovec, Peter 171  
 Debeljak, Aleš 59, 64–65  
 Dehnel, Jacek 118  
 Denemarková, Radka 159, 163–166  
 Derdowska, Joanna 159  
 Derrida, Jacques 37  
 Dev, Feliks Anton 228  
 Dežulović, Boris 151  
 Dimitrov, Ljudmil / ДИМИТРОВ,  
 Людмил 155, 247  
 Dimkowska, Lidija 127  
 Dimoski, Slave Ćorĝo 73  
 Dirjan, Liljana / Дирџан, Лилџана 13,  
 17, 19–20, 243  
 Dolanský, Julius 233  
 Dolžan, Sonja 70  
 Domagalski, Michał 24  
 Drugovac, Miodrag / Друговац,  
 Миодраг 127  
 Dukaj, Jacek 118  
 Dušek, Dušan 108

**E**

Eliot, Tomas Stearns 39  
 Eniko, Mateja 245  
 Erben, Karel Jaromír 227, 231–234  
 Evripid 202

**F**

Faulkner, William 109  
 Ferenčuhová, Mária 38  
 Ferić, Zoran 150–151  
 Fialová, Alena 103  
 Fiedorczuk, Julia 25–26, 32  
 Filipiak, Izabela 118  
 Fink, Ida 116  
 Fitzgerald, Ella 29

Foucault, Michel 37  
 Freud, Sigmund 112  
 Fuks, Ladislav 102  
 Furlani, Ljudevit 100

**G**

Galus, Kamil 25  
 Gasparov, Mihail Leonovič 162  
 Geister, Iztok 45  
 Genet, Jean 112  
 Georgievska-Jakovleva, Loreta /  
 Георгиевска-Јаковлева, Лорета  
 74, 127, 193–195  
 Gibran (Džubran), Kahlil 150  
 Giotto di Bondone 40  
 Gjalski, Ksaver Šandor 141  
 Glotfelty, Cheryl 13  
 Głowiński, Michał 116, 119, 203  
 Goerke, Natasza 118  
 Goethe, Johann Wolfgang 228  
 Gogolj, Nikolaj V. 184, 211,  
 213–225  
 Gomboc Čeh, Katarina 242  
 Gombrowicz, Witold 112, 116–117  
 Góra, Konrad 26  
 Gorki, Maksim 85  
 Goya, Francisco 40  
 Greif, Tatjana 62  
 Gretkowska, Manuela 118  
 Grin, Aleksander S. 177  
 Groot, Jerome de 181  
 Grosek, Eva 103  
 Grosman, Meta 147  
 Grosman, Vasilij S. 177, 182, 184  
 Grušovnik, Tomaž 16

**H**

Hajtov, Nikolaj 154  
 Hamilton, Lewis 150  
 Hartman, Bruno 116

Hašek, Jaroslav 101, 105, 175  
 Haugová, Mila 37–41, 243  
 Havel, Václav 48  
 Havlíček Borovský, Karel 100  
 Heine, Heinrich 228  
 Hemingway, Ernest 108  
 Herling-Grudziński, Gustaw 117  
 Hevier, Daniel 38  
 Hiroshige, Utagawa 30  
 Hladnik, Miran 179–181  
 Hodrová, Daniela 159–163, 165–166  
 Hollan, Korana 103  
 Homer 202  
 Honek, Urszula 26  
 Horák, Jiří 228  
 Hrabal, Bohumil 101–102, 105  
 Hruška, Petr 52, 103–105  
 Huelle, Paweł 118  
 Hughes, Ted 39

**I**

Ihan, Alojz 45  
 Imamović Pirke, Emir 151  
 Ingarden, Roman 71  
 Iser, Wolfgang 71–72  
 Iwasiów, Inga 118  
 Iwazskiewicz, Jarosław 116

**J**

Jakimovska Rodić, Svetlana 243  
 Jakobson, Roman 235  
 Jamek, Václav 163  
 Jamnik, Tatjana 102, 118, 160, 229,  
 232  
 Jančar, Drago 111  
 Janez Pavel II. / Karol Wojtyła 31  
 Janicki, Klemens 202  
 Jankovski, Vladimir / Янковски,  
 Владимир 129  
 Janoušek, Pavel 101

