

ISSN 2232-2868 LETNIK 7, ŠT. 10, DECEMBER 2016

# LITERARNO JEZIKOSLOVNA REVIJA

ŠTUDENTK IN ŠTUDENTOV FILOZOFSKE FAKULTETE UNIVERZE V MARIBORU, ODDELKA ZA SLOVANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI



23. 07. 2010  
Vina Polajžek

**Letnik 7, številka 10 (december 2016)**

**Izdajatelj:** Študentke in študenti  
Filozofske fakultete univerze v Mariboru,  
Oddelek za slovanske jezike in književnosti

Koroška cesta 160, 2000 Maribor

**Telefon:** +386 (0)2 22 93 840

**Telefaks:** +386 (0)2 22 93 625

**E-pošta:** literarno.jezikoslovna.revija@gmail.com

**Spletna stran:** <http://www.literjezika.si>

**Glavna in odgovorna urednica:**

Urša Kac

**Področni uredniki:**

Aleš Čeh (*proza*)

Jasmina Odorčič (*kritika*)

Barbara Mastnak (*poezija*)

Julija Neudauer (*prevodi*)

Jure Cvetek (*jezikoslovje*)

**Lektorica:** Urša Kac

**Naslovnico oblikoval:** David Kunstek Kneževič

**Oblikoval in tehnično uredil:** Janez Šali

**Slika na naslovnici, ilustratorka:** Nina Balažek

**Oblikovalec spletne strani:** Jure Domajnko

ISSN 2232-2868

**Naklada:** 200 izvodov

**Tisk:** DEMAT d. o. o.

**Vse pravice pridržane!** Brez ustreznega pisnega dovoljenja izdajatelja ni dovoljeno nobenega dela ali celote te revije na kakršenkoli način reproducirati, kopirati ali kako drugače razširjati. Ta prepoved se nanaša tako na mehanske oblike reprodukcije (*fotokopiranje*) kot na elektronske (*snemanje ali prepisovanje na katerikoli pomnilniški medij*).

# Kazalo

<b>Od poezije do proze</b>	Aleš Jelenko.....	6
	Vanesa Vodovnik.....	11
	Veronika Šoster.....	12
	Maja Milošević.....	14
	Suzi Goričanec.....	15
	Anja Silovšek.....	16
	Sara Remžgar.....	17
	Eva Orka Šenekar.....	22
	Žiga Krajnc.....	24
	Barbara Mastnak.....	26
	Michael Leopold.....	29
	Anja Malenšek.....	35
<b>Kritike in recenzije</b>	Denis Škofič: Aiaja, Ogigija, Sherija.....	41
	Lara Sobočan: »Naša Tina«.....	43
	Urša Kac: Kako figov mleček zlepi razdrte vezi ali rdeče niti treh zgodb...45	
	Michael Leopold: Zeleni Henrik danes.....	48
<b>Strokovni premisleki o literaturi</b>	Ana Šela: Žanrska analiza romana Rojstvo Venere.....	52
	Martina Janežič: Izselsjenska problematika v spominih Leva Detele....	59
	Marko Nežič: Bedni ljudje Dostojevskega in žanr romana v pismih.....	69
<b>Članki</b>	Niko Šimenc: Kulturnoekološki pogled na poezijo Mirana Jarca.....	83
	Špela Vrbovšek: Eksistencialistične prvine v Kocbekovi liriki.....	95
	Jernej Kusterle: Teorija ulične poezije.....	103
	Jernej Kusterle: Intertekstualnost v slovenski ulični poeziji.....	112
	Špela Antloga: Vzajemno delovanje besedotvorja in besedilotvorja na primeru novih tvorjenk v slovenščini.....	122
	Janja Šterle: Strokovno izrazje v Rokusovem učbeniku in priročniku za učitelje za osmi razred osnovne šole.....	131
	Nina Ditmajer: Vzhodnoštajersko rokopisno in knjižno izročilo od 16. stoletja do leta 1803.....	137
<b>Prevodi</b>	Prevodi pesmi Ferija Lainščka: Eva Rosič, Julija Neudauer.....	150
	Prevodi pesmi Nikite Gill: Nina Erjavec in Suzana Mihurko.....	156
	Prevodi proze Siegfrieda Lenza: Michael Leopold.....	157
	Prevodi proze F. Scotta Fitzgeralda: Mojca Kolar in Tadeja Tement.....	170
	Dogodki.....	185
	Ilustratorka.....	191
	Zahvala.....	192



# UVODNIK

Dragi bralci!

Pred vami je labodnji spev Litrovega uredništva. Pa ne zato, ker je tako veličasten, čeprav nam boste napredek od sedme številke, ko smo Liter jezika prevzeli, morali priznati, pač pa zato, ker je to zadnje skupno delo te uredniške ekipe. Naša ekipa se je dobro ujela, čeprav je vsak vlekel na svojo stran, da bi svojo rubriko kar najbolj izpopolnil ter izboljšal Liter jezika. Vsak od nas je tudi za to številko prispeval dva decilitra in nastal je cel Liter jezika. Za nekatere preveč, za druge premalo, mi pa vemo, da bi se dalo iztisniti še kakšno kapljo uredniškega znoja več, a naj v naše opravičilo povem, da je to naš labodnji spev prav zaradi tega, ker je bilo za večino urednikov in urednic to leto prelomno. Eni so magistrirali, drugi bodo v času izida revije ali kak mesec kasneje, tretji so se poročili ali zaposlili, vsem pa je nam je skupno, da zapuščamo študijske klopi in študentsko literarno-jezikoslovno revijo predajamo mlajšim generacijam. Morda je ravno zato naš zadnji Liter jezika zorel tako dolgo. Dolgo smo čakali na prispevke, dolgo smo rok podaljševali in dolgo po tem smo prispevke še vedno sprejemali, ker se nam je zdelo, to še ni za en Liter in da se pol Litra ne spodobi postreči. Zato smo še dolgo gnetli, zelo dolgo izbirali in predolgo popravljali, dokler nismo iztisnili Litra vsebine, ki jo boste dolgo brali. Dolgo, ker to ni neka lahka zadevščina majhnega obsega in ker prvikrat vsebuje toliko strokovnih prispevkov, da smo jih razdelili v klasično rubriko Članki (za katero tokrat pišejo Šimenc, Vrbovšek, Kusterle, Antloga, Sterle in Ditmajer) in še v Strokovne premisleke o literaturi (Janežič, Šela, in Nežič). Poezijo in prozo smo združili v istem poglavju, ki bi lahko vsebovalo še kaj dramatike, vendar te tudi tokrat sploh nismo dobili, med večjim številom prispelih pesmi pa smo za 10. številko izbrali pesmi 10 pesnikov ter jim dodali še prozo dveh, po izboru uredništva, najboljših prozaistov. Kritike in recenzije so še vedno naša šibka točka, saj ne izhajamo dovolj pogosto, da bi bili res aktualni, pisanje kritik pa očitno tudi ni najljubše opravilo študentov, zato smo tokrat k sodelovanju povabili našega »starega kritika« Škofiča, eno kritiko je prispevalo uredništvo, ena je nastala na podlagi prebiranja otroške književnosti, kar bo, upajmo, zares zaživelo v naslednji številki, ena recenzija pa se ukvarja s prevodom. Zato si tudi na tem področju obetamo, da bo v prihodnje sodelovanja z Oddelkom za prevodoslovje še več in da to ne bo ostalo samo na področju prevajanja tujih del v slovenščino, ampak tudi slovenskih avtorjev v tuje jezike, kar v tej številki nadaljujeta prevajalki, ki sta že prejšnjikrat pričeli s prevajanjem Lainščkove poezije, ter pisanja recenzij prevodov. Če berete in pišete, ne čakajte predolgo, pošljite nam kaj za 11. Liter jezika. Če poleg tega znate biti tudi kritični, pa se, dragi bralci, obrnite na nas in nam pogumno povejte, da bi radi postali člani nove uredniške ekipe novega Litra jezika.

Urša Kac





# Od poezije do proze

Milica  
29.7.2011

# ALEŠ JELENKO

## Vijolična pesem

1.

Mistika si je ustvarila obraz;  
sliko iz rohnečih vlaken  
in solze iz meteorske vode.  
Ekstravagantno prepričanje  
pa reže debele korenine;  
kot da bi živeli  
v rapsodiji nevednosti,  
kot da bi spali  
v palubi samozadostnih  
doživljajev.

In mogoče smo res  
zgolj sinovi volkulje,  
izrodki, ki jih ponoči  
nosi luna.

In ko z glavo trčiš  
v konec galaksije,  
se odpro vrata.  
Uvidevno  
stopiš skoznje  
in se slepo zazreš  
v začetek obstoja,  
kjer si bil ti  
in sonce še sploh  
ni zagorelo.



2.

Kako narcisoidno je prepričanje,  
da smo

virtuozni na violini,

katero igramo povsem sami.  
In da nihče nikdar ni napisal  
ničesar, na kar bi se lahko oprli.  
Presihajoče strune se razodevajo  
kot mehki kristali, spet drugič  
kot ostra ptičja peresa z zvokom  
neulovljivega udarjanja kopit.  
Kovinski krožniki so nerešljiva  
uganka; sprašujemo se o možnostih,  
dejstvih, predvsem pa o dokazih,  
ki jih vedno primanjkuje. A vendar;  
neskončnost vesolja rojeva neskončno  
opcij. In neskončno opcij rojeva neskončno  
število forenzičnih dokazov o obstoju obstoja.

Naša razsodnost  
venomer  
izgublja fokus

pri napačnih  
stvareh.

3.

Takrat, ko te

črna luknja  
pogoltne  
in izpljune,

se prva svetovna vojna  
odvija vnovič

in znova.

#### 4.

V kontekstu astronomskih diskurzov,  
bi rad povedal,  
da:

sem se včeraj zlil z ogledalom,  
sem srečal svojega mrtvega psa,  
ki ga nikoli nisem imel,  
sem videl večno luč,  
ko je voznik vozil proti meni,  
sem vrgel laso na Saturn  
in ga potegnil k sebi,  
sem srečal hibridno pojavo  
z jajčastimi črnimi zenicami,  
sem zajahal najbližjo zvezdo,  
sem ...

Umetnost nepoznavanja  
je širina domišljije.

5.

Palico so zapičili v zrahljano  
skorjo in se od veselja prijeli  
za rit. V tem času so na Zemlji  
vsi paraziti z naočniki zaplesali tango.  
Ko bi nekdo pogledal skozi oko  
teleskopa, ki sameva v sosednji  
(nenaseljeni) Hiši, bi videl, da smo  
mravlje – pomanjšana horda bitij  
s povsem jasno hierarhijo. In sedaj  
si predstavljaj psa, mačko pa ...  
samega sebe; komet je zaokrožil  
okoli Marsa, v neimenski praznini  
pa podobno čudo plava mimo  
okroglega stanovanja s tekočo  
vodo. Svetla točka vsega tega  
pa so sončna očala – marsikaj  
odbijejo. Psihoza se tako skriva  
v brlog in čaka na novo priložnost,  
da udari. Težko se je boriti z  
mlini na veter, a še težje se je  
spopasti z votlo lobanjo  
in rušilno močjo nevednosti.

# VANESA VODOVNIK

## Dvojna merila

Živa je tečna  
in kurbirska. Mrtva je  
prečudovita.

## Če

»Kaj pa, če ...?« bi se  
spraševali, četudi  
če ne bi bil če.

## Moja obleka

Preteklost ni v  
modi. Nadenem si jo.  
Ker to sem pač jaz.

# VERONIKA ŠOSTER

## zapisnik s sestanka kluba ljubiteljev stephena kinga

opombo pod črto rabijo samo tisti  
ki se radi počutijo pomembne  
opomba pod črto  
ljudje se ne bojijo klovnov  
bojijo se ljudi v klovnih

v šoli v naravi smo enkrat izganjali duhove tako  
da smo se usedli v krog in potem je vsak  
pljunil v prazno plastenko kokakole na sredini  
naši bogovi so zadrževali smeh

gospodje s črnimi klobuki  
ki rahlo levitirajo nikoli ne  
opazijo vseh nesrečnih golobov  
ki se jim morajo izmikati  
kakor kamikaze res prevzetno

spet sem pozabil priimek gospe levo od mene  
v dokument jo zapišem kot gospa X še dobro  
da ima dioptrijo ostali so prisotni manjka le še  
gospod ki je pred dvema mesecema odšel  
v pekarno po rogljičke in rekel da bo takoj nazaj

pod strop se vali dim sosedov maček  
se je prilepil na šipo in se razpotegnil  
samoumevno mežika v nas nad njim se  
zbirajo jastrebi ali pa so to spet le pisatelji

kdo bi vedel

## svetovni rekord v zadrževanju sape

v poplavljeni sobi ne moreš  
zaretiti ognja  
lahko pa ustanoviš  
plavalni tečaj za činčile  
z rokavčki in piščalko in vsem  
ker si že v letih  
se ti dela pivski trebušček  
in včasih se pozabiš obriti  
še vedno ne znaš znakovnega jezika  
čeprav si ji stokrat  
tisočkrat obljubil  
da naslednji teden pa res začneš  
počutil si se srečneža  
ker ti je verjela kot da ne bi  
še nikoli izustil laži ali koga  
zazidal v steno  
in mu vsake toliko časa potrkal  
v morsejevi abecedi da bi preveril  
če še diha zato ti zdaj  
zupajo le še činčile  
motrijo te izza svojih košatih brčic  
lesketajo se na gladini  
kakor veličastne ostrige  
in res ne vejo  
kakšno srečo imajo

# MAJA MILOŠEVIČ

## TNT

Ne lažem vedno  
ko se skloniš k meni  
gol ti pripovedujem  
bi me zmasiral?  
šele zdaj razumem  
kako se je lupiti na ukaz  
samo soba  
in Crass\*  
obleci krilo  
usnje  
živalski pomen prostora  
kjer hamleti zamenjajo telo  
v najlonkah se boš spomnil  
tam nisva skregana  
čeprav pravijo  
da ženske bolj jezikajo.

\*Crass – Angleška anarcho-punk skupina, delujoča med letoma 1977–1984



# SUZI GORIČANEC

Nekega večera je bil vonj cvetličarne  
na vogalu starega trga tako močan,  
trki vinskih kozarcev pa  
tako prekleto tihi,  
da sem slišala mnoga šepetanja  
in veliko skrivnosti mimoidočih neznancev.  
Obrisi ljudi, ki samo so,  
v mojih mislih obstanejo in čakajo.  
Spomnim se grafito:  
»Ali živiš svoje sanje?«

# ANJA SILOVŠEK

## Der Biertischstrategie

Zložiti se  
v legijo misli  
in biti v prvih bojnih vrstah  
premagan  
na pravi strani zgodovine  
ko ta več ne obstaja  
razcefran proti  
goltajočim tlom ker  
gravitacija je opij  
z učinkom teorije zarote  
včasih se je dalo leteti  
modruješ  
a takrat še nismo  
bili opice  
v zadnjem deci odrešitve  
pljusk pljosk ob šanku pa navzdol  
(izgleda komično pa ni)  
v temo pred svetom  
v klobčič pred rojstvom  
razblini ...

# SARA REMŽGAR

## Ljubezen ali nekaj podobnega

Polnočni jezdec in luna,  
ki opazuje dekle na lebdečem balkonu,  
dišečo v pomarančnem olju  
maziljenih prednikov.  
Vedeli so zanjo in bolezen,  
zastrupljanje lažnih obljub  
in zlih namer,  
ko je žrtvovala očiščene roke.

Njegovo ime je bilo sveto  
in v zaporedju trenutkov  
me je vzel  
nepredvidljivo, nepripravljeno seči  
po večnosti  
v dobrem in slabem, slabem:  
sovo, ki je pustila balkon odprt,  
med njima tanek sukanec življenja.

Pustil si me  
praznih  
prostorov,  
zdivjano,  
ožeto  
v kapljicah luže,  
brbotajočih valov nepoznanega. Izgona. Iz najinega. Gnezda.

Gospod B.  
Še vedno si z njo.  
(Zakaj!?)  
Še vedno sem s tabo.  
Voljno vlečem najin sukanec...življenja.

# V troje

Več nas je.

In se porajamo iz bolnih zvez, epidemije  
današnjih prednosti,  
pravičnih postav moških in žensk  
in vseh, ki so tam vmes, v zlatem krogu  
jutranjih slabosti,  
perspektiv človeških kletk.

V troje vrst smo poravnani,  
najprej nasmejani in bahavi,  
potlej gnili in majavi.  
Naposled vrsto zapustimo  
in bedimo, iščemo, gradimo  
v razrušenih domov vsega,  
kar smo nekdaj živeli,  
nekdaj zajemali s polnimi čeljustmi  
navidezne pravičnosti. Uzakonjene postave njih, sodnikov. Bogov!

Potovanje je v neznano  
in v dvoje ne, v troje.  
On, polnočni jezdec  
in on, Lucifer modernih dni.  
Očeta, očarana, samozvana varuha dekllic bisernih uhanov,  
v lotusovem cvetu  
in popkovino,  
ki jima ne pripada.  
In dekleti, ki jima nista izročeni. Nista izročeni!

V troje se borim, ne v dvoje.

## Znani obrazi (v preobleki)

Pozdravljen ti,  
ki te že poznam  
in si mi tujec prav tako,  
a le do roba, do odeje v postelji  
in ramen, ki ti obračajo svoj hrbet.

Črni vran, lepotec,  
ožarjen, blagoslovljen od Afrodite  
in nevednosti,  
užaloščenosti, bojim se te,  
ponovno.  
Ponovno te vidim,  
drugačnega,  
a tako zelo podobnega, poznanega  
murna v svoji suknji,  
lazarja (brez hiše),  
žabca, čakajoč  
na svojo odrešilno bilko.

Princ in rabelj,  
zbujam se ob tvoji preobleki.  
Iščem te v prvi epizodi,  
ljubim tvoj minuli svet,  
ožarjen je v novem času  
in nebo ga opazuje,  
speče v uri, ki je ne zmanjkuj.

Greva posejati življenje  
tja  
do koder segajo jim korenine.

## Izgon (iz raja)

Čakam, da me odnesejo,  
zagrebejo v črno zemljico.  
Telo, ki je treščilo ob rob  
ledene gore.  
Tako pričakovane,  
spoštovane, a le začasne.

Zakaj bi me občudovali;  
ne bom jih osvobodila,  
nisem med in mleko zanje,  
ne poznam rešitev,  
ne zmorem plesti iz njihovih sukancev življenja.

Tujka bom,  
vzeta od nikoder,  
šla nikamor.  
V deželo *Neverneverneverland*.  
Iz egiptovskega suženjstva  
v Izrael.

Kar čakam, da me neizgovorljivi zlogi  
ugonobijo, me pokončajo  
s svojimi sulicami pravičnosti,  
na katere se zanaša Lucifer,  
oče dandanašnjih dni.

Pojasnili so mi:  
izravana maternica, prerezan predor,  
koščki mlečnih prsi,  
ki se cedijo po stenah in pišejo po njih  
v krvi večne zaveze:  
bila je tukaj mati dveh metuljev.  
Porežejo nam krila. Poletimo.

# Vrnitev

Noč je le navidezen  
počitek puščavskega popotnika,  
ki s svojimi zastrtimi urami  
v peščenem valju išče vse,  
kar je prešlo,  
se izvilo iz žarečih rok budnosti.

Prišlo je s pošto,  
ponovno je prihajalo  
več let, večkrat,  
tako pričakovano,  
kakor v jutranjem pršenju mili mesec,  
ki se dnevu umakne in izdahne zadnji spev.

Ponovno ti prebadam krila  
in smrt mi zadiši po pomarančah.  
Pozna me po imenu,  
mežika mi in zapeljuje  
s svojim nežnim, mehkim zibanjem,  
slajša z rdečo šminko  
in pretvezo lahnega koraka – večnega počitka.

Črni vran jo daleč stran opazuje,  
na pečini sveti njegov jok  
in vpitje hodi stran, ne slišim ga.

Njegove ustnice gorijo  
prhutajo in obupujejo. Kako pričakovano! Kako moško!  
Črni vran izgine  
izpod sopare  
nekega nežnega  
majskega dne.

# EVA ORKA ŠENEKAR

## Pošast

Kdo je ta pošast,  
ki se v mojo kožo oblači;  
kdo trga mi obraz,  
ga z maskami pokriva;  
kdo mi milino slači,  
jo trga plast po plast?

Kdo daje me v okove,  
mi nož v srce zariva;  
kdo natika mi rogove;  
kdo strah mi v rane vliva,  
da moči izkrvavela,  
vsa šibka sem in kriva?

Izpod krempljev njenih ostrih  
vse izgine  
iz luknje v mojih prsih,  
še to, kar je bilo topline,  
brezno je brezkončno,  
polno groze in sivine.  
Za rešeto ujeta,  
ob pošastni straži,  
Peruti si odsekam,  
vse angele odrinem,  
in se budno pazim,  
ko mi kri odteka -

da iz pekla se ne rešim,  
da ne zapolnim te praznine.



# Beg

Nad zemljo lega mrak  
in iz gozda sanj za teboj  
prihajajo pote,  
lačni stegujejo kremplje  
in se ti tiho prikradejo  
za hrbet.

Na zatilju  
začutiš vročo sapo,  
od njihove žalostne  
mehkobe ledeni ti kri  
in srh te spreletava  
vse do prstov  
na nežnih nogah.

S hladnim, bleščeče  
ostrim mečem  
hrepeneče sežejo  
po tvoji mladi,  
mehki duši.

Ko zaslišiš svoj  
krik, zarezan v noč,  
prestrašena  
razkleneš peruti  
in se poženeš  
v smrtni beg.

## Latvija je daleč

Vrzi vendar ven  
prastaro pohištvo.  
Nikomur ni mar za sveto idejo,  
ko svet postelji kopel ustvarja.

Gremo v tisto smer,  
da vidimo lahko še speče.  
Kadar slina se cedi v med,  
nočem več spati.

Latvija je daleč.  
Drsi za smerokazom  
in kliče po branju borze.  
Spet sem se uštela.

Vgraviran je že datum,  
nosi tisto stvar, ki daje pogum še mrtvim.  
Posadi se tukaj z menoj  
in glejva zvezde nad vrtovi.

# Zlati lapuh

Jeklo meče nase solze,  
preglasno hranijo se zombiji.  
Fahrenheitove ideje na prvi strani,  
v čistem ničū smisel iskati.

V zlatem lapuhu je zgodba zapisana,  
že trikrat pozabljena in sama se ošteva.  
Prišteva si leta  
in igra med vrstami trupel.

Na novo bo zgodba zapisana,  
v lapuhu bo upanje živel.  
Četudi zelje ga bo preživelo,  
okornost z vozičkom se bo zdravila.

# BARBARA MASTNAK

Ni si dovolila.

Lastne tlakovce mi je zmetala v zobe.

Zreducirana od Jančarjevih svinj  
sem zrla v ogledalo ideološkega fanatizma.  
Nevajena polagati mehke preproge pod  
padle noge  
in basati nikogaršnjo motivacijo v čreva.  
Preostre robove ima moja peta  
za njeno krzno.

Napake tujcev klešem na svoj

spomenik.

I must have been so high.

Za vse tiste 11. avguste, ko jih nisem videla.

živčno tipam hladen omet  
ki poka pod tlakom vlage  
da slišim ta ššškr škr šškrreec  
zapiram deščice ki dihajo namesto mene  
ki me tiščijo pa nihče ne opazi  
vse je večje od človeka  
drugi človek  
in z razbitim obrazom niham  
proti zasoljenem centru  
in držim tistega drugega človeka  
dokler ne omahnem zaradi  
šibkosti v mojem roju  
nimfomansko sem izdala sama sebe  
ker sem pohotna in požrešna in nasilna in besna in lena in  
ker sem vstopila  
nezadovoljna  
in od včeraj nisem pomislila na to  
Perzej, zažgi me.

# Prikrajšana žezla

tega nisem zaslužila.

Ko postane moja koža pretesna,  
je čas, da odidete.

Polni nebuloz  
ne segate niti po minimalnem.

Zdaj dvigam prst!  
Udarjam po sredici, da razžre svojo  
grudasto lepljivo svinjarijo.

Ne počutim se prav.

# MICHAEL LEOPOLD

## *Drevo življenja*

»Res ne moreš? Pizda,« živčno tleska s prsti.

»Okej. Ja, štekam. V redu, ni panike. Bom že uredil,« prekine klic in izbere drugo številko. Medtem ko čaka, da se javi oseba na drugi strani, si obuva allstarke in momlja neko melodijo.

»Alo! Kak je legenda? Bo? Haha! Super, super. Ej, eno vprašanje. Me lahko mogoče zategneš do Mesta? Dokaj nujno je. Končno dob...« utihne. Globok izdih. »Aja ... Okej, štekam. V redu, vseeno hvala,« telefon pospravi nazaj v žep.

Oprema je že nakopičena na hodniku in pripravljena za odhod. Dva zvočnika, ojačevalci, škatla s kablji in ibanezka, pospravljena v svoji torbi. Opazuje opremo in si prižge rumeni gauloises. Skozi dim pogleda proti vhodnim vratom. Na polički ob vhodu ležijo ključi z obeskomo renault. Sprehodi se do njih in jih vzame v roko. Zamišljeno jih potežka na dlani. Dlan stisne v pest. Izdihne globoka pljuča dima: »Jebeš.«

S čikom v ustih zagradi zvočnik z obema rokama in ga odnese iz hiše do belega megana, ki stoji na dovozu. Ko vse znosi do avta, odklene prtljažnik, vanj položi kitaro, ojačevalce in škatlo. Na zadnje sedeže odloži oba zvočnika in ju priveže s pasom.

Sede za volan. Za trenutek se obotavlja. A le za trenutek. Vstavi ključ, obrne. Avto glasno zakašlja, poskoči in utihne. Ponovitev vaje, tokrat z več občutka. Avto zarohni in se prične počasi premikati naprej. Prestavi v vzvratno in avto se začne previdno pomikati po dovozu nazaj na cesto. Potem stvar steče. Avto pelje počasi in nekoliko okorno, toda glavno je, da se premika.

Med vožnjo spusti okno in prižge čik. Nebo je delno oblačno, od vročine se s ceste dviga vroč zrak, ki valovi nad asfaltom. Spet si mrmra neko melodijo. Ne vozi dolgo, v času ene cigarete prispe do bencinske črpalke, parkira nekoliko po strani na za to predvideni prostor in stopi v trgovino.

»Zdravo,« reče zabuhli rdečelaski, ki stoji za pultom, zatopljena v svojo tablico, na kateri več kot očitno igra partijo poneumljanja. Brez odgovora. Neprijetna tišina. Le po radiu tiho brbota nek sintetičen poletni hit. V trgovini sicer ni nikogar drugega. Stopi do police z alkoholnimi pijačami in vzame šesterček piva. Navaden lager. Dovolj dober bo. Ko ga odloži na pult, ga debeluška nekoliko sumničavo pogleda, nato pa z nestrpnim glasom: »Bo to vse?«

»Hvala,« odvrne.

»Sedem in petdeset,« reče debeluška, ki se ji nekaj mastnih rdečkastih las lepi na potno čelo.

»Lep dan,« ji reče, vendar ne sliši odgovora, že hiti nazaj do avta.

Ponovno sede za volan, pivo odloži na sovoznikov sedež in spelje. Zdaj mu že gre bolje. Samozavestno prižiga čik in počasi zavija levo, na glavno cesto, ko nenadoma na njegovih desnih nekaj grozno zacvili. Razleže se glasno hupanje. Tik ob njem sredi ceste stoji rumen citroen. Moški srednjih let v avtu besno tolče po volanu, krili in razmetava kletvice po praznem prostoru svojega citroena.

»Ja, ja ... Prednost, saj vem. Pardon stari, sorry!« Fant mu pomaha v opravičilo in zapelje naprej. Kmalu prispe v Mesto. Zapelje v ozko ulico, ki je na eni strani zapolnjena z visokimi zanemarjenimi bloki, na drugi strani pa omejena z visoko žičnato ograjo, ki jo loči od

železniških tirov, po katerih ravno v tem trenutku hrumi potniški vlak. Avto zapelje na rob pločnika pred enega od vhodov in ustavi. Odpravi se do vhodnih vrat. Na domofonu med zbledelimi listki s priimki poišče tistega, na katerem piše Potočnik in pozvoni.

Čez nekaj trenutkov se oglasi slaboten glas.

»Ja? Kdo je?«

»Domen tukaj, dogovarjali smo se za najem ...«

Trenutek tišine.

»Domen. Seveda. Stopite naprej,« odgovori starikov glas.

Domen se povzpne po stopnicah do drugega nadstropja in potrka na zdelana vhodna vrata s kukalom, nad katerimi je pritrjena nekoč zlata ploščica z vgravirano številko 21 in napisom Potočnik. Vrata se nezaupljivo odprejo in prikaže se zguban obraz blede upokojenke.

»A vi ste Domen?« nejeverno ga premeri.

»Tako je, gospa Potočnik,« se ji prijazno nasmehne.

»Aha,« nezaupljivo si ga ogleduje. »No, stopite naprej,« reče z zlovoljnim obotavljanjem.

Znajdeta se v mračni majhni predsobi, napolnjeni z vonjem po postanem zelju in preznojenih stopalih.

»Tu počakajte, vse imam že pripravljeno,« starka odstopiclja v sosednjo sobo. Vrata za seboj pusti odprta. Iz sobe se sliši nestrpno vzdihovanje in šušljanje papirja. Čez nekaj trenutkov se vrne s pogodbo. Kar stoji mu jo prične razkazovati.

»Torej, rekli smo za pol leta. Tukaj je zapisana cena, tule je ime lastnika, moje ime, tule je ime podnajemnika, vaše ime. Moje ime, vaše ime. Lastnik, podnajemnik. Razumete?« mu reče kot otroku s posebnimi potrebami.

»Seveda razumem,« ji pritrди.

»Tukaj je datum, tega si le dobro zapomnite, za plačilo najemnine. Tukaj sem podpisana jaz, tukaj se podpišite vi. Ena je zame, ena za vas.« Za upokojenko se ji nenadoma silno mudi.

Domen pogodbo urno preleti in podpiše.

»Takole, tukaj so ključi,« izroči mu jih in ga skoraj nasilno zrine nazaj do vhodnih vrat.

»Takole, zdaj pa pojdite. Pa ne zamujajte s plačilom! Nasvidenje, adijo,« in vrata glasno zaloputnejo za Domnovim hrbtom.

»Čudna stara večša,« zamrmra sam pri sebi. Zapusti blok in se s ključi v roki radoživo sprehodi po svežem zraku. Sonce se skriva za oblaki, kar je v tej vročini zelo prijetno.

»I was a teenage anarchist, waiting for revolution,« zapoje z jasnim glasom, a ne preveč glasno. Peš se odpravi proti vogalu ulice, medtem pa tleska s prsti v taktu pesmi, ki mu odzvanja v glavi. Ko stopa mimo majhne blokovske beznice z na stežaj odprtimi vrati, se zasliši raskav glas: »Opica!« in »spizdi nazaj v džunglo!«

Domen se ne zmeni za kričanje, še pogleda ne v beznico. Se ga ne tiče. Ustavi se na vogalu ulice, pred nizko propadajočo večstanovanjsko zgradbo. Stopi skozi odklenjena masivna vrata z debelim steklom in rešetkami in znajde se v majhnem prostoru z neravnim betonskim podom, skozi katerega med razpokami sili plevel. Naravnost pred njim je portal, oziroma bolj luknja nepravilne oblike, za katero leži travnat atrij, desno so vhodna vrata z domofonom, levo pa stopnice, ki se z zavojem v desno spuščajo v kletni prostor.

Po stopnicah se odpravi v klet in s pravkar pridobljenim ključem odklene stara lesena vrata. Prostor neprijetno zaudarja po vlagi. Toda zrak je prijetno hladen. S telefonom si posveti, da na steni najde stikalo za luč. Soba je prašna in vlažna. Tla so pokrita z betonskimi ploščami, med katerimi je razvidna steptana zemlja. Tri stene prekriva trohneči leseni opaž. V sobi so trije plastični stoli in mizica, vse našteto je blatno-bele barve. In, precej nenavadno ... Iz tal se sredi prostora dviga hrapavo drevesno deblo, ki se nadrealistično vzpenja skozi



prostor in izginja v desnem vogalu stropa. Drevesno deblo in betonski strop se prilegata tako tesno, da ne prepuščata niti trohice svetlobe. Domen privzdigne obrvi.

»Okej ... Bass trap očitno že imamo,« glasno reče in se neumno zareži.

Vrne se po stopnicah navzgor in stopi skozi portal na zaprto dvorišče. In res. Tam se razrašča veliko košato drevo, deblo katerega poševno štrli iz betonskih tal.

»Svašta,« zamomlja sam pri sebi in se popraska za ušesom.

Odpravi se nazaj proti avtu, po poti izvleče telefon in prične govoriti.

»Alo! Stari, jaz sem na placu. Meni se zdi dober, celo bass trap imamo, haha. Ne sprašuj, samo pridi. In prinesi preprogo za bobne. Jaz sem že pripeljal feršterkerijo. Z avtom, kako pa drugače ... Ti kasneje razložim ... Okej, ajde.«

Iz avta povleče prvi zvočnik in ga odloži na tla. Nato ga počasi odnese proti kleti. Ko hodi mimo blokovske gostilne, se ponovno zasliši: »Glej ga! Cigan ferdamani!«

Tudi tokrat se ne ozre v kafič. Težave so pogosto kakor traalski hroščati krvolok; če jih ne vidiš, tudi one ne vidijo tebe. Zato Domen večinoma ignorira hrup, ki bi lahko pomenil težave. V kleti odloži zvočnik in se vrne k avtu.

Zdaj si oprta še drugega in ga spet nese proti kleti. Sivi oblaki na nebu se zgostijo in stemnijo. Ulica postane mračna. Pa pred kafičem spet: »Gamad smrdljiva! Spizdi nazaj, od koder si prišel!«

Za njegovim hrbtom nekdo stopi iz lokala, Domen se ne obrne, niti ne pospeši koraka. Mirno odide do kleti, skozi katero raste drevo. Tam odloži še drugi zvočnik, globoko zadihna, se s hrbtom nasloni na deblo in prižge čik.

Ko se s čikom v ustih ponovno vrača do avta, začne na rahlo rositi dež. Pred gostilno zdaj stoji nemaren moški s pivom v okroglem vampu in v roki ter s cigareto med zobmi. »Pfuj, gnida prekleta!« pljune proti Domnu, ko sta skoraj vstric. Pljunek ga zgreši za las, Domen gre naprej, hladnokrvno in brez besed. Ko pride do avta, odpre prtljažnik in si na hrbet oprta svojo ibanezko, na roke pa si naloži feršterkere in škatlo s kabli. Stari pijanec medtem še vedno stoji pred prazno beznico in ga opazuje s svojimi alkoholno rumenkastimi očmi. Ko se natovorjen vrača proti kleti, se mu pijanec postavi na pot. »Raus! Kradljivec prekleti, boš ti tu meni sral!« ga nahruli z raskavim glasom.

»Umakni se mi s poti,« reče Domen.

»Kaj!? Kaj si rekel, smrdljivec!? Ti boš meni govoril, kaj naj jaz delam? Ti, cigan umazani!?!« bes v pijančevih blaznih očeh je resničen.

Domen stopi na cesto in odide po njej naprej, medtem ko ga pijanec za hrbtom še naprej zmerja. Zdaj se ulije, kot bi kdo v oblakih odškrnil pipo do konca. Pohiti v klet in zaklene vrata za seboj. Iz škatle vzame podaljšek in ga priključi v elektriko. Priključi zvočnik, ojačevalec in kitaro. Ko je vse pripravljeno, si čez ramo obesi svojo ibanezko, obrne gumb za jakost do konca in potegne prvi akord. Zvok je bil boljši, kot bi človek pričakoval. Zvočne vibracije akordov, ki jih izvljaba iz kitare, ga pomirijo.

Ko odigra nekaj divjih punkerskih komadov, zadoni razbijanje po vratih. Odloži kitaro in se loti odklepanja, medtem pa glasno govori: »Legenda je končno tu! Saj je že caj! Stari, da bi t...« odpre vrata, toda tam ni stal človek, ki ga je pričakoval.

»Gnida ciganska, zdaj boš pa še pri meni doma razbijal s tem sranjem!? Bom ti že pokazal, opičjak prekleti,« nemarnež s svojo šapo zamahne proti Domnu, toda ta je hitrejši in se ji izogne. Pijanca zanese, da skoraj pade, toda zadnji hip le ujame ravnotežje. Zdaj do kraja zblazni in prične nerazločno kričati ter s svojimi debelimi pestmi divje udrihati po Domnu, ki si pod njim ščiti glavo.

»Ubil te bom, zamazuh, divjak! Vse vas bom pobil, preklete opice, posiljevalci!« Še siloviteje, še bolj divje udriha po Domnu.

Nenadoma pa se ta silovito odrine od tal in z enim samim čvrstim udarcem, direktno v čeljust, zbije pijanca, da se ta vzvratno opoteče nazaj proti vhodu, se prekopicne in telebne s hrbtom po tleh. Tako nepremično obleži. Domen pa ne odneha. Zdaj se sname tudi njemu.

»Ti me boš ubil, kmetavzar!? Ti nas boš vse pobil!? Ti!? Pička ti materina, pa kdo misliš, da si, ti, ti ... Pijanec zahojeni!« kriči in ga z vso močjo s pestmi tolče po obrazu in brca v rebra in želodec.

Ko se končno ves zadihan ustavi, je pijančev obraz razdejan do neprepoznavnosti. Na tleh okrog njegove glave je luža krvi.

Domen globoko diha in, s še vedno stisnjenimi pestmi, s katerih kaplja kri, zre v truplo, ki izmaličeno leži na tleh.

»Oh ne, oh ...« zastoka.

»Zakaj je bilo tega treba, prekleti pijanec zahojeni! Zakaj?« zavrešči in se skloni k truplu.

Prime ga za rame in ga strese. Brez odziva. Še naprej ga stresa in stresa in glasno ponavlja: »Daj pijanec zahojeni, nisi umrl, ne smeš umreti, pijandura stara! Zbudi se, jebemti! Zbudi se, pijandura!«

Toda nič ne pomaga. Domen postaja vse bolj paničen. Telo mu drhti. Roke se mu tresejo. Poskuša si prižgati cigaret, toda tresavica mu ne pusti, da bi cigareto namočil v plamen vžigalnika. V četrtem poskusu mu končno uspe. Nervozno stopa po sobi gor in dol in okrog drevesa, pa spet do trupa, kjer ob pogledu na krvavo mlako vsakič nemočno zastoka.

Čik frčne na tla šele, ko mu filter dogori do prstov. Nekoliko pomirjen od nikotina stopi do trupa, ga prime za gležnje in povleče globlje v sobo. Nato vzame telefon, da bi opravil klic, toda v kleti ni signala. Zapusti mesto zločina, zaklene vrata za seboj in se povzpne po stopnicah. Zunaj še vedno lije, kot bi bogovi scali na človeško usodo. Za Domna pa je to scanje več kot dobrodošlo, saj mu z rok spere kri. Urno stopa, malodane beži do avtomobila, medtem ko se mu dežne kaplje mešajo s solzami. Iz avta vzame šesterček piva in se vrne nazaj proti prizorišču svoje more. Ustavi se pred glavnim vhodom v zgradbo in sede na stopničko, ki jo pred dežjem štiti ozek nadstrešek. Odpre pločevinko piva, napravi globok požirek in izvleče telefon.

»Alo! Marko, kje si? Prosim, pridi, kolikor hitro se da. Zajebal sem, stari, tako zelo sem ga polomil ... Ne vem kaj naj stor...« utihne in poslušša.

»Ne, Marko. Huje je. Mnogo huje. Prosim, pridi čim prej ...« prisluhne.

»Jebesh preprogo, meni se tukaj meša,« reče.

»V redu ... Ja, okej. Bom. Ajd,« pospravi telefon in z dolgimi požirki izprazni pločevinko piva, preden odpre novo. Zdaj prižiga cigareto za cigareto, zatopljen v fantazije o strahotah, o posledicah svojega zločina. Sploh ne opazi, ko se poleg njega na stopnički znajde Marko in mu na ramo položi svojo dlan.

»Kaj se je zgodilo, Domen?« reče z mirnim, zaupljivim glasom.

»Ubil sem človeka,« reče Domen in ko zasliši na glas izrečene misli, mu solze ponovno stopijo v oči.

»Ne zajebavaj me,« reče Marko.

»Ne zajebavam te, jebemti,« zakriči Domen.

»Okej, okej. Oprosti. Kaj se je zgodilo?« vpraša Marko.

»Nek pofukan pijanec je potrkal na vrata placa in ko sem mu odprl, me je napadel, me tepel in kričal, da me bo ubil. Najprej sem se izmikal udarcem, potem sem udaril nazaj in ...« ne pove do konca. V grlu se mu je pojavil debel cmok, ki ga ni moč pogoltniti.

»In ga z nesrečnim udarcem ubil,« ga dopolni Marko in si ogleduje modrice na Domnovem obrazu.

»Poklicati bova morala policijo in zadevo prijaviti. Ubil si ga v samoobrambi, to ni konec sveta, morda jo odneseš s pogojno,« reče Marko spodbudno.

»Ne, Marko, ni šans. Po tem, ko me je nekaj časa tepel, se mi je stemnilo pred očmi. Nisem se ustavil po nekaj udarcih, totalno sem ga razfukal. Celega sem razfukal, Marko,« zazre se v prijatelja z bolečino in besom v očeh.

»Tako ali tako nas imajo za živali, divjake, posiljevalce, teroriste! Ko bodo videli, kaj sem napravil z njim, s tem pijanim fašističnim kretenom, ne bo pardona. Pa še državljanstva nimam. To bo sojenje po hitrem postopku. Vendar me še najmanj skrbi zase! Bolj me skrbi za družino. Mamo in očeta, ki sta pred devetnajstimi leti zapravila vse svoje premoženje, da sta uspela pobegniti iz Libije in čez Sredozemsko morje ter preživeti italijanska taborišča, kjer sem se rodil, ki jima je s toliko žrtvami uspelo priti sem, bodo poslali nazaj. Moja starša, ki vse življenje garata, bosta spet pregnana. Nič kriva, razumeš! Komaj sta si ponovno nekaj ustvarila, pa bosta spet ostala brez vsega. Zaradi sina, morilca! Ja, morilec sem! Morilec, Marko,« utihne in si obriše solze.

»In moja sestra, moja ljuba sestra, ki nikdar nikomur ni storila žalega, bo pregnana! Ne morem, ne smem poklicati policije, razumeš?« debele solze nemoči in obupa polzijo po črnih licih.

»Človek, pravice imaš. To se ne more kar tako zgoditi ... Ne morejo pregnati tvoje družine, zato ker si ti napravil sranje,« neprepričljivo reče Marko.

»Da ne? Stari, takšne kot smo mi, tujce brez državljanstva, so pregnali že zaradi manjših prestopkov! Tukaj nismo zaželeni, zakaj nočeš tega razumeti! Tukaj sem od svojega tretjega leta. Z Libijo me ne veže nič razen staršev in barve kože. Še ime imam slovensko! Skupaj sva odraščala, Marko. Poznaš me! Skupaj sva hodila v osnovno šolo, skupaj sva končala gimnazijo in skupaj sva se vpisala na faks. Skupaj že šest let igrava v bandu. In vendar je med nama birokratski prepad. Med nama zeva ogromna vrzel, barva kože je še najmanj! Kljub temu, da je ta država toliko tvoj, kot moj dom, sem jaz vendar tujec v lastnem domu. In vse samo zato, ker so starši zbežali pred fanatičnimi kreteni sem, na varno, kjer pa na nas prežijo fanatiki neke druge sorte,« prižge si čik in pljune po tleh.

