
II

Alojzija Zupan Sosič
Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

UDK 821.09-31:373.5

OČETJE IN SINOVI V MATURITETNIH ROMANIH *KONJE KRAST* IN *FIGA*

Maturitetna romana *Konje krast* in *Figa* obravnavata v odnosu očeta in sina manj pogoste, celo tabuizirane teme, kot so prebolevanje otroške travme in molk ob izgubi ljubljene osebe. Študija se posveča naslednjim zgodbenim stičiščem: očetovi odsotnosti, bolečini kot mestu prebolevanja in preseganja preteklosti, prepletenosti časa, umeščenosti družinske zgodbe v družbeni kontekst in pomenu narave za glavne literarne like. Številnim kvalitetnim podobnostim na zgodbeni ravni se na koncu pridruži še obravnava pripovedne kvalitete obeh romanov, ki prinaša bistveno razliko: *Konje krast* je pripovedno kvaliteten, *Figa* pa manj kvaliteten roman. V *Figi* vključuje delna trivializacija na pripovedni ravni naslednje trivialne postopke – simplifikacijo, redundanco, monosemičnost in manko avtoreferencialnosti –, katerih posledice so nereducirana gostobesednost, linearna poročevalnost ter primanjkljaj simbolike in metaforike oziroma estetske zgoščenosti.

Ključne besede: oče in sin, zgodbena stičišča, pripovedna kvaliteta romana *Konje Krast*, delna trivializacija romana *Figa*

Malo literarnih del je posvečeno očetovski ljubezni, še manj pa le očetovski ljubezni do sina in hkrati sinovski ljubezni do očeta. V svetovni književnosti so klasični primeri Shakespearjev *Kralj Lear*, Balzacov *Oče Goriot* in *Otroštvo* Nathalie Sarraute, medtem ko je očetovska ljubezen do sinov oziroma sinovska do očetov prisotna na primer v romanih *Očetje in sinovi* Turgenjeva in *Bratje Karamazovi* Dostojevskega. Podobno kvalitetno je ta redka literarna tema zapisana tudi pri nas, na primer v romanih *Martin Kačur* Ivana Cankarja, *Deček in smrt* Lojzeta Kovačiča, *Pomladni dan* Cirila Kosmača in *Boštjanov let* Florjana Lipuša. Odnos med očetom in sinom je postal bolj pogost šele v sodobnem romanu, ko so se začele spreminjati tudi spolne vloge v družbi in se je sodobna družba soočala z

razpadanjem patriarhalnih odnosov. Tako je nastalo kar nekaj romanov z družinsko problematiko, še vedno pa je malo takih, ki bi največ pozornosti posvetili odnosu med očetom in sinom. V sodobni svetovni književnosti so tovrsten literarno izpiljen odnos ubesedili Cristóvão Tezza v romanu *Večni sin*, Miljenko Jergović v romanu *Oče* in Per Petterson v romanu *Konje krast*.

Z naslovno temo – očetje in sinovi – se ukvarja tudi slovenski roman *Figa* (2016) Gorana Vojnoviča (1980), tretji pisateljev roman, ki je bil izbran za maturitetno branje leta 2021 prav zaradi številnih vzporednic¹ z norveškim romanom *Konje krast* (2003), šesto knjigo Pera Pettersona (1952). To ni samo nerazrešen odnos med očetom in sinom, pač pa tudi žalovanje za umrlimi ali odsotnimi osebami, bolečina kot mesto prebolevanja in preseganja preteklosti, vloga časa in spomina, umeščenost družinske zgodbe v družbeni kontekst, pomen narave za glavne literarne like ... V študiji² bom najprej primerjala med seboj omenjena stičišča in nekatere posebej izpostavila, nato pa se bom posvetila še literarnosti in trivialnosti obeh romanov. Romana sta si namreč podobna po številnih zgodbenih prepletih in zapletih, precej pa se razlikujeta po kvaliteti pripovednih izpeljav.

Očetova odsotnost

Za nerazrešen³ odnos med očetom in sinom lahko v obeh romanih pripišemo največ krivde odsotnosti očeta oziroma očetovi zapustitvi družine. Pri vodeni literarni interpretaciji predlagam naslednja vprašanja, na katera bo nadaljnja razprava le delno odgovorila, saj je ravno odprtost razmišljanja ključna značilnost vsake interpretacije. Kako sta se Trond in Jadran, glavna lika obeh romanov, ob očetovi zapustitvi počutila? Kaj sta si najbolj zapomnila in kaj bi rada pozabila? Kako na slovo vpliva celoten očetovski oziroma sinovski odnos? Ali lahko razumete razloge obeh očetov za zapustitev družine? Kakšno vlogo odigrata pri izginotju očeta obe materi? Kateri sorodniki so še pomembni pri doživljanju in reflektiranju

¹ Poleg prvih vtisov o romanu, ki so običajno nesistematični, a zelo pomembni za literarno interpretacijo, lahko pogovoru o romanu sledi vprašanje o stičiščih. V razmišljanju o obeh maturitetnih romanih 2021 v tematskem sklopu z naslovom *Razmerje med generacijami* se mi zdi pomembno že na začetku vprašati po doživljanju obeh knjig, kar bo na poseben način usmerilo tudi analitično-interpretativno in primerjalno metodo ter pristope teorije pripovedi. Eno izmed vprašanj za doživljanje se lahko navezuje na doživljanje istoimenskega filma (*Out Stealing Horses*, rež. Hans Petter Moland, 2019). Za počasno sistematiziranje prvih vtisov pa predlagam vprašanje o stičiščih oziroma podobnostih v obeh romanih, ki se jim poglobljeno posvetimo kasneje; v začetnem naštevanju vzporednosti lahko primerjamo podobnosti in razlike podobnih ali istih tem, motivov in podob.

² Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

³ Pred razpravo, ki bo najbrž dokazala, da je največja očetova krivda prav zapustitev družine brez razlage, je potrebno vprašati dijake, kaj je glavni razlog za nerazrešenost odnosa oče-sin. Odgovori bodo najbrž različni, združevala pa jih bo moralna zavzetost, saj mladi običajno obojajo tovrstna zapuščanja družine. Tudi sam avtor je povedal, da ta roman berejo mlajše generacije drugače kot starejše, saj mladostniki še nimajo dosti življenjskih izkušenj in zato roman ocenjujejo z moralnega stališča. Zdi se jim moralno sporno (Krkoč 2013), da oče zapusti glavnega junaka zaradi ljubezni do ženske, ki je mati njegovega najboljšega prijatelja; drugače pa sodijo starejši bralci.

očetovega slovesa v obeh romanih? Primerjajte oba odlomka (motivacijski list 1) in se pogovorite o podobnih občutjih obeh sinov. Kako je opisano Trondovo in Jadranovo občutje izgube? S katerim se lažje identificirate in zakaj? V katerem odlomku ste začutili več simpatije in empatije (do sina) in zakaj? Kateri odlomek je v vas zbudil več čustev in o katerem ste bolj poglobljeno razmišljali? Kaj je bistvena razlika v slovesu očeta v obeh odlomkih? Kako si razlagate očetov nasvet iz prvega odlomka: »Samo sprejeti moraš stvari takšne, kot so, in pozneje razmisliti o njih in jih ne pozabiti in nikoli ne smeš biti zagrenjen.« Kaj pomeni v drugem odlomku mamin očitek: »A ti tudi misliš, da se TI ljudje nekje zataknejo?« Kateri sin je po vašem mnenju bolj prizadet zaradi očetovega odhoda in zakaj? Kako je očetova odsotnost delovala na sina v nadaljevanju družinske zgodbe? Ali vas je v opisu prebolevanja očetove odsotnosti v obeh romanih kaj motilo?