Javornik, Miha 82, 178, 186,  
 215–216, 221, 223–224  
 Jensterle-Doležal, Alenka 160  
 Jergović, Miljenko 150–151  
 Jesenik, Aleš 101  
 Jež, Niko 111, 117, 204  
 Jirásek, Alois 100  
 Jirous, Ivan Martin 8, 47–54, 243  
 John, Jaromír 101  
 Jovanović, Klarisa M. 127  
 Jovkov, Jordan 154  
 Joyce, James 109  
 Jožef Beg, Jožica 212, 224  
 Jungmann, Josef 228  
 Jungmann, Milan 103  
 Juvan, Marko 29, 175, 212

**K**

Kaczmarek, Paweł 24  
 Kadlečík, Ivan 38  
 Kafka, Franz 75, 108, 122, 163, 165,  
 171  
 Kallimach – Filip Buonaccorsi 208  
 Kamenec, Ivan 107  
 Kapitáňová, Daniela 9, 169, 173–174  
 Kapuševska-Drakulevska, Lidija /  
 Капушевска-Дракулевска,  
 Лидија 17, 19, 71, 127, 129  
 Kasprovicz, Jan 203  
 Kaszuba, Dominika 24  
 Katarina II. Velika 217, 219  
 Katul 202, 207  
 Kenarov, Dimitar / Кенаров,  
 Димитър 13–14, 20  
 Kinnell, Galway 42  
 Klee, Paul 40  
 Klíčová, Eva 102–103  
 Kochanowski, Jan 10, 201–210  
 Kociančič, Štefan 73  
 Kocijančič Pokorn, Nike 38

Kokelj, Nina 39  
 Kolbe, Kica B. 127  
 Koneski, Blaže 10, 69, 191,  
 193–196  
 Konopnicka, Maria 115  
 Kopernik, Nikolaj 201, 208  
 Kopta, Josef 101  
 Kopyt, Szczepan 26  
 Korošec, Tomo 102  
 Kos, Janko 201, 227  
 Kos, Matevž 109  
 Koseski, Jovan Vesel 208  
 Kosmos, Iva 148  
 Kostřicová, Blanka 103  
 Kovács, Árpád 223  
 Kovačić, Ivan Goran 141  
 Kowalczyk, Janusz R. 24  
 Kozioł, Paweł 24  
 Krakar, Lojze 202–204, 208–209  
 Krakar Vogel, Boža 175  
 Kráľ, Janko 227, 229, 234  
 Králík, Oldřich 234  
 Krall, Hanna 116  
 Kraševac, Borut 78, 182–183  
 Kratochvil, Jiří 102  
 Kraus, Ivan 102  
 Kristeva, Julia 161  
 Krleža, Miroslav 151  
 Kropelj, Monika 231  
 Kubíček, Tomáš 104–105  
 Kubka, František 101  
 Kuczok, Wojciech 118  
 Kuhar, Peter 103  
 Kuhnová, Daniela 38  
 Kúlavkova, Katica / Кúлавкова,  
 Катига 72, 193–194  
 Kundera, Milan 101–102, 105,  
 112  
 Kuwahara, Fujio 39

**L**

Lah, Ivan 232  
 Lah, Klemen 201  
 Langer, František 101  
 Lebda, Małgorzata 25  
 Lee, M. R. 94  
 Lekowska, Daria 25  
 Lem, Stanisław 117, 125  
 Lenin, Vladimir I. 80–81, 85–86,  
 90–91  
 Lesničar-Pučko, Tatjana 148  
 Lewandowska, Joanna 26  
 Libera, Antoni 118  
 Linhartová, Věra 102  
 Liška, Janko 100  
 Ljahova, Vesela 153, 156–157  
 Lokotar, Kruno 146  
 Lončarević, Aida 62  
 Lotman, Jurij M. 180  
 Luka, Eva 37–38, 40, 42–43, 243

**M**

Mácha, Karel Hynek 52, 100, 165  
 Macura, Vladimír 159, 161–162  
 Malakov, Milen 242  
 Maltarić, Bojana 103  
 Mann, Thomas 29  
 Marinina, Aleksandra 178  
 Martinovski, Vladimir /  
 Мартиновски, Владимир  
 129–131  
 Mateusz, Dawid 28  
 Matoš, Antun Gustav 151  
 Megre, Vladimir N. 178  
 Mello, Anthony de 26  
 Merenus, Aleš 103  
 Merežkovski, Dmitrij S. 89–90  
 Meyrink, Gustav 163  
 Michal, Karel 102  
 Michnik, Adam 111