»Razumel bom, če me prijaviš, Marko. Ne bom ti zameril, nič nisi kriv, jaz sem zajebal. Ampak moja družina ...« še reče in utihne.

»Ne bom te prijavil,« reče Marko. »Daj mi pivo.«

Domen mu poda pločevinko. Nekaj časa molče sedita na stopnički, kadita in pijeta. Sliši se samo dež in občasno grmenje. Od časa do časa po železnici nasproti njiju pelje vlak, od katerega se občuti vibracije v tleh.

»Kje je ... truplo?« vpraša Marko, ko izprazni pločevinko.

»V kleti,« skomigne Domen in ugasne cigaret.

»Pokaži mi,« reče Marko in odpravita se dol.

Izmaličen pijanec še vedno leži na tleh. Rdeča sled se vleče od njegove glave do vhodnih vrat.

»Pizda, res si ga na pošteno razfukal,« reče Marko in se popraska po lasišču.

»Kaj za vraga pa je to?« reče in z začudenjem potreplja drevesno skorjo.

»Sploh ne sprašuj, stara mi tega ni omenila. Saj sem ti rekel, da imamo jeben bass trap sredi sobe,« reče Domen z neprepričljivim nasmeškom.

»Svašta,« reče Marko in še kar opazuje drevo.

»Jaz sem rekel isto,« reče Domen.

»Kaj, če ga tukaj v kotu zakopljeva? Teh betonskih plošč ne bo problem prestaviti,« reče Marko in poskusi privzdigniti eno od betonskih plošč v zadnjem kotu sobe. »Upam samo, da ne bodo korenine v napoto,« še doda.

Prižge cigareto in pomigne Domnu: »Ti odmakni te tri plošče, jaz bom v vmesnem času skočil po lopato,« in že odhiti iz sobe.

Domen pokadi cigareto in se loti betonskih plošč. Sicer so debele in težke, a hitro jih uspe zrahljati in premakniti. Ko jih zloži na kup v kotu sobe, se sprehodi do trupla.

»Pizda, kaj je bilo tega treba? Nič ti nisem hotel, stari. Res ne. Sem te res tako motil, da si me bil pripravljen ubiti? Kaj sem ti storil, da si me tako sovražil? Ali moja barva kože res ne gre v tvoj barvni spekter? Ali te je bolelo, ker sem mlad in srečen, ti pa star in zagrenjen? Si res verjel, da bom uničil tvojo državo? Da ti bom ukradel službo? Kaj si sploh počel? Verjetno si bil na soci, odkar so zaprli železarno. Sem jaz kriv, ker propadajo podjetja?« globoko zavzdihne, odide do drugega konca sobe, prižge čik in se zopet vrne do trupla. »Sem jaz kriv, da tajkuni izkoriščajo delavce? Da so politiki prodane duše, ki postavljajo profit pred svoje volivce? Sem jaz kriv, ker vas nategujejo? Kdo je kriv, da iste kretene vedno znova izvolite?« pljune po tleh.

»Pa kaj imam jaz z orožarskim lobijem, ki služi na fanatikih v deželah, iz katerih potem mi bežimo? Kaj imam jaz s kreteni, ki podstavljajo bombe, ki pobijajo nedolžne ljudi? Si se bal, da tudi jaz podstavljam bombe, da sem terorist? Preklet idiotizem! Zaka...«

Na stopnicah se zaslišijo koraki. Vstopi Marko, ves premočen od dežja, z lopato v roki in nahrbtnikom na ramenih.

»Srčno upam, da me nihče ni videl teči z lopato,« reče in se nasmehne.

»Zdaj sva partners in crime,« prijateljsko udari Domna v ramo.

»Na, pobriši kri,« reče in iz nahrbtnika povleče brisačo ter plastenko vode. Nato brez besed začne kopati luknjo tam, kjer je njegov partner in crime prej odmaknil plošče. Domen počisti kri, nato izmenično kopljeta. Medtem ko eden koplje, drugi kadi ali pije pivo. Korenine v tistem delu niso v napoto, nekaj manjših koreninic pa brez težav posekata z lopato. Ko je luknja dovolj globoka, se lotita trupla. Eden ga prime pod pazduhama, drug za gležnje in na tri ga zalučata v luknjo. Pobrišeta še ostanke krvi, nato pa v svež grob odvržeta še krvavo brisačo.

»Počivaj v miru, pizdun,« reče Marko in pljune na truplo. Grob zasujeta z zemljo in nanj položita betonske plošče.

Marko si za silo otepe umazanijo z dlani in reče: »O tem ne bova več govorila. Kar je bilo, je bilo. Klemen bi rekel: Noben ni nč vidu, noben nč ne ve, mrtve priče res naujo same gor pršle.«

Oba se zasmejeta, kakor človek, ki je pravkar prebolel hudo bolezen.

»Hvala Marko,« reče Domen.

»Eh, je že v redu. Povej mi raje ... Kako si spraval opremo sem? Te je Tinč peljal?« vpraša.

»Haha, ne boš mi verjel. S fotrovim avtom sem se pripeljal, stara dva sta še na dopustu ...« se zarezži Domen.

»Ti si peljal avto? Sploh znaš voziti?« se smeje Marko.

»Ne najbolj. Skoraj sem imel prometno, ampak kot vidiš, mi je uspelo,« reče Domen.

»Pravi outlaw si postal, dečko. Furaš brez izpita, piješ in ...« nenadoma utihne. »Eh, ajde! Greva zdaj, preden bo jutro. Pozabiva, kar je bilo, pošten spanec bo prinesel nov dan,« reče in odide proti vratom.

Skupaj zapustita smrt, s katero sta nahranila Drevo življenja. Nebo je spet jasno. Zvezde razsvetlujejo svežino noči. Jutri bo lep dan.

# ANJA MALENŠEK

## Novembrske rože

Rekla je, da se bo preselila v začetku novembra. Bolj ko se je ta mesec bližal, bolj se je čas raztezal. Kakor bi jima dajal še eno priložnost. A priložnosti niso več bile v mejah možnega.

Zadnja dva meseca se nista pogovarjali drugače kot v telegramih, ki sta jih zdrdrali druga proti drugi. Po možnosti, ko je bila ena še na pragu prve in druga že na pragu druge sobe. Dovolj na hitro, da bi si ob tem ni bilo treba pogledati v oči.

In zdaj bo vsega konec. Konec bo vreščecih noči s klubom njenih novih prijateljic, katerih glavna izobrazba so bili Youtube videi za ličenje. In parad mišičnjakov, ki si je jih je tudi umislila še prejšnjo sezono. Konec bo njenih psevdointelektualnih razprav, v katerih je sama vedno imela prav. In vsega, kar je ostalo od svetlih let pred tem. Konec bo nje. Alina je upala, da bodo skupaj s stvarmi odnesli tudi spomine, tiste okruške, na katerih bi se še lahko porezala.

Potonila je v ogromen naslanjač in se prepustila sanjarjenju. Z Grego sta imela že od poletja izrisan načrt, kako bosta Nikino sobo preuredila v dnevno. Misel, da bosta že naslednji teden ...

Lahko bosta zajtrkovala gola. Cigarete bosta ugašala na kuhinjsko korito. Ali pa na njeno okensko polico. Ja, točno to, skozi njeno zaveso na okensko polico. Če bo zaveso seveda pustila tam. Smeti bosta puščala na balkonu po cel teden, kadar se jima ravno ne bo ljubilo pospraviti.

In Grega bo lahko končno povabil svoj bend, da bo zaigral v dnevni sobi! Zarežala se je. Spomnila se je občutka, ko ji je on sam predlagal, da bi se preselil k njej. In sta začela. Najprej en stol. Potem dodatni obešalniki. In ena polica hladilnika za njuno hrano. Počasi in po malem, da Nika sploh ne bi prav opazila.

Ekran na mizi se je zasvetil. Gregi: Kako poteka?

-Sporočila mi bo, ko zapustijo stanovanje.

Alina je odgovor natipkala tako hitro, da so se ji gibi prstov zabrisali.

Ko se je zjutraj odpravila ven, je bila cela Nikina družina že tam. Prišli so s kombijem: brat, starša, stric in še en družinski prijatelj. Škatle so začeli nositi, še preden se je Alina izmuznila na prosto. Pozdravili so se, kakor se sosedje v ogromnih blokih, ki niso prepričani, če se še poznajo.

Še eno sporočilo je pobilisnilo na zaslonu.

Super, pokličí me in bom takoj tam. Naj že kaj prinesem? :) :) :

-Samo sebe! <3

V zadnjem požirku bele kave je bilo nekaj trpkega. Usedlina ji je škrtnila med zobmi in tudi ko si je na stranišču sprala usta, se ni znebila čudnega okusa. Pospravila je računalnik in se napolnila na ulico.

Vse se je lesketalo od lahnega dežja, ki je padal na mesto. Množice dežnikov, ki so hitele mimo, so bile kot premikajoče se laterne. Od spodaj so jih osvetljevali zasloni telefonov in sivini ulic dajali bežne odtenke modre, zelene, oranžne. Iz minute v minuto so se sence poglobljale in vogali v daljavi meglili. Stopala je po kostanjevi promenadi. Kakor so pogledi poleti uperjeni v nebo in listje na vejah, so se zdaj povešali k tlom, k preprogi iz uvelega poletja, ki je prekrivala pločnik. Vse je vleklo navzdol, k tišini. K počitku. V zraku je visel vonj po plesnivi zemlji.

Zvok sporočila iz torbe. Pa saj mu je pisala le nekaj minut nazaj.

Prenosnik bi ji skoraj zdrsnil iz rok, ko je videla ime: Nika: Vse izseljeno, ključi na pultu. Lp

Torej me niti poklicala ne bo, jo je prešinilo. Kar tako je šla. Pa kaj je z mano? Končno je šla! A nekaj v tonu glasu, ki ga je slišala iz sporočila, jo je stisnilo. Obliznila si je suha usta, na katerih se je še držal prejšnji grenki priokus.

Nato se je obrnila in se napotila v smer stanovanja. Šele ko je stala pred hišo, se je spomnila, kaj je obljubila Gregi.

Hej srce, Nike več ni!! Kdaj prideš?

Odgovor je prispel čez nekaj sekund: Huh. Prav ni je več. Noro. Ja, takoj bom tam! Zakaj je pričakovala, da bo zvenel bolj veselo? Ah, preveč misli. Gotovo se mu kar mudi tja.

Še enkrat se je ozrla po ulici, preden je vstopila v hišo.

Odlučen omet na hodnikih je dajal vtis zanemarjenosti. V resnici pa se barva nikoli ni uspela obdržati na stenah dlje kot kakšno leto. Vlaga jo je vsako jesen dvignila, čez zimo se je zgubala in nagnila vstran, spomladi pa dokončno odpadla. Okrog vtičnic in stikal so cvetele rože skrhanega ometa. Rože prvega novembra.

Njuna vrata so močno odstopala od tega vzorca. Bila so iz masivnega lesa in so se svetila od polirnega laka. Niki je veliko pomenilo, kaj sosedi mislijo o njej.

Alina je zajela zrak in vstopila. V nos ji je bušnil rezek vonj po lepilu in čistilih. Sprememba je bila vidna že na prvi pogled. A kar jo je najbolj presenetilo, je bila tišina. Bilo je čisto tiho. Vsak korak je odmeval dvojno, trojno, kakor bi hotel razbobnati njene pritajene premike. Skozi oglušujočo tišino se je prebila do njene sobe. Stene so bile popolnoma gole, le tu in tam je kak osamel žebliček še kukal iz nje. Na sredini sobe je stala škatla. Alina se je sklonila nad njo in jo začela preiskovati. Paket rojstnodnevnih sveč. Odrpti robčki. Podstavki za kozarce. Same drobnarije, ki se jih ni niti splačalo jemati s sabo.

Poskušala je zapeti svojo najljubšo pesem *Why don't you walk away*, se zavrteti in si predstavljati, kako čudovita bo nova oprema. A ples se je sprevergel v opotekanje po prevelikem prostoru. Glas je razglašeno donel od sten.

Tudi kuhinja z dnevno sobo se je zdela tuja. Miza je bila pogrnjena le še na eni strani. Vse, kar je prej oddajalo prijetno simetrijo, je zdaj bilo v oči s svojo enojnostjo. Ker je Nika odnesla tudi svoj mali hladilnik in radio, ki je bil skoraj vedno prižgan, se je slišalo samo še stenske ure. Pol 6 zvečer. Z očmi je spremljala sekundni kazalec. A ni Grega rekel, da bo čez pet minut tu?

Knjižni regali na nasprotni steni so se ji režali kakor škrbav stavec. Vsake toliko je zijala luknja med knjigami. Ena od njih je ležala na tleh s platnicami, obrnjenimi navzgor. Alina se je približala in jo pobrala. Bila je njuna knjiga o psih. Še pred meseci sta razmišljali o domači živali in izbirali primerno pasmo. Stran z avstralskim ovčarjem – njunim najljubšim – je bila na pol iztrgana. Na robu raztrganine se je še videlo nekaj črk, nakracanih s svinčnikom.

Ob vratih je Nika vedno parkirala velike zbirke čevljev. Zdaj je v celi predsobi samevalo le še nekaj Alininih parov, ki so kot čeri štrlele iz morja posušenega blata in kamenčkov.

Njeno srce je preglasilo uro. Bolj ko se je stanovanje razpiralo prednjo s svojo prostornostjo, težja je postajala njena sapa. Prazni koti niso dajali več zraka, prej nasprotno. Šele zdaj je opazila, da je del stene pod uro sveže prebarvan.

Tisti del, na katerega sta vse od začetka pisali poezijo in literarne citate. Zdaj je sama, tako sama, da je številčnica ure kakor brezmejna puščava in kazalci nomadi, ki se prebijajo proti oazi. V tisti oazi je voda iz človeških glasov in senca iz objemov. Samo še nekaj obratov, nekaj milj skozi žgočo samoto, pa bo Grega pri njej...

Ko je bolje pogledala, ni mogla verjeti, da ji je pisal še pred dvajsetimi minutami.

Vrata kopalnice so bila priprta. Stopila je vanjo. Spet se ji je zvrtilo od nesimetrije. Obešalnik za brisače, polica s kozmetiko, celo umivalnik, vse je na eni strani vleko dol od teže, druga stran pa je bila prazna. Kakor da se bo zdaj zdaj sesulo. Prijela se je za rob kadi. Kozarec z zobno ščetko

je bil prevrnjen na stran z Alininimi stvarmi. Ničesar ni pustila. Ničesar. Razen vgrajene omarice z dvokrilnim ogledalom. Alina je vstala in se zastrmela vanj. Koščki prahu ali morda selitvenih kartonov so se držali stekla.

Vhodna vrata so se zaloputnila in stresla celo stanovanje. Vtem je desno krilo ogledala – tisto, pred katerim se je Nika vedno ličila – zdrsnilo iz okvirja, se odbilo od tal kakor ogromna kaplja in poškopilo celo kopalnico z drobnimi kristali. Kriknila je.

Obstala je sredi mozaika črepinj in čakala. »Grega?«

Tišina.

»Grega!!!«

Nobenega odgovora. Skočila je čez večji del črepinj in odhitela k vratom. Od srčnega utripa jo je bolel prsni koš. Pokukala je skozi kukalo: na hodniku je gorela luč, a videti ni bilo nikogar. Vrnila se je v kuhinjo, nato v Nikino sobo, pa spet v nazaj v kopalnico. Stopila je v sredino črepinje in se ozrla vanje. Naproti ji je gledal en sam obraz, potisočerjen v najrazličnejših velikostih. En sam.

## Veržica

Sedeži so bili veliki in dovolj udobni, da se je dalo zaspati. Enakomerni tresljaji so človeka nehote zazibali v spanec. Vlak se je vil skozi rahlo valovito pokrajino, ki ji ni bilo videti konca in ob kateri bi res lahko začel verjeti, da je svet ploščat. Vleklo se je počasi in dušeče kot negibna sopara.

Spal je z izrazom kraljične, s svetlimi trepalnicami preko krasnih oči, in se pozibal v ritmu vožnje. Zmeraj sem iskala nekoga, ki bo v spanju lep; to se mi je zdelo pomembno, saj se človek edino v spanju ne more pretvarjati. Če je pujs in primitivnež, se to takoj pokaže.

Poleg naju sta bila v kupeju še dva fanta. Precej glasno sta se pogovarjala. Debatirala sta o nogometu in potem o neki puncu. Klasično nogometno besedišče. Občudovala sem Luko, da je lahko ob njiju spal.

Vrečko čipsa, s katero sta šuštel a vsaj pol ure, sta nama vrgla pod noge.

Sedaj je večji potegnil iz žepa iPhone in glasno navil neke srbske melodije. Luka se še zmeraj ni premaknil – zdelo se je, da se je v spanju celo rahlo nasmehnil. Gotovo sanja o čem lepem, morda o plaži, kjer bova sama ob sončnih večerih ...

»Haha, si vido tooo!« se je zadril drugi fant, ki zdaj tipkal po iPhonu. »Viuuuuuu.« Iz iPhone je prišlo znano prašičje cviljenje. »Ono na pune!«

»Daj ga meni. Tak se strela, glej. Puf!« Še več prašičjega cviljenja in primitivnega smeha.

Kakšno olajšanje, da Luka ni takšen... Skozi glavo mi je šinil kup misli o začetku, koncu in zdajšnjem trenutku, ki je navsezadnje samo točka med obema. Kje se ta točka nahaja, bliže začetku ali bliže koncu, ne more nihče vedeti. Smisel je prav to pozabavanje, neznana oddaljenost od cilja, ta pot, ki je kakor balkanske železnice – nikoli ne veš, kdaj bo preprosto zmanjkalo tira.

Fanta se še kar nista utrudila, nadaljevala sta z neko drugo igro. Na tiho sem jima zaželela, da zadeva crkne in je 3 dni ne bosta imela kje napolniti. Višji od njiju je vstal, s hitrim sunkom odprl okno in brez pomisleka vrgel skozenj prazno platenko.

»Kaj je, maš kaj proti?«, se je obregnil ob moj pogled, ki ga nisem niti poskušala skriti. Naj kaj rečem ali naj bom tiho? »Ja, mogoče pa imam res.« Sem naju oba presenetila z odgovorom. Nagnil se je bliže k meni. Debela kovinska verižica mu je spolzela izza majice. »Kaj je, maš problem, ha?« Gledala sem ga strmo v oči. Ne vem, od kod mi je bil pogum. Luka se je prebudil in zazelal. »Tvoja punca ima problem. Ga imaš ti tudi?« ga je takoj zadelo vprašanje. Tip je stal nad nama kot vulkan napuha, ki bo zdaj zdaj začel bruhati kletvice. Še preden je Luka dojel situacijo, sem ga prišla za roko in potegnila iz kupeja. Na poti v jedilni vagon sem mu razložila, kaj se je zgodilo.

»Zakaj me nisi zbudila?« se je razburil.

»Tako lepo si spal. Zakaj bi gledal tista dva debila?«

»Ja, pa res... Sanjalo se mi je o velikem zrezku, ki je bil tako mehek, da se je kar topil.«

»Aha.« Zazrla sem se skozi okno. Pokrajina je postala bolj razgibana, bolj resnična.

»Bomo kmalu tam?« me je pogledal.

»Ne vem, kje smo, že dolgo ni bilo postaje.«

Sedla sva in naročila pivo. Pogledal je naokoli in si segel v usta. Belo kroglico je kakor mimogrede zalepil pod mizo. Pretvarjala sem se, da nisem videla. Saj naokoli res ni bilo nobenega koša ali papirja.



Očitno je moral biti hudo žejen. Ko sva dobila pivo, ni počakal, da trčiva. V enem požirku je zlil vase pol steklenice in jo glasno postavil nazaj na mizo.

Pogovarjala sva se o tem in onem, o nepomembnih stvareh iz vsakdana, ki jih sproti pozabiš.

Srajco je nosil precej odprto, da se je videlo zlate verižice pod njo. Nato je iz žepa potegnil iPhone.

## Ko breskve zorijo

In dih tvojega telesa bo kakor tisti s svetlega puloverja, ki si ga pustil obešenega čez stol, molekule s tvojega vratu so popadale na sedalo, sedaj me žgečkajo po hrbtu in mi lezejo v pore, da se odpiram, razpiram se, kot se razpre zrela breskev, ki ti brizgne po prstih

tako bi zaobjela tvoja usta s sočnim mesom, tvoja ramena so kakor morje, iz katerega se poganjam, da bi zajela sapo in pogledala v nebo, na isti barvni lestvici je kot tvoje oči, na isti geografski dolžini kot zalivi, morda atol, ob katerem potonem v tvojo globino,

lasje, ki jih trosiš za sabo, so rdeča žerjavica, po kateri hodim bosa,

bolečina me boža in buta do nerazpoznavnosti užitka,

sanje, kjer se prebudiš v meni, in spet zapreš oči, tokrat pred vrhuncem, tik pred njim, pretvarjam se, da tako več čutiš – budne oči so za jutri, ko bova primerjala cene kislih kumaric v revijah, ko bova spet skupaj sama –

zdaj drsim, kakor bi pisala po tebi pesnitev, ki ji oba slediva, drsim po tvoji koži in se zagrizem vanjo, tetoviram zobe, usta, slino, žilice pokajo, okušam tvojo trpko sol, hropenje ti grgra v grlu, tako lep si, ko spet počasi odpreš trdno zatisnjene oči in me pogledaš, najprej skozme, dokler me ne najdeš in se poševno nasmehneš in ko se poleže tvoj utrip, mi zdrsneš v naročje, le trenutek in že spiš, iz potnih kapljic čela ti preko ramen izpišem laž in upanje: Lju... se ti razmaže po hrbtu.

# Kritike in recenzije



# DENIS ŠKOFIČ

## Aiaja, Ogigija, Sherija

(Robert Titan Felix, *Zapiski z otoka*, Društvo MAUS, Maribor 2015)

Že dvanajst let je od tega, kar je izšla zadnja pesniška zbirka, naslovljena *Pekel spomladi*, pisatelja, pesnika, publicista in urednika Roberta Titana Felixa, ki je svojo literarno pot začel kot pesnik, a se je na literarni sceni uveljavil predvsem kot izvrsten romanopisec, o čemer pričajo nominacije za nagrado kresnik.

Komaj smo odložili njegovo *Volosovo čredo* (2014), roman, katerega pripovedno ogrodje sloni na mitu o slovanskih bogovih, Volosu, bogu podzemlja, bogastva, živine in vojne, ki se spopada s Perunom, najvišjim slovanskim božanstvom, in mu krade njegovo soprogo Mokoš, boginjo plodnosti, je tu že njegovo najnovejše delo, pesniška zbirka *Zapiski z otoka*. Pričujoča pesniška zbirka se zelo razlikuje od njegovega predhodnega pesniškega ustvarjanja, ki je bilo bolj »klasično«, saj so bile pesmi spisane v kiticah in prostem verzu, kajti tokrat imamo pred sabo pesmi v prozi, ki so organizirane v pesnitev. Lahko bi rekli, da je omenjeno delo veliko bližje njegovemu romanesknemu ustvarjanju kakor pa dosedanjemu pesniškemu udejstvovanju, predvsem zadnjemu romanu, saj avtor tudi tokrat gradi na mitih, ki jih v svojem pesniškem snovanju uporablja v skladu s Freudovimi in predvsem Jungovimi teorijami o arhetipih. V takem razumevanju mita je njegov namen nagovor sleherne osebe, da ob podobah in simbolih prepoznavamo motive in resničnost, ki nas osebno prizadevajo in jih latentno nosimo v sebi. Tako bi naj mit opravljal vlogo ozaveščanja in spodbujanja nezavednih form in vsebin, ki omogočajo skladnost sobivanja individualnega jaza in sebstva. Medtem ko je mit o Volosu v *Volosovi čredi* služil kot arhetipski vzorec, ki se je vezal na čustvena stanja protagonistov, imamo tokrat opraviti z miti kot arhetipskimi vzorci, ki služijo kot proces individuacije pesniškega subjekta, a ker avtor uporablja drugo osebo ednine, v svoj diskurz spretno vplete bralca, tako da le-ta postane soudeleženec tega procesa oz. ga avtor potegne v proces njegove lastne individuacije.

Zdaj smo prispeli do točke, ko lahko razložimo naslov kritike, ki je aluzija na Homerjevo *Odisejo*, in sicer so to imena treh ključnih otokov, na katerih se znajde *Odisej*. Če se je Robert Titan Felix v zadnjem romanu eksplicitno navezoval na staroslovanski mit o Volosu, je tokrat bolj decenten, mite, ki jih uporablja v pričujočem delu in ki se navezujejo na antično izročilo, prepoznamo zgolj v aluzijah in krovni mit pesnitve *Zapiski z otoka* je *Odisejev*. Simbolični otok, na katerem se znajdemo kot bralci in zaradi že omenjene pisateljske strategije obenem tudi protagonisti, je nekakšen arhipelag *Odisejevih otokov*: *Aiaja*, *Ogigija* in *Sherija*. Da hodimo po *Odisejevih stopinjah*, se zavemo, ko v požgani deželi brez sledi življenja naletimo na žensko bitje, za katero ob namigu na prašiče in po njeni nadaljnji funkciji, ko se nam po njeni pojavitvi odpre pot v podzemlje, lahko sklepamo, da imamo opraviti z lepolaso boginjo *Kirko*.

»Samo obžgano posodje vsenaokrog in v zraku sukljanje zadnjih ostankov dima. Prašiči, ki so požrli trupla, so prav tako že davno razpadli. /.../ In ko sedeš pod majavi zaslon in podnetiš neobgljeni plamen, preprosto prisede.«

Da se omenjeno srečanje s *Kirko* zgodi ob ognju, ni naključje, saj je že Jung, čigar teoretski aparat in besedišče avtor sicer mestoma nekoliko preveč eksplicitno uporablja v pesnitvi, opozarjal na ogenj, ki zaradi vezi s spolnim žarom postane privilegirani medij sakralnega obreda, hierogamije ali svete poroke, ki se, ko napredujemo po otoku, na koncu tudi zgodi in simbolizira nekakšno popolno obvladanje življenja. Ob *Kirki* v povezavi s seksualno simboliko najdemo še

en antični mit, ki se ga avtor poslužuje, in sicer je to mit o lovcu Aktajonu in boginji lova Diani, ki jo ta skrivaj opazuje pri kopanju, ona pa ga zaradi tega kaznuje tako, da ga spremeni v jelena in ga razkosajo njegovi lastni lovski psi. V tej simboliki lahko prepoznamo, kakšno demonično in uničevalno moč poseduje premočna spolna sla. V revitalizaciji tega mitičnega vzorca gre avtor še dlje, saj so volkovi in ne psi tisti, ki raztrgajo lirski subjekt/nas.

»Volkovi se potuhnjeno plazijo med skrivenčenimi drevesi in te z ostrimi čekani trgajo po vsem telesu in ko ti raznesejo meso do kosti, se nenadoma spet znajdeš pred strašnim obrazom na prepadni steni. Z upanjem se zastrmiš vanj in spoznaš, da je to pravzaprav obraz Ljubezni.«

Po izkušnji sestopa v podzemlje, ki reprezentira spustitev v naše nezavedno, nas nazaj v življenje, s tem pa tudi k rdeči niti Odisejevega mita, pospremi Boginja. Ta bi lahko bila aluzija na nimfo Kalipso, s pomočjo katere Odisej gradi splav, ki ga bo ponesel domov na rodno Itako, vendar potem vseeno zaradi Pozejdona pristane na Sheriju, saj po tej izkušnji lirski subjekt prav tako prične z gradnjo čolna, s katerim bo zapustil otok in se vrnil nazaj v življenje. Tam ga, tako kot Odiseja, čaka zbor snubcev, ki ga ne sme/ne smemo zamuditi, ter seveda mistična poroka, ki sledi potem in simbolizira, kot smo že povedali, znova popolno obvladanje življenja. Čeprav lirski subjekt ne doživi otoka Sherija in se brez te izkušnje iz Oigigija vrne na Itako, smo ga v kritiki uporabili, kajti predstavlja pripovedno strategijo, ki se je poslužuje avtor; kot vemo, Odisej svojo dogodivščino pripoveduje Fajakom na otoku Sherija, in avtorjeva strategija, kot bomo videli na koncu, nosi ključno vlogo za branje in razumevanje tega dela.

Zadnje tri pesmi v zbirki uvede moto: »Potem spregovoriš z lastnim glasom.« Ki prelomi z mitičnim okvirom in dotedanjo strategijo uporabe druge osebe ednine ter preide v prvo osebo in nagovor ljubljene osebe, kjer se lirski subjekt zave, da prek ljubljene osebe postaja šele resnično on sam. Tak zaključek zbirke nas lahko skupaj z občasno rabo psihoanalitične terminologije napoti, da izkušnjo otoka beremo kot sanje, saj je po Lacanu nezavedno strukturirano kot govorica in smo, ko nič ne delamo in ne mislimo, torej v sanjah, na neki način mi sami govorjeni. Kakor koli že, pričujoča zbirka zaradi svoje obilne rabe mitologije in njene simbolike dopušča mnogotera branja, ki jo edino mestoma moti psihoanalitična terminologija, kar lahko deluje kot preveč očitna razlaga uporabljane simbolike, kar pa ne uniči suvereno izpisane pesniške zbirke kot celote.

# LARA SOBOČAN

## »Naša Tina«

(Primož Suhodolčan, *Tina in medvedja moč*, DZS, 2016)

Primož Suhodolčan je v svojem najnovejšem literarnem delu na mesto glavne protagonistke postavil deklico Tino. Lahko bi bila ena izmed mnogih, saj to ime v Sloveniji nosi kar 7.751<sup>1</sup> žensk, a gre za eno in edino – nam vsem zelo dobro znano Tino Maze.

Tina Maze, najuspešnejša slovenska smučarka vseh časov, uživa domač in svetovni sloves, saj je znana po vsem svetu. Tako se sploh ne pojavlja vprašanje, od kod pisatelju ideja in navdih za pisanje te zgodbe. Biografije športnikov niso nič nenavadnega, a tokrat se je pisatelj odločil za bolj zanimivo in atraktivno predstavitev življenja uspešne športnice. Biografijo Tine Maze je predstavil v slikanici, kar je, po avtorjevih besedah, precej izvirno in neobičajno. Svojo vrednost nosijo tudi ilustracije Gorazda Vahna, ki so nastale na podlagi fotografij iz Tininega otroštva.

Knjiga na začetku vsebuje nagovor glavne junakinje knjige – Tine Maze. Osebo sporočilo in nagovor junakinje da knjigi še posebno vrednost in konotacijo.

Že v tem sporočilu in nagovoru je moč občutiti pozitivno naravnost knjige, ki se vsekakor nadaljuje tudi v sami zgodbi. Tina v svojem sporočilu otrokom sporoča, kaj vse je botrovalo njenemu vrhunskemu uspehu – prav to pa nam avtor nadalje predstavi v sami pravljici.

Že na platnici knjige lahko opazimo oznako »resnična pravljica«, kar je v literarni vedi kontradiktorno, saj vemo, da pravljica vsebuje prvine neresničnega. A v tokratnem primeru gre za resnično pravljico, saj se Tinin uspeh zares bere kot pravljica, čeprav gre za povsem resnične dogodke. Tina je v vse svoje dosežke in osvojene lovorike morala vložiti ogromno truda, dela, vztrajnosti in požrtvovalnosti.

Gre za literarno delo, kjer se prepletajo elementi fantastičnega in realnega.

Zgodba se začne s tipičnim pravljичnim začetkom: »Za devetimi gorami, sedmimi vodami ...«, čemur avtor doda dopolnitev: »... in pri drugem ovinku levo je kraj, ki mu pravijo Črna.« Tipični začetek pravljic je avtor dodelal in ga nekoliko dopolnil. Seveda je ob tem uporabil pravljичni števili 7 in 9, ki sta stalnici pravljic.

V knjigi lahko prebiramo povsem realne in resnične dogodke, takoj za tem pa spet pravljичne in fantastične; kot je Tinin pogovor z medvedom. Ti dogodki se prepletajo in dopolnjujejo v zaokroženo zgodbo o Tininem vztrajanju in prvih uspehih na belih strminah.

Pravljичni prvini sta tudi Tinino prijateljevanje z medvedom in lisico, ter njihovo sodelovanje na Tininih treningih. Medved in lisica nista naključno izbrani živali, temveč oba, vsak s svojimi karakternimi lastnostmi, pomembno doprinašata k uspehu mlade in nadebudne smučarke. Medved Tini daje moč in jo uči preudarnosti, lisica pa ji s svojo hitrostjo in spretnostjo pomaga na svoj način. Če k temu prištejemo še Tinino vztrajnost in delavnost, dobimo magičen recept za uspeh.

V zgodbi lahko zasledimo tudi neprijazne in škodoželjne Tinine vrstnike, katerim Tina že na prvi tekmi pokaže, iz kakšnega testa je. Tako so ob koncu tekme morali priznati, da je Tina zares odlična v smučanju.

Pomembni osebi sta Tinina mama in dedi, ki ji neprestano stojita ob strani in verjameta v njen uspeh – tako v pravljici kakor tudi v realnem življenju.

<sup>1</sup>Vir: Statistični urad Republike Slovenije, Prebivalstvo, Slovenija, 1. 1. 2015

Zgodba o Tini Maze se zaključí s sledečo povedjo: »Tako se je začela Tinina resnična pravljica.«, kar nakazuje na začetek Tinine nadvse uspešne in zavidljive športne poti.

Ob koncu knjige je dodan seznam vseh tekmovanj in lovorik, ki jih je Tina na tekmovanjih dosegla, kar potrjuje naslov najboljše slovenske smučarke vseh časov.

Prozno delo obsega 25 strani – skupno z ilustracijami. Glavni motiv za pisanje je za avtorja predstavljala Tina Maze in njeno življenje. Osredotočil se je na začetke Tininega smučanja in tekmovanja še v času otroštva. Kot motiv je predstavljeno tudi Tinino srečanje s črnjanskim medvedom, kasneje tudi z lisico in Tinino urjenje v najboljšo smučarko.

Motivi, ki se jih avtor v omenjenem delu dotika, so del zgodbe o uspehu: potrpežljivost, pomoč, vztrajnost, uspešnost, natančnost, doslednost, neomajnost, zaupanje in vera v samega sebe.

Gre za klasično slikanico, kjer se besedilo imenitno prepleta s skrbno pripravljenimi ilustracijami, ki nam slikovno predstavijo zapisano.

Jezik v pravljici je tekoče berljiv, saj ne gre za hermetično izražanje. Avtorjevo izbiro tovrstnih jezikovnih sredstev si lahko razlagamo preprosto tako, da se je z njimi želel približati slehernemu mlajšemu in tudi mlademu bralcu. Na ta način je zares razumljiv in slikanico lahko prebiramo že otrokom v predšolskem obdobju. Avtor uporablja sicer estetske in skrbno izbrane izraze, ki sodijo v sodobno literarno delo, kljub temu pa ostaja na ravni razumevanja predšolskih otrok in otrok prve triade, obenem pa se s slikanico približa tudi mladostnikom in odraslim.

V podobnem športnem duhu je izpod peresa Primoža Suhodolčana in ilustratorja Gorazda Vahna leta 2013 nastala slikanica *Lipko in KošoRok*.

Gre za zgodbo o odraščanju, ki poudarja pomen prijateljstva, spodbuja športno udejstvovanje in opozarja na pomen sožitja z naravo. Slikanica je zmagala na razpisu Pravljičica o Lipku, ki ga je Društvo slovenskih založnikov izpeljalo v sodelovanju z Javno agencijo za knjigo RS in EuroBasketom 2013. Knjiga je kot nalašč za mlajše in tudi za starejše bralce in je odličen spremljevalec (minulega) košarkaškega prvenstva ali ob lastnih športnih uspehih. Gre za krasno slikanico o športu in prijateljstvu.

Morebiti lahko pričakujemo še kakšno biografijo uspešnega športnika, kar bi se utegnilo oblikovati v posebno zbirko.

Tudi pravljica Tina in medvedja moč je izredno berljiva, pristrčna in pozitivna zgodba o deklici, ki je moč za uresničitev svojih želja našla v naravi – v koroški pokrajini, z medvedom in lisico ob boku, v objemu hribov, ki so Tini nudili nešteto možnosti za urjenje in treniranje. Narava otrokom nudi nešteto možnosti za učenje, rast in zorenje. V naravi najdemo svoj mir in trenutke sproščenosti, zbranosti in iskanja svojega »jaza«.

Tovrstne slikanice otrokom približajo znane in uspešne športnike na njim razumljiv način in jim predajo pomembno življenjsko sporočilo. Sporočajo nam, da s predanostjo, potrpežljivostjo, z vztrajnostjo, delom in vero vase lahko dosežemo zavidljive rezultate in uživamo na svoji poti. Kar je navsezadnje smisel tuzemeljskega življenja, kajne?

# URŠA KAC

## Kako figov mleček zlepi razdrte vezi ali rdeče niti treh zgodb

(Goran Vojnović, *Figa*, Beletrina, 2016)

Ko smo pred leti brali Vojnovičev prvenec *Čefurji raus*, smo se zraven krohotali, v sebi pa premlevali upravičenost stereotipov. Ti so, nekoliko globlje pod površjem, pa vendar, ponovno nastopili v drugem romanu *Jugoslavija, moja dežela*, ki nas ni več spravljal v smeh, ampak je odkrival bolj temačne plati »jugoslovanske zgodbe«. Tretji roman še vedno sledi liniji, ki sta jo zasnovala prva dva romana, vendar ju presega. Jugoslovanskosti kot glavni temi ne ubežimo, vključujejo jo vse tri ljubezenske zgodbe – glavna tema je tudi (ne)svobodna (ne)srečna ljubezen. Vsaka med njimi je dovolj zanimiva, polna preobratov in neizrečenih besed, ki so vzrok za še več neizrečenih besed ali celo pobegov, da bi lahko v razširjeni različici postale vsaka svoj roman. Fabula je gosta, majhne podrobnosti, namigi, ki jih pozoren bralec ne more spregledati, dajejo slutiti konec vsake od zgodb, pa vendar siže povzroči, da moramo zbrano brati, da ne zamešamo vseh likov in počasi iz navidezno navrženih podrobnosti sestavljamo sliko družinskega drevesa ter družinskega ljubezenskega romana.

Prva zgodba se začne, ko se Aleksandar Đorđević, ki ga Jugoslovani označijo za Slovenca, čeprav bi moral biti, sodeč po priimku, njihov, odloči zgraditi svojo hišo na vrhu hriba v Momjanu. Zasljepljen z načeli in željo, da bo končno imel nekaj svojega, ne upošteva svoje visoko noseče Jane Benedejič, ki bi bila varnejša »med civilizacijo«, ter jo kljub neizmerni vdanosti in ljubezni najprej ogrozi, nato pa v tem samotnem kraju še osami in naveže nase. Čez približno dve desetletji njuna hči Vesna Benedejič spozna Safeta Dizdarja in čeprav ji gre ta veliki vsiljivi Bosanec na živce, mu uspe, da jo s svojo iznajdljivostjo osvoji. Peto obletnico poroke, ki je pravzaprav le razgovor za stanovanje, zaznamujeta Safetovo popivanje in kraja belih tulipanov z ljubljanskih vrtov. Ko njun sin Jadran odraste, se zaljubi v Anjo Černjak, hčerko direktorja, ki vse uredi, ko je treba vskočiti in zaigrati pravega moškega. Jadran namreč ne razume in ne zna tolažiti brezposelne mlade ženske, preveč je zatopljen v košarko in v skrb za malega Marka, čeprav svojo partnerko ljubi.

Vsem trem ljubezenskim zgodbam je skupnih nekaj ključnih in manj ključnih, pa vendar zanimivih motivov. Ženske ljubezen duši. Čeprav je obojestranska, se vse tri počutijo ujete, a svojo usodo bolj ali manj prenašajo. Moški jih ne znajo osrečiti oz. jih silijo v stvari, ki jih one ne želijo (selitev, otrok), zato svoboda znotraj zakona postane osamljenost in beg uniči vse tri ljubezenske zgodbe. Aleksandar pobegne v Egipt, njegova Jana pa pred s(r)amoto pobegne v Ljubljano, Safet nekega dne preprosto izgine in šele po osmih dneh Vesna izve, da je živ in da je odšel v Otoko v Bosno in jo pustil samo z otokom. V tretji zgodbi pobegne Anja, po nekaj dneh se vrne in šele ob razpletu vseh zgodb izvemo, da je za beg kriv Jadran, ki beži pred sedanjostjo, zaradi preteklosti in očetovega izginotja pa v sebi nosi sovraštvo in nedostopnost, s katero odbija partnerko. Vse tri ranjene ženske se da vsaj malo podkupiti in potolažiti s figami. Aleksandar Jani po možganski kapi in prvih znakih demence z ljubeznijo kuha figovo marmelado, na fige pa vabi tudi odtujeno hčer Vesno, ki mu je zamerila, da ni pomagal Safetu pridobiti dokumentov, Jadran pa fige, čeprav jih obožuje tudi sam, sprva nabira za užaloščeno mamo, nato pa z njimi skuša ponovno osvojiti Anjo. Figovec je drevo spoznanja za dedka, ki se na njem zave svoje starosti (starci bi morali sedeti pod drevesi, ne pa na njih), za Vesno (vse se je spremenilo: država, meje, predvsem pa ljudje, le drevo je ostalo enako) in za Jadrana (še

ko vidi odpadlo trohnečo figo, se zave, da je dedek umrl, da bo odslej hiša samevala). Figa torej trdno preplete tri ljubezenske zgodbe, vendar ne uspe zblížiti odtujenih ljubimcev.

Bralec se sprašuje, če je ta lastnost, da morajo nekam bežati, da jim »krila ne zakrnijo«, skupna le Vojnovičevim Balkancem ali nemara vsem moškim. Kaj žene te zaljubljene moške, da odidejo, nato pa se vse življenje kesajo, ker so slabi očetje in možje? Vojnoviču je vsekakor treba priznati odlično poznavanje odnosov in diskurza para, ne glede na leta. Prepričajo dialogi in monologi tako mladega Jadrana kot ostarelega dedka. Srhljivo natančno je popisano postopno odtujevanje med odhajajočo starko in njenim nekoč možem, danes skrbnikom, v ušesih pa odzvanjajo dedkove besede, ki strašijo: »Ni ti treba biti sam, da si osamljen ...« K lažjemu uživljanju bralca pripomore tip pripovedovalca, ki se v Jadranovi zgodbi pojavlja kot prvoosebni, v zgodbah, ki se odvijata pred njegovim časom, pa tretjeosebni vsevedni pripovedovalec. Bralec na koncu izve, da je bil na nek način pretentan, saj je tudi vsevedni pripovedovalec pravzaprav Jadran, ki je vse bele lise svojega spomina dopolnil tako, kot je želel. Tako se pod vprašaj postavi ena od najzanimivejših lastnosti Safeta, tj. vsakodnevno branje osmrtnic v Delu in posledično uživljanje v preteklost naroda in kraja, od koder je zbežal. Jadran priznava, da moške morda res »usodno privlači svoboda«, vendar ugotavlja, da ta ne prinese nič dobrega, saj je le »utvara vseh utvar, le drugo ime za osamljenost«. Poleg usodnih ljubezni se odvijajo še usodni zgodovinski dogodki in dogajalni čas osamosvojitvene vojne še dodatno poseže v usodo nesrečnikov, raztresenih po dogajalnih krajih, umeščenih v Slovenijo, Hrvaško, Bosno in Egipt. V dneh, ko Aleksandar z grozo spoznava, da Jana ne zna več sestavljati svojih misli, mu pridejo povedati, da bi bilo bolje, če bi se začasno preselil v Ljubljano in pridobil državljanstvo, saj »za nastanek nove države ni nobenega priročnika in nihče ne ve, kako bo vse to potekalo«, ker je njegov rojstni kraj (Novi Sad) lahko »problem«. Napeta zgodba, podana v nešteti fragmentih vseh treh prepletenih zgodb, bralcu komaj proti koncu potrdi sume, zakaj je Safet odšel. Ker je bil tujec v Sloveniji, je bil izbrisan, njegovi dokumenti preluknjani, vse ostalo pa, kot je znano prav vsakemu izmed nas, ni bil več problem slovenske uradnice oz. urada, ki se zgolj drži ustaljenih postopkov. Tako je ravno tisti Bosanec, ki je znal igrati sistem in je vedno vse uredil, pa čeprav je le ženi pod bluzo potisnil blazino, da so kot številna družina dobili stanovanje, na koncu moral zapustiti zdaj že domovino in iti vlogo tujca igrat v svoje rojstno mesto, kjer so ga vsi takoj označili za slovenskega Janeza. Njegov sin se ob vsakem pomembnem dogodku nadeja očetovega obiska in vsakič znova doživlja razočaranje za razočaranjem: »Nisem ga poznal in v mojih predstavah je bil Safet takšen, kakršni so bili drugi bosanski očetje, bil je sestavljenka iz anekdot, ki so jih o svojih bosanskih očetih pravili moji bosanski prijatelji, mozaik stereotipov in najstniških pretiravanj.« Leta kasneje, ko obišče Anjine starše, se Jadran sramuje očeta Bosanca, kljub vsemu pa sovraži njegovo nasprotje – Miro, upokojeni direktor, namreč nanj vedno gleda zviška, vedno se vede, kot je v tistem trenutku najprimerneje in se spodobiti ter vedno uredi vse, kar njemu ne uspe. Čeprav je Jadran iznajdljivost podedoval po očetu in je, ko je nujno potreboval posteljo, da bi lahko izgubil nedolžnost, »njegovo življenje rešil Top Shop in čudež, imenovan Turbo Maksimus«, ki ga je skušal celo sam napihnniti, ni dovolj iznajdljiv, da bi iz vrtinca malodušja, dolgčasa in brezbriznosti potegnil svojo žensko. Isti stereotipi, ki smo se jim pred leti smejali, zdaj poteptajo ljubezen treh žensk, ki svoje Jugoslovane ljubijo, a »tako ne morejo več živeti«.