Za lažjo razlago obeh odlomkov in problematičnosti očetove odsotnosti na splošno bom najprej razmišljala o odnosu oče-sin do prelomnega dogodka, oziroma *očetove zapustitve*. Medtem ko se Jadranova zgodba začne z dedkom Aleksandrom *Dorđevićem*, se Trondova začne z ostarelim prvoosebim pripovedovalcem, tj. Trandom, ki pripoveduje svojo zgodbo. V obeh romanih sta čas⁴ in kraj določena: slovenski se dogaja leta 1955 v Bujah, norveški leta 1999 v hišici ob jezeru, na vzhodu Norveške. Medtem ko že drugo poglavje romana *Konje krast* uvede odločilno poletje 1948, v katerem oče zapusti družino, se z očetovim odhodom v *Figi* začne ukvarjati šele prvo poglavje četrtega dela. Najprej se zgolj linearno podaja zgodba Jadranovega deda, ki se še posebej izpostavi ob njegovi smrti, ko sorodniki pod/oživljajo določene izseke iz njegovega življenja. Ta zgodba se, spet linearno, preplete z Jadranovo, saj je tudi pripovedovalec že oče. Nadaljevanje dedove zgodbe je mamina zgodba, ki je najprej pojasnjena s Safetovim zapeljevanjem oziroma s srečanjem Vesne in Safeta, ki je bilo začetek njune ljubezenske in zakonske zveze. Pravzaprav je celoten roman poskus osvetlitve in ovrednotenja treh ljubezenskih zvez, dedkove, očetove in vnukove oziroma pripovedovalčeve: Aleksandra in Jane, Safeta in Vesne ter Jadrana in Anje. Bolj zgoščena in estetsko prefinjena je povezava družinskih odnosov v romanu *Konje krast*, ki niso samo usmerjeni na ljubezenske dvojice; najpomembnejša ljubezenska razmerja moramo namreč sami izluščiti, to sta na primer Trondov *oče in njegova ljubica* oziroma Jonova mama ter Trond in njegova umrla žena.

Bistvena razlika med obema slovesoma, vidna tudi iz odlomkov (motivacijski list 1), pokaže različnost očetov. Trondov oče je dlje časa razmišljal o zapustitvi svoje družine, najbrž že v času odporniškega gibanja, ko se je naselil na oddaljeno planšarijo in bil stalno v stiku z Jonovo mamo, Jadranov oče pa ne pokaže nobenega očitnega znaka o želji po spremembi svojega življenja. Hkrati je Trondov oče že prej večkrat živel brez družine, saj je opravljal tajne naloge v norveškem protiakupacijskem načrtu in je bila zadnja zapustitev le ena izmed njegovih odsotnosti, vendar, na Trondovo žalost, trajna. Ko ostareli Trond razmišlja o tem, ali je oče že ob

⁴ Več o času v moji študiji Čas v romanu *Konje krast* Pera Pettersona, objavljeni v *Zborniku Slavističnega društva Slovenije* (Zupan Sosič 2020: 429–441).

slovesu vedel, da se ne bosta več videla, in prav zato organiziral skupne »moške« počitnice (brez mame in sestre), si poskuša v spomin čim bolj plastično priklicati njune najlepše trenutke. Ti so se zgodili v zadnjih počitnicah, v opisu katerih začutimo očetovo ljubezen do sina, zdravo pozornost do njegovega odraščanja in medsebojno zaupanje, celo njuno prijateljstvo. To je trdno povezano z okoljem, ki ga petnajstletni Trond sprejme za svoj način življenja: popolno zlitje z naravo, ko vonj po gozdu ali natančneje po smoli postane njegov lastni vonj. Ravno v teh delovnih počitnicah se zave, da je oče njegov zgled zaradi več lastnosti: zna se spopasti s trdim delom, zmagati nad samim seboj in izžarevati srečo. Vse te lastnosti, ki jih Trond ceni in občuduje pri očetu, poskuša tudi sam uresničiti v svojem kasnejšem življenju. Jadranov oče, v nasprotju s Trondovim, nima tako pozitivnih lastnosti, Jadran ga ne dojema kot zgled, celo njegove ljubezni do narave (Safet mu v Bosni pokaže svoje otroško kopališče na reki Uni) ne ponotranji. V predzadnjem poglavju prvoosebni pripovedovalec Jadran celo prizna, da je očetova zgodba, tudi njegove negativne lastnosti, večinoma izmišljena, saj bi z njo rad pojasnil svojo jezo, ki je že dolgo časa ne more nadzirati, in razložil svoj strah ter željo po svobodi.

Retrospektivni dogodki, vezani na spominjanje, šele v pripovedovalčevi zreli dobi povežejo osebno zgodbo z družbeno, intimni spomin z zgodovinskim. Trondov oče mora namreč med drugo svetovno vojno večkrat zapustiti svojo družino, saj v odporiškem gibanju skrbi za prenos pomembnih materialov iz okupirane Norveške v nevtralnno Švedsko ali obratno, kasneje pa tudi za ilegalno prestopanje meje. Norveško je namreč 9. 4. 1940 napadla Nemčija, predvsem zaradi strateškega položaja njihove obale. Ker je norveška vlada ob napadu pobegnila, so okupatorji nastavili pronacistično vlado; proti tej vladi in okupatorju se je organiziralo odporiško gibanje, povezano z nevtralnno Švedsko. Petterson v intervjuju (Krkoč 2013) pove, da je odporiško zgodbo pisal biografsko in se naslanjal na medvojne zgodbe staršev in drugih znancev, ki pa so bili v času vojne še otroci ali najstniki, zato je uporabil tudi otroško perspektivo. Tako kot Trondovemu očetu lahko tudi Jadranovemu očetu pripišemo poleg subjektivnega razloga za zapustitev družine še objektivnega: Safet odide v Bosno in Hercegovino tik pred začetkom bosanske⁵ vojne, natančneje 5. 3. 1992, vendar iz romana ni jasno, koliko je v tej vojni sploh sodeloval.

Ključno vprašanje, ki se zastavlja bralcem ob branju obeh romanov, je, zakaj se Trond in Jadran še vedno spominjata travmatičnega dogodka iz svojega otroštva, tj. očetovega slovesa, če pa sta že odrasla in poskušata razrešiti lastno razmerje, ne pa se vedno znova vračati v preteklost. Zakaj Trond poskuša razumeti očetov odhod, Jadran pa poleg očetovega slovesa premleva tudi dedovo smrt, ko sumi, da je njegova smrt pravzaprav samomor oziroma predoziranje z najdeno stekleničko zdravil? Usmerjeno vrtnanje v preteklo travmo močno spominja na psihoanalitično

⁵ Po vojni v Sloveniji (desetdnevna vojna junija 1991) se je kmalu začela vojna na Hrvaškem, po razglasu neodvisne Bosne in Hercegovine pa 6. 4. 1992 še bosanska vojna, ena najbolj krvavih na ozemlju bivše Jugoslavije.

metodo zdravljenja in tudi v romanu deluje na več mestih kot terapijska izpoved prizadetega pripovedovalca. Van der Kolk (2015) v svoji knjigi *The body keeps the score: brain, mind, and body in healing of trauma* ugotavlja, da travma ni le dogodek, ki se nam je zgodil v preteklosti. Travmatična izkušnja se nam po njegovo vtisne v um, možgane in telo: posledice tega odtisa so prisotne še v sedanjosti in določajo, kako nam bo uspelo preživeti. Oba romana namreč večkrat opisujeta občutke stiske, nemoči, nemira, strahu, panike in groze, ki jih v dogajalni sedanjosti ne moreta postaviti v smiselne povezave. Od kod potem prihajajo ti občutki? Če romana natančno in večkrat preberemo, ugotovimo, da ti občutki ne izhajajo samo iz trenutnih stisk obeh glavnih likov, ampak predvsem iz doživetega, ki se ponovno prebuja. Glede na psihoanalitično terapijsko prakso bi lahko tovrstni spomin v obeh romanah imenovali implicitni spomin. Irgl in Debeljak (2017: 30) ga na primer razlagata kot obliko spomina, ki se v primerjavi z eksplicitnim oziroma besednim sproža, ponavlja in prebuja izven človekove volje, saj nima časovne omejitve in vsebuje različne vidike spomina, kot so čustveni, vedenjski in zaznavni.