- Mickiewicz, Adam 201, 203  
 Mikloš, Željko 70  
 Miklošič, Fran 204  
 Mikula, Valér 229  
 Miladinov, Dimitrija 73  
 Miladinov, Konstantin 73–75  
 Milčák, Marián 38–40  
 Milčinski, Fran 10, 192–193  
 Minatti, Ivan 193  
 Misař, Karel 102  
 Miszalska, Jadwiga 203  
 Mladenoski, Ranko / Младеноски,  
 Ранко 193–196  
 Mocná, Dagmar 99–100  
 Moder, Janko 115  
 Modrzewski, Andrzej Frycz  
 202  
 Morsztyn, Jan Andrzej 203  
 Mravak, Tanja 8, 59–61, 65  
 Mravlja, Ksenija 47, 242  
 Muha, Ada 102  
 Musk, Elon 28, 30–31, 33  
 Mustar, Aleš 127–128
- N**
- Nabokov, Vladimir V. 177  
 Naborowski, Daniel 203  
 Nałkowska, Zofia 116  
 Nazor, Vladimir 141  
 Němcová, Božena 100  
 Neruda, Jan 100  
 Nikon, patriarh 184–185  
 Nitta, Jiro 42  
 Norwid, Cyprian Kamil 29
- O**
- Ondreička, Peter 40  
 Ondrejková, Anna 38  
 Ondruš, Ján 38  
 Opelík, Jiří 99–101
- Orzeszkowa, Eliza 115  
 Osińska, Laura 27  
 Ovidij Naso, Publij 75, 121
- P**
- Palkovič, Juraj 228  
 Pankovčín, Václav 108  
 Passia, Radoslav 37, 175  
 Pavel, Ota 102  
 Pavlič, Darja 50  
 Pelán, Jiří 161  
 Pelevin, Viktor O. 8–9, 77–78, 82,  
 86–87, 89, 91–92, 94–95, 178  
 Pelin, Elin 154  
 Pestar, Urša 242  
 Peter I. Veliki 90–92, 218  
 Petrarca, Francesco 207  
 Petric, Špela 103  
 Petrov, Jovan 72  
 Pilař, Martin 99  
 Pilch, Jerzy 118  
 Pisk, Klemen 117  
 Pišřanek, Peter 9, 169–173  
 Plath, Sylvia 39  
 Platonov, Andrej P. 177  
 Pleterski, Andrej 39, 108  
 Podaný, Josef 102  
 Podlesnik, Blaž 178, 215, 247  
 Poe, Edgar Allan 42, 70  
 Poláček, Karel 101  
 Polanc, Sonja 64  
 Poznanovič Jezeršek, Mojca 191,  
 201  
 Prešeren, France 73, 193, 207–208,  
 228, 235  
 Pretnar, Tone 204  
 Prilepin, Zahar 177, 179, 182–184,  
 186  
 Prokopiev, Aleksandar 127  
 Properc 202, 207

- Prosperov Novak, Slobodan 144  
 Prošková, Hana 102  
 Prus, Bolesław 29, 115  
 Pszoniak, Jakub 25–26  
 Puchmajer, Antonín Jaroslav 228  
 Pungeršič, Diana 44, 173, 242  
 Puškin, Aleksander Sergejevič 90,  
 181, 214–215, 221, 223
- R**
- Radičkov, Jordan 154  
 Ramoveš, Martin 243  
 Rapacka, Urszula 28  
 Rasputin, Valentin G. 177  
 Rej, Mikołaj 202–203  
 Reščič, Jasna 242  
 Reymont, Władysław Stanisław 115  
 Rezoničnik, Lidija 7, 23, 242, 247  
 Režek, Mateja 49  
 Rilke, Rainer Maria 33, 39, 207  
 Ripellino, Angelo Maria 159  
 Rozman, Andrej 109, 173  
 Różewicz, Tadeusz 25  
 Rubens, Peter Paul 29
- S**
- Sajkowski, Jakub 23, 27–28, 31–32,  
 247  
 Salaj, Ivan 146  
 Salinger, David Jerome 175  
 Sapfo 205–207  
 Sapkowski, Andrzej 117  
 Schiller, Friedrich 228  
 Schmarzová, Ľubica 231  
 Schulz, Bruno 115  
 Scott, Walter 180  
 Senčar, Timotej 128  
 Sever, Jani 39  
 Sevšek Šramel, Špela 109, 247  
 Sexton, Anne 39
- Shakespeare, William 29, 111  
 Sienkiewicz, Henryk 29, 115, 201  
 Sikora, Patrycja 24  
 Simonović, Ifigenija 50  
 Skubic, Andrej E. 148  
 Słowacki, Juliusz 29, 203  
 Smirenski, Hristo 155  
 Smole, Andrej 207  
 Smolej, Viktor 100  
 Smolík, Milan 102  
 Snoj, Janž 115  
 Sorokin, Vladimir G. 178  
 Sova, Antonín 100  
 Spengler, Oswald 83–84, 88, 92–93  
 Springsteen, Bruce 66  
 Staff, Leopold 203  
 Stamatov, Georgi P. / Стаматов,  
 Георги П. 155  
 Stardelov, Georgi / Старделов,  
 Георги 193–196  
 Stibbe, Arran 32  
 Stocker, Bryony D. 181–182  
 Stojkovska, Gordana / Стојковска,  
 Гордана 16, 19  
 Stojkovski, Gligor 146  
 Stritar, Josip 232  
 Strsočlavec, Đurđa 61–62, 247  
 Stuart, Maria 29  
 Subiotto, Namita 14, 70–71, 73–74,  
 127, 129–130, 153, 193, 247  
 Suhov, Jevgenij J. 177–178  
 Suša, Robert 127  
 Svetina, Peter 204, 242  
 Světlá, Karolina 100  
 Szyborska, Wisława 23–25, 27,  
 29–30, 32, 201
- Š**
- Šabach, Petr 102  
 Šalamov, Varlam T. 182