Humor v tem romanu nastopa le v drobcih, ki odlično začinjajo zgodbo, na nekaj mestih malo preveč razvlečeno v pridigarske dialoge para, ki si po dolgih letih povesta vse, kar ju je od začetka težilo. Del njune zgodbe bi lahko bil naslovljen tudi s »čakam«, saj Jadran osem dni čaka in prav s to besedo vedno znova opisuje početje svoje partnerke, ki ni prepričana, ali naj mu dovoli, da ji naredi otroka ali ne. Po drugi strani pa roman pušča neodgovorjena vprašanja, odgovorov pa kljub ponovnemu listanju in zavedanju, da je nekaj tudi del Jadranovih misli, ne dobimo prav



enoznačnih. Je dedek storil samomor? Mu je njegova lastna hči povedala, da se je žena pred kapjo želela ločiti? Bo Jadran prepričal Anjo, da bo ostala z njim? Je Safet res odšel zaradi dokumentov in zakaj pravi, da si je vojno zaslužil? Navsezadnje se pojavi še vprašanje, ali bo Vojnović kdaj izstopil iz okvirov stereotipov ali pa je ravno to tisto, zaradi česar ga bralci požirajo, ker slovenski literarni prostor vztrajno dopolnjuje s prepotrebним humorjem, v katerega zavije ostre bodice kritike nas Slovenjceljnov.

# MICHAEL LEOPOLD

## *Zeleni Henrik danes*

(recenzija Dolencevega prevoda Kellerjevega romana *Der grüne Heinrich*, Cankarjeva založba, 1965)

*Der grüne Heinrich (Zeleni Henrik)* sodi med najpomembnejše nemške vzgojne romane. Avtobiografija najpomembnejšega predstavnika švicarskega meščanskega realizma, Gottfrieda Kellera (rojenega 1819 v Zürichu), opisuje življenje v Švici in Nemčiji po tem, ko se je polegel vihar francoske revolucije in je dozorel teren za pomlad narodov. V uvodnem delu (prva tri poglavja), ki se mu bom posvetil s primerjalno analizo izvrstnega prevoda Jožeta Dolenca, nam avtor predstavi svojo rodno vas in življenje v njej v času pred avtorjevim rojstvom. Predstavi nam tudi svojega svetovljanskega in neutrudnega očeta, ki je prerano zapustil svojo ženo in sina, ter svoje najzgodnejše spomine na otroštvo.

Gre za zahtevno, mnogoplastno in jezikovno izredno bogato delo, ki od prevajalca ne terja le odličnega jezikovnega znanja (tako v tujem kot v maternem jeziku) in zelo zajetnega besednega zaklada, marveč tudi dobro razumevanje zgodovine; seznanjen mora biti s švicarsko in nemško podobo duhovščine, meščanstva in kmečkega prebivalstva v osemnajstem in devetnajstem stoletju, razpolagati pa mora tudi s prefinjenim občutkom za časovno zaznamovanost jezika.

Dolencev prevod Kellerjevega najpomembnejšega dela se imenuje *Zeleni Henrik* in je izšel leta 1965 v Ljubljani, torej več kot sto let po izidu izvirnika. Biti kritičen do prevoda bo tudi zaradi časovnih razmakov med izvirnikom in prevodom ter med prevodom in pričujočo recenzijo, ki nastaja petdeset let po objavi prevoda, zelo težko. Jezik je živahen sistem, ki se venomer spreminja in posodablja ter prilagaja potrebam prostora in časa. Tako so lahko bile številne prevodne rešitve, ki so nastale pred pol stoletja, takrat povsem legitimne in dobre, danes pa nikakor ne bi zaobšle lektorja ali urednika. Kljub temu je mogoče izpostaviti nekaj zanimivih prevodnih rešitev, o njih razmisliti z današnjega gledišča in si ogledati prevajalčev pristop.

Ker se je slovenščina v zadnjih petdesetih letih močno spremenila, zveni jezik, ki je bil za časa nastanka prevoda najbrž povsem običajen, danes arhaično, in prav to vzdusje arhaičnosti odlikuje Dolencev prevod; časovna zaznamovanost ga napravi avtentičnega, kajti v bralcu oživi iluzijo davno minulih časov 19. stoletja, ki jih v svojem romanu opisuje Keller. Tako pravi Dolenc, da so takrat bile donosne službe na razpolago *skoro* izključno samo meščanom; žena ni nikoli niti *beliča* brez potrebe izdala; nekega dne *se je* namreč *primerilo*; ni bil take vrste *žlahnič* ... Med krinolinami, zelenimi fraki, suvorovskimi škornji z rumenimi zavihki, kolovrati in zelenimi pašniki je takšno izrazje seveda povsem naravno in na mestu.

Če se nekoliko odmaknemo od arhaizmov in si ogledamo nekaj fraz, ki se pojavijo v besedilu, ugotovimo, da je avtor prevajalske zagate reševal na zelo kreativen način. Prednosti in čar njegovih rešitev se kažejo ravno v njihovi preprostosti: von einem heiligen Schauer durchweht – kot bi me obšla sveta jeza; von dem niemand mehr weiß – o katerem živ krst ni več vedel; liederlicher Kauz – malopriden čudak; ein blühender Freier – brhki snubec ...

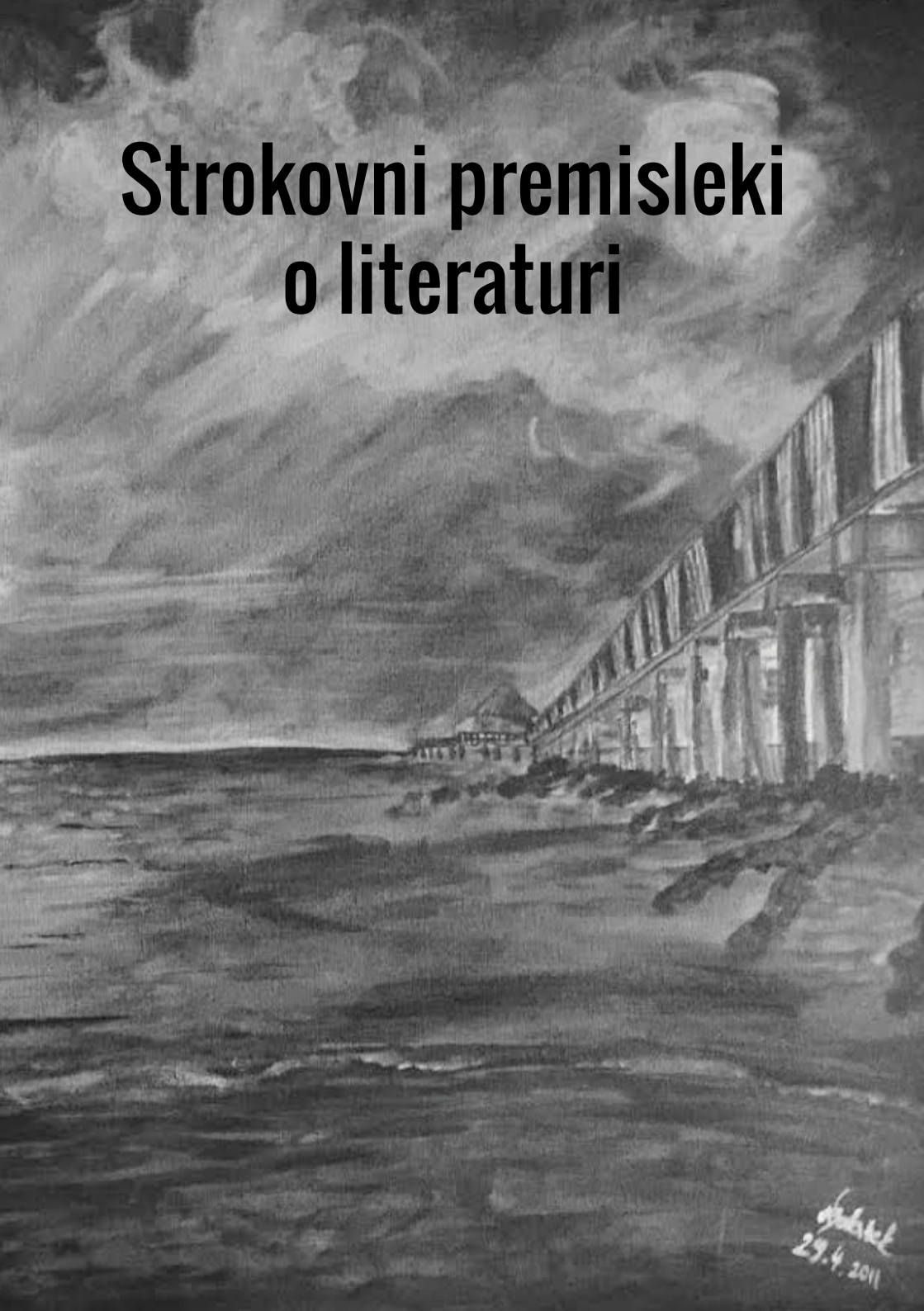
Med primerjanjem prevoda z izvirnikom opazimo tudi, da si je prevajalec pri svojem delu dovolil precej svobode. Prihaja namreč do neskladij ne le na skladenjski in ponekod na pomenski, pač pa tudi na oblikovni ravni. S tem seveda ni nič narobe. Kot vemo iz Catfordove teorije o jezikovnih premikih, so ti pri procesu prevajanja neizogibni, saj so posledica prevajalčevega prizadevanja, da zvesto ohrani estetsko celoto izvirnika. Tako se pojavijo dvopičja in narekovaji, kjer jih v izvirniku ni (welche die Bauern Junker Pfarrer nennen mußten – te so kmetje imenovali:

junker – župnik; und die Griechinnen badeten darunter – in pod njimi so se kopale »Grkinje«). Vendar pa se s takšnim početjem ne oddalji preveč od izvirnika. Dvopičja in podpičja so pogosta tudi v originalnem besedilu, medtem pa se z narekovajem v primeru »Grkinj« kaže prevajalčeva strategija. Besedilo namreč pogosto poskuša približati ciljni publiki in menim, da je to razlog za narekovaj pri Grkinjah. Da je takšna njegova strategija, kaže tudi sprememba naslova *Der grüne Heinrich* – Zeleni Henrik. Danes bi se najbrž večina prevajalcev odločila obdržati Heinricha, čeprav je Henrik čisto legitimna in pravilna različica imena Heinrich v slovensko govorečem prostoru.

Opaziti je mogoče tudi nekaj semantičnih nedoslednosti, vendar so te izjemno redke. Zanimivo se mi je zdelo naslednje odstopanje: Ein solcher war nun zwar der Pfarrer meines Heimatdorfes nicht, **aber auch nichts weniger als ein reicher Mann**: Župnik v moji rojstni vasi sicer ni bil take vrste žlahtnič, **pa tudi bogat ni bil**; izvornik namreč pravi, da ni bil nič manj kot bogat mož.

Vsekakor menim, da je Jože Dolenc svoje delo opravil odlično, saj se prevod bere tekoče in naravno, kljub temu da se trudi ohraniti stavčno kompleksnost in poetičnost izvirnika, ki kliče po zahtevnejšem bralcu. Prevod je napisan v lepem, visokem jeziku, ki se trudi približati izvornik domačemu bralcu in hkrati bralca ponesti v neko drugo kulturo, ki je tako prostorsko kot časovno oddaljena današnjemu globaliziranemu svetu. Morda bi znal prevod danes delovati nekoliko zastarelo, kak mlad bralec, z mislimi nekoliko bolj preproste sorte, bi morda v častitljivi gospe Restavraciji, ki je posebitev 'francoske restavracije' v začetku 19. stoletja, prej pomislil na zanimivo kulinarično doživetje kot pa na obnovev dinastije francoske plemiške družine Burbonov. V takšnih in podobnih primerih bi morda veljalo razmisliti o jezikovnih posodobitvah. Vendar temu navkljub menim, da je prav ohranjanje zgodovinsko in kulturno specifičnih izrazov in terminov tisto, kar daje moč, globino in lepoto takšnim besedilom.

# Strokovni premisleki o literaturi



opisnik  
29.4.2011

Prispevek problemsko obravnava žanrsko analizo romana britanske pisateljice, urednice, novinarkinje in zgodovinarke Sarah Dunant z naslovom *Rojstvo Venere*. V ospredje je postavljena predstavitev zgodovinskega žanra, ključnega za roman, upošteva pa tudi prvine drugih žanrov, predvsem ljubezenskega in kriminalnega romana, za boljše razumevanje teme pa je hkrati razložen pojem romanescnega sinkretizma.

**Ključne besede:** žanrski sinkretizem, žanrska analiza, *Rojstvo Venere*, zgodovinski roman, ljubezenski roman, kriminalka

### 1 Žanrski sinkretizem

Prepletenost različnih žanrov v romanu predstavlja eno najpomembnejših preoblikovalnih teženj od tradicionalnih romanov, hkrati pa gre pravzaprav za najstarejšo in edino stalnico oz. skupno potezo vsem romanom (Zupan Sosič 2001: 71–72). Roman je edina vrsta, ki je neutrjena, se še vedno razvija in je tako prilagojena in odprta za nove oblike dojemanja (Bahtin 1982: 11). Žanrski sinkretizem pomeni možnost interpretacije romana na več različnih načinov, z več »žanrskih kotov«. Predstavlja eno temeljnih značilnosti postmodernistične literature in je nenazadnje romanescna lastnost, po kateri roman kot vrsto opredeljujemo še danes (Kos 1983: 23). Marko Juvan (2006: 179) povzame, da se v posameznem besedilu različni žanrski kodi lahko ne le srečujejo, temveč tudi sproti konstruirajo in dekonstruirajo. S tem je popustila monistična hierarhija vsebovanj, po kateri je vsako besedilo nujno pripadlo nekemu žanru. Še dlje pa gre Derrida, ki zagovarja, da roman ne pripada nobenemu žanru, saj se vsako besedilo udeležuje v enem žanru ali več žanrih (Derrida 1980: 59).

Sodobno ukvarjanje z žanri se prav tako zaveda, da neke homogene žanrske zavesti pravzaprav ni. V sodobnih romanih žanrski sinkretizem opazimo kot formalni postopek. Vse bolj je prisotno združevanje žanrov v okviru enega samega romana, kar se uresničuje na ravni pripovedovalca, perspektive in zgodbe. Gre za bistveno preoblikovanje tradicionalne romanescnosti. V sodobnosti se tako pojavljajo novonastali žanri, katerih funkcija je predvsem utrjevanje in razvijanje intimne zgodbe. Tako so se obnovili in razvili predvsem pravljlični, antiutopični, grozljivi, potopisni, zgodovinski, ljubezenski roman in kriminalka (Zupan Sosič 2001: 72–78). Slednji trije se prepletajo tudi v analiziranem romanu *Rojstvo Venere*.

Med pisateljice sodobne literature spada tudi Sarah Dunant, ki je leta 2003 izdala svojo prvo uspešnico, roman z naslovom *Rojstvo Venere*, po tem, ko je za daljše časovno obdobje obiskala italijansko mesto Firence, ki so jo motivirale, da je začela raziskovati obdobje italijanske renesanse in odnos družbe do žensk in umetnosti tistega časa. Namen romana je oživitev renesančnih Firenc v vsej njihovi veličini, saj so predstavljale ikono kulturnega razcveta. Zgodba o mladem firenškem dekletu Alessandri, njeni družini Medičejcev iz renesančnih Firenc, krutem in hkrati vznemirljivem zgodovinskem času in nenazadnje zgodba o ljubezni do umetnosti je avtorico pripeljala nazaj k njeni prvi ljubezni – zgodovini. Roman že z naslovom in podnaslovom (Roman o ljubezni, umetnosti in izdajstvu v renesančnih Firencih) namiguje na ne zgolj preplet

zgodovine, ljubezni in smrti, temveč tudi na preplet različnih žanrskih prvin. Kljub vsemu je Sarah Dunant svoj roman označila za zgodovinski, zato bo opredelitvi tega namenjenega največ črnila. Pri tem bi lahko vzporednico potegnili celo z Ecovim Imenom rože, ki ga je avtor opredelil kot zgodovinskega (Eco 1986: 59), čeprav ga literarni kritiki zaradi prepleta detektivskega, zgodovinskega, psihološkega in celo ljubezenskega romana sprva niso uspeli umestiti<sup>1</sup>.

## 2 Opredelitev kot zgodovinski roman

Avtorica, ki je študirala zgodovino na Univerzi v Cambridgeu, je v spremni besedi roman sama označila za zgodovinski. Zapisala je, da je bila knjiga zgrajena s pomočjo zgodovinskega stavbnega odra, sestavljenega iz številnih sodobnih virov, pričevanj kredibilnih znanstvenikov in umetnostnih zgodovinarjev. »Za dejstva so poskrbeli oni, za vsakršne napake pa v celoti sprejemam odgovornost jaz.« (Dunant 2005: 381).

Definicija zgodovinskega romana, za začetnika katerega velja roman Walterja Scotta Waverley (1814), je bila že od vsega začetka problematična. Na vprašanja o tem, kdaj se »konča« sodobni čas in kdaj »začne« zgodovina, koliko fikcije je dovoljeno, da roman ne postane bolj fantazija kot zgodovinski roman in kdaj gre preprosto zgolj za zgodovinopisje, kje so meje itd., namreč ni lahko odgovoriti. Kljub vsem težavam pri natančni opredelitvi romana in kontradiktornostim se je zgodovinski roman izkazal kot obstoječa in odporna zvrst, z možnostjo prilagajanja novim prikazovanjem zgodovine ter njene resnice (Bavec 2009: 8).

V grobem lahko strnemo, da je zgodovinski ali historični roman daljše pripovedno besedilo, ki za snov jemlje zgodovinsko stvarnost, jo selekcionira v motive, ki jih postavi v podobo nekega zgodovinskega sveta (Matajc 2002: 201), in za katerega je značilno prepletanje zgodovine in fikcije, ki ga lahko opazujemo v poetološko različnih in literarnozgodovinsko številnih različicah narativne izpeljave. Posebej opazna je napetost med predmetom pripovedi in načinom, kako je to opisano, nujni elementi za zgodovinski roman pa so tudi zgodovinska dejstva in njihova integritetnost v fiktivno pripoved (Avsenik Nabergoj 2011: 524–525).

Roman Rojstvo Venere ustreza slednji opredelitvi zgodovinskega romana, hkrati pa sledi tudi določitvam za zgodovinski roman, kot sta jih sistematično določila Miran Hladnik, ki se sicer osredotoča predvsem na slovenski zgodovinski roman, in Nataša Bavec, ki je s pomočjo obširne bibliografije upoštevala več teorij literarnih kritikov in teoretikov in jih uredila v zvrstna določila. Nujno je vedeti, da se veliko teoretikov z nekaterimi določitvami ne strinja in jih tretirajo kot zelo relativne, saj so ob taki količini besedil velikokrat nejasne in nezanesljive (Šela 2016: 9).

Prvo določilo, ki je eno izmed bolj očitnih, in sicer »fabulativni odmik v preteklost« (Bavec 2009: 9), avtorica jasno upošteva. Gre za časovno razdaljo med časom, v katerem se zgodba romana odvija ter časom, ko je bil roman napisan, čeprav se med literarnimi teoretiki krešejo mnenja, kolikšna naj bi razdalja bila (nekateri zagovarjajo razdaljo petdesetih let (Adamson 1999: 3), spet drugi dobo dveh generacij (npr. Georg Lukács in Erwin Wolff)). Avtorica je za literarni čas postavila petsto let oddaljeno preteklost, novoveško renesanso v Italiji. Zgodovinski čas je nakazan že v samem začetku romana. Že v prologu sta namreč natančno navedena čas in prostor dogajanja, in sicer samostan Santa Vitella, Loro Ciufenna, avgust 1528. Tudi v sami zgodbi so

<sup>1</sup> Zadrego je rešil najpomembnejši ameriški predstavnik postmodernizma John Barth, ki je pojasnil, da gre pravzaprav za postmodernistični roman. Slednjega je razlagal kot roman, ki presega razlike med elitno in trivialno literaturo. Pojasnil je, da je književnost v svoji večtisočletni zgodovini izčrpala že vse oblike in teme, zato pisatelju ne preostane drugega, kot da citira, parodira in skratka ponavlja vse, kar je že bilo zapisano, skratka, gre za medbesedilnost. Tako postmodernističnega dela ne moremo več dojemati kot izvirnega, temveč le še kot zbirko citatov (Virk, 1999: 551–552).

letnice natančno datirane, npr. dan, ko je Alessandra zapustila Firenze: »Zapustile smo torej mesto – ta vdova s svojim čopičem, črna služabnica in otrok – dne 10. maja, v letu Gospodovem 1498...« (Dunant 2005: 347) Gre za daljno preteklost, ki je avtorici dostopna le iz zgodovinske literature in drugih virov. Natančno datiranje daje romanu večji občutek pristnosti, prav tako se bralec lažje orientira v času. Na renesančni čas jasno kaže tudi podnaslov romana *Roman o ljubezni*, umetnosti in izdajstvu v renesančnih Firencah, ob vsem tem pa nam ne le o zgodovinskem času in prostoru, temveč tudi o glavni temi besedila namigne naslov romana. Ime *Rojstvo Venere* namreč nosi tudi slika renesančnega slikarja Sandra Botticellija, ki jo je leta 1985 dal naročiti Lorenzo de Medici in je danes na ogled v galeriji Uffizi v Firencah. Upodablja rojstvo rimske boginje *Ljubezni* (Zollner 1998: 82), kar je Sarah Dunant dalo idejo o zgodbi mlade ženske, živeče v mestu tistega časa. Tako Botticelli, Lorenzo de Medici kot tudi sama slavna slika so v romanu bežno omenjeni, jasno pa je izražena ideja, ki iz slike izhaja. V romanu protagonistko predstavlja mlado dekle Alessandra z neizmernem talentom za slikanje, ki je razklana med ljubeznijo do umetnosti in ugajanjem družbi, ki ženskam s talentom slikanja v tistem času ni naklonjena, in za katero se na koncu izkaže, da je hčerka slavnega Lorenza de Medici.

K občutju zgodovinskega časa v romanu prispeva tudi uporaba popularnih pripovednih motivov in postopkov. Avtorica se je pri pisanju odločila za prvoosebne pripovedovalca, ki pripoveduje s stališča osebe, njenih izkušenj, zaznav in predstav, saj gre pravzaprav za avtobiografijo izmišljene osebe oz. »Testament sestre Lukrezije« ki je Alessandrin alter ego. Izjema je prolog, ki je zapisan s tretjeosebni in z avktorialnim pripovedovalcem, kar prepoznamo po tem, da se od zgodbe nekoliko distancira oz. prepozna neko širšo resnico. Tretjeosebni pripovedovalec predstavlja nekakšen okvir zgodbe, ki bralca seznanja z določenimi, za zgodbo pomembnimi dejstvi, hkrati pa pripomore k napetosti zgodbe. Zgodovinsko atmosfero avtorica vzpostavi z uporabo izrazov, načinom govora ter običajev, značilnih za to obdobje. Avtorica skozi zgodbo opozori, da se literarni liki pogovarjajo v italijanščini ali pa latinščini, ki je bila takratni jezik izobražencev. V latinščini govori tudi skrivnostni slikar, imena katerega nikoli ne izvemo, poznan pa je tudi Alessandri. ».../ če vas tu sprejmejo, se boste morali naučiti našega jezika. Latinščina je jezik duhovnikov in učenjakov, ne pa slikarjev.« (Dunant, 2003: 30) V romanu prepoznamo tudi običaje tistega časa, npr. poročne obrede, skupne večerje, obiskovanje cerkve, obiske sv. maše, modo ipd. V romanu so osvetljene tudi novosti tistega časa, ki jih je bilo v času »ponovnega rojstva« precej. Omenjene so na primer tiskarne s tedanjo inovacijo: tiskarskimi stroji, ki za zgodovino pomenijo enega ključnih in najpomembnejših izumov (Šela 2016: 32). V zgodbi je odnos do nove tehnologije sicer hladen. »Se spomniš, kako je mati govorila, da je prostaško kupovati knjige, ki so mehanično izdelane? Da je lepota besed /.../ napol skrita v potezah peres, ki so jih prepisovala, ker so prepisovalci dodali svojo ljubezen in predanost izvirnemu besedilu.« (Dunant 2003: 266) K zgodovinskemu občutju pripomore tudi avtoričino odlično poznavanje renesančne arhitekture in umetnostne zgodovine nasploh. To je vidno v natančnih, živahnih in barvitih opisih kapel, cerkva, fresk, literarnih del, slik, ulic, trgov in samega zgodovinskega mesta ter zgodovinskih dogodkov. Vsebnost slednjih predstavlja tudi drugo določilo za opredelitev zgodovinskega romana.

Drugo določilo je močno povezano s prvim. Da lahko roman označimo za zgodovinski, mora vsebovati zgodovinsko potrjene dogodke in osebnosti iz politične in družbene sfere, ki se prepletajo z zasebnimi življenjskimi usodami fiktivnih junakov. Vsebinskost dejanskih zgodovinskih osebnosti in dogodkov naj bi tudi bralcu pomagali identificirati prvo, zgoraj omenjeno določilo časovnega odmika. Hkrati pa resnične znane zgodovinske osebnosti v romanu naj ne bi predstavljale vloge protagonistov, saj je njihova usoda zaradi sooblikovanja zgodovinskega procesa že po definiciji izjema. (Bavec 2009: 10). Sarah Dunant resnične zgodovinske osebnosti

omeni in vplete v potek dogajanja, vendar jih ne postavlja v ospredje, temveč le vplete v glavno fiktivno zgodbo. V romanu so omenjene še druge znane zgodovinske osebnosti, ki so krojile zgodovino Firenc, npr. Papež Leon X, Piero de Medici, Cosimo de Medici in glavni antagonist romana: radikalni dominikanski protirenesančni pridigar in verski reformator fra Gironimo Savonarola, ki je vehementno kritiziral življenjski slog vladajočega sloja in je veljal za dejanskega vladarja Firenc vse od leta 1494 pa do njegove usmrtitve v letu 1498. Zgodba o njegovem pridiganju in njegovem vplivu na družbo in politiko se kaže skozi celotni roman. Ta štiri leta se je Republika tako zaradi Karlove invazije kot kuge in nespretno politike Piera de Medici znašla v krizi in to je občutilo vse mesto, vključno z izmišljeno junakinjo: »Republika se je podirala kot hišica iz kart. Kam je šlo vse to? Vsa slava in bogastvo in učenost. Je bilo mogoče, da ima Savonarola prav? Vsa umetnost na svetu ni bila dovolj, da bi se obranili pred vojno invazijo.« (Dunant 2003: 165).

Bralec spremlja politično in socialno sfero tistega določenega časa skozi oči šestnajstletnega dekleta in posredno intelektualcev, zbranih okoli nje. Pri tem dobi občutek o tem, kako je vso versko in politično dogajanje spremljal človek, živeč v tistem času in kakšen vpliv so imeli vsi danes tako pomembni zgodovinski dogodki nanj. Stroga načela Savonarola in njegovih privrženec pravzaprav povzročijo vrh dramaturškega loka romana: Cristoforova uprizoritev smrti in pobeg ter Alessandrin odhod v samostan. Tako v romanu resnične zgodovinske osebnosti ključno vplivajo na potek zgodbe, kot si jo je zamislila avtorica. V romanu so omenjeni še Domenico Ghirlando, Piero de Medici, Lorenzov najstarejši sin in njegov naslednik, ki je kasneje pridobil naziv »Nesrečni«, omenjen je tudi Karel VIII., francoski kralj in osvajalec (Šela 2016: 35). Ti dogodki so opisani tudi v romanu: »Ker je bil Karel s svojo vojsko na toskanski meji in je okoli mestnih vrat že vohljala panika, so se Firence podajale v cerkev.« (Dunant 2005: 117) in »Karel VIII. je s svojo vojsko vkorakal v Firence 17. novembra 1494. Čeprav se bo ta dan v zgodovino zapisal kot sramoten dan za Republiko, je po cestah dogodek bolj spominjal na slavnostno procesijo kakor na ponižanje.« (Dunant 2005: 165)

Vse zgodovinske osebe in dogodki, opisani v romanu, so bili z avtoričine strani skrbno preučeni. Ob koncu romana namreč poda obširno bibliografijo študij, člankov in monografij priznanih zgodovinarjev in umetnostnih zgodovinarjev. Romanu doda tudi zgodovinsko opombo, v kateri pojasni izbrano temo in razjasni detajle določenih zgodovinskih dogodkov in osebnosti.

Sarah Dunant resnične zgodovinske osebnosti ter dogodke uspešno in dobro vpelje v svojo izmišljeno zgodbo, ki se je konec 15. stoletja dogajala v Firencah. Pri tem upošteva vsa preverljiva zgodovinska dejstva in duh tistega časa, ki ga vzpostavi tudi z uporabo popularnih pripovednih motivov in postopkov, tako s slikovitimi opisi dogodkov, krajev in oseb kot tudi s prvoosebno pripovedjo. S prepletenostjo zgodovinskih dejstev in fiktivne zgodbe, ki opozarja na hibridni značaj zgodovinskega romana, na delitev domišljije, resnice in umetniške fikcije, je potrjeno še tretje določilo za zgodovinski roman (Šela 2015: 36). Ta je v nasprotju z drugimi zvrstmi fikcijske proze zavezan umetniški ponazoritvi zunajliterarne, dejanske obstoječe, empirično konkretne stvarnosti, ki je skupna in znana tako avtorju kot bralcem, pri tem se navezuje na določeno zgodovinsko, faktično vrednost, jo predstavlja in dopolnjuje (Bavec 2009: 14–15). Avtorica ustvarja spoj dveh diskurzov, resničnostnega v obliki opomb na koncu romana, pojasnil o dogodkih, referenc o zgodovinski literaturi, ki jo je predelala, ter poetičnega, fikcijskega diskurza – izmišljene zgodbe. Dejstvo je, da brez fikcije umetniška proza ni mogoča, hkrati pa zgodovinskega romana ni mogoče oblikovati zgolj po fikciji (Starikova 2000: 28). Prisotno mora biti oboje, problem pa nastane pri razmerju med njima. Združitev fikcije in zgodovine je namreč pojmovana kot protislovna (Bavec 2009: 14–15) in je ena najbolj pogostih tem literarnih teoretikov, ki se posvečajo zgodovinskemu romanu.



Podrobna tipološka obravnava bo dokazala, da gre za zgodovinski roman. Tipologij zgodovinskega romana je veliko, razlikujejo se glede na to, ali so oblikovane po principu razmerja med fikcijo in faktom ali na take, ki izpostavljajo problem do upodabljanja preteklosti. Rojstvo Venere uvrstimo v različne predstavljene tipologije zgodovinskega romana. Po Miranu Hladniku spada v prvi tip zgodovinskega romana, pri katerem gre za predstavitev preteklosti, ki je tu, ker je zanimivo drugačna od sedanjosti. (Hladnik 2009: 39). Vendar bi roman najboljše umestili po tipologiji, ki jo Nataša Bavec natančno povzame po literarni teoretičarki Ini Schabert. Slednja vzpostavi štiri skupine zgodovinskega romana: v prvi skupini se znajde biografski roman in fiktionalna biografija, drugo skupino predstavlja zgodovinski družbeni roman, v tretji skupini so romani, ki v ospredje postavljajo nezmožnost pozitivistične rekonstrukcije zgodovine, v zadnjo skupino pa spadajo romani »parazitne oblike« (alternativne zgodovine) in parodije (Bavec 2009: 24–32). Rojstvo Venere umeščamo v zgodovinski družbeni roman, osrednji tip zgodovinskega romana, ki ga zaznamuje fiktivni dogajalni potek v zgodovinskem času in prostoru. Zgodovinske osebnosti lahko posegajo v usodo izmišljenih likov, ti pa lahko vplivajo na potek zgodovinskih dogodkov. Zgodbo, ki jo avtorica ustvari, konkretizira v dogajalnem prostoru v določenem zgodovinskem obdobju. Ena izmed glavnih značilnosti zgodovinskega družbenega romana je prevladujoč tradicionalni avktorialni pripovedovalec, ki o zgodovinski realnosti pripoveduje s časovne distance in dopolnjuje subjektivno omejena zaznavanja pripovednih likov (Bavec 2009: 29). V Rojstvu Venere gre za avktorialnega pripovedovalca zgolj v prologu, sicer pa spremljamo biografijo, ki je napisana v prvoosebni pripovedi. Glede na takšno tipologijo je obravnavani roman zelo blizu fiktivni biografiji, saj pripoveduje o fiktivnem življenju izmišljene osebe<sup>2</sup>. Pri Rojstvu Venere gre v ožjem okviru pravzaprav za fiktivno avtobiografijo. V središču je izmišljena oseba, ki retrospektivno opisuje dele svojega življenja, ki bi lahko bilo resnično, saj razmišlja povsem v duhu tistega časa in prisostvuje dejanskim zgodovinskim dogodkom. Nabergojeva pravi, da je avtobiografsko pisanje tako razširjeno, da obstaja kar dvainpetdeset žanrov t. i. življenjske zgodbe. Tipa, med katere bi lahko spadala zgodba sestre Lukrezije, sta izpoved ali pa pričevanje (Testimonio) (Nabergoj 2011: 100).

Zgodba bi lahko ustrezala tudi dnevniku, ki je odprta forma rednih ali občasnih zapiskov o samem sebi, svojem življenju, osebem zaznavanju in področjih osebnega zanimanja (Nabergoj 2011: 184). Vendar pa je sestra Lukrezija svojo zgodbo zapisala že proti koncu svojega življenja in ne sprotno v obliki dnevniških zapiskov, ki so sicer res namenjeni opisovanju svojega lastnega obstoja, vendar kronološko orientirani k »dnevnim zahtevam«. V širši sliki, ki uokvirja prolog, gre za zgodovinski družbeni roman, znotraj katerega je pripoved v prozi, ki prikazuje individualno življenjsko zgodbo v retrospektivni pripovedni perspektivi v danem zgodovinskem času in prostoru (Šela 2016: 42–43).

Nasploh pa je za sodobni, nov tip zgodovinskega romana še posebej značilna spojitev več tipov romana v neko novo žanrsko celoto, ki pa še zmeraj ohranja prepoznavna žanrska določila (Zupan Sosič 2003: 99). Žanrska čistost zgodovinskega romana že tako počasi ponika v preteklost, saj je rušenje kanonskih oblik že kot tipična lastnost sodobne literature (Starikova 2000: 24). Žanri se namreč spreminjajo s privzemanjem in hibridizacijo konvencij drugih žanrov. Hladnik sodobni zgodovinski roman označi celo kot zmes zgodovinskega romana 19. stoletja, detektivke

<sup>2</sup> Nataša Bavec opozarja, da moramo fiktivno biografijo, ki pripoveduje o fiktivnem življenju izmišljene osebe, ločiti od fikcionirane biografije, ki v središče zgodbe postavlja pomembno zgodovinsko osebnost. Schabertova sicer ugotavlja, da je 20. stoletje z uporabo specifičnih modernističnih pripovednih postopkov privedlo do tako umetniško subjektivizirane resničnosti, da je med fikcionirano in fiktivno biografijo nemogoče ločevati (Bavec 2009: 25–26).

in znanstvene fantastike (Hladnik 2009: 43). Tako ima Rojstvo Venere prvine tudi drugih priljubljenih žanrov.

### 3 Prvine drugih žanrov

Zgodovinski roman, sploh če gre za prepletanje fiktivnosti in resničnosti, lahko vsebuje več prvin, ki so značilne za drugi žanr. Zmede nas lahko podnaslov Dunantinega romana: Ljubezen in smrt v Firencah. Tako bi lahko roman sprva označili kot ljubezenski roman. Hkrati že sam naslov, ki apelira na rojstvo prelepe boginje ljubezni, kriči, da gre za roman, poln ljubezenskih strasti in spletk, kjer je pozornost namenjena ljubezenskim razmerjem med glavnimi osebami, kar velja za glavno značilnost ljubezenskega romana. Ljubezenska zgodba v romanu Rojstvo Venere se nanaša na Alessandro in njeno ljubezen do skrivnostnega slikarja, vendar ljubezenska zgodba ni konvencionalna. Za ljubezenski roman je značilna predvidljiva zgodba z energičnima junakom in junakinjo, ki sta dobra po srcu, a ju spremlja vrsta težavnih okoliščin, ki jih je potrebno premagati, preden se bo vse srečno končalo, po navadi s poroko. Pripovedna struktura se odvija okoli ovir, ugank in nesporazumov. Glavni junak mora biti aroganten, močan in z uglednim družbenim statusom. Moč in oblast pri moškem naj bi predstavljala sinonim za privlačnost (Coward 1989, 169–170). Pri Alessandri in slikarju gre za nedolžno ljubezen mladega dekleta, ki prihaja iz aristokratske, bogate družine in revnega in talentiranega slikarja. Spremlja ju medsebojno občudovanje in zanimanje, predvsem za talent enega in drugega. Njuno ljubezen ovira predvsem prisiljena poroka Alessandre z dodeljenim možem Cristoforom, za katerega se izkaže, da je sodomit, ter čustvena nestabilnost mladega slikarja. Zgodba o junaku, ki naj bi rešil junakinjo, je v tem primeru obrnjena. Alessandra je tista, ki skuša rešiti mladega slikarja, pa še to zgolj pred samim sabo. Strastnih prizorov skorajda ni. Njuna ljubezen se konkretno razvije šele na koncu, vendar traja kratek čas in se ne konča srečno. Slikar vzame hčer in zapusti Alessandro, ki nato v poznih letih svojega življenja stori samomor. Na ljubezenski roman bi lahko kazal tudi izredno subtilen pisateljičin slog. Izražene misli so zapisane z občutkom, velikokrat tudi v obliki Dantejevega, Petrarcoevega, Platonovega ali Aristotlovega citata. Ob vsem tem se pojavi dvom, da morebiti ne gre za zgolj ljubezenski roman, saj je zgodba o ljubezni med slikarjem in glavno protagonistko postavljena nekoliko na stran. Njuno razmerje sicer ključno vpliva na razplet zgodbe, nikakor pa ne predstavlja ključnega tvornega elementa. Zdi se, kot da je vpletena osrednja ljubezenska zgodba zgolj ena izmed mnogih pri predstavitvi zgodovinskega časa in vloge ženske in umetnosti v njej.

V romanu najdemo tudi sledi kriminalnega romana, značilnost katerega je, da obravnava zločine, praviloma umore, in išče odgovore na vprašanja, med katerimi je potrebno razjasnjevanje, kdo je storilec, kakšni so motivi za njegovo dejanje in kako je to potekalo (Nabergoj 2011: 316). Prav na začetku branja bi se nam kaj hitro lahko zdelo, da gre za ta žanr, nenazadnje Dunantova tudi na to opozori v podnaslovu: Ljubezen in smrt v Firencah. V prologu avtorica opisuje smrt sestre Lucrezije, ki se kmalu izkaže za zelo nenavadno. Sestra Lucrezija je namreč veljala za pobožno staro sestro, ki je bolehalo za tumorjem. Lucrezija je bila nenavadna, tiha ženska, ki nikoli ni slekla svojega perila. Ko naj bi njena bolezen postajala vse hujša, je odvrčala zdravnike in ni želela nikakršnih zdravil. Prav tako je vrhovno sestro samostana prosila, da naj po njeni smrti ne naredijo obdukcije in naj jo pokopljejo z njenim spodnjim perilom. Vrhovna sestra ji je to sicer obljubila, a je morala, ko je prišlo do tega, svojo obljubo prelomiti, saj je v kraju začela razsajati kuga in je truplo moralo biti pregledano. Ob pregledu trupla ugotovijo, da je bila sestra Lucrezija sicer stara, a zdrava žena. Tumor oz. velika bula, pa je bil v resnici prašičji želodec, napolnjen z živalskim drobovjem, ki si ga je sestra sama prilepila na telo. Še najbolj zanimiva stvar pa je bila, da so odkrili tudi tetovažo v obliki kače, ki je potekala čez celoten trup do sestrinega spolovila, a namesto kačje glave je bil tam obraz moškega. Prolog se s tem konča in pusti bralca izjemno radovednega in željnega, da izve, kako

je nastala tetovaža in zakaj je pobožna sestra sploh hlinila bolezen. Vendar odgovore bralec dobi, podobno kot pri kriminalnem romanu, šele na koncu. Sestra Lucrezija nas razsvetli o tem, zakaj si je izmislila bolezen. Zapiše, da si ne želi več življenja, ki se dolgočasno vleče iz dneva v dan. Idejo s tumorjem, s katerim bi brez obsojanja lahko hlinila smrt zaradi bolezni, ji je predlagala pomočnica Erila.

Ločeno od Alessandrine osebne zgodbe se v romanu pojavijo še drugi neraziskani umori v Firencah, ki pretresajo prebivalstvo. Dogajanje v romanu tu in tam na različnih mestih prekinejo novice o umoru. Gre za tako moške kot ženske, največkrat gole in razmesarjene. Sprva se zdi to zgolj dodatna informacija v romanu. Zdi se, da avtorica skuša zgolj prikazati grozljivost tistega časa. Vendar se kmalu izkaže, da so umori povezani z umetnostjo, ki jo Alessandra tako zelo ceni in, še huje, z njenim slikarjem. Slednji se je namreč pridružil sekti, ki se je dobivala, da bi raziskovala človeško telo in ga tako bolje upodobila. Ponoči so morili ljudi in jim nato odrezali različne dele telesa ali organe, da bi lahko sliko naredili bolj živo. Vse to so delali z izgovorom, da jim bo Bog odpustil, saj ga bodo skozi njihovo umetnost slavili. Mladi slikar ni nikogar ubil, je pa vedel, kaj se dogaja, zato se Alessandri zdi sokrivec. Kljub temu mu Alessandra oprostí, njegovo priznanje pa ju močno zbliža.