Očetrov molk

Pomembno vprašanje – zakaj se Trond in Jadran še vedno spominjata travmatičnega dogodka iz svojega otroštva – lahko ponudi več odgovorov, v terapijskem smislu pa predvsem dva. Vse, kar se nam zgodi v otroštvu in zgodnji mladosti, je del družinske zgodbe ali del najpomembnejše posameznikove preteklosti, ki jo mora vsak poznati, da bi razumel svojo sedanjost. McGoldrick (Irgl in Debeljak 2017: 17) celo trdi, da je poznavanje družinskih lastnosti vir vedenja o sebi: »Čim več bomo izvedeli o svojih družinah, tem več bomo vedeli o sebi in svobodneje bomo sami odločali o svojem življenju.« V tem smislu oba pripovedovalca skozi roman poskušata sestaviti svojo otroško oziroma mladostno zgodbo, da bi lažje razumela svoje trenutno razpoloženje in upravljala svojo prihodnost. In ne samo to, s konstrukcijo družinske zgodbe se poskušata soočiti s preteklimi in sedanjimi konflikti, kar je tudi drugi odgovor na preživljanje travmatičnega dogodka. Čaćinovič Vogrinčič (1993: 23) namreč meni, da je družina po definiciji konfliktna skupina: vsaka družina mora na svoj poseben, enkratni način obvladati neskončno raznolikost individualnih razlik, in torej ustvariti sistem oziroma oblikovati skupino, ki bo posamezniku omogočila soočenje in odgovornost za soočenje. Po Metersonu (Čaćinovič Vogrinčič 1993: 24) je sposobnost za konflikt kompetenca osveščenosti o problemih, ki so globlji od vsakdanjih običajnih skrbi. Kaže se v sposobnosti posameznika, da v interakcijah in komunikacijah zazna konfliktne vsebine in jih metakomunicira.

Na tej točki se pojavi bistveni problem, ki je v obeh romanih podoben. Očeta namreč zaznata konflikte, a jih ne znata ali ne zmoreta metakomunicirati, saj o njih s sinom ne spregovorita, prav tako družini ne razložita razlogov za svoj odhod. Bolj kot sam odhod, ki ga sinova kasneje lažje razumeta, saj sta tudi sama večkrat

v situaciji, ko razmišljata o zapletenosti (ljubezenskih) zvez, zapustitvi družine in pravilni odločitvi, ju teži očetov molk. Tu je Trond v boljšem položaju zato, ker mu je oče večkrat, najbolj očitno pa v njunih zadnjih počitnicah, razlagal življenje, mu dajal koristne nasvete in pokazal svojo ljubezen, medtem ko je Jadranov oče s svojim ironično humornim ali (navidezno) nonšalantnim odnosom do sveta sina večkrat zmedel ali pa ga celo pred drugimi osramotil. Tako se niti na zadnjem srečanju, ko je minilo že veliko časa od travmatičnega slovesa, Safet in Jadran ne pogovorita, sin mu slovo še vedno zameri, oče pa se še kar naprej zavija v skrivnostni molk. Van der Kolk (Irgl in Debeljak 2017: 81) o molku razmišlja kot o trenutni rešitvi, nikakor pa ne kot o pravilnem delovanju v konfliktni situaciji: »Lahko živimo v prepričanju, da z molkom nadziramo svojo bolečino, grozo, sram. Toda ko najdemo besede zanje, ko jih poimenujemo, se nam odpre možnost, da stvari obvladujemo drugače ... Če smo bili ranjeni, si moramo to priznati in tudi ubesediti.« O pomembnosti govornega ozaveščanja lastne travme zelo zgoščeno priča edini velelni stavek v odlomku norveškega romana, na motivacijskem listu 1: »Nihče mi ni povedal!« Ključnost pogovora za razrešitev občutljivega odnosa v omenjenem odlomku slovenskega romana ni tako eksplicitno izpostavljena, saj se odlomek ukvarja tudi z nacionalističnimi predsodki ter mamino jezo in skrbjo.

Kvaliteta pripovedi

V naslovnem odnosu (očetje in sinovi) sem na zgodbeni ravni poiskala več stičišč: očetova in sinova ljubezen, očetova odsotnost, prebolevanje otroške travme, prepletенost osebne in zgodovinske zgodbe, očetov molk in pomembnost pogovora za razreševanje konfliktov. Tem podobnostim bi lahko dodali še druge, na primer pomen spomina, vlogo matere ali drugih sorodnikov v družini, časovno prepletенost in semantiko narave. Vse te podobnosti bi pokazale, da imata romana veliko skupnih točk, hkrati pa tudi, da se celo pri očitnih podobnostih med seboj razlikujeta. Ker branje romana ni samo sledenje dogodkom oziroma zgodbi, je potrebno posvetiti pozornost tudi obliki ali pripovedi obeh romanov in ju s tega stališča osvetliti in ovrednotiti, saj ravno povezanost zgodbe in pripovedi omogoča poglobljenost doživljanja in razmišljanja. Tako bom v nadaljevanju analizirala tudi pripovedno raven in poskušala primerjati kvaliteto obeh romanov. Primerjanje in vrednotenje sta najbolj zapletena in sinkretična procesa pri literarni interpretaciji, a hkrati zelo pomembna za opomenjanje obeh romanov. Mlade bralce oba procesa ne naučita samo izpostaviti ključnih točk romana in prepoznati kvalitete besedil, pač pa tudi vrednotiti ostale pojave v svetu. Prav obravnava maturitetnih romanov, pri kateri lahko učenci suvereno sodelujejo zaradi dolgoletnih (literarnih) izkušenj in znanja, hkrati pa jih pri dolgotrajni in poglobljeni literarni interpretaciji vodi učitelj oziroma učiteljica, je odlična priložnost za prepoznavanja povprečnosti ali izjemnosti prebranega romana.

Če lahko kot kvaliteto⁶ na zgodbeni ravni v obeh romanah izpostavimo posvečanje manj pogostim, celo tabuiziranim temam in motivom, je na pripovedni ravni očitna razlika v posvečanju pozornosti stilu ali pripovedi. Po prvem branju, ki običajno zadostuje za konstrukcijo lastne zgodbe, se je potrebno pri maturitetnih besedilih poglobljeno posvetiti tudi pripovedi, kar nam omogočajo nadaljnja branja. Ta nam bodo pokazala, da je norveški roman bolj zgoščen, bogatejši s podobami, simboli in metaforami, medtem ko lirizacija in esejizacija oplemenitita in celo modernizirata njegov pripovedni tok. Svojo primerjalno analizo začenjam kar na začetku, torej pri naslovu obeh romanov. Čeprav sta oba utemeljena, je naslov *Konje krast* večpomenski in na več mestih estetsko vtakan v pripoved. Deluje kot geslo za vstop v dva svetova, otroškega in odraslega. S to besedno zvezo namreč petnajstletni Trond in Jon označujeta svoje skrivno početje, nedovoljeno jahanje sosedovih konj, ki ga zaradi tveganja, poguma in napora lahko razumemo kot iniciacijsko vstopnico v svet odraslih.