Šalamun, Tomaž 74  
 Šalamun-Biedrzycka, Katarina 116  
 Šekli, Matej 7  
 Šeleva, Elizabeta 17  
 Šenoa, August 141  
 Šidák, Pavel 231–232, 234  
 Šink, Jure 227  
 Škerlj Jerman, Zdenka 101  
 Škvorecký, Josef 102  
 Šnytová, Jana 51, 242, 247  
 Šprager, Eva 155  
 Šrámek, Fráňa 100  
 Štefan, Rozka 116, 202–204, 207  
 Štúr, Ľudovít 229  
 Šuler Galos, Jasmina 118  
 Švehla, Marek 48  
 Świetlicki, Marcin 24

**T**

Tablic, Bohuslav 228  
 Tauffer, Veno 128  
 Tawara, Machi 42  
 Tekieli, Robert 23  
 Tetmajer, Kazimierz Przerwa 203  
 Tibul 202, 207  
 Tilschová, Anna Marie 101  
 Tokarczuk, Olga 8, 115, 118–123  
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 108  
 Tomić, Ante 150–151  
 Topić, Dado 132  
 Trakl, Georg 39–40  
 Trávníček, Jiří 49, 52  
 Trump, Donald 25  
 Tudor, Elizabeta 29  
 Tulli, Magdalena 117

**U**

Unuk, Jana 29–30, 116–118, 120  
 Urban, Miloš 163  
 Urbanová, Eva 42

Urh, Jernej 70  
 Urh, Kaja 243  
 Urošević, Vlada / Урошевиќ, Влада  
 9, 17, 127–132, 134, 136, 138  
 Uspenski, Peter Demjanovič 83,  
 90

**V**

Vaculík, Ludvík 111–112  
 Vazov, Ivan 155  
 Vermeer, Johannes 29  
 Vesel, Ivan 218  
 Vesel Potočnik, Veronika 243  
 Vidmar, Maja 45  
 Vidrih, Nives 101, 160  
 Vilikovský, Pavel 8, 39, 107–108,  
 110–113  
 Virk, Tomo 109, 178, 213  
 Vodnik, France 117  
 Vodnik, Valentin 207  
 Vodopivec, Peter 111  
 Vojtech, Miloslav 228  
 Volarič, Tina 192  
 Vonnegut, Kurt 109  
 Vurnik, France 215, 218, 220–221  
 Vyskočil, Ivan 102

**W**

Warhol, Andy 40  
 Wawrzyńska, Ludwika 29  
 Weiner, Richard 101  
 Wiesenthal, Simon 164  
 Winter, Zikmund 100  
 Witkowska, Ilona 26  
 Witkowski, Michał 118  
 Wojtyła, Karol / Janez Pavel II. 31  
 Woolf, Virginia 109

**Y**

Yoshimoto, Banana 42

**Z**

Zabukovec, Urška 215–216, 224

Zagoskin, Mihail N. 181

Zajac, Peter 170

Zajączkowska, Urszula 26

Zajc, Neža 186

Zapf, Hubert 20

Ziomek, Jerzy 202–204, 208

Zois, Žiga 228

Zola, Émile 155

Zupan, Vitomil 243

Zupan Sosič, Alojzija 130, 180

**Ž**

Žeromski, Stefan 115

Žugman, Pia Marija 242

Župančič, Oton 193, 207