Ob koncu romana so razkrite vse nejasnosti glede čudne smrti stare redovnice in razmesarjenih trupel na firenških ulicah, ki bralca pestijo skozi zgodbo in ga z napetostjo vabijo v nadaljevanje zgodbe. Alessandra se sicer sprašuje o uličnem kriminalu in skuša umore povezati s skrivnostnimi nočnimi sprehodi slikarja, vendar v ospredju zgodbe ni odkrivanje motivov za storjena dejanja, Alessandra pa v prvi vrsti ne predstavlja vloge detektiva, tako kot slikar ne predstavlja vloge morilca.

Kljub ljubezenski tematiki in prvinam kriminalke, ki namigujejo na ljubezenski ali kriminalni roman, gre v prvi vrsti za žanr zgodovinskega romana. Avtorici je uspelo zgodovinska dejstva prepričljivo preplesti s fikcijo in ustvariti vznemirljivo, čutno, bogato in večplastno pripoved, ki bralca nemudoma potegne v vrtnice ljubezni, umetnosti in političnih zdrah (Šela 2015: 92). Namen avtorice, da z romanom oživi renesančne Firenze, je bil nedvomno izpolnjen.

#### 4 Sklep

Z žanrsko analizo romana *Rojstva Venere* lahko potrdimo avtoričin zaznamek, da gre resnično za zgodovinski roman. Upošteva namreč vsa zastavljena določila za žanrsko opredelitev, hkrati pa ta žanr popelje iz splošnega prepričanja, da gre za pri tem žanru največkrat za trivialno literaturo. Subtilen slog pisanja, razvoj literarnih likov in zanimiva, napeta, in na čase zapletena, a berljiva fabula, živahni in barviti opisi literarnega prostora ter dogajanja, vključenost medbesedilnosti s citati znamenitih literarnih, filozofskih in zgodovinskih besedil ter navezava na druga umetniška dela in ustvarjena prepričljiva zgodovinska atmosfera kažejo, da gre pri romanu *Rojstvo Venere* za kvaliteten zgodovinski roman, ki nudi ne le užitek ob branju, temveč tudi poduk o zgodovinskem obdobju, odpira razna moralna in filozofska vprašanja, ki so se pojavljala v takratnem burnem zgodovinskem obdobju in so pravzaprav obstala vse do danes. Kot je za sodobni roman značilno, besedilo vsebuje prvine drugih žanrov. Še posebej izstopata ljubezenski roman, na kar poleg naslova in podnaslova kaže še nesrečna ljubezenska zgodba med protagonistko in slikarjem. Nenazadnje lahko sklenemo, da »žanrske čistosti« skrajda ni in da ta ne predstavlja indikacije za visoko literaturo, nasprotno, žanrska raznovrstnost pripomore k dinamičnosti besedila in umetniškemu potencialu.

#### 5 Viri in literatura

Lynda G. ADAMSON, 1999: *World Historical Fiction : An Annotated Guide to Novels for Adults and Young Adults*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group.

- Irena AVSENIK NABERGOJ, 2011: *Literarne vrste in zvrsti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mihail BAHTIN, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Nataša BAVEC, 2009: *Resnična zgodba*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura
- Rosalind COWARD, 1989: *Ženska želja*. Ljubljana: Knjižna zbirka Krt.
- Jaques DERRIDA, 1980: The Law Of Genre. *Critical Inquiry*, vol 7. 202–232.
- Sarah DUNANT, 2005: *Rojstvo Venere*. Ljubljana: Učila International.
- Umberto ECO, 1986: *Postile k Imenu rože*. Problemi/literatura 1. 40–61.
- Miran HLADNIK, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Marko JUVAN, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Janko KOS, 1983: *Roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vanesa MATAJC, 2002: Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman. *Obdobja 21: Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi tuji jezik.
- Irena Avsenik NABERGOJ, 2011: *Literarne vrste in zvrsti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Nadežda STARIKOVA, 2000: K vprašanju tipologije zgodovinskega romana. *Primerjalna književnost* 23/1. 23–33.
- Ana ŠELA, 2016: *Zgodovinski romani Sarah Dunant*. Magistrsko delo. Maribor: Filozofska fakulteta Maribor.
- Tomo VIRK, 1999: *Spremna beseda k Imenu rože: Konstrukti resnice*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga. 551–564.
- Frank ZOLLNER, 1998: *Images of Love and Spring*. München: Pegasus Library.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2003: *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2001: Poti k romanu: Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana. *Primerjalna književnost* 24/1. 71–82.

## Izseljenska problematika v spominih Leva Detela

V prispevku bo predstavljena izseljenska problematika na primeru spominov Leva Detela z naslovom *Emigrant*. Pozornost bo namenjena predvsem problemom, s katerimi se srečujejo izseljenci ob prihodu v tujo državo, odnosu, ki ga avtohtoni prebivalci gojijo do tujcev, posvetil pa se bo tudi vprašanju, ali obstaja, po dolgoletnem bivanju v tuji deželi, možnost vrnitve v matično državo in kako doživlja izselitev politični izseljenec.

**Ključne besede:** Lev Detela, emigrant, izseljenec, razosebljenost, politični izseljenec, remigracija

### 1 Uvod

V letu 2015 smo bili priča ogromnemu valu beguncev, ki so zapustili svoje domovine in se podali na pot za boljšim življenjem. Val prihajajoče množice ljudi, ki je bežala pred vojno, so Evropejci pričakali z neodobravanjem in kritičnimi pomisleki, ki so ponekod prehajali v skrajne oblike nestrpnosti. Vpričo vseh dogodkov, ki so se odvijali predvsem pred koncem lanskega leta, sem se začela spraševati, kako se ljudje, ki za seboj pustijo svoje korenine, družine in kulturo ter se odpravijo na pot z vsemi svojimi prihranki, soočajo s težavami, ki nastanejo ob prihodu v novo državo. Pri tem se spomnila tudi na vse Slovence, ki so odšli in ki še bodo odšli v tujino, bodisi zaradi želje po boljšem ekonomskem položaju bodisi zaradi osebnih razlogov.

Vendar v tujino ne odhajajo zgolj tako imenovani ekonomski izseljenci, ki se izseljujejo zaradi želje po boljšem socialnem položaju, temveč tudi politični izseljenci, ki zapuščajo matično državo zaradi nestrinjanja z vladajočim političnim sistemom ali pa se izselijo, ker to od njih zahteva država (Klinar 1975: 29, 30). Slednja oblika izseljevanja je bila v Sloveniji pogosta v času po drugi svetovni vojni oziroma v petdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je v državi vladal socializem. Takovrsten izseljenec je bil tudi Lev Detela.

### 2 Kdo je izseljenec in s katerimi problemi se srečuje, ko se preseli v tujo deželo?

Slovar slovenskega knjižnega jezika opredeljuje izseljenca kot tistega, ki »se izseli v tujino«, zraven pa poda delitev na ekonomske in politične izseljence (2002: 343). Leva Detela lahko opredelim kot političnega izseljenca oziroma emigranta, kot sam poimenuje prvoosebnega pripovedovalca že v naslovu svojega literarnega dela. Izrazov izseljenec in emigrant ne gre enačiti, med njima je razlika. Medtem ko izraz izseljenec opredeljuje posameznika, ki se iz matične države preseli v tujo državo, izraz emigrant opredeljuje posameznika, ki se: »izseli v tujino, zlasti iz političnih vzrokov« (2002: 198). Izraz emigrant se mi zdi zelo ozek, saj v svojo opredelitev ne zajema tistih izseljencev, ki so se izselili zaradi ekonomskih vzrokov. Zaradi tega bom v nadaljevanju prispevka, četudi sam avtor uporablja izraz emigrant, uporabljala izraz politični izseljenec.

Problemi, s katerimi se srečujejo izseljenci ob svojem prihodu v svojo novo domovino, so različni in zaobsegajo kulturne razlike, predsodke ter čustva odtujenosti, osamljenosti in sovraštva. Nekateri med njimi spoznajo tudi, da se po nekajletni odsotnosti oz. bivanju v tujini ne

morejo več vrniti v svojo primarno domovino, saj ob vrnitvi spoznajo, da domovina ni utopična dežela, o kateri so sanjali v času življenja na tujem.

### **2.1 Odnos tujec : domačin**

Za tujca označimo osebo, ki prihaja iz tuje dežele. Nekateri znanstveniki opredeljujejo tujca kot nenaključnega prišleka oziroma kot nekoga, ki ni danes prišel in bo jutri tudi odšel, ampak kot nekoga, ki je danes prišel in bo ostal tu tudi jutri. Če pogledamo nekoliko v zgodovino, vidimo, da je bila vloga tujca v določenem prostoru vedno dvojna. Ena izmed vlog je ta, da je tujec zaradi svoje, lahko bi rekli, neprijetnosti oziroma zaradi svoje hkratne oddaljenosti in bližine idealen posrednik tako v menjavi emocij kot v blagovni menjavi. Druga vloga, ki so jo pogosto pripisovali tujcem, je vloga grešnega kozla. To vlogo so tujcem pogosto pripisali v času kriz oziroma neugodnih družbenih razmer. V takih primerih je družba nad njimi pogosto izvajala pogrom, katerega pobudniki so bili s sovraštvom zaslepljeni posamezniki ali skrajne politične sile. Nekateri so iz takovrstnega pogroma kovali dobiček. (Kralj 2008: 136)

Pri obravnavi tujcev lahko domnevamo, da je osrednja ideologija nacionalizem, ki določa politiko držav in vpliva predvsem na to, kakšen odnos bo imelo lokalno prebivalstvo do priseljevanja in predvsem do priseljencev. (Kralj 2008: 173) Nacionalizem je vedno povezan z mejami, ki med seboj delijo posamezne države oziroma nacije in pri tem vzpostavljajo odnos »mi – oni«. Taka konstrukcija temelji na podlagi razlikovanja med tistimi, ki pripadajo totaliteti »mi«, kar pomeni, da pripadajo določeni nacionalni državi, in tistimi, ki so zunaj nje, torej tujci. S tem, ko se udejanji tujca kot sovražnika ali nasprotnika, se ohranja obstoj fiktivnega »mi«, ki pa je zavezan k nikoli končanemu projektu potrjevanja. Tako je tujec v večini primerov poosebitev tistih sil, ki nastopajo proti nacionalni državi in njenemu kolektivu, v državo samo pa vnaša spremembe in/ali jo ogroža. (Kralj 2008: 140)

Na podlagi vsega obravnavanega vidimo, da je način, kako obravnavajo domačini oziroma nacionalni aparat tujce, predvsem negativen. In četudi se nam zdi, da je tujcem, ki imajo status nacionalne manjšine, kaj prizaneseno, je to vseeno skupina ljudi, ki je nenehno pod drobnogledom in je izpostavljena različnim sumničenjem, najpogosteje pod pretvezo, da je drugačna. Drugačnost pa je vedno tista, ki se interpretira kot slaba oziroma škodljiva. Tako lahko rečem, da tujci postanejo čez čas osumljenci tudi takrat, ko niso storili ničesar. Ne glede na njihovo vedenje ali obnašanje jim bodo ljudje pripisali senco suma, če ne že takoj krivde. V sklopu tega bi lahko govorili o ksenofobiji oziroma o strahu pred mešanjem s tujci. Eden glavnih argumentov proti integraciji in priseljevanju tujcev v novo družbo je podkrepitev teze o drugačnosti o različnih kulturah. Pogosto je tudi stereotipno dojemanje tujcev, saj jih marsikdo obravnava kot nepredvidljive, ker prihajajo v velikih skupinah, in nasilne, ker so zatirani, bodo poskušali z nasiljem spremeniti svoj položaj. Vsi ti predsodki in stereotipi vodijo v politiko etničnega ločevanja, ki si prizadeva vse, kar je tuje, držati na določeni distanci oziroma na določeni varnostni razdalji. Posledica tega je, da so migranti izolirani in osamljeni. Nastala socialna ovira pa je funkcija socialnega nadzora, ki preprečuje, da bi se migranti povezovali s sloji in razredi domače imigrantske družbe. Tako se delijo razredne sile, vodilni sloji pa preko neposrednega izkoriščanja migrantov utrjujejo sistem in uresničujejo svoje cilje. V skrajnem primeru jih izkoristijo za to, da zanemarijo probleme, ki bi jih morali brez njihove prisotnosti rešiti (Kralj 2008: 142, 143; Klinar 1975: 20).

### **2.2 Kulturni šok in ostali čustveni odzivi**

Pri tem podpoglavju me je zanimalo, kaj se zgodi takrat, ko se izseljenec sooči s popolnoma tujo in novo kulturo. Večina izseljencev doživi ob soočanju z novo kulturo tako imenovani kulturni šok. Kulturni šok zaobsega celotno paleto čustvenega doživljanja, med katera spadajo občutki neobglenosti, manjvrednosti, občutek izgube, zmedenosti glede vrednot in kulturnih razlik

ter napor psihološkega prilaganja. Posameznik lahko ob soočanju z novo kulturo občuti zgolj nekatere od navedenih duševnih stanj oziroma občutij, lahko pa se zgodi, da občuti vse naenkrat. Dejstvo je, da lahko izpostavljenost novi kulturi oziroma kulturni šok povzroči pri posamezniku anksioznost (Kocjančič 2000: 229, 230). Nekoliko drugače definira kulturni šok Marina Lukšič Hacin, ki ga poimenuje kot: »/.../ stanje brezupne osuplosti, prepadenosti, zbezanosti in zmede.« (Lukšič Hacin 2015: 114). Takovrstno čustveno stanje se pojavi, ko se posameznik zaveda, da so njegovi prejšnji običaji in navade razvrednoteni, da je večji del njegovega znanja o življenju, ki si ga je pridobil v domovini, neuporabnega, ter ob zavedanju novega položaja v etnični in socialni stratifikaciji. Negativni občutki se pojavijo tudi ob zavedanju, da so vezi med prijatelji in sorodniki pretrgane ter da se je posameznik znašel v situaciji, kjer so drugačne vrednote, norme, ljudje in odnosi. Pri tem se posameznik zaveda, da mora svoj socialni status rekonstruirati, to pa lahko vodi v kulturno praznino oziroma pri nekaterih tudi v izolacijo, kar lahko posledično vodi do tako imenovane socialne patologije (alkoholizma, apatije, prekomernega uživanja hrane in tako dalje). Veliko posameznikov se ob prihodu v novo okolje uspešno (re)socializira, medtem ko se nekateri zaprejo vase, kar posledično vodi v osamljenost (Lukšič Hacin 2015: 114, 115). Poglavitni dejavnik, ki vpliva na to, kako posameznik čustveno doživlja novo kulturo in reagira ob soočanju z njo, je vzrok izselitve. Posameznik, ki se je bil primoran izseliti iz domovine zaradi političnih vzrokov, odreagira mnogo bolj čustveno kot na primer posameznik, ki se je izselil, da bi si v tujini izboljšal svoj ekonomski položaj. Politični izseljenci so v večini intelektualci, ki so si v domači deželi ustvarili kariero. Ob selitvi se morajo spopasti ne samo z izgubo vsega, kar so imeli doma, ampak se morajo soočiti z novim jezikom in kulturo, zraven pa jih mora večina od njih sprejeti še »ponižujočo« službo. Vsi ti dejavniki in dejstvo, da se zaradi političnega stanja verjetno nikoli več ne bodo vrnili v matično domovino, so del velikega preizkusa psihološke vzdržljivosti. Popolnoma drugače doživljajo izselitev ekonomski izseljenci, saj imajo motivacijo za delo in manjša pričakovanja, hkrati pa vedo, da se bodo lahko ob morebitnem neuspehu v novi domovini vrnili domov. Zraven vzroka izselitve vplivajo na izseljenčevo duševno stanje tudi številni dejavniki v državi, kamor se je priselil. K temu sodi predvsem to, kakšno izseljensko politiko vodi država, saj ravno ta vpliva na vključevanje priseljencev v družbo in določa njihovo selekcijo (Kocjančič 2000: 230).

Hkrati se moramo zavedati, da so priseljenci razpeti med dvema različnima jezikoma, dvema kulturama, različnima življenjskima stiloma in različnima sistemoma vrednot. Ta razpetost vpliva na njihov odnos do nove dežele, domovine in nenazadnje tudi na odnos do njihovih otrok, ki se, enako kot njihovi starši, počutijo razpete med dvema jezikoma, kulturama in tako naprej. Zelo pomembno vlogo pri združevanju stare in nove kulture ima integracija, ki je oblika psihološkega prilagajanja. Kljub temu da je zelo pomembna pri premagovanju psiholoških ovir, povzročča pri posamezniku določeno mero anksioznosti, saj se mora posameznik venomer odločati med novim in starim ter nenehno iskati vmesno možnost. Vendar priseljenci ne občutijo kulturnega šoka zgolj ob soočanju z novo kulturo, ampak tudi ob soočanju s slovensko skupnostjo v državi, kamor so se priselili. Slovenci, ki so živeli že dlje časa v inozemstvu, so seveda drugačni od tistih, ki živijo v matični državi (Kocjančič 2000: 230–232; 235). Prepričana sem, da lahko to dejstvo posplošimo še na primer priseljencev iz drugih držav, saj se tudi oni preselijo iz enega jezikovnega in kulturnega okolja v drugega, kar jim v začetnih letih bivanja v tujini povzročča težave. Te težave pa jim najbolj pomaga premagovati stik s sorojaki, ki živijo v tujini že dlje časa.

### 2.3 Ali obstaja možnost vrnitve v matično domovino?

Ob misli na besedo izseljenec najprej pomislimo na posameznika, ki se je izselil iz matične države v tujino in se verjetno nikoli več ne bo vrnil. Res je, da se večina izseljencev po

dolgoletnem življenju v tujini odloči, da se ne bodo več vrnili domov, ampak med njimi obstaja tudi peščica takih, ki se po večletni odsotnosti vendarle vrnejo. V tem primeru govorimo o tako imenovanih povratnikih ali remigrantih. Povratništvo ali remigracija je pojem, tesno povezan z razumevanjem pojma migracija oziroma selitev in je na nek način logično nadaljevanje koncepta migracijskega kroga (emigracija – migracija – remigracija), lahko pa ga poimenujemo tudi kot tretjo oziroma zadnjo fazo v življenju izseljenca (izseljenec – priseljenec – povratnik). Sam koncept povratništva je vezan na mednarodne migracije, njegov pojav pa v Evropi beležimo v obdobju po drugi svetovni vojni oziroma v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko se je pojavil model gostujočih delavcev. Torej lahko govorimo o modelu začasnega zdomstva ali začasnega dela v tujini. (Lukšič Hacin 2002: 179; Toplak 2004: 39) Remigrant oziroma povratnik kot oseba je nekdo, ki za nek določen čas zapusti svoj domači prostor in se kasneje v njega vrne. Primer povratnikov so mladi ljudje, ki zapustijo domače okolje v želji po zaposlitvi, vendar se zaradi neuspeha ali ker so zaslužili dovolj denarja, vrnejo domov. K povratnikom lahko prištevamo tudi starejše osebe, ki se po dolgoletnem delu v tujini oziroma ob upokojitvi vrnejo domov. Faktorji, na podlagi katerih se posameznik odloči, da se bo vrnil v domovino, so različni. Posameznik se lahko za povratništvo odloči na podlagi spontanin in povsem neodvisnih odločitev, ki po večini niso povezane z dejavniki privlačenja ali odbijanja ene oziroma druge države. Povratništvo je lahko tudi posledica gospodarskih in političnih sprememb v matični državi oziroma v državi izvora. Ampak četudi se posameznik vrne domov, ne pomeni, da je njegova vrnitev dokončna, saj je povratništvo odvisno tudi od okolja, kamor se posameznik vrne. Kajti o povratništvu ne moremo govoriti, če hkrati ne govorimo o sprejemu povratnika. Vzroki in motivi, na podlagi katerih se posamezniki odločijo za remigracijo, so kompleksni, številni in raznovrstni, vsi pa so bolj ali manj povezani s posameznikovimi pričakovanji ob vračanju v domače okolje. (Toplak 2004: 35–40)

Pri samem povratništvu je pomembna tudi ideja domovine, ki ima pri vsakem posamezniku drugačen pomen. Pri nekaterih je domovina zgolj geografska referenčna točka, spet pri drugih je domovina romantično definirani cilj, h kateremu usmeri posameznik vse vidike svojega življenja. Vendar ne glede na to, kako remigrant gleda na domovino, ima ob vrnitvi v primarno domovino določena pričakovanja. Ko se posameznik po dolgih letih življenja v izseljenstvu vrne v matično državo, seveda pričakuje, da ga bo ta z veseljem sprejela že zaradi zvestobe in njegove nacionalne pripadnosti (Toplak 2004: 41). Vendar, ali domovina povratnika res sprejme z odprtimi rokami?

Izseljenci gojijo v tujini določen spomin svojega domačega okolja iz časa, ko so se oselili, ob trenutku vrnitve pa pričakujejo, da ga bodo takšnega tudi našli, vendar ob prihodu seveda ugotovijo, da se je okolje v letih izostanka spremenilo. Podobno pričakujejo ljudje iz okolja, v katerega se posameznik vrača, vendar tudi ti ugotovijo, da se je posameznik, ki se je po dolgih letih vrnil, spremenil. Tako velja izseljenec, ki se je izselil iz domovine in se je zdaj v njo vrnil, za tujca. Izseljenec se znajde v situaciji navidezne domačnosti, hkrati se pojavi razlika v rekonstruirani identifikaciji, ki se je izoblikovala v času odsotnosti. Ta vidna razlika oziroma sama situacija pa je še kompleksnejša od samega odhoda v tujino. Posameznik ob tej izkušnji doživi še dodatne emocionalne napore, ki naredijo sam proces remigracije še kompleksnejši, najhujše pa je, da se v okolju, kjer bi naj bil doma, počuti kot tujec (Lukšič Hacin 2015: 124).

### 3 Analiza izseljenske problematike ob primeru literarnega dela *Emigrant*

#### 3.1 Lev Detela

Lev Detela se je rodil v Mariboru, 2. aprila 1939. Leta 1958 se je vpisal na študij slavistike na Filozofsko fakulteto v Ljubljani, kjer je študiral do leta 1960. 8. avgusta 1960 se je preselil na Dunaj, kjer je obiskoval študij umetnostne zgodovine in slavistike. S študijem je zaključil leta 1966. Od takrat je preživil sebe in svojo družino s honorarji za leposlovje in članke, raznimi literarnimi



štipendijami, kulturnimi prispevki za radio, publicističnimi dejavnostmi in sodelovanjem v uredniških revijah. S svojim talentom, vztrajnostjo in delavnostjo je dosegel, da so se mu kar hitro odprla vrata avstrijsko-nemških kulturnih krogov. S tem se je lahko še intenzivneje posvetil literarnemu ustvarjanju in delu na področju kritike, esejistike ter literarne zgodovine (Žitnik 1999: 341). V Avstrijo se je preselil pod prisilo, saj takratni državni oblasti ni bilo všeč njegovo pisanje, v katerem je kritiziral vzpenjajoči se socializem. Življenje, ki sta ga z ženo Mileno Merlak Detela preživela v izgnanstvu, je tematiziral v spominih Emigrant: pregnanec med dvema svetovoma 1960–1990.

### 3.2 Kako čustveno reagira prvoosebni pripovedovalec ob prihodu v novo domovino?

»Ko vstopiš na tuje ozemlje, plačaš sebi in deželi, v kateri se želiš ustaliti, davek v naturalijah: odtujenost in razosebljenost sta kot prepad, ki ga moraš preskočiti, če hočeš priti v prihodnost in preprečiti lastnemu strahu, da ti izkoplje jamo, v katero padeš z dušo in telesom. Za vse življenje ostaneš zaznamovan. Srečen si, če prodreš v novo razsežnost, ki osvobaja od ozkosti in drugih zamejenosti.« (Detela 1999: 7). Z navedenim citatom se srečamo že na samem začetku Detelovih spominov in lahko rečem, da bi nam le malo katere besede bolje prikazale čustveno stanje izseljenca. Prvoosebni pripovedovalec doživlja naselitev v novo državo kot razosebljenost in odtujenost. Za oboje ve, da ju mora čim prej preboleti oziroma, kot reče sam, preskočiti, še preden bi začeli preveč vplivati na njegovo duševno in telesno blagostanje. Ob citatu se zavedamo, da pri izselitvi ne gre zgolj za razpetost med staro in novo domovino, če lahko tuji državi rečemo domovina, ampak gre tudi za razosebljenje, ki se prične takrat, ko začne posameznik sprejemati novo kulturo in novi jezik. Zraven občutka odtujenosti in razosebljenosti nam pripovedovalec zaupa, da se z ženo počutita kot begunca brez zaščite. Istočasno primerja njun položaj s položajem dveh vojakov, ki se prebijata skozi gozd, pri čemer morata paziti, da ju ne zadane krogla. Prvoosebni pripovedovalec poimenuje svoje in ženino bivanjsko stanje tudi kot neskončno begunsko izgubljenost ter ga metaforično primerja s podmornico, ki se je potopila, da pa ne bi tudi onadva utonila sredi tujejezičnega okolja, bosta morala plavati in se na tak način boriti. Iz navedenega citata in opisov lahko vidimo, da doživlja pripovedovalec priselitev v novo okolje zelo čustveno. Počuti se odtujenega, razosebljenega, ranljivega, brez zaščite, izgubljenega in utesnjenega. Sčasoma se prvoosebni pripovedovalec začne zavedati, da se vse bolj zapira vase, hkrati pa se v njem veča občutek izvrženosti in osamljenosti, oboje pa ga zelo straši. Prvoosebni pripovedovalec se zaveda, da mora vse te občutke hitro premagati, jih tako rekoč preskočiti. Rešitev za premagovanje teh občutkov najde v pisanju literature, saj skuša s pisanjem v tujem jeziku premagati občutek odtujenosti in se hkrati kot avtor uveljaviti v tujem okolju. Prvoosebni pripovedovalec in njegova žena Milena, katerima se kasneje pridružijo še trije sinovi, delujejo kot celota, kljub temu da zakonski par čuti psihični pritisk novega okolja.

Vsa čustva, s katerimi se spopadajo izseljenci, se ne manifestirajo zgolj v občutkih, ki jih posameznik doživlja čez dan, ampak tudi v sanjah, kjer pridejo na plan vsa potlačena čustva in strahovi. V tem primeru lahko govorimo o tako imenovanih emigrantskih sanjah, za katere Milan Kundera trdi, da so: »... eden najbolj nenavadnih pojavov v drugi polovici dvajsetega stoletja.« (Kundera 2006: 16). Primer emigrantskih sanj srečamo v Detelovih spominih, kjer nam prvoosebni pripovedovalec zaupa, da zvečer sanja, kako preko meje pobegne v Ljubljano, kjer opazi, da na njega v bližini Tromostovja prežijo policisti. Policija vzbuja v prvoosebnem pripovedovalcu strah. Glede na to, da je v obravnavanem literarnem delu prikazana usoda političnega izseljenca, ki ga je oblast izgnala iz primarne domovine, lahko logično sklepamo, da se skozi sanje oglašajo njegovi največji strahovi, in sicer strah pred tem, da se zaradi policijskega nadzora ne bo nikoli več vrnil domov.

V poglavju o kulturnem šoku sem zapisala, da izseljenci pogosto občutijo razpetost med domačo in novo, tujo deželo. Tega občutka se zelo dobro zaveda naš prvoosebni pripovedovalec, ko razmišlja o svojem položaju pisatelja med obema deželama: »Je to metafora našega položaja v tujini, med dvema stoloma, ko so ti zaprte poti k slovenskemu literarnemu vrenju v Sloveniji in ko se zate, tudi kot literata, v nemškem svetu prav nihče ne zmeni?« (Detela 1999: 187). Z metaforo položaja med dvema stoloma nam sporoča, da kot avtor ne more uspeti ne v Sloveniji in ne v Avstriji, saj v Sloveniji velja za nasprotnika političnega sistema, v Avstriji pa je zgolj eden izmed tujcev. Razpetost med eno in drugo deželo, med enim in drugim jezikom ter med eno in drugo kulturo pogosto vodi do primerjav. Primerjave pogosto nastanejo zaradi kulturnega šoka, ko se posameznik prvič sreča z novo kulturo, ki je zanj nenavadna in včasih nerazumljiva, nakar jo začne primerjati s svojo kulturo v domači deželi.

V položaju, ko Detelov pripovedovalec nima ne v eni in ne v drugi deželi posebne veljave, se zaveda tudi pomembnosti svojega maternega jezika, za katerega pravi, da ga začne: »/.../ ljubosumno čuvati pred tujimi vplivi, /.../« (Detela 1999: 55, 56). Ampak četudi se boji, da bi avstrijski jezik prevladoval nad njegovo materinščino, se ne boji, da bi vsakodnevna uporaba avstrijskega jezika vplivala na njega oziroma da bi slovenščina, zaradi vsakodnevne rabe avstrijskega jezika, dobila drugačno podobo. Materni jezik, kultura, potni listi in še številne druge stvari so vse sestavni del posameznikove osebnosti, identitete, katero želi vsak obdržati, ne glede na to, kje je. Mislim, da šele ob teh opisih resnično dojamemo, kaj pomeni pojem »razosebljenost«, za katerega Detela pravi, da ga je potrebno čim prej preboleti. V situaciji, ko se naenkrat znajdeš v tuji deželi in pri tem veš, da boš v njej ostal po vsej verjetnosti za vedno, se moraš najbolj prilagoditi okolju. K prilaganju pa sodijo postopek učenja tujega jezika, urejanje novega potnega lista, državljanstva, prevzemanja nove kulture in še česa drugega. Postopek sprejemanja nove identitete pa vsebuje tudi postopek brisanja stare, kar je lahko za posameznika zelo travmatična izkušnja. Le malo izseljencev se zaveda, da nudi vnos njihove kulture v drug prostor tudi možnost za povezovanje dveh različnih si narodov in da jim ni treba svoje kulture zaradi preselitve zavreči oziroma je zamenjati z novo. Na to dejstvo opozori tudi Kocjančič v svojem članku, ki še poudari, da lahko izseljenski pisatelj tudi s tem, ko deli pridobljene izkušnje v tujini s svojimi rojaki, prispeva k duhovnosti domovine (Kocjančič 2000: 232). Tega dejstva se zaveda Detelov pripovedovalec, ki v svoji izseljenski izkušnji vidi tudi nekaj pozitivnega: »Seveda pa sem razpravljal tudi o slovenski kulturi izven meja Jugoslavije, o slovenski kulturi v Italiji, Avstriji ali emigraciji, ki ima še posebej važno sekundarno nalogo, namreč nalogo seznanjanja enega naroda z drugim narodom, kar bo postalo pomembno zlasti v naslednjih desetletjih, ki bodo desetletja ZDRUŽEVANJA in postopnega POMIRJANJA.« (Detela 1999: 64, 65).

### 3.3 Ali pri prvoosebnem pripovedovalcu obstaja možnost remigracije v matično domovino in kakšna je usoda političnega izseljenca?

Kocjančič v svojem članku navaja, da se čustveno doživljanje izseljenske izkušnje razlikuje na podlagi tega, ali je posameznik politični ali ekonomski izseljenec. Razlika med njima je, da posameznik, ki se je izselil zaradi političnih razlogov, doživlja celotno izseljensko izkušnjo bolj travmatično oziroma čustveno kot pa posameznik, ki se je izselil zaradi ekonomskih razlogov. (Kocjančič 2000: 230) Med posameznike, ki so se izselili zaradi političnih vzrokov, sodi naš prvoosebni pripovedovalec.

Politični izseljenec je tisti, ki se izseli iz matične države pod prisilo. Razlog izselitve je večkrat tudi pregon, ki ga izvajajo vladajoče politične sile nad posameznikom. Politični izseljenec je tudi tisti posameznik, ki se izseli iz države zato, ker se ne strinja z vladajočim političnim sistemom, vendar posledično postane tudi on s strani politične oblasti sumljiva in preganjana oseba (Klinar

1975: 29, 30). V Sloveniji govorimo o pojavu političnih izseljencev v petdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je vladal socialistični politični sistem. Za ta politični sistem je bilo značilno, da je vsakega posameznika, ki se ni strinjal z načeli ali ukrepi oblasti, izgnal. Politične oblasti so posameznika izgnale na podlagi mnenja, da ne dela v dobro novo nastale države, ampak ji s svojimi dejanji želi škoditi. Takih posameznikov pa se je treba čim prej znebiti in zraven tega še preprečiti kakršnokoli možnost širjenja njegovih misli, saj bi lahko s njimi okužili druge. V mnogo primerih je šlo za intelektualce, ki so za takratni politični sistem veljali za sovražne emigrante oziroma za »rakasto rano« in »sramoto, ki umira počasi« (Drnovšek 2006: 131). Zaradi tega je večina Slovencev za njihova imena, znanstvene dosežke, umetniška in literarna dela izvedela komaj ob koncu osemdesetih let 20. stoletja. Usodo političnega izseljenca sta izkusila tudi Zorko Simčič in Lev Detela, slednji je veljal za nezaželeno osebo in političnega izseljenca zaradi svojega kritičnega pisanja. Posledično je moral z družino zapustiti Slovenijo, ki mu je za trideset let prepovedala vstop v državo (Drnovšek 2006: 117; 131). Kakšen odnos je imel politični aparat do izseljencev tudi v kasnejših letih, je zelo dobro razvidno iz govora Staneta Dolenca, ki trdi, da je tisti, ki je zapustil Jugoslavijo, izdajalec, njegova izselitev pa je sovražno dejanje. Iz njegovega govora lahko tudi sklepamo, da iz perspektive političnega aparata in oseb, ki z njim upravljajo, politični izseljenci niso zgolj tisti, ki jih država izžene zaradi takih ali drugačnih vzrokov, ampak tudi posamezniki, ki so v določenem zgodovinskem obdobju zapustili državo zaradi osebnih vzrokov. Skorajda podobne besede preberemo v romanu Milana Kundera: »Tudi komunistične države so, zvesto sledeč zgledu francoske revolucije, izrekle prekletstvo nad emigracijo, ki so jo proglasile za najbolj zavrženo med izdajstvi. Kdor je bil ostal v zamejstvu, so ga doma v odsotnosti obsodili, zato si rojaki niso upali vzdrževati stikov z njimi.« (Kundera 2006: 18). Na podoben princip in v enakem časovnem obdobju je delovala Rusija oziroma takratna Sovjetska zveza, ki je na enak način, kot je kasneje počela Slovenija oziroma Jugoslavija, odstranjevala ljudi, za katere je menila, da škodijo vzhajajočemu političnemu režimu.

Lev Detela je avtor, ki je moral Slovenijo zapustiti pod prisilo, saj takratni politični oblasti ni bilo všeč njegovo kritično pisanje. Svoje življenje v inozemstvu opisuje v obravnavanih spominih z naslovom *Emigrant: pregnanec med dvema svetovoma: 1960–1990*. Spomine nam pripoveduje prvoosebni pripovedovalec, ki pravi, da četudi je moral domovino prisilno zapustiti, je ta ostala v njegovem srcu. Z opisi in citati, ki sem jih zajela v poglavju<sup>1</sup> o čustvenih reakcijah izseljenca, je razvidno, da se prvoosebni pripovedovalec ob izselitvi počuti razosebljenega, odtujenega, brez zaščite, ranljivega, utesnjenega in izgubljenega. Večkrat omeni, da se z ženo počutita kot begunca, njuno bivanjsko stanje pa poimenuje kot neskončno begunsko izgubljenost. Citati in opisi, povzeti v tem prispevku, ter celotno literarno delo nam zelo dobro prikažejo, kaj pomeni biti politični izseljenec oziroma emigrant, ne samo za posameznika, ampak tudi za njegovo družino in prijatelje, ki so ostali v domovini. Tako spoznamo, da ne moremo govoriti zgolj o čustvenem doživljanju izseljenega posameznika, temveč moramo v analizo vključiti tudi takratno politično dogajanje oziroma delovanje takratnega političnega sistema, saj je ta posegal v življenje izseljenega posameznika in njegove družine ter vplival na njihova življenja. V določenih delih v besedila vidimo, da so tako pripovedovalčeva družina kot njegovi prijatelji zaradi njega veljali za osumljene, posledično so se odnosi med njim ter njegovo družino in prijatelji ohladili, saj so vedeli, da so kakršnikoli stiki v očeh oblasti sumljivi, njegove prijatelje pa lahko politična oblast hitro razglasi za politične prestopnike. Najozji družinski člani niso veljali zgolj za sumljive, temveč tudi za bogat vir informacij, saj je državni aparat hotel vedeti, kaj nasprotnik političnega sistema v

<sup>1</sup>O pripovedovalčevih občutjih ob izselitvi iz države sem že pisala v prej omenjenem poglavju 3.2.

inozemstvu počne. Tako se je v vlogi osumljenega znašel tudi oče prvoosebnega pripovedovalca, ki se je moral zaradi sinovega odhoda v Avstrijo zagovarjati na upravi za notranje zadeve. Zraven tega so mu vdiral tudi v stanovanje in mu postavljali čudna vprašanja ter zahtevali, da jim pove sinov naslov na Dunaju<sup>2</sup>. Življenje političnega izseljenca je pomenilo življenje pod nenehnim nadzorom. Družba je do političnega izseljenca gojila zelo negativno mnenje in ga imenovala za odpadnika. V spominih lahko tako večkrat preberemo, da ga pripadniki in privrženci takratnih oblasti smatrajo za »emigrantskega sovražnika /.../, ki s svojim pisanjem "zavaja" zamejsko mladino.« in za »inkriminirana politična emigranta.« (Detela 1999: 64; 156). Nenehni politični nadzor nad avtorjem in njegovo ženo ter predvsem nad njegovim literarnim ustvarjanjem se skozi leta njunega bivanja na tujem stopnjuje, saj začneta čez čas prejemati anonimne telefonske klice z grozljivimi sporočili, včasih pa imata tudi občutek, da se nekdo plazi pred njunimi vrati in jima prisluškuje. Vse to vpliva zelo negativno na Milenino zdravstveno stanje, saj začne bolehati za depresijo. Četudi pripovedovalec nikjer eksplicitno ne opiše njunih čustev, nam vendarle na določenih delih besedila poda opise, iz katerih se da razbrati, da je začelo tako imenovano novo življenje vplivati na njuni osebnosti in odnos, ki je začel dobivati razpoke, ter da se počutita kot v kletki. Vse bolj nadzorujoči politični sistem dojemata kot uničujoč in nasilen. Zraven nenehne nadzora v obliki zasliševanja njegovih bližnjih v Sloveniji in anonimnih klicev se prvoosebni pripovedovalec zaveda še druge potencialne nevarnosti, ki preži na njega, in sicer morebitne ugrabitve in likvidacije, o katerih je do zdaj slišal le govorice, vendar ve, da je v govoricah verjetno tudi nekaj resnice. Prvoosebni pripovedovalec sam sebe dojema kot zelo svojevrstnega političnega emigranta, ki svojo uteho išče v pisanju literature, s čimer se poskuša tudi notranje razbremeniti. Vendar je predvsem njegova literarna ustvarjalnost tista, ki gre državnim oblastem najbolj v nos, saj menijo, da z njo širi sovražna, protidržavna sporočila, zato jo spremljajo še dolgo po tem, ko je v tujini, in preprečujejo, da bi bilo katerikoli njegovo literarno delo objavljeno v Sloveniji. Večkrat mu tudi svetujejo, da naj pazi, o čem govori, saj lahko država njegove besede razume: »/.../ kot vmešavanje v notranje zadeve, kot sovražni akt.« (Detela 1999: 241). Posledica teh dejanj pa so seveda razne grožnje o prepovedi vstopa v matično domovino, hkrati pa ga tudi pozivajo oziroma od njega pričakujejo pojasnila, skorajda opravičila za odhod v tujino, s katerimi bi si lahko odprl pot v domovino.

Detelov prvoosebni pripovedovalec na začetku priselitve v Avstrijo ne dojema zelo tragično in ne občuti nobene potrebe po vrnitvi v Slovenijo, sčasoma pa se želja po vrnitvi veča, izgnanstvo doživlja kot kletko, ki ga utesnjuje. Hkrati občuti, da bivanjsko stanje vpliva na njegovo in ženino osebnost ter da sta se spremenila. Največji davek za njuno usodo plača Milena, ki zbolji za depresijo.

Če se za na konec posvetim vprašanju, ali je pri prvoosebnem pripovedovalcu možna remigracija v primarno domovino, lahko odgovorim, da na začetku literarnega dela remigracija ni možna, saj mu je možnost vrnitve onemogočena zaradi nasprotujočega si odnosa med njim in takratno politično oblastjo, ki mu prepoveduje vstop v matično državo. Sicer prvoosebni pripovedovalec na začetku spominov zapiše, da se zaradi vseh okoliščin s soprogo ne nameravata vrniti domov, vendar se želja po vrnitvi postopoma, skozi posamezna poglavja veča. Zlasti se to pokaže ob obisku njegove mame, ob čemer spozna, kako zelo pogreša svojo prvotno domovino. Kljub želji po vrnitvi v Slovenijo je ta vrnitev nemogoča vsaj za njega, ki ima neizpolnjeno vojaško obvezo in ki velja vse do osamosvojitve države za nevarnega posameznika. Drugače kaže njegovi ženi in otrokom, ki lahko po tem, ko dobijo avstrijsko državljanstvo, potujejo v Slovenijo. Prvoosebni pripovedovalec si zapre pot v domovino tudi zaradi svojih govorov, v

<sup>2</sup> Kdo so ti, ki so vdiral v stanovanje, ni navedeno, vendar sklepam, da je bila to policija.

katerih obravnava razmere in stanje v slovenski literaturi ter v katerih se zavzema za Edvarda Kocbeka, ki je veljal, podobno kot on, za nevarnega posameznika. O posledicah tega govora, ki ga država razume »/.../kot vmešavanje v notranje zadeve, kot sovražen akt.« (Detela 1999: 241), seznanijo njegovo ženo Mileno in jo hkrati spomnijo, da govora njenega soproga politiki ne bodo nikoli pozabili in da si je z njim za vedno onemogočil vrnitev v Slovenijo. Kljub vsemu v pripovedovalcu ostaja želja po vrnitvi v domovino, ki se mu uresniči 3. aprila leta 1990, saj ga oblasti črtajo iz seznama inkriminiranih nezaželenih oseb. Vendar isti dan dobi novico, da je umrla njegova mama, s čimer postane njegova vrnitev domov po tridesetih letih življenja v Avstriji nekaj nepomembnega in povsem banalnega.

#### 4 Sklep

Izseljenstvo ni nekaj, kaj se je pojavilo šele včeraj, ampak je pojav, ki se je dogajal že vrsto stoletij ter je pojav, ki se dogaja danes in ki se bo dogajal še mnoga stoletja. Pričujoči članek obravnava zgolj nekaj od problemov, s katerimi se srečujejo izseljenci v svojih novih domovinah. Eden prvih problemov, s katerim se sreča večina izseljencev, je nepoznavanje jezika, česar pa v obravnavanem literarnem delu ni bilo moč zaslediti. Zelo malo je bilo posvečenega tudi obravnavi odnosu domačinov do tujcev, saj se s sovraštvom, naperjenim proti tujcem, srečamo zgolj v enem izmed odlomkov v besedilu: »Ko izve, da prihajam iz Slovenije, me zaničljivo pogleda. Da mi čutiti, da so Slovani zanj nekaj manjvrednega, nediscipliniranega, nezanesljivega: 'A tako! Iz tiste Jugoslavije ste!''« (Detela 1999: 25). Ta citat nosi v sebi mnogo čustev, in sicer od prezira, studa, sovraštva do vseh Slovanov pa vse do vzvišenosti. Veliko več izvememo v obravnavanem literarnem delu o čustvih, s katerimi se spopada prvoosebni pripovedovalec ob prihodu v novo domovino. Prvoosebni pripovedovalec občuti občutke, kot so razosebljenost, odtujenost, žalost ob izselitvi, zmedenost ob prihodu v novo domovino, ranljivost, izgubljenost in utesnjenost. Pri tem lahko tudi vidimo, kako vsa ta čustva in razmere v novi domovini vplivajo na odnose med njim in njegovo ženo Mileno M. Detela, saj se odnosi med njimi začnejo ohlajati, vsak izmed njiju pa se začne tudi zapirati vase. Na njun odnos oziroma predvsem na Milenino zdravstveno stanje pa ne vplivajo zgolj čustva, ki jih doživljata ob prihodu v novo domovino, ampak tudi nenehni politični nadzor, ki ga državni aparat izvaja nad njima v obliki prisluškovanj in groženj.