Drugi pomen – odporniško geslo – izve Trond šele kasneje, ko mu Franz razlaga očetovo vojno aktivnost. Ker sta v romanu zgoščeno in kvalitetno povezani obe zgodbi, sinova in očetova, časovno pa leto 1948 in 1999, naslov samo še potrdi to povezanost, uvede pa tudi nove pomenske razsežnosti. Konj kot simbol⁷ mladosti, moči in energije, se pojavi ravno v pravem času: v puberteti se namreč prebujata spolnost, v romanu omenjena na več mestih (npr. vznemirjenje ob Jonovi mami, erekcija ob mlekarici), konj pa je simbol prebujajočega se oziroma plašnega poželenja. Hkrati je konj tista žival, ki ponudi očetu in sinu poleg pomoči pri delu tudi zadnje skupno potovanje, katerega opis samo še na novi ravni potrjuje njuno ljubezen do

⁶ Pred natančno analizo pripovedi, ki bo pomagala ovrednotiti oba romana, predlagam nekaj vprašanj za samostojno vrednotenje: Kateri roman se vam zdi pripovedno kvalitetnejši in zakaj? Kako ste vrednotili oba romana po prvem branju in kako po vnovičnih branjih? Kaj vas je v pripovedih obeh romanov najbolj navdušilo in kaj motilo? Čeprav menim, da je za izbor maturitetnih romanov bistvena kvaliteta ali netrivialnost besedil, je vendarle težko izbrati dva popolnoma enakovredna romana, zato je pomembno jasno opozoriti na trivializacijo, če se ta pojavi. Tako bom v nadaljevanju študije dokazala, da *Figa* zaznamuje več trivialnih postopkov; podobno se je že zgodilo v maturitetnem sklopu 2003 (Dostojevski, *Zločin in kazen*; Bartol, *Alamut*), ko so različne študije opozorile na trivializacijo Bartolovega romana (Zupan Sosič 2004: 48–51). Pri vprašanju trivializacije bi bilo potrebno spregovoriti tudi o širših tovrstnih problemih, na primer pri literarnih nagradah, ki v zadnjem času prevečkrat nagradijo le »zanimivo« temo, povsem pa spregledajo trivialnost ali nekvaliteto pripovedi (npr. Bronja Žakelj, *Belo se pere na devetdeset*).

⁷ Konj je eden od glavnih človeških arhetipov, saj njegova simbolika vključuje oba pola, gornji in spodnji, dan in noč ter prehode iz smrti v življenje in iz zanosov v akcijo. Samo ena žival iz simboličnega živalskega sveta ga prekaša, tj. kača, ki je bolj enakomerno zastopana po vseh kontinentih. Skrivne poti obeh, konja in kače, so poti vode: konj in kača se pogosto pojavljata ob vodi. Med različnimi pomeni naj tu izpostavljam plašnost poželenja, saj je konj simbol človekove mladosti, vsega njenega žara, plodnosti in plemenitosti. Tako je konj simbol moči, ustvarjalnega zagona ter mladosti v smislu spolnega in duhovnega pomena; pripada pa istočasno zemeljskemu in nebeškemu svetu (Chevalier in Gheerbrant 1987: 270–277).

narave, ki se v tem primeru kaže kot užitek v lepoti⁸. Trondu narava, tj. gozd, reka in travniki, ne pomeni samo prostora delovnih počitnic, ampak bistveno esenco njegovega življenja, saj na več mestih pove, kako vonj po smoli postaja del njega samega, gozd pa sinonim za tišino in samoto, ki ju zelo ceni. Ni naključje, da si je gozdno tišino želel že v času srečnega in polnega življenja, na koncu pa si jo je izbral kot uteho v času najhujše stiske, ob smrti njegovih najljubših oseb, žene in sestre.

Simbolika konja je skrbno premišljena in estetsko motivirana z lirizacijo in esejizacijo, kar je značilno tudi za druge živali, ki se pojavljajo v romanu, na primer ptica, pes in ris. Tako kot je za simboliko konja bistveno, da se ustaljeni semantiki (mladost, moč, ustvarjalnost, erotičnost) dodajo še izvirni pomeni (inicijacijska avantura, odporniško gibanje), dodaja simboliki presežno vrednost ravno izvirni naravneski pomen. Podobno kot konj je na primer tudi ptica »klasična« glasnica naravne lepote, glasbe v gozdni tišini in jutranjega vitalizma, a po dogodku v krošnji dreves, kjer Jon razcefra kraljičkovno gnezdo in zdrobi ptičja jajca, postane inovativni kazalnik tragičnih družinskih izgub. Simbolika uničenega ptičjega gnezda ne deluje samo pri uničevalcu Jonu, ki je delno sokriv bratove smrti, in se mora s to krivdo spopadati celo življenje, ampak tudi pri Trondu, ki se v ključnih počitnicah še ne zaveda, da ne razpada samo Jonova, marveč tudi njegova družina. V nasprotju z naslovno simboliko norveškega romana simbol fige v slovenskem romanu ni tako večpomenski in estetski. Figa se pojavi le nekajkrat in ni tako organsko in zgoščeno vpeta v celotno romaneskno tkivo. Prvič se pojavi v II. delu (Vojnović 2016: 46), ko se vnuk ob pogledu na dedovo drevo zlomi in zajoka, drugič v X. delu, v dedkovi zgodbi (Vojnović 2016: 291), ko babica ponudi dedku, da obreže »njeno« figo. S tem mu ponudi možnost, da skrbi za vrt in dvorišče, ki sta bila pred začetkom njene demence povsem njena skrb in mu na tak način podari »svoje« drevo.

Figa se pojavi tretjič v Vesnini zgodbi (Vojnović 2016: 344), ko Vesna zaradi Safetove nepojasnjene zapustitve družine zajoka pred starši in želi pobegniti pred svojo mamo-tujko, pa na koncu vseeno sede pod figo. Ta se ji zdi edina, ki je še ohranila svoj videz in vonj ter se upirala norosti, ki je v nekaj letih spremenila naravo in ljudi. Četrtrič se figa pojavi v Jadranovi zgodbi na koncu romana (Vojnović 2016: 388–393), saj vnuk s hišo podeduje tudi figo. Ko gleda odpadle fige, se spomni, da je to njegov najljubši sadež prav zato, ker je fige skoraj vedno nabiral