Izseljenstvo je kompleksen pojav, na katerega vplivajo številni dejavniki. Osebe, ki se znajdejo v vlogi priseljence, pa so večkrat podvržene raznim predsodkom, ki jih goji družba do tujcev, ter psihičnemu in fizičnemu nasilju.

#### 5 Vir in literatura

Lev DETELA, 1999: *Emigrant: pregnanec med dvema svetovoma 1960–1990*. Ljubljana: Nova revija.

Jože DEŽMAN: Križpotja. Jože Dežman in Monika Kokalj Kočevar (ur.): *Slovenija – duhovna domovina*, 2010. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Marjan DRNOVŠEK: Nekateri vidiki odnosa slovenske javnosti do izseljenstva. *Dve domovini/Twohomelands*, 2006. 24. 115–132.

Milan KUNDERA, 2006: *Nevednost*. Prevedel Jaroslav Skrušny. Ljubljana: Študentska založba.

Peter KLINAR, 1975: *Mednarodne migracije*. Maribor: Obzorja.

Ana KRALJ, 2008: *Nepovabljeni: globalizacija, nacionalizem in migracije*. Koper: Založba Annales.

Cvetka KOCJANČIČ: Psihološko prilagajanje priseljencev. *Dve domovini/Twohomelands*, 2000. 11–12. 229–239.

Marina LUKŠIČ-HACIN: Povratniki kot del migracijskega kroga. *Dve domovini/Twohomelands*, 2002. 15. 179–193.

Marina LUKŠIČ-HACIN: Otroci diplomantov v (re)socializacijskih turbulentah migracij. Janja Žitnik Serafin (ur.): *Slovensko izseljenstvo v luči otroške izkušnje*, 2015. Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU. 109–128.

*Slovar slovenskega knjižnega jezika*. 2002. Ljubljana: DZS.

Kristina TOPLAK: »Dobrodošli doma?« Vračanje slovenskih izseljencev v Republiko Slovenijo. *Dve domovini/Twohomelands*, 2004. 20. 35–51.

Janja ŽITNIK, 1999: *Slovenska izseljenska književnost 1*. Ljubljana: ZRC, SAZU.

## Bedni ljudje Dostojevskega in žanr romana v pismih

V prispevku se bom ukvarjal z romanom *Bedni ljudje* Dostojevskega v navezavi na žanr romana v pismih. V prva poglavja bom zajel osnovne karakteristike pisemskega romana ter prikazal razvoj tega žanra v Rusiji. Nadaljeval bom z orisom nekaterih pomembnejših odklonov pisemskega romana pri Dostojevskem od klasičnega romana v pismih. V navezavi na Bahtinov koncept razmerja avtor-junak bom pokazal, da lik Devuškina<sup>1</sup> ni avtobiografski. Drugi del prispevka bo namenjen iskanju vodilne ideje enega izmed glavnih junakov, vzporedno s tem pa bom poskušal pokazati funkcije pisma. V zadnjem delu prispevka se bom ukvarjal s karakterji Bednih ljudi v navezavi na Gogoljev *Plašč* in predstavil najzanimivejše motive tega romana.

**Ključne besede:** Dostojevski, *Bedni ljudje*, roman v pismih, Bahtin, ruska književnost

### 1 Karakteristike pisemskega romana

Roman v pismih pripada 18. stoletju, vendar pa ne smemo spregledati, da je princip te romaneskne oblike v določenem smislu zasnoval že Ovid s svojimi *Heroidami* (zbirko pisem, napisanih v obliki ljubezenskih elegij). Ta vrst je prikladna oblika za neposreden način izražanja, jezikovno pa je bliže pogovornemu jeziku (gl. Bogataj-Gradišnik 1984).

Klasični model pisemskega romana je izoblikoval Richardson. Snov, vzeta iz sodobnosti, junaki meščanskega stanu in obrat od javnega k zasebnemu življenju so značilnosti tedaj nove vrste pisanja, ki je niso utesnjevala pravila klasicističnega kanona. Vzporedno z romanom so se razvijali številni tehnični prijemi, da bi poudarili pristnost same zgodbe. Kot dokumenti se ob pismih tako pojavljajo dnevniški zapisi, beležke (npr. zabeleženi trenutki iz življenja Varinjke v *Bednih ljudeh*), papirji iz zapuščine itd.

Eden izmed najpogostejših prijemov je 'izdajateljska fikcija', ko se avtor okliče za zbiratelja in založnika pisem, avtorstvu slednjih pa se s tem odpove. Dozdevni zbiratelj navadno v uvodu razloži bralcu, kako so mu pisma prišla v roke, s kakšnim namenom jih izdaja, nato pa se iz romana umakne.

Z avtorjevim umikom pridejo romaneskne osebe same do besede. S tem se spremeni pripovedni položaj glede na dotlejšnjo avktorialno in hkrati tudi glede na videz sorodno prvoosebno pripoved. Bralec ob prebiranju pisem dobi občutek sprotnega, neposrednega zapisovanja dogodkov. Doživljaj in pripovedna situacija se v pisemskem romanu takorekoč prekrivata, epska distanca se skrajša ali pa skoraj izgine. Zaradi takega prekrivanja doživljaja in pripovedi v romanu ostane le malo prostora za poročanje. Retrospektiva je kvečjemu nakazana, zato pa sta v ospredju dialog in prizor.

Področje dogajanja v pisemskem romanu je človekova notranjost. Zunanji svet je viden samo skozi junakove oči, njegova podoba pa je prikazana močno subjektivno. Fabula ni zaokrožena in sklenjena kakor v avtoktrialni pripovedi. Prikazani so trenutki iz sedanjosti, omejeni na en sam odločilen izsek iz junakove usode, kar je pa že tudi značilnost drame.

<sup>1</sup>Slovenske različice imen junakov in citate iz *Bednih ljudi* sem prevzel po prevodu Alenke Glazer. Glej viri: F. M. DOSTOJEVSKI, 1979

## 2 Pisemski roman v Rusiji

**Sentimentalni pisemski roman** v Rusiji vznikne z delom Pisma Ernesta in Doravy (1766), Fedorja Aleksandroviča Emina. Za podlago mu je bila Rousseaujeva Nova Heloiza, ki je bila v ruščino prevedena v času razcveta sentimentalizma, leta 1769. Precej poznejši je ruski poskus Pamele (v ruščino prevedene leta 1787), roman Pavla Jurjeviča Ljovova Rossijskaja Pamela ili istorija dobrotel'noj poseljanki (1789). Ljovov skuša pokazati, da se tudi v ruskih nižjih stanovih lahko najdejo plemenita srca, vendar se mu poskus izjalovi, saj obtiči v klišejih starega pustolovskega romana.

Pisemski ljubezenski roman se v klasični obliki kljub poskusom v Rusiji ni udomačil, vzrok je bil arhaični knjižni jezik, poln cerkvenoslovanskega izrazoslovja. Modernejši jezik, primernejši za izražanje nežnejših čustvenih razpoloženj, se je začel porajati šele proti koncu sedemdesetih let, dokončni prelom s klasicistično retoriko pa je uspel šele Karamzinu, ki je tedanji knjižni jezik približal pogovornemu.

Motivi iz Goethejevega Wertherja (v ruščino prvič preveden leta 1781) in tisti iz Rousseaujeve Nove Heloize, so se v ruski literaturi pogosto prepletali, npr. motiv domačega učitelja v delu A. J. Klušina z naslovom Nesčastnyj M-v (1793).

Shema ruske wertheriade je postala normativ: reven mladenič, premalo imenitnega rodu za dosegljivost oboževanke, katero družina prisili k poroki z bogatašem ali aristokratom, si v obupu vzame življenje. Rossijskij Verter, poluspravedljiva povest (1801) Mihaila Vasiljeviča Suškova, je prva upodobitev življenjske naveličanosti v Rusiji, ko njen avtor pri sedemnajstih letih naredi samomor (gl. Bogataj-Gradišnik 1984).

Ruski junak se je v 19. stoletju začel odmikati od Wertherja in se približeval francoskim svetožalnim junakom, Goetheja pa sta kot vodilen zgled za moderni psihološki roman nadomestila Chateaubriand in Madame de Staël. Pisemski roman se je v tem obdobju pojavljal redkeje. Tako ga zasledimo še pri Balzacu, Georgu Sandu, v Italiji pri A. Fogazaru, v Rusiji pa pri Dostojevskem.

## 3 Bedni ljudje in vprašanje avtobiografskosti

Zamisel romana Bedni ljudje (Бедные люди) se je pojavila že leta 1839, ko je Dostojevski obiskoval Inženirsko šolo v Peterburgu, pisati pa ga je začel leta 1844, na kar avtor opomni v Dnevniku pisatelja (Дневник писателя, 1877).

Za razliko od zgodnejših piscev romanov v pismih (Goethe, Rousseau, Laclos), se Dostojevski v Bednih ljudeh ne pretvarja, da je založnik oz. zbiralec pisem v kakršnem koli komentarju k delu, ampak se iz dela popolnoma umakne in ga s tem še dodatno objektivizira: »vajeni so, da vidijo pisateljev obraz; jaz svojega nisem pokazal« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 53)<sup>2</sup>.

Zgleda, kot da vse besede, ki jih izgovarja Makar Devuškin, izgovarja tudi Dostojevski. Vetlovskaja opozarja, da stvar le ni tako preprosta. Kakor hitro je avtor predal besedo junaku (najsibo to Devuškin ali Varinjka), slednji za le-to tudi odgovarja. Avtorju torej ne pripadajo določeni izseki iz konteksta, ampak celoten roman od naslova pa vse do poslednje fraze – ne misli junakov, izvzete iz konteksta, pač pa idejna koncepcija v celoti: »Vse junakove besede, vse njegove misli v tem pomenu, v katerem jih je uporabil, lahko smatramo za avtorske samo pod pogojem, če noben element, nobena podrobnost v pripovedi /.../ tega pomena ne spremeni in mu ničesar ne doda« (Vetlovskaja 1988: 55).

Da bi razložili ta kompleksen odnos med avtorjem in junakom, se osredotočimo na Bahtinovo študijo Problemi poetike Dostojevskega. Vetlovskaja in Bahtin se v mnenjih ne razhajata, saj

<sup>2</sup>»Они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал.«



slednji trdi podobno: V romanu govori Varvara Dobrosjlova in Makar Devuškin, vloga avtorja pa je, da razmešča njune besede. Tako je njegova misel in usmerjenost razklana na dvojje, na misel in usmerjenost Varvare na eni in Devuškina na drugi strani.

V študiji *Problem teksta v jezikoslovju, filologiji in drugih humanističnih vedah* Bahtin opozarja, da avtorja ne gre ločevati od podob oseb, »saj je ta vključen v strukturo teh podob kot njihov neločljivi del (podobe so dvojne in včasih dvoglasne)« (Bahtin 1999: 305). Podobo avtorja pa je mogoče ločiti od podob likov. Določeno podobo je namreč ustvaril avtor in je tudi dvojna. Podoba osebe in živ človek Bahtinu ne pomenita isto.

Dogodek v življenju teksta za Bahtina poteka vedno na meji dveh zavesti, dveh subjektov. Zavest junaka je z vseh strani zaobsežena z zaključujočo zavestjo avtorja o junaku in o njegovem svetu, njegove izjave pa so prežete z izjavami avtorja o junaku. V študiji *Problem avtorjevega razmerja do junaka* Bahtin opozarja, da je avtor »nosilec intenzivno aktivne enovitosti sklenjene celote, celostnega junaka in celostnega dela, in presega sleherni junakovo sestavino« (Bahtin 1999: 20). Znotraj junaka ta celost ne more biti dana. Junak živi spoznavno in etično, »svoje ravnanje usmerja v odprtem etičnem dogodku življenja ali v zadanem svetu spoznavanja« (Bahtin 1999: 21). Avtor ga tako le usmerja v načelno zaključenem svetu bivanja, medtem ko pa je junak sam odprt v svet, odprt zase; njegova prava vrednost mora biti v prihodnosti. Če hočemo odkriti avtorja v danem delu, moremo torej zbrati vse dejavnike, ki dokončujejo junaka in njegovo življenje, ki presegajo njegovo zavest, ter opredeliti njihovo aktivno, ustvarjalno intenzivno enovitost. »Živi nosilec te enovitosti dokončanja je dejansko avtor« (Bahtin 1999: 22).

Bahtin nadalje ločuje med neposrednim in posrednim razmerjem avtorja do junaka. V skladu z neposrednim razmerjem je zunajbivanje avtorja, kar je nujni pogoj, ki omogoča, da zberemo vsega junaka v zadanem svetu spoznavanja in v odprtem dogodku etičnega ravnanja. Med drugim mora avtor vzpostaviti zunajbivajoče razmerje do samega sebe, postati mora drugi in nase pogledati z očmi drugega.

Bahtin odkrije tri tipične odmike od neposrednega razmerja, ki se uveljavijo, ko je junak v bistvu avtobiografski. Te tipe Bahtin definira v treh shemah: **junak obvlada avtorja**, **avtor obvlada junaka** in **junak je sam svoj avtor**. Večino glavnih junakov Dostojevskega Bahtin obravnava pod prvim primerom. Za to shemo je značilno, da je spoznavno-etična usmeritev junaka v svetu za avtorja tako resnična, da svet doživlja le skozi junakove oči oz. znotraj dogodkov junakovega življenja. Avtor torej ne zmore vzpostaviti zunajbivajočega razmerja do junaka. Da bi se umetniška celota vendarle realizirala, so nujni neki dokončujoči dejavniki: treba se je nekako postaviti izven junaka<sup>3</sup>. Vendar so te oporne točke zunajbivanja, ki jih nameče avtor, tukaj naključne, nenačelne in neprepričljive. Navadno se na različnih mestih spreminjajo, saj jih avtor uveljavi le v posameznem odnosu junaka do nekega dogodka. Pogosto te naključne točke avtorju dajo druge, v literarnem delu nastopajoče osebe. »Ko se avtor vživlja v njihovo čustveno-voljno naravnost v odnosu do avtobiografskega junaka, se poskuša z njihovo pomočjo otresti tega junaka, torej samega sebe« (Bahtin 1999: 26–27).

Bahtin poudarja, da tu ne gre za teoretično soglasje ali nesoglasje avtorja z junakom: da bi našli obvezno oporno točko zunaj junaka, nikakor ni dovolj, da najdemo teoretično zavračanje junakovih pogledov. Junaka ni potrebno poslušati in soglašati z njim, ampak ga moramo videti v polnosti tistega sedaj in ga opazovati z ugodjem. Bahtin nadalje zatrjuje, da sta »soglasje in nesoglasje /.../ pomembni prvini celostne pozicije avtorja v odnosu do junaka, vendar te pozicije ne izčrpa« (Bahtin 1999: 27). V primeru te enkratne pozicije, s katere je tudi edino mogoče

<sup>3</sup>Bahtin opozarja, da ti odnosi veljajo samo za glavnega junaka.

ugledati junakovo celoto in njegovo delovanje v zaključenem svetu, zunaj junaka ni mogoče doseči prepričljivo, z vso polnostjo avtorjevega videnja. Posledica tega je ta, da svet za junakovim hrbtom ni obdelan, avtor-opazovalec ga ne vidi jasno, temveč je dan znotraj junaka samega.

Poglejmo primer iz Devuškinovega pisma Varinjki in upoštevajmo zgoraj prikazan filozofski koncept M. Bahtina:

V moji usodi se je vse spremenilo, in vse se je spremenilo na boljše. /.../ Z Ratazjajevim sem se spravil. Sam sem v svojem veselju odšel k njemu. On je res dober fant, ljuba moja, in kar so o njem govorili slabega, je bila sama neumnost. Zdaj vidim, da je vse to bilo gnusno obrekovanje. /.../ A da me je takrat imenoval Lovelacea, to sploh ni bila psovka ali kako nespodobno ime, kakor mi je zdaj pojasnil. Ta beseda je vzeta iz tujega jezika in pomeni »spreten dečko, a če se hočemo izraziti malo lepše, bolj literarno, potem pomeni »fant od fare« - ne pa ne vem kaj takega. (Dostojevski 1972: 94–95)<sup>4</sup>

Devuškin opozarja Varvaro, da se njegovo življenje spreminja, saj je spoznal, da se je v nekaterih stvareh motil. Mnenja, s katerimi se je soočal v preteklosti, so nanj učinkovala v nasprotju z njihovim namenom. Tako si Devuškin čisto nedolžne opazke soljudi žene k srcu in jih v sebi premeleva, ponavadi s popolnoma zgrešeno interpretacijo. Dostojevski mu tu in tam vrže kak »rešilni jopič«, najsibo to literatura, besede ali pohvale Varvare Aleksejevne. To so tiste oporne točke, ki junaku (bralcu) posredno omogočijo, da se postavi na pozicijo drugega in mu nadalje omogočajo vpogled v zaključenost lastnega (junakovega) sveta. Bralcu je tako posredovano junakovo vedenje o sebi in o lastnem svetu. Bolj nazorno nam to situacijo prikaže naslednji primer:

A lepa stvar je literatura, Varinjka, zelo lepa; to sem pred tremi dnevi zvedel od njih. Globoka stvar! Moč daje ljudem in jih poučuje – in še marsikaj je o vsem tem napisano v njihovi knjigi. Zelo dobro napisano! Literatura, to je – slika; to se pravi, na neki način slika in ogledalo; izraz strasti, taka fina kritika, pouk za spodbudo in dokument. (Dostojevski 1972: 51)<sup>5</sup>

Literatura v tem kontekstu nastopa kot tisti drugi, ki na tem mestu igra vlogo razumevanja lastnega bistva s pozicije drugega, s tem pa tudi bralec dobi neko objektivno predstavo o junaku in

<sup>4</sup>»В моей судьбе все переменялось, и все к лучшему переменялось. /.../ С Ратазьяевым я помирился. Сам, на радостях, пошел к нему. Он, право, добрый малый, маточка, и что про него говорили дурного, то все был вздор. Я открыл теперь, что все это была гнусная клевета. /.../ А что тогда Lovelасом-то он меня назвал, так это все не брань или название какое неприличное: он мне объяснил. Это слово в слово с иностранного взято и значит проворный малый, и если покрасивее сказать, полилитатурнее, так значит парень - плохо не клади - вот! а не что-нибудь там такое.«

<sup>5</sup>»А хорошая вещь литература, Варенька, очень хорошая; это я от них третьего дня узнал. Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая, и - разное там еще обо всем об этом в книжке у них написано. Очень хорошо написано! Литература - это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало; страсти выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ.«

njegovem svetu. Bolj konkreten primer, ki se pojavi v romanu, je Gogoljev Plašč, katerega glavni junak je zrcalna podoba Makarja Devuškina in v tej se slednji tudi prepozna. Ampak o tem nekoliko kasneje.

Razmerje med glavnima likoma je formulirano na podoben način. Adresator preko pošiljateljevih besed v pismu zavzame tisto zunajbivajoče razmerje do samega sebe, ki ga potrebuje za razumevanje lastne tu-bivajoče pozicije. S tem mu je omogočen pogled na zaključenost lastnega sveta:

**Devuškin:** »Vi, trmoglavka, ste me vsaj enkrat v življenju ubogali. Zvečer, okrog osmih se zbudim, /.../ vzamem svečko, pripravim papirje, obrezujem pero, kar nendaoma vzdignem oči, – in zares, glejte, srce mi je poskočilo! Torej ste vendarle razumeli, kaj sem želel, česa si je želelo moje neumno srce! Vidim, ogelček zaveso na Vašem oknu je zavihan in pripet k loncu z balzamino, natanko tako, kakor sem Vam takrat namignil; in zazdelo se mi je, da se je tudi Vaš obrazek bežno prikazal pri oknu, da ste tudi Vi iz Vaše sobice gledali k meni, da ste tudi vi mislili name. /.../ Če spustite zaveso – pomeni: zbogom, Makar Aleksejevič, čas je, da gremo spat! Če jo vzdignete – pomeni: dobro jutro, Makar Aleksejevič, kako ste spali, ali: kako je z Vašim zdravjem, Makar Aleksejevič?« (Dostojevski 1972: 13–14)<sup>6</sup>

**Varinjka:** »Na zaveso nisem niti mislila; verjetno se je sama zataknila, ko sem prestavljala lončke; no, vidite!« (Dostojevski 1972: 18)<sup>7</sup>

Svet Devuškina večinoma spremljamo iz njegove perspektive. Objektivna stvarnost je tako zmaličena z njegovimi subjektivnimi sodbami. Junak nam ni dan kot neka v sebi zaključena enota, zunajbivajoče razmerje do junaka pa lahko vzpostavimo le preko tistih opornih točk, ki so dane njemu samemu (literatura, pisma Varvare). Junak se ne obrača k nam en face, ampak ga doživljamo samo od znotraj. **Enovite avtorjeve podobe tako ne moremo zaslediti.**

### 3.1 Odmik od klasične sheme

Vetlovskaja ugotavlja, da je Dostojevski bil seznanjen z Rousseaujevo Novo Heloizo, verjetno celo z originalom, torej je formo tega žanra do potankosti naštudiral. So pa opazna odstopanja od klasične sheme. Poleg že omenjenega popolnega avtorjevega umika iz dela, ko v roman **neposredno** ni vključena nobena avtorjeva izjava (npr. v kakršnem koli komentarju), Dostojevski odstopa od klasične forme pisemskega romana tudi od znotraj. Stari formi je oponiral še s svojimi karakterji, vzetimi iz same bedne sredine ruske družbe. Tako je ob bok raznim Wertherjem, Žakom ali Julijam postavil bednega Devuškina in Varinjko. S tem je pokazal, da je duševno življenje bednih ljudi, prenešeno na pisemski papir, prav tako vredno pozornosti romanopiscev. Njegov namen ni bil zgolj

<sup>6</sup>»Вы хоть раз в жизни, упрямица, меня послушались. Вечером, часов в восемь, просыпаюсь /.../ свечку достал, готовлю бумагу, чиню перо, вдруг, невзначай, подымаю глаза, - право, у меня сердце вот так и запрыгало! Так вы-таки поняли, чего мне хотелось, чего сердчишку моему хотелось! Вижу, уголок занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамино, точнехонько так, как я вам тогда намекал; тут же показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали /.../ Опустите занавеску - значит, прощайте, Макар Алексеевич, спать пора! Подымете - значит, с добрым утром, Макар Алексеевич, каково-то вы спали, или: каково-то вы в вашем здоровье, Макар Алексеевич?«

<sup>7</sup>»Про занавеску и не думала; она, верно, сама зацепилась, когда я горшки переставляла; вот вам!«

opisati socialne usode tega družbenega kroga, ampak se spustiti tudi v globino njihovega duševnega sveta ter predati glavno besedo svojima junakoma, kar mu je forma romana v pismih tudi omogočila.

Da pa bi dobili bolj specifično predstavo o funkciji pisma v romanu, moramo najprej odgovoriti na vprašanje, kaj sploh pismo je.

#### 4 Pisemski roman – dokument ali fikcija?

Pirjevec meni, da je pismo nosilec vrednosti dokumenta, da priča o nekem realnem dogajanju in tudi če se pisec pisma laže, se dokumentarična vrednost nič ne zmanjša. Literarna pripoved, ki uporabi pismo, si torej sama želi pridobiti tisto verodostojnost, prepričljivost in zanesljivost, kakršna odlikuje tudi pismo.

Nadalje izpostavi vprašanje: **Kaj je roman v pismih?** Ali je dokument in resnica ali pa literarno delo in fikcija? Na to odgovarja z Rousseaujevimi besedami: »za svetovljane – les gens du monde – je ta korensodena samo fikcija« (po Pirjevec 1972: 13).

Seveda je delo fikcija le za določen krog ljudi, se pravi, da jih bo prav tako le določen krog jemal za zgodovinsko dejstvo in slednjim so pisma tudi namenjena: le-ti se bodo iz romana lahko tudi kaj važnega naučili. Po Pirjevcu gre za neko svojevrstno socialno diferenciacijo. Tako z ozirom na Laclosa ločuje na tisti družbeni krog, v katerem so pisma nastala (v našem primeru krog Devuškina, obubožanega starega uradnika), se pravi, da so le-te resnica tega socialnega kroga, ki pa svoj lasten dokument jemlje zgolj kot fikcijo in obratno – pravi, da obstaja tudi skupina ljudi, ki bo roman jemala za resnico in dokument<sup>8</sup>. Pirjevec te besede tolmači tako, da prvo skupino ljudi označi za nosilce vsesplošne razsvetljenosti, ki so prepričani, da so prerasli okvirje nekega splošnega socialnega mnenja, medtem ko miselnost drugih ni v skladu s splošnim razsvetljenstvom oz. je celo nasprotna razsvetlenskemu nazorom.

Vzamimo za zgled roman *Bedni ljudje*. Zelo zanimiva je reakcija Devuškina na Gogoljev *Plašč*, predvsem če imamo v vidu to, da karakter Devuškina sovпада s karakterjem Akakija Akakijeviča, družbeni položaj prvega pa z družbenim položajem drugega. Devuškin je zgrožen nad Gogoljevo povestjo, predvsem pa užaljen, saj meni, da je avtor opisal neposredno njega samega:

No, in kaj je v tem takega, ljuba moja, če na primer jaz, kjer je tlak slab, grem včasih po prstih, da čuvam škornje! Zakaj pisati o drugem, kako je včasih mogoče v stiski, pa ne pije čaja? Prav kakor da bi vsi ljudje morali brezpogojno piti čaj! Kaj mar jaz gledam vsakemu v usta, kakšen zalogaj žveči? Koga sem že jaz kdaj tako žalil? /.../in glej, že se razkazuje v literaturi vse tvoje javno in družinsko življenje, vse je natisnjeno, prebrano, osmešeno, obsojeno! /.../Saj to je zlonamerna knjižica, Varinjka; to je kratkomalo neverjetno, ker se sploh ne more zgoditi, da bi bil kje tak uradnik.<sup>9</sup> (Dostojevski 1972: 62–63).<sup>10</sup>

<sup>8</sup>Podlaga mu je del naslova Laclosovega romana *Nevarna razmerja* ali pisma, ki jih je G. C. ... D. L. C. zbral v neki družbi in objavil v pouk nekaterim drugim ljudem.

<sup>9</sup>Kursiv je moj.

<sup>10</sup>»Да и что же тут такого, маточка, что вот хоть бы и я, где мостовая плоховата, пройду иной раз на цыпочках, что я сапоги берегу! Зачем писать про другого, что вот де он иной раз нуждается, что чаю не пьет? А точно все и должны уж так непременно чай пить! Да разве я смотрю в рот каждому, что, дескать, какой он там кусок жует? Кого же я обижал таким образом? /.../ и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено /.../ Да ведь это злонамерная книжка, Варенька; это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник.«

Vetlovskaja meni, da Devuškina najbolj prizadene tragedija titularnega svetnika Akakija Akakijeviča, ker je vezana zgolj na njegov socialni krog. Tragedija, ki se lahko primeri izključno njemu in njemu podobnim ljudem oz. ljudem z nižjim socialnim položajem. Opis celotne pojave Akakija za Devuškina ni resničen, ampak ga označi zgolj za kleveto, za spletko. O avtorju take zgodbe Devuškin ne more povedati nič lepega, ne verjame niti njegovemu sočustvovanju: »In zakaj kaj takega pišejo? Zakaj je to potrebno? Ali mi bo kdo izmed bralcev mogoče oskrbel plašč? Ali mogoče kupil nove škornje? – Ne, Varinjka, prebral bo pa bo zahteval še nadaljevanje« (Dostojevski 1972: 63).<sup>11</sup>

Drugačen odnos Devuškin vzpostavi naproti Puškinovemu Postajnemu nadzorniku. Nad delom je neizmerno navdušen: »/.../ in, vidite, rečem Vam, ljuba moja, zgodi se, da živiš, pa ne veš, da imaš tam pred nosom knjižico, kjer je vse to tvoje življenje razloženo kakor na dlani« (Dostojevski 1972: 59).<sup>12</sup>

Neizobražen Makar Aleksejevič, ki v življenju skoraj ničesar ni prebral, je v trenutku spoznal, da je Puškinova povest življenjska:

Ne, to je kakor v resnici! Kar preberite: to je kakor v resnici, to živi! Sam sem to videl – vse to živi okrog mene; tu je naprimer Tereza – zakaj bi iskali daleč! – tu je na primer tudi naš bedni uradnik – saj mogoče je prav tak Samson Virin, samo da ima drug priimek, Gorškov. – Ker to velja za vse, ljuba moja, in lahko se zgodi Vam kakor meni. Tudi grof, ki živi na Nevskem prospektu ali na obrežju, tudi zanj velja isto /.../ tudi zanj velja isto, vse se lahko zgodi, in z menoj se lahko zgodi prav isto (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 110).<sup>13</sup>

Tragedijo Samsona Devuškin sprejema brez kakršnih koli socialnih zadržkov, saj se le-ta lahko primeri komurkoli, neglede na socialni položaj, neglede na čin, pa najsibo sam grof. Ta tragedija, ne le da ni usodno pripisana junaku Bednih ljudi, ampak sploh nikomur ni pripisana. S tem se Devuškin lažje poistoveti: »Vse to sem sam videl, – vse to okoli mene živi« (Dostojevski 1972: 59).

»Dvojništvo« v odnosu do literature pri Devuškinu potrjuje zgoraj izpisani Pirjevčevi tezi: svet, do katerega Devuškin uspe vzpostaviti neko zunajbivajoče razmerje, katerega del ni on sam, jemlje za realnega in poučnega, glavnega junaka Plašča, v katerem spozna samega sebe, pa preprosto zanika.

Vrnimo se nazaj na zgoraj zastavljeno vprašanje: **Ali je pisemski roman fikcija ali dokument?** Delno smo nanj že odgovorili: Vrednost mu določi recipient. Zanima pa nas, kakšen je skupni imenovalac med obema oznakama.

<sup>11</sup>» И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует.«

<sup>12</sup>»...ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена.«

<sup>13</sup>»Нет, это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально! это живет! Я сам это видал, - это вот все около меня живет; вот хоть Тереза - да чего далеко ходить!- вот хоть бы и наш бедный чиновник, - ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков. Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Nevском или на набережной живет, и он будет то же самое /.../ и он будет то же самое, все может случиться и со мною то же самое может случиться.«

Pirjevec združi Roussaujevo in Lacrojevo mišljenje. Oba sta si enotna, da bodo romanu verjeli in se iz njega učili samo tisti, ki ne verjamejo v filozofijo in razsvetljenstvo lastne dobe. To so predstavniki druge miselnosti in drugačnih nazorov. Iz tega izpelje sklep, da »ljudje sprejemajo literarno delo za resnico in dokument samo v tisti meri, kolikor je to delo v skladu z njihovimi nazori, verovanji, prepričanji, filozofijo in idejami. Literarno delo /.../ ima vrednost dokumenta le, če je v skladu z idejo« (Pirjevec 1972: 14–15).

Zbirka pisem (dokumentov) romanu torej ne prinaša nikakršne resničnosti in verodostojnosti s sledjo in pričo nekega realnega dogajanja, marveč s tem, da so ta pisma sled in priča neke določene ideje ali prepričanja. Pisemski roman torej kljub svoji težnji k dokumentarni vrednosti nekega realnega dogajanja in hkrati mimezis le-tega, to sploh ni. Predvsem ima vlogo uveljavljanja neke ideje, nekega določenega prepričanja, ki se v konkretnem delu na poseben način izrazi.

### 5 Devuškin in njegova ideja

Poglejmo, kakšna ideja se skriva v očeh Devuškina. Da bi se lažje dokopali do odgovora, si vnovič pomagajmo z zgoraj prikazanima primeroma Puškina in Gogolja. Vetlovskaja ugotavlja, da Devuškin Puškinove ironije »red stvari« (порядка вещей) in »чин чина почитай« (spoštovanje po činu) ni doumel. Ni doumel, da se Minski v nobenem primeru ne bi smel niti posmiejati postajnemu nadzorniku, če bi bil ta višjega činu. Hkrati pa je spregledal vzporedno misel »ум ума почитай« (um spoštuj uma, spoštovanje po umu, pameti), ki nanj ni naredila nobenega vtisa. Tako si tudi ni mogel pravilno razložiti spoštljive reakcije Minskega naproti postajnemu nadzorniku. Vendar pa Devuškin Gogoljeve besede »чин чина распекай« (oštevanje po činu), ki so zgolj preobrnjena Puškinova misel (gledana z višjega proti nižjemu socialnemu položaju), odobrava:

Dovolite, ljuba moja: vsak položaj je določen človeški usodi od Najvišjega. Onemu je določeno, da nosi generalske epolete, temu, da služi kot titularni svetnik; onemu, da poveljuje, a temu, da se brez mrmranja in v strahu pokorava. To je urejeno že po človeških sposobnostih: eden je sposoben za eno, drugi za drugo, a sposobnosti porazdeljuje sam Bog. /.../ A ker so različni čini in vsak čin zahteva isto in ustrezno oštevanje, zato je naravno, da mora tudi ton oštevanja biti različen pri vsakem činu; - to je v sami ureditvi stvari! Saj na tem vendar svet stoji, ljuba moja, da vsak izmed nas hoče pred drugim imeti glavno besedo, da se vsi drug na drugega zadiramo. Brez tega varnostnega ukrepa bi tudi svet ne stal in bi ne bilo reda (Dostojevski 1972: 61–62).<sup>14</sup>

Devuškina ne moti pokoravanje višjemu činu, ampak le-to razume kot naravno nujnost, kot nekaj, na čemer svet stoji. Oštevanje je tako zanj nujni pogoj spoštovanja. Brez tega

<sup>14</sup>«Позвольте, маточка: всякое состояние определено всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться. Это уже по способности человека рассчитано; иной на одно способен, а другой на другое, а способности устроены самим богом. /.../ А так как разные чины бывают и каждый чин требует совершенно соответственной по чину распеканции, то естественно, что после этого и тон распеканции выходит различный, - это в порядке вещей! Да ведь на том и свет стоит, маточка, что все мы один перед другим тону задаем, что всяк из нас один другого распекает. Без этой предосторожности и свет бы не стоял и порядка бы не было.»

varnostnega ukrepa zanj na svetu ne bi bilo nikakršnega reda. Socialna hierarhija se mu zdi nekaj samoumevnega. Kar Devuškina pretrese, torej ni opisana neenakopravnost med ljudmi, temveč usoda glavnega junaka Akakija Akakijeviča, ki kljub svojemu poštenju, marljivosti, pokornosti in dobroti ni deležen nobenega spoštovanja:

No, ko bi pisatelj vsaj pred koncem stvar popravil, vsaj malo omilil, da bi na primer vsaj za tistim mestom, ko njegovemu junaku mečejo papirčke na glavo, dodal: da je pri vsem tem vendar bil kreposten, dober državljan, da ni zaslužil od svojih tovarišev takega ravnanja, da je bil poslušen predstojnikom (tu bi lahko navedel kakšen primer), da ni nikomur želel zla, da je verjel v Boga in, ko je umrl (če že mora na vsak način umreti), da so za njim jokali. A najbolje bi bil, ko bi ga, reveža, ne pustil umreti, ampak bi uredil tako, da bi se njegov plašč našel, da bi ga general, ko bi podrobneje zvedel o njegovih krepostih, poklical v svojo pisarno, mu povišal čin in mu priznal dodatek k plači, tako da bi, vidite, bilo takole: zlo bi bilo kaznovano, a krepost bi slavila zmago in tovarišem kanclistom bi ostali dolgi nosovi (Dostojevski 1972: 63).<sup>15</sup>

**Zlo bi bilo kaznovano, dobrota pa poplačana.** Živeti dobro, pošteno, pokorno in si s tem prislužiti srečo v življenju ter vsesplošno spoštovanje od ljudi, neglede na čin, je ideja Makarja Aleksejeviča Devuškina, prežeta s svetopisemsko modrostjo<sup>16</sup>. Kljub prizadevanju za boljše življenje – Devuškin se kaže kot ambiciozna osebnost: »da bi mu ta general /.../ povišal čin« (Dostojevski 1972: 63) – pa se iz svoje bede nikakor ne more izkupati. Usoda Akakija Akakijeviča se mu zdi tako tesno povezana z njim samim, obenem pa odstopa od njegove ideje pokornosti in zasluženega spoštovanja, da je prisiljen nekaj takega, kar je upodobil Gogolj v svojem Plašču, preprosto zanikati. Če bi zgodbo sprejel za resnično in poučno, bi s tem oponiral lastni ideji.

## 6 Analiza imen

Imena, ki jih je Dostojevski dodelil svojim junakoma, niso naključje: Varvara Aleksejevna in Makar Aleksejevič. Avtor romana nam jasno nakaže, da junaka nista brat in sestra. Torej, kot pravilno ugotavlja Vetlovskaja, je »skupni oče teh bednih ljudi lahko samo eden – oče nebeški« (Vetlovskaja 1988: 56). Ime Aleksej prihaja iz grščine in pomeni zaščitnik, zastopnik.

Vetlovskaja opozarja, da je Dostojevski uporabljal prijeme ruske arhajične literature, se nad njimi navduševal, predvsem nad premišljeno izbiro imen, ki so jasno označevala karakter junaka. Tako se je v Bednih ljudeh oprl na glavnega junaka Gogoljevega Plašča, kjer mu lik Akakija Akakijeviča služi kot temelj stvaritve karakterja Makarja Devuškina.

<sup>15</sup>»Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) - оплаканный. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались.«

<sup>16</sup>V Bednih ljudeh se svetopisemski motivi in simboli pogosto pojavljajo.

Ime Gogoljevega junaka je opredeljeno že v začetku povesti – Akakij Akakijevič Bašmačkin. Tako ime Akakij kot tudi priimek Bašmačkin nosita določen pomen: »Že iz imena je razvidno, da je izšlo iz čevlja« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 58).<sup>17</sup> Ime Akakij (iz grščine: невинный, незлобный) pa naj bi bilo sinonim za biti nedolžen, dobrosrčen. Ta misel, povezana z junakom, prihaja v ospredje zmeraj takrat, ko se ime v tekstu znova pojavi.

Če z zgoraj povedanim potegnemo vzporednico k liku Devuškina, se lahko opiramo na njegove lastne besede: »Pišete mi, draga moja, da sem dober človek, pošten, ki bližnjemu ne bi mogel prizadejati nič zlega /.../ in razne druge pohvale mi dajete. Vse to je res, ljuba moja, vse to je čisto res; res sem tak kot govorite, in tudi sam to vem ...« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 59).<sup>18</sup>

Junak Bednih ljudi je torej podoben Akakiju Akakijeviču, kar nam Dostojevski sporoči takrat, ko Makar Aleksejevič Devuškin vzame v roke Gogoljev Plašč in se v njem prepozna. Če smo dovolj pozorni, opazimo tudi podobnost v imenu Gogoljevega junaka – Akakij in priimkom junaka Bednih ljudi – Devuškin. Kot ugotavlja Vetlovskaja, je priimek Devuškin (nedolžno dekle, rus. невинная девушка) reprodukcija imena Akakij (nedolžen, rus. невинный). Beseda невинный se v kontekstu karakterjev razlikuje. V prvem primeru je sinonim za deviški, neizkušen, v drugem primeru pa se veže na osebo, ki je brez krivde. Nadalje ime Makar pomeni srečen oziroma blažen. Kako je povezano s samim romanom, bom razkril nekoliko pozneje.

Preidimo sedaj na lik Varvare Dobrosjolove. Ime in priimek sta tesno povezana. Varvara je ženska oblika imena Varvar. Prihaja iz grške besede 'barbaros' – tujec. Priimek Dobroselov označuje dobre ljudi, ki romajo po svetu, ki se selijo. Varinjka v prvem delu svojih beležk, priloženih k pismu Devuškinu 1. junija, piše: »Moje otroštvo je bilo najsrečnejši čas mojega življenja /.../ In zdi se mi, da bi ostala tako srečna, če bi se vse življenje ne bila selila iz vasi in vasi in bi ves čas živela v istem kraju /.../ Ali še kot otrok sem morala zapustiti rodni kraj« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 66).<sup>19</sup>

Če povzamemo, kombinacija imena Varvara (barbar, tujec) in priimka Dobrosjolov paradoksalno določa Varvarino nesrečo, ki je povezana s stalnimi selitvami že iz njenega zgodnjega otroštva, predvsem pa usodo, katere okov se ne more osvoboditi. V zadnjem pismu Devuškinu pred poroko z Bikovom piše: »Vse je končano! Moja usoda je odločena; ne vem, kakšna bo, a vdana sem v božjo voljo. Jutri potujemo. /.../ Moja duša je zdaj tako polna, tako polna solz... Solze me dušijo, me trgajo! Zbogom. Moj Bog, kako je težko! Ne pozabite, ne pozabite Vaše uboge Varinjke!« (Dostojevski 1972: 106).<sup>20</sup>

## 7 Vodilna ideja romana

Vetlovskaja izpostavi, da se roman začeneja s temo sreče: »Predraga moja Varvara Aleksejevna! Včeraj sem bil srečen, presrečen, brezmejno srečen!« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 62).<sup>21</sup> Čeprav je ta sreča vezana na včerajšnji dan, se zelo hitro odmika od junaka in junakinje v neko

<sup>17</sup>»Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака«

<sup>18</sup>»Пишете вы мне, родная моя, что я человек добрый, незлобный, ко вреду ближнего неспособный /.../ и разные, наконец, похвалы воздаете мне. Все это правда, маточка, все это совершенная правда; я и действительно таков, как вы говорите, и сам это знаю...«

<sup>19</sup>»Детство мое было самым счастливым временем моей жизни /.../ И мне кажется, я бы так была счастлива, если б пришлось хоть всю жизнь мою не выезжать из деревни /.../ А между тем я еще дитею принуждена была оставить родные места.«

<sup>20</sup>»Все совершилось! Выпал мой жребий; не знаю какой, но я воле господу покорна. Завтра мы едем. /.../ Моя душа так полна, так полна теперь слезами... Слезы теснят меня, врвут меня. Прощайте. Боже! как грустно! Помните, помните вашу бедную Вареньку!«

<sup>21</sup>»Бесценная моя Варвара Алексеевна! Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив!«



oddaljeno preteklost. Vetlovskaja nadalje ugotavlja, da se ta sreča preteklega dne v romanu združuje s srečo preteklega jutra:

Kako je danes lepo jutro /.../ sonce sije, ptički žvrgolijo, zrak diši po spomladanskih vonjavah in vsa narava se prebuja – no, in tudi vse drugo je prav tako; vse čisto spomladansko. Jaz sem celo posanjaril danes, prav prijetno, in vse moje sanje so veljale Vam, Varinjka. Primerjal sem vas s ptičko, ki je ustvarjena v tolažbo ljudem in za okras naravi. /.../ – no, in še drugo, vse tako in temu podobno; to se pravi, delal sem same take oddaljene primerjave. Imam neko knjižico, Varinjka, in v nji je prav isto, vse podrobno opisano. (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 62–63).<sup>22</sup>

Distanca med zgoraj navedenimi primerami Devuškina se stopnjuje: jutro običajnega dne je povezano z jutrom jeseni, to z jutrom stvarjenja, z jutrom življenja. Vetlovskaja te ugotovitve nadalje poploši na svetopisemski izvor vsega človeštva: »Spominjajo na srečni začetek skupne človeške usode, o njenem blaženo-rajskem začetku« (Vetlovskaja 1988: 63). Po biblijskem izročilu naj bi bil človek »na začetku vseh začetkov« (Vetlovskaja 1988: 65) srečno, brezskrbno bitje, ustvarjeno v uteho drugim ljudem. Tako sta tudi naša junaka drug drugemu v uteho.

Vetlovskaja nadalje ugotavlja, da je v začetku romana časovno zaporedje obrnjeno. Dvojica jutro-večer zamenja svoji vlogi in se pojavlja v zaporedju večer-jutro:

»Včeraj sem bil srečen, presrečen, brezmejno srečen! /.../ Zvečer okrog osmih se zbudim /.../ komaj zvečer malo delaš /.../ že ti zjutraj oči pordijo /.../« in dalje: »No, a kakšna se Vam zdi najina domislica zastran Vaše zaves, Varinjka? /.../ naj ležem spat, naj se zbudim, že vem /.../ Če spustite zaveso – pomeni: zbogom, Makar Aleksejevič, čas je, da gremo spat! Če jo vzdignete – pomeni: dobro jutro, Makar Aleksejevič, kako ste spali ...« Na koncu pa: »Včeraj sem bil srečen /.../ Kako je danes lepo jutro!« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 64).<sup>23</sup>

V tem spremenjenem vrstnem redu časovnih določil najde biblijski motiv stvarjenja sveta: »In bil je večer, in bilo je jutro: en dan« (navedeno po: Vetlovskaja 1988: 64)<sup>24</sup>. Pozorni moramo biti

<sup>22</sup>«Что это какое утро сегодня хорошее /.../ солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется - ну, и остальное там все было тоже соответственное; все в порядке, по-весеннему. Я даже и помечтал сегодня довольно приятно, и все об вас были мечтания мои, Варенька. Сравнил я вас с птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы созданной /.../ ну, и остальное все такое же, сему же подобное; то есть я все такие сравнения отдаленные делал. У меня там книжка есть одна, Варенька, так в ней то же самое, все такое же весьма подробно описано.»

<sup>23</sup>»Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! /.../ Вечером, часов в восемь, просыпаюсь /.../ чуть поработаешь вечером /.../ наутро и глаза покраснеются« in dalje: »Ну, а какова наша придумочка насчет занавески вашей, Варенька? /.../ ложусь ли спать, просыпаюсь ли, уж знаю /.../ Опустите занавеску - значит, прощайте, Макара Алексеевич, спать пора! Подымете - значит, с добрым утром, Макара Алексеевич, каково-то вы спали...« Na koncu pa »Вчера я был счастлив /.../ Что это какое утро сегодня хорошее!«

<sup>24</sup>»И был вечер, и было утро: день один.«

tudi na datum prvih pisem, 8. april. V pismih tega dne oba junaka opisujeta včerajšnji dan, ko sta bila neizmerno srečna. Ta dan je bil 7. april.

Če se vrnemo nazaj k motivu stvarjenja sveta, ugotovimo, da je bil ta docela ustvarjen sedmega dne. Bog je šestega dne ustvaril živa bitja, nato človeka po lastni podobi, moškega in žensko, da bi gospodovala celotnemu svetu. Sedmega dne je bilo stvarjenje končano. Geneza nadalje pripoveduje o človeku v raju in njegovem izgonu. Človek je v začetku igral vlogo vladarja na zemlji, bil je venec božje stvaritve, sin očeta Stvarnika. Vetlovskaja opozarja, da je to misel Dostojevski uporabil tudi v svojem romanu. Z njo sta povezani imeni glavnih junakov. Ni torej naključje, da je ime očeta tako Makarja Aleksejeviča kot Varvare Aleksejevne – Aleksej (zaščitnik, zastopnik), da je junaku ime Makar (blaženi), junakinja pa se piše Dobrosjolova (sinonim za dobre, poštene seljane).

Zanimiva je vzporednica, ki jo Vetlovskaja začrta k obdobju zlatega otroštva Varvare Dobrosjolove. Dostojevski je iztočnice k le-temu vključil v njen dnevnik, ki v romanu ne igra zgolj vloge retrospektive, temveč v tem kontekstu vrši še eno funkcijo – veže Varvarino usodo z usodo celotne človeške družbe.

Varvara v svojih zapiskih pripoveduje o svojem srečnem detinstvu, ko je bilo vse svetlo, toplo, jasno in veselo. To so spomini iz njenega zlatega otroštva, ko je bila še srečna, vendar je ta sreča izpuhtela z večnimi selitvami:

Še kot otrok sem morala zapustiti rodni kraj /.../ V Peterburg smo prišli jeseni. Ko smo zapuščali vas, je bil tako svetel, topel, jasen dan; kmečka opravila so se končevala; na gumnih so se že grmadile ogromne kopice žita in v trumah so se zbirale kričave jate ptic; vse je bilo tako jasno in veselo, a tu, ko smo prišli v mesto, dež, grdo jesensko vreme, brozga in množica novih, neznanih ljudi, negostoljubnih, nezadovoljnih, vznejevoljenih! (Dostojevski 1972: 27)<sup>25</sup>

V pismu Devuškinu 3. septembra nadaljuje svojo izpoved. Jasno, bleščeče jesensko jutro jo vrne nazaj v daljno preteklost njenega srečnega otroštva: »Danes pa me je sveže, jasno, bleščeče jutro, kakršnih je tu v jeseni malo, poživilo in z veseljem sem ga pozdravila. Torej imamo že jesen! Kako sem ljubila jesen na vasi! Bila sem še otrok, a že tedaj sem mnogo čutila. Jesenski večer sem ljubila bolj ko jutro /.../ Ah, kako zlato je bilo moje otroštvo!« (Dostojevski 1972: 83–84).<sup>26</sup>

Vetlovskaja zlato otroštvo Varinjeke posploši na zlato otroštvo človeštva, na obdobje človeške harmonije. Zlato otroštvo človeštva razume kot božji svet, lasten vsem ljudem; kot rodna mesta slehernega posameznika, ki jih le-ta podobno kot Varvara ne more pozabiti in se jih vnovič spominja v najtežjih trenutkih.

<sup>25</sup>»Я еще дитею принуждена была оставить родные места /.../ Мы въехали в Петербург осенью. Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и топились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть и толпа новых, незнакомых лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!«

<sup>26</sup>»Но сегодня свежее, яркое, блестящее утро, каких мало здесь осенью, оживило меня, и я радостно его встретила. Итак, у нас уже осень! Как я любила осень в деревне! Я еще ребенком была, но и тогда уже много чувствовала. Осенний вечер я любила больше, чем утро /.../ Ах, какое золотое было детство мое!«

Tema sreče v tem kontekstu tako označuje misel o pradavnem sorodstvu ljudi, o bratstvu in enakosti. Pripoveduje o kraju, kjer so vsi bogati, saj je bogat vsakdo, ki je srečen. Kjer ni revežev, saj so vsi prebivalci teh krajev srečni in sreča tukaj pomeni bogastvo. Kjer imajo ljudje vsega dovolj, saj je bilo mednje vse enakopravno razdeljeno. Govori o vsesplošni človeški solidarnosti.

Zakaj torej to večno tavanje glavnih junakov, ko pa jima je konec lastne življenjske poti poznan? Zakaj njuno negotovo beganje in iskanje stalnega zatočišča? Zakaj dvom v dobrobit lastne usode, ko pa vesta, da ju vodi Vsemogočni? Na prvi pogled zgloda, kot da bi se jima tisti veliki X, ki vzpostavlja neki zunajbivajoči odnos do »jaza« kot predpogoj razumevanja lastne eksistence, neprestano izmikal. Varvara odhiti v novo, neznano življenje, v goščavo, za katero se lahko skriva marsikaj, Devuškin pa ostane sam s svojim zadnjim pismom naslovljenim na naslovnika, ki pa ga več ni.

Prvenec Dostojevskega tako posredno nakaže nadaljno pot ustvarjanja tega avtorja. Kot vemo, se je v poznejših delih in še vse življenje ukvarjal z vprašanjem o obstoju boga. Tako se to pojavlja npr. v Zločinu in kazni ali pa še prej v romanu Bratje Karamazovi in s tem za sabo potegne celotno zahodnoevropsko kulturo v neko nihilistično brezno.

## 8 Zaključek

Dostojevski je v romanu Bedni ljudje nastopil kot realist. Socialni problemi 19. stoletja s tem romanom zažarijo v vsej svoji globini, kakršne do Dostojevskega nista poznali niti evropska, še manj pa ruska literatura. Ideji pokornosti in zasluženega spoštovanja Devuškina ter solidarnosti in enakosti (vezane na biblijsko izročilo), ki sta prisotni v romanu, sta sorodni ideji utopičnega socializma. Vendar Dostojevski že z Bednimi ljudmi pokaže, da je ta ideologija zgolj fikcija. Človek je v samem bistvu sebično in egoistično bitje, njegova duševna iznakaženost pa je vse prej kot zmožna uveljavljanja neke bratske združbe in vsesplošne solidarnosti ter človeške harmonije. Tako se tudi glavna junaka tega romana Dostojevskega razideta zaradi sebičnega pohlepa po boljšem življenju. Morda je to tudi vodilna ideja Bednih ljudi, ki temu pisemskemu romanu pridaja vrednost stvarnega dokumenta. Zgodovina ga že potrjuje: z vznikom socializma, ki to ni znal oziroma ni bil zmožen biti, z njegovim zatonom, ki ga je predpostavljalo že njegovo rojstvo in nenazadnje s posledičnim padcem ruskega imperija.

### Viri

Mihail M. ВАХТИН, 1999: *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Минаил М. БАХТИН, 1972: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, 1972: *Бедные люди. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том первый*. Ленинград: Наука. 13–108.

F. M. DOSTOJEVSKI, 1979: *Bedni ljudje. Bedni ljudje. Dvojnik. Netočka Nezvanova*. Ljubljana: DZS. 5–119.

Aleksandar FLAKER, 1965: *Ruski klasici XIX stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK, 1984: *Sentimentalni roman. Literarni leksikon. Študije. Petindvajseti zvezek*. Ljubljana: DZS.

Dušan PIRJEVEC, 1972: *Vprašanje moči. Choderlos de Laclos: Nevarna razmerja*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 5–48.

В. Е. ВЕТЛОВСКАЯ, 1988: *Роман Достоевского “Бедные люди”*. Ленинград: Художественная литература.



# v článki

## KULTURNOEKOLOŠKI POGLED NA POEZIJO MIRANA JARCA<sup>1</sup>

Prispevek se osredinja na prisotnost zapletenih zvez med ekološkimi in literarnoestetskimi procesi v Jarčevi poeziji, ob kateri je iz podobne perspektive obdelano tudi njeno idejno-estetsko zaledje. Aplikacija Zapfovega funkcijskega modela literature analizo odpira v preučevanje obsega in načinov uresničevanja posameznih kulturnoekoloških diskurzov, tj. načinov slabitve civilizacijsko normiranih hierarhičnih binomov (narava in kultura, duh in telo, moški in ženska, red in kaos itd.).

**Ključne besede:** ekokritika, kulturna ekologija, Zapf, Jarc, poezija, binom, reintegracijski interdiskurz

### 1 Uvod

Na ozadju spoznavne in praktične ekologizacije (KIRN 2004: 20) je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja znotraj angloameriške literarne vede svoj zagon doživela nova disciplina – ekokritika. Njena teoretska in institucionalna uveljavitev je bila sprva omejena na območje ZDA, kasneje pa je svoje vidno mesto zasedla tudi v evropskem prostoru (zlasti v nemškem in avstrijskem), kjer je njeno izvorno poimenovanje dobilo različne alternative, kot so: ekološko usmerjena literarna veda, ekologija literature, kulturna ekologija in znotraj nje literarna ekologija (ČEH STEGER: 2010: 55–56).

Ekokritika predpostavlja vzajemni vplivanski odnos med človeško kulturo (jezikom, književnostjo) in fizičnim svetom (naravo), s tem pa izpričuje svojo utemeljenost na prvem ekološkem načelu o medsebojni povezanosti vsega (GLOTFELTY 1996: xix). Njeno široko zastavljeno raziskovalno obzorje, ki je deloma posledica metodološke neizčiščenosti (ČEH STEGER 2010: 54), odpira vprašanja vidikov literarne reprezentacije človekovega naravnega okolja, vpliv pojava pisave in kasneje literature na te reprezentacije, odražanje moderne ekološke krize v sodobnih literarnih delih, medbesedilna razmerja med literarnim, literarnokritičnim, filozofskim in ekološkim diskurzom idr. Poudarek na etični razsežnosti literarnega dela priča o postdekonstrukcijskem izhodišču ekokritičnih raziskav, pri čemer je s posebnim ozirom na kritiko antropocentrizma evocirano vstopenje konteksta preko prepustne meje v tekst (KERNEV ŠTRAJN 2007: 40), hkrati pa tako prizadevanje za preusmeritev humanistične ideologije nima namena zavračati naravoslovja, saj ideje slednjega omogočajo koherentnejšo besedilno obravnavo (HOWARTH 2000: 164). Premik iz humanistično-antropocentristične paradigme v ekocentristično pomeni, da naravno okolje postaja nova literarnovedna kategorija (KERNEV ŠTRAJN 2007: 40).

### 2 Kulturna ekologija in književnost

Pojem kulturna ekologija je nastal po analogiji z “naravno ekologijo” in nosi različne pomene. Sprva je v okviru sociologije in antropologije označeval vedo, ki preučuje odvisnost kulturnih sistemov od vsakokratnih naravnih pogojev. Takšno razumevanje je kulturo sicer uvrstilo v kontekst naravoslovnih študij, vendar ni oblikovalo njene nove določitve (ČEH STEGER 2015: 86–87).

<sup>1</sup>Prispevek je nastal v okviru demonstratorstva pri red. prof. dr. Jožici Čeh Steger v zimskem semestru 2015/16.

Peter Finke pravi, da kulturna ekologija odpravlja tradicionalno dihotomijo med naravoslovjem in družboslovjem (FINKE v ČEH STEGER 2010: 55). Z uporabo konceptov evolucijske biologije na eni strani in družbenosistemske teorije na drugi Finke razvije idejo o kulturnih ekosistemih, ki naj bi nastali v koevoluciji s cikli naravne energije (tj. znotraj naravnih ekosistemov) (ZAPF 2014: 56), in jih v kulturi zastopajo: jezik, književnost, religija, znanost, gospodarstvo idr. Kulturna ekologija ugotavlja, da so življenjski pogoji naravnega ekosistema (energija, pestrost, vzdržljivost, obnavljanje, pretok energije, odprtost, fleksibilnost) inherentni tudi vsaki kulturi. Tako naravni kot kulturni ekosistemi zahtevajo odprtost, saj je notranja energija, nujna za njihovo fleksibilnost in razvoj, omejena, zato potrebuje živo izmenjavo s sosednjimi kulturami. Med vsemi kulturnimi ekosistemi Finke največjo energetsko moč vidi v jeziku, saj ta ustvarja, spreminja in ohranja vse kulturne ekosisteme. Gospodarska globalizacija, totalitarizmi, ideologije, birokratizem, vojne, zanemarjanje duševnega ravnovesja so dejavniki, ki zmanjšujejo raznovrstnost kulturnih sistemov in slabijo njihovo kreativno energijo. Tukaj je naloga kulturne ekologije, da se do takšnih škodljivih praks kritično opredeli in poda strategije za vzpostavljanje simbiotičnega razmerja med naravo in kulturo (FINKE v ČEH STEGER 2010: 55).

V vseh kulturnih ekosistemih je kreativnost pomemben element, čeprav se njene oblike in ravni lahko precej razlikujejo. Umetnost (književnost) tvori kulturni sistem, v katerem ima osrednje mesto kreativnost, ki Finkeju predstavlja eksperimentalno polje kulturnih možnosti, skladišče ter inovacijski prostor za najrazličnejše vrste kreativnih procesov, ki so sicer nujni udeležencem vsakega kulturnega sistema, a so relativno svobodni samo v umetnosti (ZAPF 2014: 65).

Kulturnoekološki raziskovalec Hubert Zapf sistemsko sorodnost ekologije in književnosti prepozna v lastnostih, kot so: soodvisnost čutnih in duševnih procesov, cikličnost procesov, raznoterost enotnosti, načelo kompleksnosti itd. (ZAPF 2002: 5). Zapf literature v okviru kulturne ekologije ne pojmuje zgolj kot kritiko človekove odtujenosti od narave ter kot izračunavanje civilizacijske in naravne škode, pač pa v njej prepozna shranjeno energijo, semiotično polje celotnega sistema kulturnega diskurza, ki tako glede na čas nastanka kot glede na vsakokratno recepcijsko reaktivacijo aktualizira svoj potencial jezikovne in kulturne obnove (ZAPF 2002: 54).

### 3 Zapfov kulturnoekološki funkcijski model književnosti

V monografiji *Literatur als kulturelle Ökologie* (2002) Zapf preučuje ekološko funkcijo književnosti v sistemu kulture (ČEH STEGER 2015: 94) in pravi, da književnost tisto, kar je kulturno (s politiko, z ekonomijo, s pravom, z znanostjo itd.) ločeno, pragmatično instrumentalizirano in diskurzivno poenostavljeno, znova poveže in združi v živo celoto s tistim, kar je bilo marginalizirano, a je hkrati ključno za vitalnost in samoobnovitveno moč kulture (ZAPF 2002: 6).

Literatura naj bi po njegovem kritizirala represivne strukture kulturnega sistema, dajala glas zatiranemu in zagotavljala možnost testiranja alternativnih oblik kulturne organizacije, ki vključuje zatrte elemente obstoječe kulture. Za svoj triadni model pravi, da je vpisan v vsako literarno delo, čeprav lahko zavzame različne oblike (funkcije so lahko v nekaterih žanrih bolj diferencirane kot v drugih; ena je lahko bolj dominantna v določeni dobi, druga v drugi) (MÜLLER 2011: 78).

Zapfov kulturnoekološki funkcijski model književnosti prikazuje zapletene analogije med ekološkimi in literarnoestetskimi procesi in se po drugi strani veže na dialektično delovanje estetskega med obnavljanjem in razgrajevanjem pomenskih vzorcev, med potujevanjem stvarnega in protidiskurzivnimi opisi imaginarnega, ki šablonizira podobo sveta in človeka. Model sestavljajo tri medsebojno prepletene funkcije: kulturnokritični metadiskurz, imaginativni protidiskurz in reintegracijski interdiskurz (ZAPF 2002: 63–64).

Literatura kulturnokritičnega metadiskurza prikazuje tipične primanjkljaje, enostranskosti, krivice in protislovja dominantnih političnih, ekonomskih in ideoloških sistemov moči. Ti

temeljijo na hierarhičnih binomih (duh – telo, razum – čustvo, lastno – tuje, red – kaos, kultura – narava idr.) in se kažejo kot prisilne strukture, ki onemogočajo izkušanje raznovrstnosti življenja, povzročajo odtujenost ter komunikacijsko, kulturno, ustvarjalno in vitalno ohromelost, izraženo v podobah umiranja in duševnega neravnovesja. Diskurz zatiralnih sistemov je v literarnih delih kuturnokritičnega metadiskurza z estetsko distanco in semiotično destabilizacijo zlomljen in s tem simbolno zaznamovan (ZAPF 2002: 64).

Imaginativno protidiskurzivna literatura z domišljjskimi protisvetovi izpostavlja, kar je v kulturni stvarnosti potlačeno, marginalizirano ali zastavljeno, a je nepogrešljivi predstavnik celostne, raznolike in zapletene podobe človekovega položaja v svetu. Ti protisvetovi aktivirajo kulturno izključeno kot vir ustvarjalnosti. Z novimi oblikami imaginativnega pristopa nezavedno oz. diskurzivno nedostopno Drugo (diskurz narave ali zakodiranih oblik izražanja drugih kultur) prenašajo v kulturno zavest in komunikacijo. S funkcijo osvobajanja od civilizacijskih norm so v ospredju (hiperbolizirane) podobe in scenariji telesnosti, strasti, divje narave, magije idr. Kulturno izrinjeno je estetsko označeno na način, da s svojo večpomenskostjo in z mitopoetsko energijo spodbija uniformiranost izhodiščnega kulturnega sistema (ZAPF 2002: 65).

Literatura kot reintegracijski interdiskurz neposredno zbližuje kulturno ločene pojave ter odpravlja krizne turbulence med njimi, ponovno integrira kulturno marginalizirano in prispeva k trajni obnovi kulturnih središč. Ti protisvetovi v literaturi prejemajo svojo posebno spoznavno in čustveno intenziteto iz medsebojne interakcije, ki jo družbene konvencije slabijo. Gre za združevanje različnih govornih registrov in pomenskih vzorcev, individualnega in kolektivnega, javnega in zasebnega, nagonskega in razumskega, zavednega in nezavednega, narave in kulture itd. Diskurzivni procesi združevanja kulturno ločenega se pogosto trenutek obnovitve in ponovne zmage ustvarjalnosti, kar je pogosto izraženo v podobah novega začetka ali rojstva. Tudi če so ti procesi na koncu prekinjeni ali oslabljeni, je za reintegracijski interdiskurz bistvena njihova trenutna vzpostavitev (ZAPF 2002: 65–66).

#### 4 Idejno-estetska izhodišča Jarčeve kulturnoekološke zavesti

Iskanje kulturnoekoloških prvin pri Jarcu predpostavlja določeno duhovno širino in odprtost njegovega idejno-estetskega nazora. Naslovi številnih revijalnih objav (Evropski duh v sodobni francoski književnosti, 1927; Moderna francoska lirika, 1920; Franz Kafka, 1930; D. H. Lawrence, 1934 idr.) kažejo na dobro seznanjenost s sočasnimi literarno-idejnimi tokovi, ob katerih se je oblikovala tudi pesnikova ustvarjalnost (ŠTIH 1983: 251).

Prve idejne zametke, ki so blizu postavkam kulturne ekologije (tj. razbijanju kulturno konvencionaliziranih dihotomij, represivnih šablon in klišejev) pri Jarcu najdemo že leta 1917, ko zaneseno piše Božidarju Jakcu o svojem poglobljanju v budistično filozofijo in o branju Tagorejeve<sup>2</sup> poezije:

Študiram buddhizem, ki pravi, da je cilj vsakega — Smrt, Nirvana. Sicer boš rekel, da je tako razmišljanje pogubno in ni zdravo, toda sam boš po preteku nekaj mesecev spoznal, da je edini cilj, ki ga dosežemo — Smrt. V tej nirvani utihnejo vsi duševni boji, vse nestalno hrepenenje, vse sovraštvo, vsa ljubezen — in le lahni vetrovi beže čez dom mrtvih [...] Te dni pa se opajam ob plahih akordih indijske poezije. Rabindranath Tagore je velik indijski poet (KOMELJ 1980: 1029).

<sup>2</sup>Leta 1917 je pri nas izšla Tagorejeva kratkoprozna zbirka Rastoči mesec, ki jo je prevedel Alojz Gradnik.

Tagore in budistična filozofija sta po prvi svetovni vojni dosegla tudi slovenski kulturni prostor.<sup>3</sup> Indijski pesnik je zagovarjal idejo univerzalne ljubezni do človeštva, nasprotoval kapitalističnemu pohlepu ter hierarhičnim sistemom nacionalistične in imperialistične politike (JELNIKAR 2010: 84). Govoril je o zaničevanju materialne posesti, o plemenitosti duševnega življenja, o tem, da človek ob telesu poseduje tudi duha, ki se mora uresničevati zgolj v ljubezni, in da obstaja nespremenljivo načelo, iz katerega vse izvira in v katerega se vse znova vrača (GRADNIK 2013: 5). Tagore je opeval ljubezen do "Najvišjega Vrhovnega Bitja", ki lahko predstavlja otroka, brata, sestro, ljubimca, sobojevnika, soproga in pesnik se z njimi zlije v Eno (MAYERHOLD 2009: 130), njegov pesniški subjekt pa je (podobno kot pri Jarcu) blizu bajeslovnemu svetniku, vendar ta ne zanika življenja, temveč ga odlikuje poleg globoke mistike trezen smisel za svetlo stran bivanja: bog in narava sta mu isto, smrt je le prehodna faza, ne pa konec (LOKAR 2009: 120–121).

Čeprav ga literarna zgodovina praviloma uvršča med ekspresioniste, se Jarc ni držal neke specifične miselne smeri<sup>4</sup> (STOJANOVIĆ 1987: 15). Njegovi pesniški začetki so v idejno-estetskem smislu tipično simbolistični, saj je izrazno svobodo našel v življenjskem/spoznavnem relativizmu in simbolistični vseprežetosti. Avtor leta 1919 v enem od pisem Zinki Jarc celo sam pravi:

Povzpel sem se do neke vrste simbolizma: vse, kar je na zemlji, je le odsev nekega drugega pravega življenja. Kaj je ljubezen, kaj je sovraštvo, kaj je veselje,... To mišljenje me je dovedlo do tkz. teorije o relativnosti vsega našega dejanja in nehanja. (cit. po Stojanović 1987: 15).

Nenehni dialektični boj nasprotij in hrepenenje po njihovem zlitju, harmonizaciji, enotnosti, ki jo zastopa božanska, kozmična entiteta, je vse od začetka motivno-tematska prvina poezije Mirana Jarca (STOJANOVIĆ 1987: 18). Leta 1920 tako priznava, da je "vse njegovo življenje samo hrepenenje brez konca. Hrepenenje po Erosu, ki se nahaja med večnostjo in časom in je zato tragičen." (STOJANOVIĆ 1987: 26).

Kozmičnost je značilna tudi za zgodnji nemški ekspresionizem, kjer pomeni posameznikov beg iz družbe v neskončnost subjekta in/ali veselja, pri čemer se hiperdimenzionirani ego poistoveti s kozmičnim stvarnikom. Jarc je sicer poznal nemškega kozmičnega pesnika Theodorja Däublerja in citiral njegov programski spis *Der Expressionismus*, vendar je idejo kozmizma najbrž črpal že pri Novalisu, ki je romantične predstave o ničnosti človeka v primerjavi z vesoljem pospremil z vprašanji o smiselnosti človeške eksistence. (KRALJ 1986: 180).

V eseju *Umetnost in življenje* (1924) je opazno stremljenje k harmonizaciji življenjskih dihotomij: "Oblika je vtelesen duh. Oblike sploh več ne ločiš od vsebine, snovi ne več od duha, zemlje ne od nebes." (JARC 1924: 33). Osrednje mesto spisa zavzemajo tri poti reševanja zapletenega položaja, v katerem se je znašel vse bolj popredmeten, stroju podoben evropski človek<sup>5</sup>. Prvo rešitev Jarc ugleda v mistiki, a slednjo omeji samo na krog redkih izbrancev s prirojenim duhovnim vzgibom. Evropejec

<sup>3</sup>Znano je, da so se zanju zanimali nekateri vidni slovenski umetniki, npr. Srečko Kosovel (Jelnikar 2010: 36), Anton Puc, Anton Podbevšek in Božidar Jakac (KOMEJLJ 2010: 1028).

<sup>4</sup>Tudi navduševal se je nad literanoesteko pestrim naborom avtorjev, kot so: Verlaine, Whitman (poleg Tagoreja ima nanj najbolj neposreden vpliv), Poe, Kolcov, Lermontov, Dostojevski idr. (PETRE 1955: 137).

<sup>5</sup>Idejo o bližajočem se propadu zahodnega sveta, ki je bila med slovenskimi intelektualci v tistem času zelo živa, je Jarc najverjetneje črpal pri Oswaldu Spenglerju in njegovem delu *Der Untergang des Abendlandes* (1918), čeprav o tem vplivanskem odnosu ni trdnih dokazov (ZADRAVEC 1965: 47).



se je namreč s svojim uničujočim aktivizmom že preveč odtujil od vzhodnjaškega pasivizma, zato mu največkrat preostaja samo delo<sup>6</sup>. Slednje kljub krepitvi človekove volje zaslužnjuje njegovega duha (JARC 1924: 34).

Kot tretji predlog je Jarc Spenglerjevemu apokaliptičnemu videnju zoperstavil pot umetnosti, ki lahko edina reši zahodnega človeka. V njej je ugledal “[o]dsvit proroških zmožnosti, ki so jih očitavali barbarski, pradavni narodi, odmev neposrednih, v središču vsega stvarstva osredotočenih gledanj, ki so posledica človekove zmage nad voljo in jazom [...]” (JARC 1924: 34). Umetnost, ki jo ekspresionizem postavi za človekovo temeljno spoznavno izkustvo, je pri Jarcu način odkrivanja katarzične “totalne besede” (STOJANOVIĆ 1987: 29).

Verjetno se Jarc najbolj približa postavkam kulturnoekološke paradigme prav v *Umetnosti in življenju*, kjer pesmi (umetnosti) pripiše attribute narave:

Koprnenje po pesmi je želja po harmoniji, po vsemiru, po doživetju samega sebe. Zato cvete ta čudotvorna roža – pesem le v temi in krvi, le v trpljenju blodenj in duhovnih razklanosti, ki jim pa že pripeva motno, a nagonsko strastno klicanje po odrešitvi. [...] Je pesem preprosta in navidez borna, vsaka beseda pa je v svoji enovitosti močna kot priroda sama, je brezčasna in brez priveskov, ki so izraziti znaki določene dobe. [...] (JARC 1924: 33–34).<sup>7</sup>

Z esejem D. H. Lawrence (1934) se Jarc na osnovi panteizma vrača k mitskemu mišljenju, ki odraža enotnost človeka in vesolja. V njem preko prepoznavanja kakovosti Lawrenceove literature govori o uničujočem utilitarizmu, cinizmu in sentimentalnosti, predvsem pa daje prednost prvobitni telesnosti pred intelektom<sup>8</sup> (STOJANOVIĆ 1987: 30):

Po skrivnostnem ritmu živi vse stvarstvo, od bilke do človeka ... Ne individualizem, pa tudi ne kolektivizem, marveč harmonično zlitje množic v obredih. Vse naše telesne, duševne in duhovne zmožnosti so odvisne od dotoka življenjske sile (indijske ‘prane’) iz vesolja. Povratak k zemlji, v primitivnost, je vsebina najglobljeja koprnenja slehernega človeka, ki se je zgrozil pred breznom moderne civilizacije. (JARC 1934: 700).

Tu se ob ekspresionistični ideji etičnega očiščenja človeštva in njegovega kolektivnega bratstva vsaj posredno kažejo tudi vplivi ameriškega transcedentalizma, ki je podarjal človekovo

<sup>6</sup>Zadavec predvideva, da je na Jarčevo idejo odrešilne moči dela vplivala knjiga Thomasa Carlylea z naslovom *Arbeiten und nicht verzweifeln* (1919).

<sup>7</sup>Jarčevo estetizirano razmišljanje o poeziji se zelo približa segmentu iz Rueckertovega dela *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (1978): “Pesmi so zelene rastline med nami, če so pesniki sonca, so pesmi zelene rastline, saj shranjujejo energijo, ki je na poti razpršitve, in na ta način ne samo dvigujejo materijo na višji nivo, ampak tudi prispevajo k oblikovanju samoohranjevalnega in nenehno razvijajočega se sistema. To pomeni, da omogočajo ustvarjalnost in skupnost.” (RUECKERT 1996: 111).

<sup>8</sup>Jarc svoje afinitete telesnemu ne radikalizira v smeri Lawrenceove popolne osvoboditve človekove senzibilnosti, saj je v njej videl enega od glavnih razlogov za človekov in družbeni moralni razkroj (ČEH STEGER 2015: 235).

najtesnejšo povezanost z naravo, preko katere je moč vzpostaviti stik s t. i. vesoljno dušo (VODOVNIK 2006: 830–31).

## 5 Kulturnoekološka funkcija Jarčeve poezije<sup>9</sup>

### 5.1 Narava in kultura<sup>10</sup>

Jarc naravo protistavlja pokvarjeni in bolni civilizaciji ter jo uporabi za osrednje snovno-materialno izhodišče svoje pesniške idejnosti. O pomembnosti narave v Jarčevem pesniškem opusu priča že njena motivno pogostnost, ki je uresničena na figurativni in nefigurativni način. Pri prvem je narava večinoma sredstvo posredovanja transcendentne (kozmične) ideje, zato je značilno identificiranje z naravo, še posebej z drevesom, ki simbolizira (orfejsko) moč prejemanja/posredovanja skrivnostnih sporočil. Za primer vzemimo pesem *Trhlo drevo*, kjer je mistifikacija narave dosežena z imaginativnim protidiskurzom:

Ali v brezvezdnih nočeh, ki razgrinjajo v svetih teminah / tajnosti božje, vijolični soji skrivnostno blesté / na starem drevesu njegove najgloblje zasanjane / slutnje ... // V urah samotnih iskal je – v morečem objemu brezčutne / snovnosti – duh večnotajnih spoznanj, ki so v nočnih globlinah / privrela iz debela kot soj, da zlijó se v vesoljstva srcé (JARC 2012: 8).

Pri nefigurativni rabi naravne motivike se Jarc poslužuje impresionističnih opisov, kjer narava nastopa v vlogi subjektovga zatočišča pred “puščavo civilizacije” ter mu omogoča sprostitev v idiličnem ambientu, ki pogosto evocira težnjo po harmonizaciji subjekta z zunanostjo in znotraj sebe: “V zahajočem soncu zlaté se gorice, / nad njimi je čisto nebo ... / Tiha ubranost in divna sozvočja, / O da bi v meni bilo tako!” (JARC 2012: 175). Ta citat iz *Pesmi* tako kot prvi še vedno potrjuje antropocentrično ustvarjalno perspektivo, saj je narava referenčni element pesnikove bivanjske refleksije in je tako v veliki meri idejno instrumentalizirana.

Oblikovni antropocentrizem (poosebljanje) Jarcu ne prepreči, da na idejno-tematski ravni občasno poseže celo po ekološkem angažmaju. V *Triptihu* tako pesnik izrazi kritiko človekovih uničujočih posegov<sup>11</sup> v naravno okolje: “[...] nova zemlja: zemlja dreves in rož / vdana in odpuščajoča ... mnogo so nad njo grešili, pre- / križali so jo s svojo kletvijo, s svojo zverskostjo, s svojo / – bolestjo. [...]” (JARC 2012: 297).

Poskusi reintegracije kulturnega/civilizacijskega z naravnim so pri Jarcu dodeljeni izjemnemu posamezniku – asketskemu umetniku-vizionarju. V *Grudi* je tako atribut moralne čistosti pogoj za razumevanje tajne govornice narave<sup>12</sup>, od katere je disharmonizirani urbani svet popolnoma odtujen (reintegracijskemu interdiskurzu se z metonimijo bolnika pridruži kulturnokritični metadiskurz):

<sup>9</sup> V obravnavo je bila zajeta vsa Jarčeva poezija z izjemo otroških pesmi, ki zaradi svoje literarnoestetske specifičnosti in velikih razhajanj z »odraslo« poezijo za to raziskavo niso meritorne.

<sup>10</sup> Pojmovanje narave je tukaj prekrivno z ekokritičnim, ki jo obravnava v smislu neokrnjene narave in okolja, ki ni povsem preoblikovano (ČEH STEGER 2015: 31), medtem ko je za pojem kulture rabljen najširši pomen, ki ga navaja SSKJ: “skupek dosežkov, vrednot človeške družbe kot rezultat človekovega delovanja, ustvarjanja” (Spletna različica SSKJ < <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> >).

<sup>11</sup> Ti posegi so lahko podani tudi v konkretni formi, kot je denimo “aeroplanovo” načenjanje naravne idile v pesmi *Tam izza gozda*

<sup>12</sup> Številne rastlinske in živalske metafore, primere, poosebitve, metonimije in simboli sicer kažejo na dojemanje narave kot sredstva literarne reprezentacije in zato na antropocentrično ustvarjalno perspektivo, vendar Jarc naravi z mistifikacijo njene tajne govornice (razumljive samo izbrancem) podeljuje vsaj delno in šibko avtonomijo.

Vsa zemlja tu je kakor duša teh ljudi: / preprosta v svoji tajnostni ogromnosti, / le če si čist, umeješ njeno šepetanje. // Tam v daljah za gorami mesto pa kriči / in se razjeda v divji razdvojenosti – bolnik, ki lek so mu le še bolesterne sanje (JARC 2012: 168).

Nosilec reintegracijskega procesa je lahko redkeje tudi civilizacija kot kolektiv. V pesmi *Naj nam bodo večeri ...* je tovrstni potencial skupnosti ubeseden s prvoosebni apelom po tagorejevski panteistični ljubezni: “[...] da bomo še mi otroci onkraj dežel, / in bomo ljudem, živalim in cveticam dragi” (JARC 2012: 209).

## 5.2 Moški in ženska

Jarčeva podoba spolov se v osnovi pokriva s tradicionalno predstavo, ki moškega vzporeja z aktivnostjo, močjo in vitalizmom, žensko pa s pasivnostjo, z instiktivnim in z lepoto (STOJANOVIC 1987: 18). Udejanjanje teh atributov je v pesmih pogosto vezano na naravo, ki se lahko razširi prek pokrajinskega (žensko pesnik v *Kraljeviču na samotnem gradu* celo imenuje pokrajina) v vesoljni, tj. vseobsegajoči pomenski krog, kot je to v *Poroki v gozdu*:

In kakor kraljico in kralja ju je sprejela dobrava, / ki pela je njima le slišen omamen svatovski spev, / in zdelo se je, da ju blagoslavlja vesoljna narava, / ko v njima je našla skrivnostno vabljava pesem odmev (JARC 2012: 116).

Ženska nastopa v vlogi rešiteljice eksistencialno in ontološko razcepljenega moškega, ki se izgublja sredi (samo)iskateljstva (npr. *Žena-mati*): “Svet je kalen, vse je zmota, / sam sebi sem tuj, mrakoten ... / A ob Tebi sem enoten /in živim polnoto tisto, / ki je dar najvišje sreče!” (JARC 2012: 263).

Tak dantejevski tip ženske, ki v citirani pesmi dobiva materinsko razsežnost, pri Jarču nosi potencial variiranja različnih identitet in motivnih navezav (ženska/žena, pokrajina/zemlja in njena vegetacija, mati idr). Pesem *Sfinga* z manj standardnim arhetipom svetopisemske Magdalene reintegracijski interdiskurz (prisoten tudi v zadnjih dveh citatih) nadgradi v kulturnokritični metadiskurz: ženska dobi svoj izpovedni glas, s katerim izrazi frustracije, vezane na njeno razmerje z moškim:

[...] O, tudi jaz bi verovala v gore / (na njih domuješ, da si zvezdam bliže), / o, tudi jaz sem žejna vód duhá. // Le kadar ti gorelo je telo, / si se me spomnil, da sva zagorela / oba in spet se zasovražila ... // In vendar, da si tih bil kakor – On, / morda bi me odrešil – Magdaleno [...] (JARC 2012: 18–19).

Hierarhični binom moškega in ženske je tukaj dopolnjen z binomom duha in telesa, ki je v Jarčevi poeziji s prvim tako tesno zvezan, da ga ne moremo obravnavati ločeno. Čeprav ženska čuti potrebo po duhovno-telesni integraciji, se njen položaj kulturnoekološko najintenzivneje uveljavi skozi domeno telesnosti, ki se ponekod z imaginativnim protidiskurzom intenzivira do civilizacijsko povsem osvobodene države.

Moški je na drugi strani nenehno razpet med dihotomijo duha in telesa (tudi razuma in čustva), vendar je sploh v zgodnejših pesmih opazna gravitacija k prvemu. Eterični svet uvida v višjo kozmično stvarnost ga zavezuje k odrekanju vsemu posvetnemu in s tem ženski. Njegov

asketizem pesnik večkrat simbolno ubesedi z motivom drevesa, ki simbolizira umetnikovo-vizionarjevo posredništvo med tuzemstvom in onstranstvom, zaradi česar se obsoja na osamljenost: “Ne morem roké Ti več dati, / ker sem videl rasti drevo. [...] Ne morem roké Ti več dati; / nekatera drevesa samotno rasto” (JARC 2012: 163).

Imaginativni protidiskurz je večinoma v domeni ženske, ki se pri Jarcu le redko osvobaja civilizacijskih norm, tj. destabilizira mit ženske pasivnosti in čutnosti, slednja pa lahko nastopa celo kot njena samostojna vitalna protimoč sistemski represiji človekove narave. Reintegrativni interdiskurz je zaznati v težnji obeh spolov po telesno-duhovni harmoniji ter v njeni občasni/začasni uresničitvi.

### 5.3 Red in kaos

Razmerje med harmoničnim in disharmoničnim generira pomemben del Jarčeve pesniške ustvarjalnosti. Red in kaos sta zaradi svoje elementarnosti razmeroma lahko vezljiva z ostalimi binomi (tudi manj pogostimi, kot je npr. binom posameznika in kolektiva) velikokrat pa predstavljata celo njihovo konceptualno izhodišče.

Kljub povezanosti z drugimi binarnimi opozicijami red in kaos z njimi redko dosežeta stalno oz. popolno prekrivnost (pesnik ju nenehno relativizira). V binarno napetost reda in kaosa je pritegnjen hierarhični binom posameznika in skupnosti.

V pesmi *Izgnanci* se lirski subjekt pridruži z “divjo pesmijo” pobrateni množici, vendar to simbolično poenotenje posameznika in kolektiva na koncu prekine spoznanje o odstotnosti orientacije (reda), ki bi obstoju novonastale civilizacijske enote zagotovila legitimiteto: “Iskreče se luči, dušiči dimi, kriki in viki, množic / mravljišče, / vse to – ogromni kaos, ki išče, išče ... / Česa?” (JARC 2012: 12). Ta uvid ustreza kulturnokritičnemu metadiskurzu, saj Jarc z razosebljeno podobo človeštva (primerja ga z mravljiščem) semiotično načenja konstrukt o urejenosti ideološko vzpostavljene družbene harmonije, medtem ko subjektovo retorično vprašanje krepi distanco na relaciji posameznik : skupnost (njun odnos je prekriven z binomom reda in kaosa).

Jarc v pomensko strukturo reda in kaosa redno vključuje motiv veselja ter ga z njima enakovredno kombinira. Razdvojeni lirski subjekt Samotnega v njem ugleda popolno skladje, ki ga v hedonistični množici ne najde, pri tem pa so temeljna podstava urejenosti/kaotičnosti dualizmi moralnega/nemoralnega, čistega/nečistega, duha/telesa idr. Šablono religioznega diskurza tu razbija imaginativni protidiskurz transcendentnega dožemanja veselja, s katerim pesnik na ravni spola in značaja ruši tradicionalno podobo božanstva (razčlovečenje slednjega uvaja novo normo reda, ki mu želi pripadati posameznik, medtem ko je skupnost ponovno izenačena s kaosom):

Tudi nisem pozavidal dolin, kjer godba buri in družji / pare, kopajoče se v sladostrasti,  
/ – že davno vidim skoz njih vonjivo telo okostje v žolti / mlakuži – / razkošni prividi so  
zame le še zlovešče pošasti. // O, veselje, ti si zakonita godba in molčanje soglasno, / brez  
smeha, brez joka, brezosebno, brezspolno (JARC 2012: 42).

Nedoločljivost veselja Jarcu omogoča njegovo negativno zrcaljenje iz vrhovnega reda v popoln kaos. Takšnemu primeru smo priča v pesmi *Človek in noč*, kjer veselje postane vsenadzorovalna grožnja subtilnemu lirskemu subjektu in se v obliki hiperbolizirane groteskne podobe (nedostopno diskurzivno Drugo) dvigne nad neznatnega posameznika. Ker ta ni zmožen jasnega uvida v transcendentno kompleksnost, jo interpretira kot kaos:

Tudi jaz sem vtkan v to zibajoče se, zagonetno vesoljno / telo, / ki z zversko naslado preži / na tihih sanj utripe, na vsake želje dihlijaj, / na vsake misli nihaj, / [...] V tem čudnem hipu – nikogar ... sred kaosa sem sam ... (JARC 2012: 25).