⁸ V romanu je na več mestih izpostavljena lepota narave in njena spontana povezanost s človekom (poiščite te odlomke) ter užitek in ugodje, ki ju narava nudi človeku sama po sebi. Estetska napoved izleta je povezana z zavedanjem o pomembnosti skupnih trenutkov, ki jih je potrebno užiti čim bolj intenzivno: »In to je bil tudi najin namen; izviti zadnjo toploto iz stez v gozdu in iz skal, obsijanih s soncem, ki so štrlele iz pobočja Furufjella, videti odsev bleščečih brezovih debel, kako brenči med drevesi kot puščice, ki jih izstrelijo indijanski loki, in se potapljati v globoko zeleno praprot, ki je stala in mahala ob ozki makadamski cesti, kakor palmove veje na cvetno nedeljo v Svetem pismu. Na konjskih hrbitih sva prišla od planšarije, mimo starega hleva iz hlodov, kjer sem bil neko ne tako zelo oddaljeno noč in sem nenadoma začutil vročino v telesu, in zdaj je vročina prihajala od konjskih bokov pod stegni in od južnega vetra na obrazu. Jahala sva mu v objem po svoji, vzhodni strani reke in pozajtrkovala sva in pripravila sedelne torbe in zvila tople odede, da jih bova uporabila za prenočevanje, in dežna plašča sta bila speta skupaj z odejami in okrtučila sva konja, da sta jima grivi sijali« (Pettersen 2012: 170).

za druge. Čeprav je že temno, želi nabrati fige svoji ženi, s katero sta se odtujila, in pri tem precej tvega. Ne želi nabrati kakršnihkoli fig, pač pa tisto, ki se skriva na tanki zgornji veji. Resda figa poveže vse tri zgodbe in s tem tudi tri rodove družine med seboj, a je njena simbolika povsem tradicionalna in predvidljiva. Drevo kot simbol družinskega drevesa in s tem razvejanosti družinskih članov tej klasični simboliki pridružuje še ustaljeno semantiko drevesa kot simbola modrosti in vedenja o svetu (Chevalier in Gheerbrant 1987: 130). Tudi to, da se figa pojavi na štirih različnih mestih, še ni dovolj, da bi konkretno drevo ustvarilo izvirno simboliko, saj ga pri tem zavira realistična pripoved, zaznamovana z delno trivializacijo.

Trivializacija v romanu *Figa*

Pridružujem se mnenju Milivoja Solarja (2010: 16), da je danes apologija kiča pogostejša kot nasprotovanje trivialnosti, in da deluje trivialna književnost s svojo popularnostjo in lahkotnostjo dojemanja kot nasprotje »sofisticirani«
kakovostni književnosti. Številni strokovnjaki so prepričani, da poetika združevanja ali stapljanja različnih kodov v današnjem času t. i. literarnega eklekticizma predvideva večjo gibljivost pri vrednotenju besedil, a hkrati ne izključuje prepoznavanja literarnosti in trivialnosti v besedilu ter ločevanja med literarnimi in neliterarnimi oziroma med trivialnimi in netrivialnimi lastnostmi. Ker je vrednotenje bistveni proces literarne interpretacije, ki ga morajo maturanti obvladati, se bom v nadaljevanju ukvarjala s trivialnimi lastnostmi, ki so roman *Figa* s trivializacijo spremenile v trivializiran (ne pa trivialni) roman. Trivializacija (Zupan Sosič 2017: 376) je namreč postopek vnašanja trivialnih značilnosti v netrivialno besedilo in preigravanje z njenimi kategorijami. Rezultat nedosledno izpeljane trivializacije je trivializirano besedilo, posledica doslednega uvajanja vseh procesov pa je trivialni tekst, v katerem se trivialnost vzpostavi kot vrhovno načelo ubeseditve.

Primerjalna analiza pripovedi pokaže, da sta si romana podobna po realističnem slogu in dokaj jasni gradnji zgodbe, vendar se razlikujeta po trivializaciji. Poudarjena mimetičnost ali tradicionalna realističnost še ni pogoj za trivializacijo, saj se v novem tisočletju srečujemo z mnogimi post/realističnimi slogi, v sodobnem slovenskem romanu pa prevladuje t. i. modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami. Tudi pripoved romana *Konje krast* je realistična, vzpostavljena s pomočjo zgodbenega paralelizma dveh zgodb oziroma prepletenosti zgodbe mladega in ostarelega Tronda. Že načini modifikacije realističnosti, v tem primeru časovne prepletenosti v obeh romanih, kažejo na literarnost romana *Konje krast* in delno trivializacijo *Fige*. Linearna povezanost časovnih vzporednic z nekaj analepsami potrjuje v *Figi* realistični model romana, ki se s številnimi razlagami istih dejstev z istimi ali podobnimi besedami izogiba poetičnosti in estetskemu učinku časovnosti: prav ti dve lastnosti pa kažeta na presežno vrednost norveškega romana, v katerem pridobiva čas zaradi posebne estetske izpiljenosti že dimenzije pomembne teme

in perspektive. Vojnović namreč gostobesedno in največkrat redundantno razloži dedovo poreklo in s tem tudi prvo omenjeno letnico, tj. 1955, s katero začenja roman: predvsem se posveti nereduciranemu in pustemu poročanju o izvoru dedove mame in nesporazumu s komisarjem, iz katerega izvira ideja o gradnji hiše v vasi Momljan.

V romanu *Konje krast* je krmarjenje med letnicami (1948, 1999, 1945, 1944 in 1942) povsem drugačno. V skladu z literarnostjo, ki gradi suspenz na vrzelih, je najpomembnejša letnica tista, ki sploh ni imenovana in si jo morajo bralci sami izračunati. To je letnica smrti dveh Trondovih najljubših oseb, ki ga je prignala v samoto gozdne tišine: leta 1996 sta kar v istem mesecu umrli njegova žena in sestra. Letnice v tem romanu torej niso samo tradicionalne časovne določenosti (kot v *Figi*), pač pa so tesno povezane s simboliko ostalega romana. Čeprav prinašajo omenjene letnice pomembne dogodke, so s simboliko reke⁹ in jezera ter konja, ptiča, risa in psa povezane še z minevanjem, sprejemanjem zapustitev oziroma izgub ter razmišljanjem. Tako je podobno eksplicitno sporočilo v obeh romanih – razumevanje lastnega življenja je odvisno od poznavanja družinskih zgodb – samo v norveškem romanu oplemeniteno s številnimi estetskimi sugestijami: o življenju je potrebno poglobljeno premišljevat, najbolje v naravi in s knjigo; za svoje življenje smo sami odgovorni in ga tudi sami oblikujemo; če izgube ljubljene osebe ne prebolimo, ne moremo biti junak svojega življenja; bolečino se moramo naučiti premagati. Naštetá implicitna in eksplicitna sporočila so zastrta s tančico lirizacije in esejizacije, ki v Vojnovićevem romanu umanjka.

Nereducirana gostobesednost, linearna poročevalnost ter manko simbolike in metaforike oziroma estetske zgoščenosti so v *Figi* rezultat delne trivializacije, ki vključuje naslednje trivialne postopke: simplifikacijo, redundanco, monosemičnost in manko avtoreferencialnosti. Prvi postopek, **simplifikacija**, je proces pretiranega popreproščanja in ustreza povprečnemu ali neliterarnemu bralcu, ki je željan predvsem (napete) zgodbe. Ta s poetiko razlagalnosti sproti ali naknadno pojasnjuje dogodke (odprto ostaja samo vprašanje Safetove zapustitve družine) in zaradi večje komunikativnosti ponavlja iste informacije na isti način, istočasno pa se nasloni tudi na ustaljene žanrske vzorce: v *Figi* je to kriminalka, saj začne Jadran po najdbi dedove stekleničke za zdravila sumiti v naravno smrt. Simplifikacija je v odlomku prisotna že na slovarski ravni, saj uporablja povsem jasne in običajne besede v pomensko nevtralnih okoljih (preživela na telefonu, prebiti se do zadnje runde, krenil v akcijo, pojavila mama in oče), ki jih iz monotonije le mestoma iztrga značilni pisateljev humor. Najbolj je moteče popreproščanje tam, kjer se spremeni

⁹ Pred razlago literarne simbolike priporočam vprašati mlade bralce o doživetosti naštetih simbolov; navajam nekaj predlogov za reko. Kaj pomeni reka za mladega Tronda in kaj za ostarelega? Kateri pomembni dogodki se zgodijo ob njej? Kaj simbolizira reka? Simbolika reke in toka vode vključuje v slovarju simbolov (Chevalier in Gheerbrant 1987: 561–562) simboličnost različnih možnosti, rodnosti, smrti in obnavljanja. S spuščanjem s planin, z vijuganjem po dolinah in izgubljanjem v jezerih ali morjih namreč reka simbolizira človekov obstoj in njegovo minevanje. Tako je povsem smiselno, da je mladi Trond umeščen ob reko, ostareli pa ob jezero, v katerega se steka reka in ki pomeni sintezo oziroma konec (rečne, tj. Trondove) poti.

v didaktično in neizpiljeno razlagalnost (na primer *It's complicated* ni izraz za posebnost ljubezenske zveze, kot trdi pripovedovalec, pač pa običajna angleška fraza): »Danes bi temu, kar je bilo med nama, najbrž rekli *It's complicated*, takrat pa za to še nismo imeli primerne fraze, in zato ni bilo med nama uradno nič, čeprav so vsi vedeli, da nekaj je. Eva je rekla, da mutiva, in danes se mi zdi, da je bilo to res še najbližje resnici« (Vojnović 2016: 202).

Osnovni pripovedni način simplifikacije je ponavljanje, ki ustvarja drugi trivialni postopek, tj. preobloženost informacij ali **redundanco**. V obeh odlomkih (Motivacijski list 1) je ta trivialni postopek prisoten v *Figi*, kjer se izginotje očeta opisuje zelo redundantno in v tem smislu predvidljivo, saj se s pripovedovalčevo nejevernostjo ponavlja besedna zveza očeta ni (bilo). Pri opisu izginotja se ničesar ne izpusti, čeprav je ravno bralčevo samostojno povezovanje informacij in zapolnjevanje vrzeli pogoj literarno kvalitetnega romana. Oba postopka, simplifikacija in redundanca, sta tesno povezana še s tretjim procesom trivializacije, tj. z monosemičnostjo. Ne samo da najprej informacijo o očetovem izginotju dobimo iz natančnega dnevnega poročila prvoosebne pripovedovalca, ampak nam iste informacije posredujejo celo vsi trije ubeseditveni postopki, tj. pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora. Proces spremembe od nejevnosti do delnega sprejetja očetovega odhoda je namreč enopomenski, medtem ko je očetovo slovo v norveškem romanu večpomensko.

V nasprotju z **monosemičnostjo** *Fige* je večpomenskost očitna že v odlomku romana *Konje krast*, v katerem ima govor ključno mesto; opisovanje in pripovedovanje mu globita (ne pa ponavljata oziroma širita kot v *Figi*) pomen v več smeri. Že samo beseda »razumeš« ima več pomenov. Oče jo ponovi tako (podobno kot besedi »v redu«), da sin še manj razume nastalo situacijo, hkrati pa ta beseda tudi uvaja razkorak med izrečenim in zamolčanim, ki je bistvena tema celotnega romana. Sin sicer pritrdi očetu, saj ga ima rad in mu hoče ugoditi, a nekje globoko v sebi čuti in se boji, da izgovorjeno nima več svojega (pravega) pomena. Sicer si želi, da njegov strah ni upravičen, a hkrati analizira svoje obnašanje in izrečene besede, da bi vendarle začutil pravo resnico. Tako opisuje travmatični prizor ločitve skozi filmsko oko, ki mu ponuja bolj inovativno in slikovito analizo svojega početja. Ponovitve v tem odlomku zato niso povzročile enopomenskosti (kot v *Figi*), ampak ravno nasprotno: oblikovale so večpomenskost. Stavke »Ampak seveda ni prišel.« se na primer pojavi v pomensko nasprotnih okoljih in ritmično stopnjuje pripovedovalčevo pričakovanje očeta; namesto očeta pride dež (poosebitev naravnega pojava) in izbriše (dež je metafora za izpiranje preteklosti) neko fantovo obdobje, saj se od tega odhoda dalje Trond povsem spremeni (»Bilo je, kot da bi se spustila odeja in prekrila vse, kar sem kdaj vedel. Bilo je, kot da bi življenje začel znova.«).

Manko avtoreferencialnosti, četrti trivialni postopek, je v *Figi* spremenil pripovedovanje v linearno nizanje logičnih dejstev, kar je bolj značilno za novinarski kot za literarni stil. Medtem ko v odlomku norveškega romana pripovedovalec ponovno preiščuje usodno slovo skozi oko filmske kamere in poskuša patetičnosti

močnega čustvenega prizora uiti z lirizirano esejizacijo sentimentalnih filmskih prizorov ločitve, pripovedovalec slovenskega odlomka o ključni točki svojega življenja ne premišlja tako poglobljeno, izvirno in avtoreferencialno,¹⁰ saj poskuša kot odrasel pripovedovalec le na drug (odrasel?) način povezati svojo in mamino perspektivo. Pri tem ne povezuje med seboj pomensko različnih področij (v *Konje krast* so to na primer očetovo izmikanje, sinov strah in beganje po avtobusu, filmski prizor, šofer avtobusa, vožnja s kolesom, konec poletja, jesenski dež in končno spoznanje o očetovi zapustitvi) in ne uporablja posebnega postopka, ki norveškemu romanu – poleg že naštetih značilnosti – prinaša presežnost. To je refinjena občutljivost za miniaturo¹¹, ki je v obravnavanem odlomku vidna iz pravečanja navidezno nepomembnim detajlom: trdo držanje za lase, nerazložljiv kratek očetov smeh, ledeneč občutek, oblak v prahu, zadnje okno, voznik v ogledalu. Ena izmed takih miniaturnih posebnosti na oblikovni ravni je tudi premišljen ležeči tisk (preverite, katere besede so v *Konje krast* napisane ležeče in pojasnite vlogo tega tiska).

Štirje postopki trivializacije – simplifikacija, redundanca, monosemičnost in manko avtoreferencialnosti – so postopki, ki sem jih navajala kot postopke siromašenja pripovednega stila oziroma jezikovne podobe romana, ki je prav gotovo vplivala na njegovo uspešno recepcijo. Podobno kot je Boris Paternu (1989: 219) za Bartolov *Alamut* ugotavljal, da je prav odsotnost osebnega stila postala pri recepciji in prevajanju v tuj jezik prednost, hkrati pa pogoj množične branosti oz. priljubljenosti besedila, tudi sama pripisujem *Figi* podobne razloge za njeno uspešnost, seveda pa pri tem ne zanikam pozitivne vrednosti humorja in ironije, ki mestoma iztrgata pripoved iz monotonije in brezosebosti. Poleg humorja in ironije je tretja pozitivna značilnost Vojnovičevega stila posebna stoičnost pripovedi, ki se kaže že v odlomku, ko se Jadranov čustveni vihar prenese na telesno raven, natančneje na ponavljanje sklec in samozavajanje, da je premagati jok nekaj koristnega. Stoični ton zaznamuje tudi *Konje krast* (Patrick Ness 2006), kjer delujejo najbolj intimni prizori še bolj intenzivno prav zato, ker so globoka čustva pripovedovana stoično, a hkrati

¹⁰ Premišljena avtoreferencialnost je najbolj učinkovita pri povezovanju Trondovega življenja z umetnostjo. Tako je opis na več mestih povezan z refleksijo književnosti (Dickens, Hamsun, Tolstoj, Rimbaud); filma (Chaplin), slikarstva (Magritte) in glasbe (glasba kot nasprotje teži življenja).