Fleksibilnost kozmičnega motiva se odrazi tudi v *Sonetu*, ki vnovič sooči binom reda in kaosa z binomom posameznika in skupnosti. Posamezniki harmonijo vesoljne skupnosti občasno rušijo, vendar Jarc temu kaotičnemu elementu hkrati pripoznava konstitutivno funkcijo znotraj višjega reda, tj. paradoksalnega makroreda, ki ni ekskluziven do kaosa in zato deluje reintegrativno:

[...] vsak od nas / odmeva iz sebe v zboru po vsemirju. // A dva in trije – morda se razvočje rezkó zaseče v harmonije slaj ... / Skrivnostni godbenik že ve, zakaj / tesnó v soigre združil nas obroč je. // Brez disonanc, ki vzbijajo gladino / omrtvujočega mirú, kakó / bi igra se razpletala v borenje? [...] Obrni pa v davnino / spomin: vse je ubrano le zvenenje (JARC 2012: 206).

#### 5.4 Življenje in smrt

Binom, ki odpira vprašanje končnosti bivanjske kontinutete, se v Jarčevi poeziji uveljavlja na dveh ravneh: na prvi je smrt afirmirana kot dokončna prekinitiv življenja, na drugi pa pomeni zgolj prehod in novo (fizično/duhovno) življenje. Kulturnoekološko so pesmi prve ravne (npr. *Ko se ura ustavi*, *Zamrznjeni ribnik*, *Somračje* idr.) manj zanimive, saj ne izzivajo ustaljene dinamike razmerja življenja in smrti.

Ena od rehabilitacijskih sil za izgubljeno oz. oslABLJENO življenje je zveza moškega in ženske (tj. njun binom), ki s svojo obnovitveno energijo ljubezni daje življenju moč in smisel. Pesem *Pot skozi noč* poda kozmični okvir združevanja moškega in ženske v imenu posvečenega cilja premagovanja smrti: "Ko okostnjaki krog naju plešo, / spletava k zvezdam si lestvico" (JARC 2012: 14). Opustitiv deterministične premise omogoča mistična filozofija, ki razbija tabu smrti s ponovnim vstajanjem/rojstvom moralno prečiščenega človeka. Tovrstni relativizem Jarc doseže s sopostavljanjem groteskne simbolike plešočih okostnjakov (detabuizacija smrti kot imaginativni protidiskurz) in simbola gnostičnega napredka para (sožitje življenja in smrti kot reintegracijski interdiskurz).

V *Pesniku* Jarc svoje orfejsko poslanstvo umesti v vrsto dihotomij, med katerimi sta tudi življenje in smrt. Posredništvo med njima s cikličnim pojmovanjem življenja/časa, aplicirano na kult pesniške nesmrtnosti: subjekt prenese svojo bit na lastno umetniško delo, v katerem se je sposobna skozi medij bralcev nenehno obnavljati (navezava na binom posameznika in skupnosti). Reintegracijski interdiskurz pesmi ob konceptu cikličnosti strukturno potrjuje vegetacijska metafora metafizičnosti (korenina v oblakih):

Dajati sebe piti – bolečina / naj moja ti najvišja bo radóst – / med smrtjo in življenjem biti most / in vrh v oblakih, skrita korenina, / v stoterih dušah stokrat zaživeti / in pesmi slušajoč kot spev umreti (JARC 2012: 102).

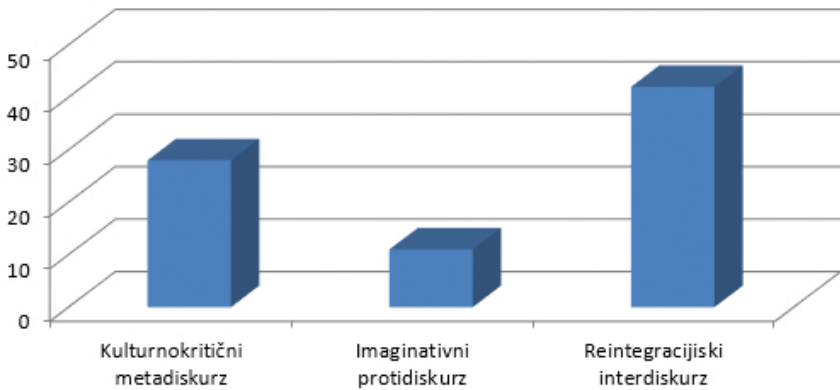
Eden od primerov kulturnokritičnega metadiskurza je Nemo mesto, kjer idealizirano projekcijo življenja prekine slutnja neizogibne smrti. Beg "človeka" (metonimija za družbo) pred

popredmeteno stvarnostjo in zatekanje v lahko zabavo zaznamujeta kritiko iluzije o življenju/životnosti, ki se s primerno mrliškega obraza sprevača v svoje nasprotje:

Stvari razkrivajo / vso breznačajnost – kot obraz mrliča – / ki človek se pred njo rešuje v godbo. // [...] Nekje dehte pokrajine vse sveže ... / Nekje žive ljudje kot po vrtovih ... / O, morda pa je tudi tam samo – privid / in morda tudi tam preži le smrt ... (JARC 2012: 57).

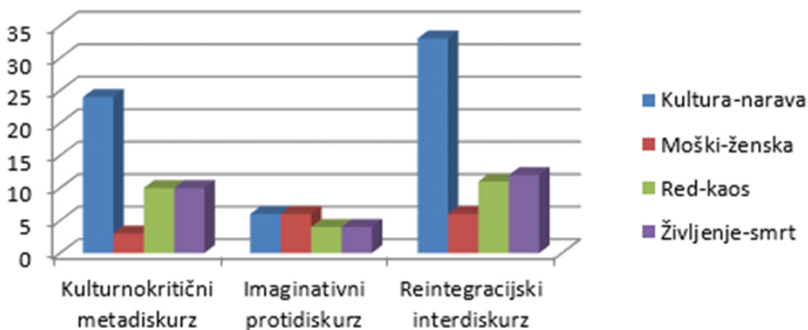
### 5.5 Kvantitativna analiza gradiva

Od skupno sto štiriindevetdesetih je ujemanje s Zapfovimi funkcijskim modelom pokazalo osemindesetdeset pesmi (v prispevku so navedeni samo določeni primeri).



Graf 1: Pogostost posameznih kulturnoekoloških diskurzov

Največja zastopanost reintegracijskega interdiskurza, vidna na **Grafu 1**, kaže pesnikovo potrebo po (vsaj začasni) vzpostavitvi harmonije za svojega notranje razdvojenega subjekta, Reintegriranju se lahko v obliki ostre družbene kritike po frekventnosti močno približa kulturnokritični metadiskurz. Razloge za sorazmerno redkost imaginativnega protidiskurza gre večinoma iskati v Jarčevi pogosto konzervativni drži (asketski lirski subjekt, antropocentrizem).



Graf 2: Pogostost izbranih binomov znotraj posameznih kulturnoekoloških diskurzov.

Na **Grafu 2** po številčnosti v diskurzih izstopa binom kultura – narava, kar potrjuje premiso o kulturnoekološki nosilnosti naravne motivike, hkrati pa je opaziti skoraj zrcalno razmerje med binomi kulturnokritičnega metadiskurza in reintegracijskega interdiskurza: to zaznamuje precejšnje enakovrednost Jarčevega poseganja po kritiki (tj. izpostavljanju disharmonije) kot po integriranju (tj. vzpostavljanju harmonije) nasprotujočih si polov. V omenjenih diskurzih najmanj zastopani binom moškega in ženske dobi v imaginativnem protidiskurzu osrednje mesto.

## 6 Sklep

Jarčeva nazorska odprtost je prispevala k nastanku sinkretične idejno-estetske podlage, znotraj katere so simbiotično soobstajale raznorodne filozofije in literarne usmeritve. Njegov transestetski koncept književnost prepozna za najučinkovitejšo sredstvo človekove duhovno-etične preнове, kar omogoča nivelizacijo s kulturnoekološkim modelom literature kot večfunkcijskega kulturnega ekosistema.

Iskanje načinov sprostitve nenehne napetosti med kulturno ustaljenimi binomskimi opozicijami je v Jarčevi poeziji ustvarilo dinamiko, ki so jo literarni zgodovinarji največkrat identificirali z ekspresionizmom, vendar se je njen kulturnoekološki angažma dodatno okreplil ob modifikaciji (kozmičnem) in hibridizaciji (simbolizem, tagorejevski budizem, ameriški transcendentalizem) te smeri.

Čeprav Zapfova diskurzivna triada v Jarčevem pesniškem opusu nima večinskega deleža, posamezne pesmi s spodbijanjem konvencionalnega izkazujejo izrazito kreativno energijo. Pesnik se v njih največkrat poslužuje kulturnokritičnega in reintegracijskega diskurza, ki ju v glavnem aplicira na razmerje med kulturo in naravo. Pogosto opiranje na vegetacijsko in animalistično motiviko mu omogoča, da na idejni ravni lažje uresničuje destabilizacijo hierarhičnih binomov, saj tako naravni atributi (obnovljivost, enotnost raznoterega, pestrost idr.) vse bolj postajajo njihovo organizacijsko načelo.

Kvantitativna vrednost reintegracije ni povsem enakovredna kvalitativni, saj jo vseskozi slabita vizionarsko-aspirativni značaj in omejenost na njenega (izjemnega) individualnega nosilca. Na drugi strani je kulturnokritični metadiskurz v luči ekspresionističnega upora zoper meščansko civilizacijo in njene vrednote najbolj polno realiziran.

Redkost imaginativnega protidiskurza je posledica subjektive askeze in pesnikovega antropocentrizma, vendar ravno ta diskurz z osvobojeno žensko in mistificirano naravo spada med subverzivnejše v Jarčevi poeziji.

## 7 Viri in literatura

Jožica ČEH STEGER, 2010: Ekološko usmerjena literarna veda in Prežihove samorastniške novele. *Jezik in slovstvo* 55/3–4. 53–62.

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

Peter FINKE, 2003: Kulturökologie. *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Ur. Vera in Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler V. 248–279.

Cheryll GLOTFELTY et al. (ur.), 1996: *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. London : The University of Georgia Press.

Alojz GRADNIK, 2013: Predgovor. *Vrtnar; in Gitandžali*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti. 5–11.

William HOWARTH, 2000: Ecocriticism in Context. *The green studies reader: from Romanticism to ecocriticism*. Ur. Laurence Coupe. London; New York: Routledge. 163–166.

Miran JARC, 1924: Umetnost in življenje. *Dom in svet* 37/1. 33–35.

Miran JARC, 1931: Franz Kafka. *Dom in svet* 44/7. 389–393.

Miran JARC, 2012: *Zbrano delo I*. Ur. Drago Bajt. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Ana JELNIKAR, 2010: Srečko Kosovel and Rabindranath Tagore: points of departure and identification. *Asian and African Studies* 14/1. 79–95.

Jelka KERNEV ŠTRAJN, 2007: O možnosti ekokritičkega pogleda na tematizacijo "ne-človeške subjektivnosti" v literaturi. *Primerjalna književnost* 30/1. 39–54.

Andrej KIRN, 2004: *Narava – družba – ekološka zavest*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Milček KOMELJ, 1980: Odlomek iz mladostne korespondence med Miranom Jarcem in Božidarjem Jakcem. *Sodobnost* 28/11. 1022–1039.

Lado KRALJ, 1986: *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Janko LOKAR, 2009: Lanska tekmeča za Nobelovo književno nagrado. *Vrtnar*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti. 113–128.

Ana Marija MAYERHOLD, 2009: Spremnna beseda. *Vrtnar*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti. 129–138.

Timo MÜLLER, 2011: From Literary Anthropology to Cultural Ecology: German Ecocritical Theory since Wolfgang Iser. *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Ur. Axel Goodbody in Kate Rigby. Charlottesville: University of Virginia Press. 71–83.

Fran PETRÈ, 1955: Kozmična poezija Mirana Jarca. *Naša sodobnost* 3/2. 127–151.

Bojana STOJANOVIĆ, 1987: *Poetika Mirana Jarca*. Novo mesto: Dolenjski muzej.

Bojan ŠTIH, 1983: Nekaj pogledov na delo Mirana Jarca. *Vergertij: izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Knjižnica Kondor: izbrana dela iz domače in svetovne književnosti; zv. 208). 237–255.

Žiga VODOVNIK, 2006: Politična misel transcendentalizma Nove Anglije. *Teorija in praksa* 43/5. 828–845.

Hubert ZAPF, 2014: Creative Matter and Creative Mind: Cultural Ecology and Literary Creativity. *Material Ecocriticism*. Ur. Serenella Iovino in Serpil Oppermann. Bloomington: Indiana University Press. 51–66.

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

Franc ZADRAVEC, 1965: Dramatika Mirana Jarca. *Jezik in slovstvo* 10/2. 34–56.

Spletna različica SSKJ: <<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>>(2016).



# ŠPELA VRBOVŠEK Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru

## Eksistencialistične prvine v Kocbekovi liriki

Prispevek preučuje eksistencialistične prvine v liriki slovenskega književnika Edvarda Kocbeka, zbrani v dveh knjigah *Zbranih pesmi* (1977). Pri tem poudarja pomen bistvenih potez avtorjeve idejne usmeritve in zgodovinskih okoliščin oz. avtorjeve vloge v teh okoliščinah, ki so odločilno vplivale na to, kako in v katerem obdobju Kocbekovega pesniškega ustvarjanja se kažejo eksistencialistične prvine.

**Gljučne besede:** eksistencializem, personalizem, Edvard Kocbek, lirika.

### 1 Uvod

Edvard Kocbek (1904–1981) velja za eno najbolj izvirnih in samosvojih osebnosti v slovenskem kulturnem prostoru 20. stoletja, zaradi česar je bil deležen tudi mnogih kritik. Že v gimnazijskem obdobju se je začel ukvarjati s publicistično dejavnostjo in z njo nadaljeval do začetka druge svetovne vojne, ob izbruhu vojne pa se je tudi politično angažiral. Začel je sodelovati z Osvobodilno fronto (OF) in bil kot predstavnik krščanskih socialistov vključen v njen Izvršilni odbor, ob oblikovanju nove jugoslovanske države pa je dobil tudi več vladnih položajev. Ves čas delovanja v narodnoosvobodilnem gibanju je zagovarjal načelo pravice do idejnega pluralizma in svobode v bodoči socialistični družbi, zaradi česar se je v povojnem obdobju vedno pogosteje zapletal v nesoglasja s komunistično partijo. Izid novelistične zbirke *Strah in pogum* (1951), ki je v alternativni luči oz. z vidika moralne problematike prikazala posameznikovo doživljanje narodnoosvobodilnega boja, je bila povod za ostro reakcijo jugoslovanskih oblasti, ki so se zaradi odstopanja od politično korektnega prikazovanja partizanstva odločile politično onemogočiti Kocbeka. Zanj prelomnega leta 1952 je odstopil z vseh političnih funkcij, se umaknil iz političnega življenja in posvetil literaturi, vendar kljub temu do smrti ostal pod nadzorom jugoslovanske tajne policije. (PRUNK 1988: 122–128; OMERZA 2011: 1606–1622)

Kocbekova idejna usmeritev je bila torej odločilni faktor, da je postal tarča obtožb s strani tako katoliškega tabora kot komunistične partije. Kar ga dela tako samosvojega, je integralnost njegovega nazora; že v mladosti je izoblikoval jasne poglede na krščanstvo in marksizem ter poudaril, da nista nezdržljiva. Kot krščanski socialist je nastopal proti klerikalizmu in egoističnemu kapitalizmu, tej usmeritvi pa dodal elemente personalistične misli. Pod Mounierem<sup>1</sup> vplivom je

<sup>1</sup>Francoski filozof Emmanuel Mounier je okoli sebe zbral najpomembnejšo skupino francoskega personalističnega gibanja, tj. krščansko-socialistično usmerjeno skupino okoli revije *Esprit* (1932). Mounier je razvil personalistični koncept osebe, ki združuje človekovo telesno in duhovno plat v celoto; telesno in duhovno bivanje je isto doživetje oz. drug drugega pogojujeta. Pri tem poudarja tri duhovne razsežnosti osebe: *poklicanost* oz. poslanstvo, da človek odkrije svoje naloge v okviru univerzalnega občestva, *utelešenost* oz. vezanost na snovnost, katere smisel je, da jo človek preobrazi, in *občestvenost* oz. človekovo izročanje občestvu, ki povezuje posamezne osebe. V skladu s tem se oseba oblikuje na podlagi treh temeljnih dejavnosti: *meditativnosti* oz. iskanja lastne poklicanosti, *zavzetega dejanja* oz. priznanja lastne utelešenosti ter *razposedovanja* oz. izročitve sebe življenju v drugem, k čemur teži občestvenost.

oblikoval nazor, da je vsak človek enkratna osebnost, da je revolucijo potrebno izvesti v človeku in da bo revolucija v okviru krščanskega duhovnega in etičnega sistema privedla tudi do družbenih sprememb. Na Kocbeka so vplivali še številni drugi misleci, med katerimi velja omeniti predvsem Kierkegaarda in Péguyja. (PRUNK 1988: 122–125; GRMIČ 1988: 119–120)

Kocbekova izkušnja s cerkveno hierarhijo oz. versko-političnim primatom predstavnikov Cerkve v odnosu do navadnih cerkvenih uslužbencev, kakršen je bil tudi njegov oče, je močno vplivala na njegovo doživljanje krščanstva. Klerikalizem in občutek večvrednosti predstavnikov Cerkve sta ga oddaljila od pojmovanja vere oz. religioznosti, kot jo je razumela uradna katoliška cerkev. Kot somišljenik križarskega gibanja slovenske katoliške mladine je Kocbek že v mladosti poudarjal osebno versko izkušnjo brez posredovanja cerkvene hierarhije ter dejavno vero v službi človeka in človeštva, ki naj usmerja življenjske odnose; torej pristno krščansko življenje na temeljih evangelija. Na osnovi takšnega prepričanja je razvil svoje izrazito protiklerikalno stališče in kritiziral popolno odvisnost nižje cerkvene hierarhije od cerkvenega vodstva, ki je celotni hierarhični strukturi Cerkve narekovalo družbeno-politično usmeritev. Svoje stališče je jasno izrazil v eseju *Premišljevanje o Španiji* (1937), v katerem je nastopil tako proti uradni katoliški cerkvi in fašizmu kot tudi proti komunizmu. Vzroke za špansko državljansko vojno je pripisal družbeni in ne verski problematiki ter obsodil delovanje Cerkve, ki je ob naraščanju socialnih razlik kot posledici kapitalizma le branila svoje imetje. Posledično je prišlo do preloma v slovenskem katoliškem taboru, Kocbekovo pisanje pa je uradno obsodil ljubljanski škof Rožman. (GRMIČ 1988: 119–121; RUPEL 2004: 100–101; PRUNK 1988: 124)

Hkrati z izoblikovanjem jasnega stališča glede katoliške cerkvene institucije in klerikalizma se je Kocbek zgodaj opredelil tudi do marksizma. V primerjavi marksizma s krščanstvom je opazil, da ima prvi agitatorsko prednost pred drugim in da je marksistična gospodarska doktrina z delom kot osrednjim merilom gospodarsko-družbene vrednosti pravzaprav v skladu s krščanstvom. Kot krščanski socialist je socializem dojemal kot idejo, ki teži k spoštovanju dela, počlovečenju družbe in načrtnemu napredovanju, ter sprejemal načelo razrednega boja, vendar je kot sredstva tega boja poudarjal razum, spretnost, delavsko enotnost in zakonita sredstva družbenega pritiska. Kocbek je bil torej prepričan, da je družbo mogoče spremeniti z revolucionarno prenovi, kar bo omogočilo tudi razvoj pravega krščanstva. Na podlagi svojevrstnega sprejemanja marksizma je sprva pristal na program OF, vendar so med njim in komunisti sčasoma začela naraščati huda nesoglasja. Načelno je namreč odklanjal uporabo nasilnih sredstev v razrednem boju, predvsem pa je komuniste motila njegova kritika revolucionarnih političnih ukrepov po koncu druge svetovne vojne. (PRUNK 1988: 123, 128)

## 2 Kocbekovo pesniško ustvarjanje

Kocbek se je v iskanju izraza svojih osebnih in miselnih pretresov obrnil k literaturi ter tudi na tem področju izoblikoval samosvoj slog. Kot je zatrdil sam, je »*kot ustvarjalec /.../ docela samostojen, nobena sila na svetu /mu/ v tem ne sme ukazovati*« (KOCBEK 1977: 242). Svoje lirične občutke in globoka tragična doživljanja, ki se prepletajo z družbeno analizo in lastnimi filozofskimi predstavami, je sicer najpogosteje podajal v obliki dnevniških zapisov, ki jih je začel pisati v začetku tridesetih let in pri tem vztrajal do leta 1978. (KOVAČ 2004: 24; KOCBEK 1994: 141) Podoben preplet občutij in doživljanj pa je ubesedoval tudi v svoji lirski poeziji, ki jo je sam imenoval »zavetnica mojega ustvarjanja in domišljanja«. Kakšen pomen je zanj imelo pesnjenje, najbolje ponazori njegov lasten citat: »*Poezija ostaja izraz neukrotljive človekove težnje po svobodi. Človeštvo je obremenjeno z znanjem in vendar človek ne more doseči totalne informacije. Zato pa ima človek danes na razpolago funkcijo irealne, ki je prav tako potrebna kot funkcija realnega. Imaginativna dejavnost je za današnjega človeka kisik, najpomembnejša hrana človekove*

narave. *Imaginativne podobe niso statične ali dokončne, ampak so nemirne in evazivne, stalno se dopolnjujejo in reproducirajo.*» (KOCBEK 1977: 242)

Kocbekova poezija ima dve plati, a čeprav se odpira svetu domišljjskih podob, pesniške avtonomnosti ne enači z duhovnim pobegom iz resničnosti in zgodovine. Paternu tako ugotavlja, da je poezija pri Kocbeku suvereniziran bivanjski prostor, kamor doteka njegova dejanska življenjska izkušnja (PATERNU 1999: 54). V tej poeziji se uresničujeta nedokončana in nemirna domišljjskih podob, na podlagi česar lahko Kocbekovo poezijo razdelimo na tri obdobja poetičnosti, ki jih je v svojih razmišljanjih tudi sam opredelil. Prvo obdobje predstavlja zbirka *Zemlja*, izšla leta 1934, ki sodi še v tok t. i. nove stvarnosti. Zbirka tematizira avtorjevo spoznanje resnice o zemlji, njegovo zedinjenje z naravo ter občutje duhovne varnosti, ki mu ga nudi ravnotežje med človekom in zemljo. Dojemanje zemlje kot vira obstojnosti, moči in miru se kaže v vaških podobah, izvzetih iz okvira modernega sveta, ki so ob pesnikovem lastnem odkrivanju skrivnosti narave idilično predstavljene. (PATERNU 1999: 55; KOCBEK 1977: 242) Kot ugotavlja Inkret (1977: 250–251), so pesmi iz *Zemlje* posvečene žlahtnosti bivanja, ki navdaja pesnikov zaznavni svet, in odkrivanju velike navzočnosti sveta, kar se dokazuje v samoizpoljenosti vsega z vsem. To se odraža npr. v pesmi *Moje jutro*: »Velika navzočnost se je zbrala v nepreglednem / redu in napolnjuje svet, blizu in daleč, / v sebi počiva, poslušna družnost, ležeča / na zemlji, zrela, dognana in modra. /.../ Mirnost me zadoščeno prepaja, / vem, podarjen sem samemu sebi, / zapiram oči, o žlahtnost bivanja.« (KOCBEK 1977: 47) Kljub navidezni idili pa moremo že v Kocbekovi prvi zbirki slutiti bližanje nekega skrivnostnega zla, kot to imenuje pesnik sam (KOCBEK 1994: 129); za intenzivnimi pesniškimi podobami se namreč skrivajo tudi tesnoba, bolečina, strah, groza in zla slutnja (npr. v predzadnjem sklopu pesmi, naslovljenem *Pesmi o zemlji*). Pesnikov odgovor na ta skrajna eksistencialna občutja je ponovna vrnitev k zemlji oz. naravi: »O, nič drugega, kakor / pokriti si oči in pritisniti jih nate, zemlja, / dokler ne bodo zvezde prišle na nebo.« (KOCBEK 1977: 80)

Drugo obdobje Kocbekovega pesniškega ustvarjanja predstavlja uresničitev slutnje bližajočega se zla, ki se kaže predvsem v zbirki *Groza* (1963) s poezijo iz obdobja narodnoosvobodilnega boja. Kocbek je v svoji partizanski liriki, tako kot v prozi, subjekt prikazal v najskrajnejših eksistencialnih položajih; to je tudi razlog, da je niso vključili v kanon slovenske partizanske poezije. Večina partizanske lirike je bila objavljena šele leta 1977 v zbirki *Pentagram*, ki po smislu in času nastanka sodi v drugo obdobje Kocbekovega ustvarjanja. Pesmi iz zbirke *Groza* predstavljajo človeka v boju za spremembo sveta in samega sebe; govori o spopadu v vse smeri, ki je v Kocbekovo poezijo prinesel dimenzijo zgodovinskosti. Ta spopad pomeni na eni strani boj proti okupatorju za osvoboditev in ohranitev slovenskega naroda, na drugi strani pa boj za uresničitev pesnikovega lastnega prepričanja o potrebi po personalistični humanizaciji odporiškega gibanja in spiritualizaciji revolucije. Vrženost v nov svet, povsem tuj tistemu iz zbirke *Zemlja*, je botrovala skrajno napetim eksistencialnim položajem tesnobe, groze in krivde. Z upovedovanjem teh občutij je Kocbekova lirika dosegla višek v svoji izčiščeni izpovednosti. (PATERNU 1999: 56; KOCBEK 1994: 130)

Tretje, zadnje obdobje Kocbekovega pesniškega ustvarjanja zaznamuje tematiziranje človeka v njegovi brezmejni domišljji, ki se kaže v pesniških zbirkah *Poročilo* (1969), *Žerjavica* (1974) in *Nevesta v črnem* (1977); sploh slednji še intenzivneje odpirata nove eksistencialne možnosti in razširjata ponotranjeno tematiko *Poročila*. Avtor sam obdobje označuje kot tisto, v katerem se kaže nova oblika brezpogojnosti, ki se izraža z vznemirljivo igrivostjo (KOCBEK 1994: 131), Paternu (1999: 56) pa ga označuje kot Kocbekovo postajo destrukcije. Na nek način se pesnik vrača k pradavnemu svetu iz *Zemlje*, ob tem pa prihaja v spor z znanostjo in tehnologijo na eni ter lastno zgodovino na drugi strani. Z nadrealistično poetiko izrazito poudarja nasprotje med človekom in svetom, išče resnico v absurdnosti sveta ter odkriva nekaj nujnega, grozljivega in nezadržnega. Za

razliko od usmerjenosti k naravi v zbirki *Zemlja* in od politično-ideološkega spopadanja v *Grozi* se Kocbek v svojem zadnjem obdobju poetičnosti ob spopadanju z moderno civilizacijo obrača proti transcendenzi, preverja lastne duhovne zmožnosti in pri tem skuša ohraniti človeško samobitnost. (KOCBEK 1994: 131; INKRET 1977: 276–277; PATERNU 1999: 57–58)

### 3 Eksistencialistične prvine v Kocbekovi liriki

Eksistencialistične prvine se v Kocbekovi poeziji začnejo pojavljati predvsem v partizanski liriki, tj. v zbirkah *Groza* in *Pentagram*, dokončno pa integralni del njegove poezije postanejo v zadnjem obdobju njegovega pesniškega ustvarjanja, tj. v zbirkah *Poročilo*, *Žerjavica* in *Nevesta v črnem*.

Uvod v izrazito eksistencialistična občutja predstavlja prvi sklop pesmi iz zbirke *Groza*, v katerem pride do preloma z občutji samoizpoljenosti lirskega subjekta iz *Zemlje*. Jesenske pesmi, v prvi zbirki brezčasne, so zdaj postavljene v zgodovinski okvir pred bližajočo se katastrofo druge svetovne vojne. Takšen primer je pesem *Jesen 1940*, v kateri se pojavijo za eksistencializem tipična občutja negotovosti, strahu, groze, obupa in bolečine, ki jih lirski subjekt skuša premagati s pomočjo zemlje, h kateri kliče na pomoč. V subjektu pride do temeljnega pretresa in popolnega preloma z identiteto, ki je svojo notranjo moč črpala iz narave, kajti zemlja mu ne more več nuditi pravega zavetja; to je gotovo že takoj na začetku zbirke v pesmi *Čarovnik*. Zavedanje, da duhovno varnega sveta ni več, se dokončno izčisti v pesmi Spreminjanje: »*Nastaja strah, preprosta srčnost zginja, / kar sva bila, ne bova nikdar več, / predobro veva: nekaj se spreminja.*« (KOCBEK 1977: 119)

Ta korenita sprememba človeku vzbuja občutje negotovosti lastnega bivanja, saj je svet postal zanj tuj in nedoumljiv. Človek se je znašel v položaju oz. situaciji, ko se mora odločiti za dejanje, kar moremo povezati s temeljnimi pojmi sartrovskega eksistencializma, v okviru katerega situacijo opredeljujeta fakticiteta (konkretne okoliščine) in transcendenca (človekova izbira, da preseže dane okoliščine). Človek je postavljen pred svobodno izbiro odločitve, kaj storiti s svojimi občutji tesnobe, negotovosti, groze in obupa. Kocbeka oz. njegov lirski subjekt ta občutja ne pripeljejo do samoprevare oz. sartrovske *mauvais foi*, temveč se, zavezan samemu sebi ter v skladu z zavestjo o svoji moči, svobodi in odgovornosti, odloči za dejanje. Namesto za resignacijo se odloči za akcijo in zgodovinski boj, ki mu bosta omogočila izhod iz težke situacije, kar se jasno pokaže v pesmi *Zvezda na čepici*: »*In sem se vzdignil / in si znova naložil / nebo.*« (KOCBEK 1977: 154). S preseganjem lastne situacije se začne Kocbeku oz. njegovemu lirskemu subjektu odpirati zavest, da bo zanj po koncu boja prišla osvoboditev oz. odrešitev, ki se v pesmih nakazuje s podobo pomladi; npr. v pesmih *Kukavica*: »*Vonj po smoli in smodniku, / težka, strašna, zadnja muka, / ko pa strojnica preneha, / kukavica nam zakuka.*« (KOCBEK 1977: 129) in *V požgani vasi*: »*Naenkrat zavalovi / duh po vijolicah, / začnem poslušati / mile glasove, / trava se vzdiguje / za nove stopinje, / pepel se objema / za novo trdnost.*« (KOCBEK 1977: 153). Ob takšni motiviki iz narave moremo slutiti, da se odpira celo možnost vrnitve v harmonični svet, kakršnega je subjekt doživljal v zbirki *Zemlja*; s tragičnim optimizmom v zaključni kritici pesmi *V požgani vasi* tudi napoveduje odrešitev: »*... / že vidim grozi / preko ramena.*« (KOCBEK 1977: 153)

Kocbekova odločitev za dejanje pomeni njegovo izrazito personalistično udeležbo v narodnoosvobodilnem boju, ki pa hkrati prinaša tudi njegov boj za večji duhovni pomen revolucije. Kljub številnim neprijetnim situacijam, v katerih se je znašel, v tem boju ves čas ostaja odločen, ohranja pokončno držo in voljo do življenja. Za razliko od Sartrove filozofije o dejanju posameznika, ki naj bo obvezujoče za vse ljudi, se Kocbek zaveda, da oblikovanje nove stvarnosti ne pomeni preoblikovanje sveta izključno po njegovem dejanju; v pesmi *Tema* sam izpoveduje, da mora »*združiti /... / kroge Ptolemeja in Galileja.*« (KOCBEK 1977: 155) Sodelovanje v narodnoosvobodilnem boju prinaša občutja globoke povezanosti z ostalimi pripadniki osvobodilnega gibanja, ki se kažejo v pesmih z motiviko bratstva in enakosti vseh ljudi. Upesnitev

takšnega tovarštva najdemo v pesmi *Igra*, ki z naslovom nakazuje tudi Kocbekovo odločitev za dejanje; sam namreč pravi, da je igra pravzaprav neposlušnost, upor oz. preraščanje reda, tradicije in nasilja. (KOCBEK 1977: 242) V zbirki *Groza* tako odkrivamo izrazite personalistične prvine, saj upesnjuje tri duhovne razsežnosti osebe po Mounieru: poklicanost, saj je človek prepoznal narodnoosvobodilni boj proti okupatorju kot svoje poslanstvo; utelešenost, kajti subjekt je vezan na snovitost, ki jo skuša preko svojega poslanstva preobraziti; ter občestvenost, saj se človek začenja izročati občestvu osvobodilnega gibanja, ki povezuje posameznike ne glede na njihov izvor.

Prehod od izpolnjujočega bivanja v prvinski naravi do zgodovine in osvobojevalnega dejanja je prisoten tudi v zbirki *Pentagram*, v kateri si Kocbek tudi prizadeva združiti naravo in zgodovino. To lahko razumemo kot težnjo po iskanju prave avtentičnosti, ki bo človeku omogočila vztrajanje in nazadnje izpolnjujoče bivanje v negotovem svetu. Posledično se v pesmih ponovno pojavlja motivika iz narave, kakršne smo vajeni iz zbirke *Zemlja*. Kocbekov lirski subjekt ponovno išče vir moči v zemlji, s pomočjo katere bo lahko vztrajal pri svoji odločitvi za boj; npr. v pesmi *Zmagoslavje* lirski subjekt v stanju nemira pred bojem najde moč v zemlji: »*Nedolžnost zemlje z upanjem nas hrani, / najslajša čistost, bratje, je pred nami.*« (KOCBEK 1977: 213) Tako ohrabren ponovno najde in krepi svojo igrivost oz. upor, čeprav ga svet še vedno navdaja z občutji groze in negotovosti; »*Prevzemam znamenja, spoznavam red / snovi, ozaljšane z dobrotno slavo, / in stopam v igro, vedežno prevzet / za kozmično temo in večno stavo,*« pravi v pesmi *Večer* (KOCBEK 1977: 207). Na ta način pri Kocbeku ne gre za partizansko liriko, ki le agitira preko znanih gesel, temveč temelji na osebnem doživljanju vojne in narodnoosvobodilnega boja; potrditev združevanja enega in drugega najdemo v pesmi *Pentagram*, ko »/z/godovina tava po naravi« (KOCBEK 1977: 247).

V zbirki *Pentagram* Kocbek nadaljuje s svobodno izbiro za dejanje, ki bo preseгла katastrofo dane situacije; kljub izbruhu vojne, nenadni tujosti sveta ter posledičnim občutjem groze, negotovosti in strahu je Kocbekov subjekt zavezan svoji odločitvi, da pride do osvoboditve oz. odrešitve. Še več, katastrofo dane situacije izkoristi, da pride »*iz blodnjaka na svetlo,*« kajti »*šele, ko nas je vse zapustilo in osramotilo, / smo se prebudili nekega jutra in zdvijali v prostost, / in se začeli vračati v prastare kozmične dimenzije,*« kot beremo v pesmi *Ariadna* (KOCBEK 1977: 228–229). Tu najdemo vzporednico med navedeno pesmijo ter Kocbekovo personalistično težnjo po duhovni družbeni prenovi in osmišljenju revolucije. Človek mora začeti znova, od začetka, iz »*divje teme,*« kjer »*se poigravamo možnosti divje narave in krute zgodovine*« (KOCBEK 1977: 232). Kocbek skozi celotno zbirko tematizira prav to temeljno eksistencialno in družbeno gnanost človeka, da na novo ukroti naravo in počloveči zgodovino.

Povsem drugačne elemente eksistencializma pa najdemo v zadnjih Kocbekovih zbirkah *Poročilo*, *Žerjavica* in *Nevesta v črnem*. Na prelom in pesnikovi poetičnosti so vplivali predvsem dogodki v letih 1951/52, ko je bil pesnik izvržen iz zgodovine, kar je v njem povzročilo veliko travmo. Ob umiku iz političnega življenja je tudi v pesnjenju opustil tematizacijo zgodovine in se preusmeril k dogajanju v človekovi notranjosti, ki pa sprva še izhaja iz družbeno-zgodovinskega dogajanja. Ta zasuk označuje najprej zbirka *Poročilo*, v kateri je Kocbek popolnoma razvil Kierkegaardovo misel o alogičnem vesolju in protiheglovski iracionalizem, kar se kaže v prisotnosti nadrealistične poetike. Kocbek ob iskanju resnice v iracionalnem svetu sicer ostaja zvest svoji pokončni držji; njegov personalizem ni izginil, temveč se je le premaknil in doživljajski prostor, poln svobodnih asociacij. Ta odmik od družbeno-zgodovinskega dogajanja se nato stopnjuje v *Žerjavici* in *Nestvi v črnem*. Kot opisuje sam Kocbek, se je v njegovem zadnjem pesniškem obdobju svet začel na novo razodevati; skozi igrivost, ki jo lahko razumemo tudi kot porušenje obstoječega reda, se je kazala nova oblika brezpogojnosti, predvsem pa je pesnik odkrival nekaj naglega, nujnega, grozljivega, nezadržnega. (KOCBEK 1994: 131; PATERNU 1999: 56–57; INKRET 1977: 276–277)

Zbirko *Poročilo* je Paternu (1999: 57) označil za razdiralno fazo Kocbekove poezije; trditev potrjuje absurdnost lirskega subjekta v pesmi *Konec igre*, ki kaže na subjektovo eksistencialno krizo in njegov notranji razpad. Ta se odraža v združljivosti in hkrati ločljivosti vsega z vsem: »Zdaj sem dan in noč hkrati, / voda in ogenj /.../ Poslušam pravadni glas, / le to si, človek, kar nisi, / in imaš vse, / česar nimaš.« (KOCBEK 1977b: 55) Subjekt je na robu eksistencialnega zloma, v danem trenutku zgolj absurdno eksistira, odtujen od družbe in sveta. Kocbekov prelom s svetom, kakršnega je poznal v prejšnjih pesniških zbirkah, ponazarja pesem s pomenljivim naslovom *Ruševine*, v kateri je svet le še »mimohod spominov« (KOCBEK 1977b: 61), negotov in tesnoben. Tudi v takšni situaciji Kocbek ohranja pokončnost, v skrajnem približevanju grozi niča najde voljo za ohranitev absurdnega življenja in še vedno se upira, kakor se upira slovenski narod s svojo paradoksnostjo identiteto, kakršna se kaže v pesmi *Lipicanci*. V *Žerjavici* in *Nevesti v črnem* se odmik iz realnosti v irealen svet in ponotranjenost še stopnjujeta, ob vedno večji notranji bolečini pa nastopi pesnikovo preverjanje lastne moči. Pesmi obeh zbirk izhajajo iz njegovega temeljnega spoznanja, da je med človekovo enkratno in neponovljivo individualno eksistenco ter stvarnim svetom (tako v smislu narave iz zbirke *Zemlja* kot v smislu zgodovine iz zbirke *Pentagram*) nastala nepremostljiva razlika. Posledično so močno prisotna globoka občutja odtujenosti, tesnobe, strahu pred neznanim; v pesmi *Tujec v meni* subjekt celo poimensko postane sam sebi tujec. A čeprav bi »nekdo rad ugasil« žerjavico, ki predstavlja pesnikov duhovni ogenj, se le-ta »vztrajno upira, / kar naprej se bojuje in ne neha.« (KOCBEK 1977b: 85) Zaradi razdora med človekovo eksistenco in svetom se Kocbek v svojem iskanju izgubljene skladnosti začena v večji meri obračati v transcendenco, vendar se ob tem popolnoma ne prepusti metafiziki, ki bi ga pripeljala do abstraktnega spiritualizma. Namesto tega se vrača k ideji o izvoru življenjske moči v zemlji in njemu lastnemu eksistencializmu. (INKRET 1977: 278; PATERNU 1999: 57–58) V zbirki *Žerjavica* zato lahko, kljub mnogim razlikam med obema zbirkama, še vedno najdemo vzporednice z zbirko *Zemlja*, in sicer predvsem v motivno-tematskem sklopu narave in igre. Ta se kaže npr. v pesmi *Dogodek v jeseni*, ki tudi z naslovom spominja na Kocbekovo prvo pesniško zbirko; v pesmi se izraža subjektovo samozavedanje, da mora ohranjati avtentičnost bivanja, poiskati izgubljeno skladnost in jo ustrezno preoblikovati glede na dano situacijo: »Zdaj je na tebi, da poklekneš in izvabiš iz sebe kretnje / jesenskega človeka po pravilih stare igre, ki jo moraš na novo iznajti.« (KOCBEK 1977b: 120)

Poglabljanje eksistencialistične tematike v Kocbekovi zadnji pesniški zbirki *Nevesta v črnem* je mogoče razumeti že iz naslova zbirke, saj s svojo metaforiko kaže na smrt, ki jo moremo dojemati kot zadnji, odločilni element, ki omogoča ohranjanje življenja. Kocbek začenja ponoven boj, tokrat s samo civilizacijo modernega sveta, ki človeka omejuje s svojim racionalizmom in funkcionalizmom; z vztrajanjem v absurdu skuša predvsem notranje osvoboditi človeka in njegovo eksistenco. Svet se je predruščil in celo zbolel, kakor pravi pesem *Angina temporis*, ki že z naslovom namiguje na bolezensko stanje človeške civilizacije. V pesmi je ubesedena blaznost sodobnega sveta, v katerem se pripravljajo novi zakoni, kajti »/d/olgo smo se igrali z vsem, / kar nam je bilo podarjeno / in je mogočnejše od nas. / Zdaj se nam obeta nekaj drugega.« (KOCBEK 1977b: 190) Možnost vrnitve v brezčasno skladnost narave je izgubljena, saj je človek v kaosu racionalističnih mišljenjskih vzorcev izgubil dar čudenja nad preprostimi stvarmi in zmožnost povezovanja z naravo (pesem *Zakaj se ne čudimo?*). Racionalističnemu mišljenju se Kocbekov subjekt še naprej vztrajno upira, ponovno vzpostavlja pozitiven pomen iracionalizma in človekove prvinske domišljije. Težnjo po oživljanju predrzumskega človeka, kakršen je prisoten v zbirki *Zemlja*, najdemo npr. v pesmih *O svobodi uma* in *Vrniti se moram*. *O svobodi uma* upesnjuje odklon od konvencionalne lepote, namesto tega pa resnico kot najvišjo lepoto odkriva v življenjskih nepravilnostih in celo v človekovi blaznosti; človek odklanja lepe stavke, z besedo

»ne« se na vso moč upira in kljubuje skrajnim eksistencialnim položajem v odtujenem svetu, kar ga dela zdravega in odpornega. S svojim dejanjem ne preneha, utrujen pa se skoraj v blaznosti še vedno lahko zakrohota v uporu, dokler ne postane »hripav sredi strojev.« (KOCBEK 1977b: 224) Notranji imperativ po ponovni vzpostavitvi avtentičnega bivanja in subjektova nuja po vrnitvi v prvinskost se posebej jasno izrazita v pesmi *Vrniti se moram: »Nič drugega ne morem več, / kakor vrniti se v prvinsko / jecljanje in v drzne izmišljenine, / vrniti se moram v neodkrito deželo, / v svet brez smrti in strahu, / v brezmejno domačijo čudenja ...«* (KOCBEK 1977b: 232) Zbirka, ki v največji meri tematizira smrt, na ta način hkrati odraža Kocbekovo ultimativno upiranje človekovi notranji smrti in klic k povratku v duhovno samoizpolnjenost, ki bo edina lahko obnovila zlahtnost bivanja; k spominu nanjo se avtor v svojem zadnjem obdobju ustvarjanja tudi ves čas vrača.