¹¹ Refinjena občutljivost za nadrobnost je nadvse estetska v »kuhinjskem prizoru« (Petterson 2012: 105), ko Trond obiše Franza in skupaj jesta zajtrk. V liriziranem prizoru se posveti miniaturam, tj. barvi sončnega žarka, ki sije skozi okno, belemu krožničku in beli skodelici z rjavo kavo, modri barvi kuhinje, doma narejenemu pohištvu, hkrati pa s posebnim vitalizmom primerja običajne kuhinjske predmete z vesoljem: »V tem prostoru mi je bilo všeč. Vzel sem vrček in si v kavo nalil malo mleka. Tako je kava postala bolj omedna in bolj podobna svetlobi in ne tako močna, in jaz sem priprl oči in pogledal čez vodo, ki se je vrtnčila čisto pod oknom. Svetila se je in bleščala kot tisoče zvezd, kot Rimska cesta, morda, enkrat jeseni, ko se peni in dere in se vleče skozi noč v toku brez konca, in lahko ležiš zunaj na fjordu v veliki temi s trdo skalo pod hrbtom in strmiš gor, do koder sežejo oči, in občutiš vso razsežnost vesolja, kako pritiska na tvoje prsi, da komaj dihaš, ali pa te, nasprotno, dvigne in izgineš kot kosom človeškega mesa v neskončnem vakuumu in se nikoli več ne vrneš. Že samo *misliti* na to me je odneslo.«

neresignirano.¹² Prav stoičnost je na več mestih učinkovito izrazila najbolj tragična spoznanja: ko nam Trond razkrije vprašanje, ki si ga obupno želi zastaviti Larsu, a ga nikoli ne bo zmožel (Ali si ti pri mojem očetu zasedel moje mesto?), je to kvalitetno izražen trenutek največje žalosti v romanu.

Vira

Vojnović, Goran, 2016: *Figa*. Ljubljana: Beletrina.

Petterson, Per, 2012: *Konje krast*. prev. M. Zlatnar Moe. Maribor: Litera.

Literatura

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1987: *Rječnik simbola*. Rijeka: Tiskara Rijeka.

Čačinovič Vogrinčič, Gabi, 1993: Oče – pravica do stvarnosti. *Časopis za kritiko znanosti* XXI/162–163, 23–29.

Irgl, Violeta in Debeljak, Jana, 2017: *Konec molka*. Ljubljana: Psihoterapija.

Krkoč, Sandra, 2013: Per Petterson, norveški pisatelj: Skoraj bi prej umrl kot postal literarna zvezda. Intervju. *Dnevnik* 2013, 6. maj: <<https://www.dnevnik.si/1042660209>>. (Dostop 9. 6. 2020.)

Ness, Patrick, 2006: Patrick Ness reviews *Out Stealing Horses* by Per Petterson. *Telegraph*, 15. jan: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3649367/Out-Stealing-Horses-by-Per-Petterson-review.html>>. (Dostop 2. 7. 2020.)

Paternu, Boris, 1989: Bartolov roman *Alamut*. Breda Pogorelec (ur.): *Jezikoslovne in literarnovedne raziskave: Zbornik referatov*. 211–225.

Tiskovna konferenca na Berlinskem filmskem festivalu leta 2019: Pressconference Berlinale: *Out Stealing Horses* (dir. Hans Petter Moland): <<https://www.youtube.com/watch?v=VAoEXMIbm4A>>. (Dostop 7. 6. 2020.)

Solar, Milivoj, 2010: *Ukus, mitovi i poetika*. Beograd: Službeni glasnik.

Van der Kolk, Bessel A., 2015: *The body keeps the score: brain, mind, and body in healing of trauma*. New York: Penguin Books.

Zupan Sosič, Alojzija, 2004: *Alamut – ob zgodbi in pripovedi*. *Jezik in slovstvo* 49/1, 43–57.

Zupan Sosič, Alojzija, 2020: Čas v romanu *Konje krast* Pera Pettersona. Matej Šekli in Lidija Rezoničnik: *Slovenski jezik in književnost v srednjeevropskem prostoru. Slovenski slavistični kongres*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo. 429–441.

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

¹² Ena izmed kvalitet romana, ki je bila v različnih študijah večkrat izpostavljena, je nesigniranost oziroma posebna vitalističnost, ki se kaže tudi v zanikanju usode in odločitvijo za lastno odgovornost: »/.../ in nikoli nisem maral ljudi, ki pravijo, da naše življenje usmerja usoda. Samo tarnajo, umivajo si roke in hočejo usmiljenje. Jaz mislim, da sami oblikujemo svoje življenje, vsaj jaz sem oblikoval svoje, kakršno pač je, in prevzemam celotno in popolno odgovornost zanj. Ampak lahko bi se preselil kamor koli, pa sem pristal prav tukaj« (Petterson 2012: 53).

Prilogi

MOTIVACIJSKI LIST 1: Očetovo slovo

1. *Konje krast* (Pettersen 2012: 97–99, 184–185)

– Ampak takšno je življenje. Tako se učiš – kadar se kaj zgodi. Posebno v tvoji starosti. Samo sprejeti moraš stvari takšne, kot so, in pozneje razmisliti o njih in jih ne pozabiti in nikoli ne smeš biti zagrenjen. Lahko razmišljaš. Razumeš?

– Ja, sem glasno rekel.

– Razumeš? je rekel in jaz sem še enkrat rekel ja in pokimal in takrat je ugotovil, kako močno me drži za lase, in izpustil me je s kratkim smehom, ki si ga nisem mogel razložiti, ker nisem videl njegovega obraza. In jaz sem poslušal, kaj govori, ampak nisem bil prepričan, da ga razumem. /.../

– Zdaj boš šel s tem avtobusom in v Elverumu boš prestopil na vlak in odpotoval domov v Oslo, jaz pa bom dokončal tukaj, in ko bo opravljeno, pridem za tabo. Je tako v redu?

– Ja, sem rekel. In na dnu trebuha sem imel ledeneč občutek, ker *mi* bilo v redu. Te besede sem slišal že prej in veliko vprašanje, ki sem si ga pozneje vedno znova zastavljaj, je bilo, ali so se zgodile stvari, ki jih ni mogel nadzorovati, ali pa je že takrat vedel, da mi nikoli ne bo sledil. Da se vidiva zadnjič. /.../

Nos sem pritisnil na steklo in gledal ven v oblak prahu, ki se je počasi dvigal in skrival očeta v vrtnec sivine in rjavine, in storil sem vse, kar človek *mora* storiti v takšnem prizoru; hitro sem vstal in stekel po prehodu k zadnji klopi in skočil nanjo s koleni naprej in položil dlani na steklo in strmel ven na cesto, dokler niso trgovina in hrast in oče izginili za ovinkom, in vse tisto, kar sem se podrobno naučil v filmu, ki smo ga videli, ko je v središču usodepolno slovo in se junakovo življenje za vedno spremeni in izstrelji v nepričakovane smeri, ki niso vedno prijetne, in vsem, ki sedijo v kinodvorani, je popolnoma jasno, kako bo. /.../

Ampak povedati hočem, da takrat seveda *nisem* vedel, kako bo. Nihče mi ni povedal! In nobenih možnosti nisem imel, da bi vedel, kaj vsebuje ta prizor, ki sem ga pravkar preživel. Samo tekal sem sem in tja med sedežem in zadnjim oknom z nenadnim zbeganim nemirom v telesu, in sedel sem in spet vstal in hodil sem gor in dol po prehodu in se usedel nekam čisto drugam in vstal tudi s tega sedeža in tako sem nadaljeval, dokler sem bil sam v avtobusu. Videl sem, da mi voznik v ogledalu sledi z očmi, medtem ko hkrati poskuša voziti po ovinkasti poti, in da mu gre na živce, ampak ne more neha gledati, a rekel ni nič. /.../

Ampak seveda ni prišel. Ne vem kolikokrat sem tistega poznega poletja 1948 opravil to pot, da sem čakal na vlak iz Elveruma. In vsakokrat sem bil enako napet in poln pričakovanja, ja, skoraj vesel, ko sem sedel na kolo in se odpeljal po Nielsbakknu in naprej vso pot, da bi ga pričakal.

Ampak seveda ni prišel. In potem je končno prišel dež, ki smo ga vsi čakali, in jaz sem še naprej kolesaril v Oslo skoraj vsak drugi dan, da bi videl, ali ni morda prav *tistega* dne prišel z vlakom iz Elveruma. /.../ In potem sem odnehal. Nekega dne nisem šel, niti naslednjega, niti naslednjega. Bilo je, kot da bi se spustila odeja in

prekrila vse, kar sem kdaj vedel. Bilo je, kot da bi življenje začel znova. Barve so bile drugačne, občutek, ki so mi ga globoko v notranjosti dajale stvari, je bil drugačen. Ne samo razlika med toploto in mrazom, svetlobo in temo, vijoličasto in sivo, ampak tudi razlika v načinu, kako sem se bal, in v načinu, kako sem se veselil.

2. *Figa* (Vojnović 2016: 99–102)

Prvi dan po očetovem izginotju, petega marca 1992, je mama preživel na telefonu, jaz pa sem v svoji sobi poslušal Gunse in v premoru med dvema komadoma na kratko prisluhnil njenim pogovorom, preveril ton njenega glasu. Nisem verjel, da se je očetu kaj zgodilo, bil sem prepričan, da je samo nekje zaglavlil. Tam doli se je začel vojna in pijančevanja so tu gori dobivala nov zagon. Očetovi prijatelji so utapljali svoj strah za življenja staršev, bratov in sester in z njimi se ni bilo več lahko prebiti do zadnje runde. Zato se mi je zdelo, da mama pretirava in da bi se, če jo že tako zelo skrbi, namesto da kliče teto Majjo in strica Daneta, Irfanovo ženo Rufijo, policijo, spet Daneta in Majjo, urgenco, pa še Danila, Romana in ne vem koga vse še, morala sprehoditi do Emone in do Borsalina, kjer so očetu ponavadi izmerili vmesni čas na poti iz službe do doma.

Zvečer sem, malo da bi pomiril mamo, malo zato, da je ne slišim še stotriinšestdesetič ponoviti, da Safeta že od včeraj zjutraj ni bilo doma, krenil v akcijo. Bil je to moj prvi tour de bar v življenju in obredel sem, drugega za drugim, vse lokale v naselju, tiste, v katere je oče redno zahajal, in tudi tiste, kamor ne bi vstopil, niti če bi ga mrtvo pijanega nesli noter. Srečal sem nekaj njegovih prijateljev, tudi Irfana, a ga ni nihče ne videl ne slišal. Irfan je prepričal natararico Jasmino, da sta iz Borsalina poklicala Ramiza, Nihada in Branka, tako da sem lahko po mami poslušal še Irfana, kako njihovim trem ženam na enako zaskrbljen način pojasnjuje, da Safeta že od včeraj zjutraj ni bilo domov in naj mu sporočijo, če bodo karkoli izvedeli. Potem si je Irfan naročil novo viljamovko.

Reci mami nek se ne sekira. Vrtiče se on sam, čim propije sve što mora propit. /.../ Verjetno se je samo kje zataknil, gospa, je mami rekel starejši policist, ki ni kazal pretiranega zanimanja za najino zgodbo. Mama mu je trikrat ponovila, da oče včeraj po službi ni prišel domov in da nihče ne ve, kje je, preden si je policist to tudi zapisal. Ti ljudje se radi kje zataknejo, je rekel.

Bil se še premajhen, da bi razumel, kaj je hotel reči, mama pa ga je še predobro razumela. Z mize je pograbila spenjač in ga z vso silo zabrisala vanj. /.../

Ko sem se drugi dan po očetovem izginotju zbudil, me je mama na smrt prestrašila. Šel sem proti stranišču, prepričan, da je mama v službi in da sem v brezšumno tihem stanovanju sam. Ko sem zagledal njeno negibno telo, ki je stalo sredi dnevne sobe, me je od strahu dvignilo s tal. /.../

Mamin pogled me je zaznal. Izrekel sem napačne besede.

A je tebi to zajebancija? A ti tudi misliš, da se TI ljudje nekje zataknejo? Da je to normalno, da ga tri dni ni domov? Da sem jaz zmešana, ker se sekiram pa ne spim celo noč? /.../

Mračilo se je, jaz pa sem z balkona gledal na ploščad pred blokom, kdaj se bosta pojavila mama in oče. Takrat sem prvič pomislil na to, da očeta morda nikoli več ne bo nazaj. Z vso močjo sem stisnil balkonsko ograjo in napel obrazne mišice. Trudil sem se zakrčiti telo, da se strah ne bi izlil iz mene. Nato sem se spustil na tla in naredil dvajset sklec. Pa še dvajset. Pa še dvajset. Pa še trinajst. Nisem zajokal in to se mi je zdelo dobro.

MOTIVACIJSKI LIST 2: René Magritte, *Reprodukcija prepovedana* (*La réproduction interdite*), 1937.



Pogovor pri vodeni literarni interpretaciji:

1. Kakšne občutke je v vas vzbudila slika *Reprodukcija prepovedana*? Ali vas na kaj spominja? Kaj je na njej nenavadnega?
2. Poskušajte neobičajnost prizora na sliki prenesti na dogodke in stanja ter razpoloženja mlajšega Tronda in Jadrana oziroma na oba v kasnejših letih. Kaj se vam zdi v obeh romanih najbolj nenavadno?
3. Interpretirajte odlomek iz *Konje krast* (Petterson 2012: 102), v katerem je omenjena Magrittova slika: »Ne v *svojem* življenju, in potem sem začel jokati, ker sem vedel, da bo ta dan nekoč prišel, in razumel sem, da se najbolj na svetu bojim tega, da bom tisti z Magrittove slike, ki se gleda v ogledalu in vidi svoj tilnik, znova in znova.«

4. Na sliki je pesnik Edward James, slikarjev prijatelj, v odsevu pa Poeva knjiga, saj je bil E. A. Poe Magrittov najljubši pisatelj. Medtem ko se knjiga pravilno zrcali, je Jamesova postava zrcaljena nepravilno, kar lahko pojasnimo z nadrealistično slikarsko poetiko, ki spreminja opazovalčevo perspektivo resničnosti. Ali lahko naštejete nekaj prizorov iz obeh romanov, ki podobno premaknejo običajno perspektivo realnosti?
5. Se vam zdi, da je iluzionistična podoba v ogledalu posledica tragičnih dogodkov portretiranca oziroma slikarja? Ali se vam zdi, da je Petterson prav zaradi tega, ker je v nesreči trajekta izgubil tri sorodnike, tako prepričljivo ubesedil tragične dogodke in žalost ob izgubi v obravnavanem romanu?