#### 4 Sklep

Eksistencializem v Kocbekovi liriki najočitneje prepoznamo v tematiziranju tipičnih eksistencialnih občutij in predvsem na ravni lirskega subjekta, kar moremo razumeti kot odraz intenzivno ponotranjenega obravnavanja eksistencialističnih občutij. Predvsem pa se v tem kaže angažiranost lirskega subjekta za dejanje, s katerim bo presegel absurdnost dane situacije, torej bo v skladu s sartrovsko filozofijo na dano situacijo vedno odreagirjal z avtentično odločitvijo za dejanje. Še posebej v obravnavani partizanski liriki opazamo izrazite personalistične prvine, saj upesnjuje duhovne razsežnosti osebe po Mounieru. Eksistencialistične prvine se v Kocbekovi liriki kažejo torej že v pesmih iz časa med drugo svetovno vojno, krčevit eksistencializem in personalizem pa nastopita v zadnjih treh pesniških zbirkah, ko se ob popolni odtujenosti od sveta dogajalni prostor premakne v iracionalne sfere.

Partizanska lirika iz zbirk *Groza* in *Pentagram* je nastala med drugo svetovno vojno, ko je Kocbek sodeloval v narodnoosvobodilnem gibanju; ta občutek pripadnosti in avtentičnega boja za svobodo v okviru Kocbekovih personalističnih nazorov je sprožil obravnavanje temu ustreznih literarnih tem. Povsem drugačne okoliščine so zaznamovale čas nastajanja zbirk *Poročilo*, *Žerjavica* in *Nevesta v črnem*; travmatični dogodki v letih 1951/52 se v Kocbekovi poeziji odražajo kot preusmeritev k dogajanju v človekovi notranjosti. Vpliv zgodovinskih okoliščin nastanka pesniških zbirk je viden tudi na ravni lirskega subjekta, ki se od začetnega uresničevanja personalističnih duhovnih razsežnosti osebe v *Grozi* in *Pentagramu* premakne v dimenzijo Kierkegaardovega alogičnega veselja in protiheglovskega iracionalizma, ob tem pa nastopi preverjanje lastne notranje moči. Kocbekov lirski subjekt se v skladu s pesnikovim nazorom tragično-optimistično odziva na eksistencialistična občutja. Čeprav se zaveda absurdnosti sveta in svoje tujosti v sodobni povojni racionalistični civilizaciji, se vztrajno upira in z iskanjem izgubljene skladnosti ohranja avtentičnost bivanja; ohranja torej pokončnost, v kateri je tudi Kocbek kljub vsem pretresom na svoji življenjski poti vztrajal vse do konca.

#### Viri

Edvard KOCBEK, 1977: *Zbrane pesmi I*. Ljubljana: Cankarjeva založba.  
– –, 1977b: *Zbrane pesmi II*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

#### Literatura

Vekoslav GRMIČ, 1988: Nekateri korenine pogledov Edvarda Kocbeka. *Edvard Kocbek – poezija, kultura, politika*. Ur. Lev Kreft. Ljubljana: Komunist. 118–121.  
Andrej INKRET, 1977: Med Zemljo in Grozo. *Zbrane pesmi II*. Ur. Tone Pavček. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Edvard KOCBEK, 1994: *Tri obdobja moje poetičnosti. Devetdeset pesmi: ob devetdeseti obletnici pesnikovega rojstva*. Ur. Andrej Inkret. Ljubljana: Založba Mihelač.

Edvard KOVAČ, 2004: Vplivi Mounierjevega personalizma. *Krogi navznoter, krogi navzven: Kocbekov zbornik*. Ur. Niko Grafenauer. Ljubljana: Nova revija. 24–30.

Igor OMERZA, 2011: Edvard Kocbek in njegov čas. *Sodobnost* 75/12. 1606–1622.

Boris PATERNU, 1999: *Od ekspresionizma do postmoderne: študije o slovenskem pesništvu in jeziku*. Ljubljana: Slovenska matica.

Janko PRUNK, 1988: Edvard Kocbek (1904–1981). *Edvard Kocbek – poezija, kultura, politika*. Ur. Lev Kreft. Ljubljana: Komunist. 122–129.

Dimitrij RUPEL, 2004: Malodušje v Sloveniji in premišljevanje o Španiji. *Krogi navznoter, krogi navzven: Kocbekov zbornik*. Ur.

Niko Grafenauer. Ljubljana: Nova revija. 99–107.



# JERNEJ KUSTERLE mag. prof. slov.

## Teorija ulične poezije

Prispevek bo skušal dodatno osmisлити obravnavo rapa kot ulične poezije znotraj literarne vede ter hkrati dopolniti že obstoječo teorijo. Poleg argumentov za uporabo besedne zveze ulična poezija bo v prispevku predstavljena tudi novost, in sicer njeni ožja ter širša opredelitev, s pomočjo katerih bodo nadaljnje raziskave lahko temeljile samo na besedilih ali pa na celoti različnih elementov, kot so: besedilo, glasba, glasovna interpretacija, moda idr.

**Ključne besede:** literarna teorija, ulična poezija, rap, glasbena umetnost

### 1 Uvod

Kar teorija glasbe zvrstno opredeljuje kot rap, to literarna veda klasificira z besedno zvezo ulična poezija. Smiselnost transferja izhaja že iz poimenovanja glasbene zvrsti, kjer gre za kratično obliko, ki pomeni »Rhythm and Poetry« (slov. ritem in poezija) ali »Rhythmically Accentuated Poetry« (slov. ritmično poudarjena poezija). Ulična poezija predstavlja poseben hibridni konstrukt, ki hkrati temelji na besedni in glasbeni umetnosti. Predvsem besedilni del ustvarja neločljivo povezanost z literaturo oziroma pesništvom.

### 2 Dodatni argumenti uporabe besedne zveze ulična poezija

#### 2.1 Pomenski argument obeh sestavin besedne zveze

Eden izmed temeljnih argumentov umeščanja ulične poezije v sistem literarne vede se kaže na pomenski ravni obeh osnovnih enot besedne zveze ulična poezija in vzporednicah na ravni uglasbitve tradicionalne poezije.

a) *Slovar slovenskega knjižnega jezika* pod prvo razlago poda opredelitev, da je ulica »načrtno speljana pot, zlasti za promet z vozili, znotraj kakega naselja, navadno s pločnikom ob straneh« (Inštitut 2016). Pri tem velja dodati, da se v okviru rap glasbe leksem »ulica« povezuje s točno določenim tipom naselja, in sicer z mestom. Govorimo torej o mestnih ulicah, na katerih se je leta 1973 oblikovala hip-hop kultura in zato še danes ostajajo glavni element »pristne« rap glasbe.

b) Opredelitev leksema »poezija« je veliko bolj kompleksna. V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* lahko zasledimo, da je poezija »literarno ustvarjanje, katerega izrazna oblika je pesem, pesništvo« (Inštitut 2016), v nadaljevanju pa še, da so poezija »pesniška dela, pesmi« (prav tam). Nekoliko bolj natančno, vendar še vedno ne čisto jasno, opredelitev poda Kmecl.

Poezija (grš. Poiesis, iz poien = delati), pesništvo; v širšem pomenu književna umetnost nasploh; ker pa je dolgo bila eden prvih pogojev za leposlovnost besedila verzificiranost, označuje beseda danes zvečine (lirsko) verzifikacijo (v franc., angl., deloma tudi naši terminologiji). Pomenski izvir za naše besede pesem, pesnik, pesništvo je isti kakor za péto pesem, pevca: pesem je besedilo, ki se (lahko) poje, pesnik = pevec. (1977: 27)

Čeprav že Kmeclova opredelitev nakazuje smiselnost uporabe leksema »poezija« v ožjem pomenu besedne zveze »ulična poezija« v odnosu do rap glasbe, nam nekoliko širšo sliko poda Kosova podrobnejša razlaga. Začne pri starogrškem izrazu »póie̓sis«, ki je prvotno »pomenil [...] proizvajanje, izdelovanje ali ustvarjanje [...] Uporabljali so ga za katerokoli vrsto proizvodnje, na primer za gradnjo ladij ali hiš. O takšnem [...] pomenu govori Platon v dialogu *Simpozij*. Šele v Platonovem času so ga iz ne čisto jasnih razlogov začeli omejevati na pesniško umetnost«, ki je bila »tesno povezana z glasbo in plesom, tako zlasti v dramatikah in liriki« (2001:20). Hkrati so Grki v tem času kot ekvivalentni izraz uporabljali besedo »mousiké«, katere pomen se je »[n] a prehodu iz 5. v 4. stoletje pr. Kr. [...] zožil, in »mousiké« je začela označevati samo še glasbeno umetnost« (prav tam), »izraz »póie̓sis« [pa je] obveljal predvsem za besedno umetnost, čeprav v dramatikah še zmeraj spojeno z glasbo in plesom« (prav tam). Tako v Aristotelovi *Poetiki* za oba izraza že zasledimo nova pomena. Ko so Rimljani od Grkov prevzeli pojem poezija, jim je »pomenil [...] samo še literarno umetnost [...] večidel ločeno od glasbe in plesa« (prav tam). Kos pravi, da se je poezija »od začetka 19. stoletja naprej ohranil[a] predvsem kot oznaka za verzna besedila v nasprotju s proznimi« (prav tam: 21).

Opredelitvi poezije obeh avtorjev kažeta na tako zgodovinsko kakor pomensko vez med (zapisano) verzno besedo in glasbo. Vendar ni zgolj preteklost<sup>1</sup> tista, ki je združevala umetnosti. Sodobni pesniki velikokrat sami uglasbijo svoja v verzih zapisana besedila ali pa uglasbitve prepustijo komu drugemu. Tudi v slovenskem prostoru lahko najdemo avtorje, ki se lotevajo avtorskih (na primer: Andraž Polič, ki je sicer tudi član glasbene skupine Hamlet Express, *Bližine: ujeti glas* (pesniška zbirka in glasbeni CD, 2006); Andrej Kokot, Andrejeva protestna pesem v okviru projekta *Zaigrajmo pesnike* (2015–); Svetlana Makarovič, *Nočni šanson* (1984), *Dajdamski portreti* (1985), *Namesto rož* (1999), *Večerni šanson* (1999)) ali sodelovalnih<sup>2</sup> (na primer: Dane Zajc in Janez Škof, *Ogenj v ustih* (2000); Andrej Kokot in Boštjan Soklič, projekt *Zaigrajmo pesnike* (Prešeren, Kette, Murn, Jenko, 2015–); Kavaret (skupina uglasbi pesmi finalistov Festivala mlade literature Urška)) hibridnih projektov.<sup>3</sup> Ob tem najdemo tudi primere, ko ulični pesniki z nekaj modifikacijami v besedilih uglasbijo tradicionalno poezijo. Taka sta primera, ko je Klemen Klemen uglasbil Prešernovo Zdravljico (Zdravljica, *Hipnoza*, 2003) in Aškerčevega Mejnika (Mejnik, *Hipnoza*, 2003). To je eden izmed osnovnih indicjev, da je ulično poezijo smiselno obravnavati znotraj literarne vede.

## 2.2 Argument izbire pridevnika »uličen«

Zaradi vse večje terminološke zmede je pomembno razjasniti razliko med pojmi ulična, poulična in urbana poezija.

Dolgoletna praksa ponuja opredelitev, da je urbana poezija tista vrsta tradicionalne poezije, ki vsebuje elemente urbanega okolja. V tem smislu se v to skupino med drugimi uvršča delo francoskega modernega pesništva *Rože zla*, Charlesa Baudelairea.

Besedna zveza poulična poezija ima že sama po sebi negativno konotacijo, saj je tvorjena po istem vzorcu kot poulično dekle (pocestnica/vlačuga/prostitutka). Ravno zaradi te negativne

<sup>1</sup> V zgodovini so se pogosto pojavljali primeri, ko so posamezniki združevali tradiciji pesništva in glasbe. O tem govorijo zgodovinski zapisi o rapsodih, vagantih, trubadurjih, minnesängerjih in mnogih drugih potujočih pevcih, ki so s pomočjo združevanja različnih, a med seboj tesno povezanih umetnosti med ljudi širili izročilo.

<sup>2</sup> Mnogo sodelovalnih uglasbitvev je že bilo izvedenih v okviru Festivala mlade literature Urška (JSKD, revija Mentor) in literarno-glasbenega projekta Rokerji pojejo pesnike (Kulturni center Maribor).

<sup>3</sup> Več o uglasbitvah sodobnih slovenskih pesnikov v monografiji Irene Novak Popov *Novi sprehodi po slovenski poeziji* (Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2014).

pomenske vrednosti pojma pouličen ne gre postavljati v razmerje do poezije znotraj obravnavanega konteksta

Zdi se, da je izraz »ulična« še najbolj ustrezen za poimenovanje pojavnosti, ki od 70. let 20. stoletja naprej nadaljuje tradicijo protestne poezije. Tako dognanje je podprto tudi s primeri iz prakse, kjer se pojavlja variantna raba pridevnikov: ulična, street ali fonetična različica strit v besedni zvezi ulična/street/strit poezija.

**AVTOR ULIČNA/STRIT(STREET) POEZIJA**

Echob »To so bli začetki ulične poezije« (2002: 6)

Echob »Vsi znajo, kdo sm in vsi znajo, kaj predstavlam, / ulično poezijo okoli uveljavljam. / Po deželi domači zdej prhaja nova doba, / ulična poezija Echoba Da Dogga.« (2002: 6)

Echob »Ulični poeziji ja posvetil sm življenje / za svoje rime živim« (2003: 5)

Mirko »Tehnika, metrika ritma, strit poezija. / Aktivista MCja, vi mate zdej na majku« (2011: 12)

Do (jezikovne) variantnosti lahko pride tudi v akterju, in sicer v pridevniški (ulični/street) ali samostalniški (pesnik/poet) obliki.

**AVTOR ULIČNA/STRIT(STREET) POEZIJA**

Echob »In kot ulični poet jaz za vsem tem stojim / in hvala vsem, ki znate besede mojih rim.« (2002: 6)

Echob »Jaz sem ulični poet in pišem poezijo, / mislim, da preraslo mi je v čisto obsesijo. / Jaz sem ulični poet z prebujno domišljijo, / jebeni MC s še bolj jebeno vizijo.« (2002: 6)

Echob »In vsi me poznajo kot uličnega poeta; / klošarji in čisto vsaka banda zadeta.« (2002: 6)

Echob »Ulični poet. Yeah. Hy! My name is Echob. / Wajt krajn MC i samo to bi reku.« (2002: 5)

U-Kan »imma keep it real sam za vas, / street poet, boli me kurac za svet« (2010: 12)

Rabo besednih zvez ulična poezija in ulični pesnik je mogoče podpreti tudi v okviru širšega konteksta. Še bolj pogosto takšni poimenovanji uporabljajo pripadniki balkanskih držav, kar se vidi že v naslovih komadov (Harper: Ulična poezija; Dacha: Ulični pesnik; Arhitekti: Ulični pesnik; \$laYeR: Ulični pesnik; Straks i Kastr: Ulični pesnik).

Dodaten dokaz za tovrstno odločitev o poimenovanju lahko najdemo v samostalniku »uličar«, tj. tisti, ki je v povezavi z ulico oziroma pripadnik ulice, kar se ujema z nastankom in samim bistvom hip-hop kulture, katere element je tudi rap glasba oziroma ulična poezija (v širšem smislu)<sup>4</sup>. Besedo, ki se pojavi v naslovu glasbenega albuma *Napaljene uličarke* (2015) srbske avtorice Mimi Mercedes, v svojih besedilih omenjajo tudi slovenski avtorji.

## AVTOR ULIČNA/STRIT(STREET) POEZIJA

Amo	»Pravi uličar ne glea brezdomca kak ga klošari« (2011: 6)
Princip	»Sem uličar tastare šole, neke vrste mafija.« (2014: 12)
Ghet v Wudisban	»Čuli stvar uličar gre v Wudisbar, / da odrepa lahka 20 baby wudisbarov« (2013: 5)
Emkej	»Nimam kr tak banda in da ne slengam ker hengam, / ampak slengam ker hengam z uličari ko majo preveč talenta.« (2012: 13)
Mladich	»Od kvazi uličarjev čujete resnico.« (2012)
Kurto A.J.	»Nisi street, ti si kmet. / Uličarji so na ulci, teb je pa tvoja babi dala flet!« (2012)

### 3 Novost v teoriji ulične poezije

Prvotna teorija ulične poezije iz leta 2014 se opira na prevodno povezavo med skladenskima strukturama »ulična poezija« : »street poetry«. Angleška varianta se v anglosaškem svetu pojavlja že kar nekaj časa, medtem ko dopolnjena teorija<sup>5</sup> izhaja iz semantike besedne zveze, kjer leksem »ulična« pomeni: tista, ki je v povezavi z ulico. To pomeni, da ulična poezija ne more predstavljati zgolj sinonimnega razmerja z rap glasbo, ki v sodobnem času ni vedno vezana na ulico, saj je etimološko pojmovno zvezo mogoče razložiti tudi ožje. Iz te ugotovitve izhaja delitev na ožjo in širšo opredelitev ulične poezije, pri čemer se ožja opredelitev osredotoča na novi koncept, medtem ko širša opredelitev zavzema že obstoječe izhodišče, temelječe na sinonimiji besednih zvez »ulična poezija« : »street poetry«.

#### 3.1 Ožja opredelitev ulične poezije

Ožja opredelitev ulično poezijo razume zgolj kot zapisano besedilo, izolirano od glasbenega konteksta. Za tako obliko se je v anglosaškem svetu oblikoval izraz »raps«, ki ima ustreznico v »rap lyrics« (slov. rap besedila). Ulična poezija v tem kontekstu služi kot predloga za uglasbitev, namreč besedilo šele z glasbeno podlago ustvari končni produkt, tj. komad.

Na tekstovni ravni ima ulična poezija sebi lastne zakonitosti. Njena najbolj tipična kitična oblika je sestavljena iz šestnajstih verzov. Standardno zgradbo teksta bi lahko najlaže ponazorili s formulo: 16 + 4 x 2 + 16 + 4 x 2 + 16 + 4 x 3 ali 4, kjer šestnajstverzni prvi kitici sledijo dvakrat

<sup>4</sup>Razlaga ulične poezije v ožjem in širšem smislu sledi v nadaljevanju.

<sup>5</sup>Teorija ulične poezije, ki je predstavljena v dosedanjih člankih, temelji na tradicionalnem sinonimnem odnosu rap : ulična poezija, kar dopolnjena teorija deloma zanika, deloma pa potrdi.

<sup>6</sup>Možni so tudi primeri, ko refren sestavlja osem verzov, takrat zaporedna ponovitev ni potrebna.

ponovljeni štirivrstični refren<sup>6</sup>, druga šestnajstvrstična kitica, ponovno dvakrat ponovljeni štirivrstični refren, tretja šestnajstvrstična kitica in na koncu še trikrat ali štirikrat ponovljeni štirivrstični refren. Zelo priljubljena je tudi nekoliko drugačna struktura: 4 + 4 + 16 + 4 x 2 + 16 + 4 x 2 + 16 + 4 x 3 ali 4 + 4. Pri tej formuli dodamo uvodnih osem in zaključne štiri verze, pri čemer prvi predstavljajo »intro« ali uvod, zadnji pa »outro« ali izhod. Standardna zgradba teksta pri skupinah je nekoliko drugačna, saj se mora v enakem časovnem prostoru razprstiti več avtorjev, zato je možna formula taka: 4 + 8 + 8 + 4 x 2 + 8 + 8 + 4 x 2 + 8 + 8 + 4 x 3 ali 4 + 4. Uvodni štirivrstičnici sledijo: dvojna osemvrstičnica različnih avtorjev, dvakrat ponovljeni štirivrstični refren, dvojna osemvrstičnica različnih avtorjev, ki sta lahko ista kot v prvem delu, dvakrat ponovljeni štirivrstični refren, dvojna osemvrstičnica različnih avtorjev, ki sta lahko ista kot v prvem in/ali drugem delu, trikrat ali štirikrat ponovljeni štirivrstični refren in zaključni štirje verzi ali »outro«. Možne so še druge kombinacije, tudi kitice z več kot šestnajstimi verzi, vendar so te tri oblike tiste osnovne, iz katerih izhajajo ostale.

V verzih se pojavlja značilna ljudska<sup>7</sup> ali zaporedna rima, ki se pogosto prepleta z asonanco<sup>8</sup>. »Zaporedna rima je bila povsod zgodovinsko prvotna in jo srečamo tako v ljudskem slovstvu kakor v umetni(išk)i književnosti.« (Novak 2010: 36) Eden izmed razlogov je v lažji zapomnitvi daljšega besedila, saj nam zvočnost omogoča hitrejši in točnejši priklíc (iskanih) besed. Za ljudsko slovstvo je značilno, da gre prvotno za govorjena besedila, ki so se iz roda v rod širila prek ustnega izročila, zapisala pa so se šele v kasnejših obdobjih. To je tudi razlog za variantnost zapisov istega izhodiščnega dela. Marko Terseglav v oceni znanstvene monografije Pravlјica in stvarnost: odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravlјicah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine Monike Kropelj piše, da v okviru ljudskega slovstva »v ospredje stopi funkcionalnost« (1995: 335). Čeprav je ulična poezija prvotno zapisana, izjema je »freestyle«, pa je praktična vrednost v ospredju tudi tukaj, kjer sta najpomembnejši lastnosti jasnost in razumljivost. Obe se povezuje z aktualnostjo (za »realistični del« ulične poezije je značilno v trenutku nastanka aktualno dogajanje) in mimetičnostjo (posnemanjem trenutne resničnosti). Ulična poezije je tako vmesna stopnja med tradicionalno literaturo in ljudskim slovstvom, pri čemer pri njej ne gre iskati enakih pogojev (npr. literarnosti) za vključitev v literaturo, kot se to dogaja pri tradicionalni literaturi, hkrati pa jih ne moremo potisniti v ozadje, kakor to predlaga Terseglav (prav tam) za ljudsko slovstvo.

Ena izmed distinktivnih značilnosti ulične poezije so t. i. multi rime, kjer »gre za nizanje notranjih rim ali za preplet pogostih notranjih rim z zunanjiimi zaporednimi rimami [...] Multi rima je tudi oznaka za vsaj dva para rim, ki si zaporedoma sledita, kar se lahko zgodi v istem verzu ali v dveh različnih verzih, na primer zelena dolina / zaposlena družina« (Kusterle 2014a: 111). Nadaljnja delitev multi rime poteka na horizontalni, vertikalni in diagonalni osi. Na horizontalni osi govorimo zgolj o enem tipu multi rime, tj. notranja zaporedna ali geminacijska rima (xxxxaaxxxx). Na vertikalni osi poznamo zunanjo zaporedno rimo, »ki je lahko zunanja začetna zaporedna ali anaforična rima (aaxxxx / aaxxxx) ali zunanja končna zaporedna ali epiforična rima (xxxxaa / xxxxaa)« (prav tam). Na diagonalni osi pa se lahko pojavita anadiplozična (xxxxaa / aaxxxx) ali epanaleptična (aaxxxx / xxxxaa) rima. Poleg naštetih poznamo še »poseben tip [...] ki ga imenujemo sekvenčna multi rima (xxaxaxxa / xxxaxxax)« (prav tam). Ob ustrezni realizaciji v določenem besedilnem okolju multi rime učinkujejo ekspresivno, zaradi česar

<sup>6</sup>»[Z]a nas [je] zaporedna rima zvrstno zaznamovana kot »nižja«, ljudska varianta.« (Novak 2010: 36)

<sup>8</sup>Pri tem še vedno zagovarjam svojo prvotno tezo, ki sem jo predstavil v prispevku Stilitika ulične poezije (Kusterle 2014a), da gre v ulični poeziji pod izrazom rima večinoma razumeti polni zvočni stik, saj ta prevladuje, dodajam pa, da je pogosta tudi asonanca, ki avtorjem omogoča razširitev izslovarskih zvočnih realizacij

jih avtorji ulične poezije pogosto uporabljajo v »battlih« (slov. besednih spopadih), kjer morajo z izbranimi sredstvi nasprotnika čim bolj prizadeti, ga ponižati in/ali osmešiti.

Visoka stopnja ritmičnosti v besedilih že dolgo časa bega verzologe pri opredelitvi vrste verza. Bjelčević (2004: 147) se sprašuje o možni prisotnosti silabotoničnega ali rimanega svobodnega (op. prostega) stavčnega verza, vendar z novimi raziskavami postaja vse bolj jasno, da se v ulični poeziji uporablja poseben tip prostega verza<sup>9</sup>, ki je vezan na ritem glasbene spremljave. Ta se od tistega v tradicionalni poeziji loči v tem, da so verzi med seboj približno enako dolgi, da vsebujejo približno enako število zlogov, saj se na ta način pri realizaciji na sekundarni ravni, v glasbenem okolju, lahko vzpostavi »flow«, govornji ritem.

### 3.2 Širša opredelitev ulične poezije

Širša opredelitev ulično poezijo razume kot sklop poezije in glasbe, besedila in glasbene podlage, govora in instrumentalne spremljave. Gre za medumetnostno povezovanje, ki temelji na vzajemnem odnosu poezija : glasba. Ob tem širša opredelitev ulične poezije upošteva tudi performative, persono, glasovno interpretacijo in modo.

Ne gre zgolj za naključje, da je dolžina kitice večkratnik dolžine refrena, saj je glasbena podlaga, ki se uporablja kot spremljava besedilu, običajno zgrajena iz loopov, ponavljajočih se sekvenc, ki predvsem znotraj stare šole temeljijo na samplih, melodičnih odsekih drugih avtorskih glasbenih izdelkov, ki tradicionalno trajajo dva ali štiri bare, redkeje osem barov.<sup>10</sup> Najbolj osnovna struktura te enote je sestavljena iz treh udarcev bobna, basovskega in melodičnega dela. Značilno je, da enemu baru ustreza en verz besedila. Klasični tempo je 90 bmp (tj. devetdeset udarcev na minuto), kar predstavlja zgornjo mejo frekvenčnega območja bitja človeškega srca in zato taka hitrost beata<sup>11</sup> v poslušalcu sproža ugodje.

Izrednega pomena so performativi, torej tista telesna dejanja, s katerimi »nastopajoči neposredno vzpostavlja lastno identiteto pred občinstvom« (Inštitut 2016). Z drugo besedo lahko performative poimenujemo kot nastop ali nebesedne spremljevalce besedila. Sem uvrščamo mimiko, gestiko, kretnje (najpogostejša kretnja v zgodovini ulične poezije je premikanje roke, s katero si avtorji dajejo ritem, kar je podobno »gibom kitaristov, pevcev itd., ki si pri iskanju tempa pomagajo z nogo ali s prsti na roki« (Kusterle 2014b: 99), medtem ko je najprovokativnejša kretnja dvignjen srednji prst, ki kot simbol predstavlja nestrinjanje in upor) ter gibanje po odru oziroma način hoje.

Tesno povezana s performativi je persona, osebnost posameznika, ki omogoča udejanjenje performativov. Ni namreč vsakdo primeren za nastopanje in vzpostavljanje stika z naslovniki, katere lahko pritegne že sama prezenca nekoga, ki stoji pred njimi.

V dopolnjujočem odnosu s persono je glasovna interpretacija, ki v povezavi z ulično poezijo vsebuje deliveri in flow, kamor uvrščamo tudi dikcijo in artikulacijo. Deliveri v tem smislu predstavlja posredovanje besedila publikli.

<sup>9</sup>Boris A. Novak postavlja ločnico med vezano besedo in prostim verzom tako, da vezano besedo opredeli kot tisto, kjer so besedni zlogi vezani na metrum, serijo ponavljajočih se naglašanih in nenaglašanih zlogov, medtem ko so besedni zlogi v prostem verzom prosti vezanosti na metrum, vendar še vedno ohranjajo močan ritem, ki pa ni vnaprej določen. Novak pravi, da nekateri pesniki uporabljajo prosti verz, »kakor da bi šlo za skrajšano prozno vrstico, kar je [...] napačno. Prepričani so, da prosti verz pomeni odsotnost vseh pravil in oblik« (1997: 176). Pri tem dodaja, da »[s]leherna dobra pesem temelji na trdni obliki in pravilih, na nočnem, živem ritmu, četudi gre za prosti verz. Razlika med klasičnim in prostim verzom je le v tem, da je pri klasičnih oblikah treba spoštovati vnaprej postavljena pravila« (prav tam).

<sup>10</sup>Pri glasbeni podlagi gre večinoma za 4/4 takt ali, v povezavi z glasbenimi programi, »bar«.

<sup>11</sup>»Beat« se v rap glasbi uporablja v sinonimnem razmerju z glasbeno podlago.

Za ulično poezijo je zelo pomemben, saj lahko s slabim prenosom besedila pride do prekinitve povezave med interpretom in poslušalci. Medsebojna povezava pa je pri ulični poeziji tista vez, ki združi dva različna človeka v skupno čustvovanje, kot so: jeza, strah, trpljenje, žalost ali ljubezen. »Deliveri« je sestavljen iz besedila, glasu, »flowa« in nastopa. Gre torej za elemente na različnih ravneh posredovanja in sprejemanja, vse od zapisa, glasu in ritma, do telesne govornice (sem sodijo gestika, mimika, telesna drža, kretnje). (Kusterle 2014a: 119–120)

Podobno velik pomen ima flow. Gre za »govorjeni ritem, ki za doseganje svojega cilja uporablja rimo« (Kusterle 2014a: 115). Vzpostavi se med glasovno interpretacijo besedila ob glasbeni spremljavi, zato se pogosto avtorjeva dikcija bliža melodičnemu petju. Veliko vlogo ima pri tem tudi artikulacija, ki je lahko, odvisno od namena, jasna ali nejasna. Če je namen avtorja, da bo besedilo razumljivo, mora biti artikulacija jasna, flow pa bo na ta način trši, saj bodo meje med besedami razločne. Če pa avtor želi v ospredje postaviti flow, izbere nejasno artikulacijo, besedilo podredi flowu do točke, ko so meje med besedami zabrisane. Takemu flowu pravimo gladek flow. Flow je pomemben element vzdrževanja stika med avtorjem in poslušalci. Podobno kot deliveri lahko povzroči t. i. pritegnitveni ali odtegnitveni učinek, pri čemer je prvi tisti, ki poslušalca pritegne k poslušanju, medtem ko ga drugi od poslušanja odtegne oziroma odvrne.

Še en pomemben element glasovne interpretacije so t. i. »back vocals« (slov. spremljajoči vokali ali slengovsko »bekvokali«). Ti so uporabljeni za poudarjanje določenih besed, misli, idej, nebesedno izraženih občutij itd. Na koncertih nastopijo tudi v vlogi zapolnjevalcev prekinitev mest, ki nastanejo, ker avtorju med glasovno interpretacijo zmanjka zraka in vdihne na mestu, kjer bi sicer moralo biti besedilo.

Kot zadnjo izmed omenjenih elementov ulične poezije v širšem smislu velja omeniti modo. Sem uvrščam stil oblačenja, frizuro, nakit, modne dodatke in obutev.

Stereotipna podoba uličnega pesnika so dolge baggie hlače, spuščene do sredine zadnjice, s pasom z velikimi zaponkami z (umetnimi) dragimi kamni in/ali dizajnerskim logotipom priznanega modnega oblikovalca ali logotipom lastne blagovne znamke oziroma osebnim umetniškim logotipom, ohlapna majica s kratkimi rokavi, hoodie (pulover s kapuco), visoke teniske z navzven štrlečim jezikom in z nezavezanimi vezalkami, pobrita glava, naglavna ruta, kapa s ščitnikom, ki se jo lahko nosi s ščitnikom naprej, postrani ali obrnjeno vzvratno, trendovska sončna očala in ostalo bling bling okrasje (npr. zlati zobje, zlate prevleke za zobe, (umetni) diamanti na zaponkah pasov ali uhanih, zlati pečatni prstani z dragimi kamni, zlate zapestnice, ure in verižice, pozlačene verige, ki jih manj premožni avtorji nosijo okrog vratu namesto zlatih verižic itd.).

Stereotipna podoba ulične pesnice so ozke kavbojke, namenoma strgane na sprednji strani ali ob straneh, beggie hlače, kot pri moških, trenirka ali kratko krilo, oprijeta kratka majica normalne dolžine ali oprijeta kratka majica, ki pušča nepokrit del okrog trebuha, ali zgolj top, usnjena, bombažna ali ohlapna športna jakna (pogosto s krznom ali samo s kapuco s krznom); pri oblačilih ima pomembno vlogo globok dekolte, visoke teniske z navzven štrlečim jezikom in z nezavezanimi vezalkami ali škornji ali čevlji z visoko peto, dolgi spuščeni ali v kitke spleteni lasje, naglavne rute, kape s ščitnikom, dizajnerska očala in ostalo bling bling okrasje (npr. verižice iz dragocenih kovin, zlati prstani, veliki uhani v obročasti obliki, make-up: »eyeliner«, »eyeshadow«, maskara, umetne trepalnice in nohti, lasni podaljški, šminka itd.).

### 3.2.1 Glasba kot dopnilo literarnemu tekstu

Rap je hibridna oblika teksta in instrumentalne podlage. Čeprav temelji na literarni predlogi, zaradi svoje interpretativne narave prvenstveno sodi na področje glasbe. To je razlog, da se ulične poezije, v ožjem ali širšem smislu, do pred kratkim ni obravnavalo kot literarno predstavnost.

Ulična poezija je, z izjemo »freestyle«, prvotno zapisana in kot taka predstavlja ožji pomen svojega predmeta. Gre za t. i. primarno stopnjo, ki je enaka tako ulični kakor tradicionalni poeziji. V povezavi z instrumentalno spremljavo preide na sekundarno stopnjo, ki jo predstavlja uglasbitev. Ugotovimo lahko, da je edina razlika med ulično in tradicionalno poezijo v tem, da je prvotni cilj ulične poezije realizacija na sekundarni stopnji, drugotni cilj pa objava v mediju primarne stopnje, medtem ko pri tradicionalni poeziji prvotni cilj ostaja na primarni stopnji, sekundarna stopnja pa predstavlja drugotni cilj. Posebnost ulične poezije je »freestyle«, kjer že v trenutku tvorjenja nastopi sekundarna stopnja, če pa kasneje s pomočjo transkripcije govorjeno besedilo zapišemo, sekundarni sledi primarna stopnja.

Zaradi tovrstne narave ulične poezije je zanimiv pojav objavljanje besedil komadov v različnih medijih primarne stopnje. Nekateri avtorji besedila komadov, ki jih uvrstijo na glasbeni CD, natisnejo v knjižice, priložene k optičnim nosilcem (npr. Trkaj: *V času enga diha*. Ljubljana: Nika Records, 2004; Zlatko: *Zlato ti daje sijaj, ne pa sreče*. Ljubljana: Reflektor records, 2010.) Drugi se odločijo za objavo besedil na lastnih, za ta namen ustvarjenih spletnih straneh (npr. Atila: *Teorija Đorđe Kesić*. Novo mesto, 2008.), YouTubu ali kje drugje. Obstajajo tudi avtorji, ki svojih besedil ne objavijo nikjer, zato je pri njih za analizo potrebno uporabiti metodo transkripcije. Pri tem ni nujno, da gre za »freestyle«, saj so besedila lahko predhodno zapisana, niso pa nikjer objavljena.

## 4 Zaključek

Še posebej v Ameriki je zelo aktualna praksa izdajanja ulične poezije v knjižnih oblikah (npr. Adam Bradley idr.: *The Anthology of Rap*. ZDA: Yale University Press, 2011.; William Buckholz: *Understanding Rap: Explanations of Confusing Rap Lyrics*. ZDA: Abrams, 2012.; Hal Leonard Publishing Corporation: *Hip-Hop & Rap: Complete Lyrics for 175 Songs*. ZDA: Hal Leonard Publishing Corporation, 2003.; Alex Ogg: *Rap Lyrics: From the »Sugershill Gang« to Eminem*. UK: Music Sales Ltd, 2002.). Z nekajletnim zamikom je prišel trend izdajanja ulične poezije v obliki knjige tudi v Slovenijo. Leta 2009 je RTV Slovenija izdal Zlatkov triumf, trilogijo z naslovom *585 teorija*, ki vključuje CD, DVD in knjigo, v kateri lahko najdemo opis slovenske urbane kulture, nekaj Zlatkovih aforizmov in ulično poezijo. Od leta 2014 poteka urejanje samostojne pesniške zbirke ulične poezije raperja Lockyja. Leta 2015 sta se začela še dva projekta, in sicer: Darko Nikolovski je pričel z urejanjem antologije z družbeno angažirano ulično poezijo slovenskih avtorjev *Previharimo viharje*, kot drugi pa se je, z zaenkrat še neznanimi kriteriji izbire besedil, urejanja antologije lotil Aljoša Harlamov.

## Viri

AMO, 2011: Sneg sneg. *Low Badžet Krismes Tejp*. 6.

ECHOB, 2003: *Mimo mene*. Furam solo. 5.

ECHOB Da Dogg, 2002: Ulični poet. *Zgodbe iz pesjaka*. 6.

--, 2002: Sam proti svetu. *Zgodbe iz pesjaka*. 5.

EMKEJ, 2012: Fertik. *Znajdi se*. 13.

Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU, 2016: Slovar slovenskega knjižnega jezika. *Fran* 3.1 (7. 4. 2016): <<http://www.fran.si/>>. (Dostop 8. 6. 2016.)

KURTO A.J., 2012: RE: K.O.

MIRKO, 2011: Lubezn za rap. *Borec v meni*. 12.



MLADICH, 2012: O čem.

PRINCIP, 2014: Rap je več. *Hardcore*. Velenje: Samozaložba. 12.

U-KAN, 2010: Stari dnevi. *Ulični vojak - Mixtape*. 12.

WUDISBAN, 2013: Wudisbar. *Velebor*. 5.

### Literatura

Aleksander BJELČEVIČ, 2004: Verz in kitica v popularni glasbi od srednjega veka do metala, punka in rapa. *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. (40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj). 124–150.

Matjaž KMECL, 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.

Janko KOS, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Jernej KUSTERLE, 2014a: Stilistika ulične poezije. *Primerjalna književnost* 37.1, 109–124.

--, 2014b: Zgodovinski in tipološki pregled ulične poezije. *Jezik in slovstvo* LIX/4, 97–110.

Boris A. NOVAK, 1997: *Oblike srca*. Ljubljana: Modrijan.

--, 2010: Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji. *Primerjalna književnost* 33.3, 27–53.

Marko TERSEGLAV, 1995: Monika Kropelj, Pravljica in starnost. Odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravljicah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine. *Jezik in slovstvo* XLI/6, 335–336.

## Intertekstualnost v slovenski ulični poeziji

Prispevek je prva raziskava te vrste pri nas, ki obravnava intertekstualnost v slovenski ulični poeziji. Ta intertekstualne elemente uporablja za navezavo na sekundarne (vizualne/avditivne) pojavnosti, ki služijo primerjanju, kritiziranju, ironizaciji, dodajanju globljega pomena besedilu idr. Slovenski ulični pesniki pogosto vzpostavljajo povezave znotraj domačega okolja, hkrati pa svoja besedila odpirajo navzven, predvsem v ameriški kontekst, ki predstavlja protosistem ulične poezije. Intertekstualne povezave s sekundarno pojavnostjo, ki ni del ulične poezije, so dokaz, da ta ni izolirana tvorba, ki bi obstajala samo znotraj lastnega predmeta, na kar kaže tudi novost v teoriji intertekstualnosti, tj. asociacijska mreža.

**Gljučne besede:** intertekstualnost, ulična poezija, rap, asociacijska mreža, literarna teorija

### Uvod

Vodilni raziskovalec intertekstualnosti pri nas, Marko Juvan, intertekstualnost opredeli kot »lastnost besedil, da vsebujejo elemente in strukture že obstoječih tekstov in kodov oziroma da z njimi vzpostavljajo implicitne ali eksplicitne odnose« (1990: 21). Gre za interakcijo med besedili, njihovimi avtorji in bralci, »žanrskimi, prostorskimi in slojnimi razmejitvami »univerzuma diskurzov« (npr. elitno – trivialno, ljudsko – umetno, kmečko – meščansko, otroško – odraslo, moško – žensko)« (prav tam).

Zelo pomembna pojma za teorijo intertekstualnosti sta tudi predznanje in asociacija, ki sta medsebojno tesno povezana. Govorimo o t. i. asociacijski mreži kot delu intertekstualnega sistema. Z drugimi besedami, predznanje sproži asociacijo, ki omogoči zaznavo intertekstualnih povezav. Ali je asociacija pravilna ali napačna, je odvisno od kakovosti predznanja. Na podlagi tega je možno oblikovati delitev t. i. sistema asociacijskih variant/možnosti:

- preverljiva asociacija (asociacijo se lahko preveri v asociirani pojavnosti; dobro izkoriščeno bralsko predznanje),
- zavajajoča asociacija (asociacija kaže na neko navezavo, za katero se izkaže, da je le navidezna; dobro izkoriščeno bralsko predznanje, ki pa je zavedeno s strani avtorja besedila),
- nepreverljiva asociacija (asociacije se ne da preveriti, ker temelji na napačnem ali pomanjkljivem bralskem predznanju).

Teorija intertekstualnosti vsebuje različne elemente, s pomočjo katerih nastaja asociacijska mreža. Ti so na primer: predloga, palimpsest, topos, citat, parafraza, apoftegma, imitacija, aluzija, parodija, travestija, prevod idr.

V nadaljevanju bom teorijo intertekstualnosti povezal s slovensko ulično poezijo, pri čemer se bom v analizi besedil osredotočil predvsem na intertekstualne elemente, kot so: apoftegma, prevod, aluzivni citatno-parafrazni naslov, travestija, citat in aluzija. V tem sklopu bom

obravnava tudi eno izmed najbolj intertekstualnih besedil slovenske ulične poezije *Partizan* ljubljanskega uličnega pesnika Dareta Nikolovskega, ki je pomembno predvsem zaradi povezave z avtorjevo biografijo.<sup>1</sup>

### Intertekstualnost v kontekstu slovenske ulične poezije

Tradicija slovenske ulične poezije se začne v razcvetu oziroma v obdobju zlate dobe ameriške ulične poezije, zato je logično, da se v slovenskem kontekstu poznajo sledi ameriških avtorjev.

Vplivi se kažejo že pri prvih dveh albumih (*Včasih smučam hit* (KoširRapTeam) in *Leva scena* (Ali En)), ko se med slovenskimi besedili pojavijo tudi angleška, vendar so vplivi najmočnejši predvsem na delovanje slovenske skupine Pasji kartel, ki so za komad *Pod pritiskom* (*Pesjansa*, 1996, 3) posneli videospot, v katerem je Matejo s postopkom imitacije vzpostavil vez s tedaj zelo popularnim ameriškim avtorjem Cooliom, znanim po nošenju afro frizure. Hkrati pa so, čeprav nihče od njih ni temnopolt, člani skupine v svojih besedilih uporabljali besedo »nigga«.<sup>2</sup> Intertekstualnost v ulični poeziji nastopa na več ravneh, npr.: besedila, glasbe, glasbenih videospotov idr.

### Intertekstualnost na ravni besedil

Intertekstualnost na ravni besedil obsega različna besedila, pa naj bodo to literarna, literarnoteoretska, literarnozgodovinska, zgodovinska ali druga dela. Največja delitev se zgodi znotraj literarnih del, kjer predloga lahko pripada vsem trem literarnim zvrstem (lirika, epika, dramatika) kakor tudi različnim literarnim vrstam. Tako avtorji slovenske ulične poezije v besedilih uporabljajo intertekstualne reference na besedila: lastne skupine, tradicionalne poezije, dramskih in proznih del, biografij, zgodovinskih zapisov idr. Lahko pa prototekst<sup>3</sup> predstavljajo druge znakovne umetnosti, kot sta na primer glasba in likovna umetnost. Zadnja pride najbolj do izraza pri tisti vrsti tematskih dvobojev, kjer morata nasprotnika čimbolj natančno opisati neko umetniško delo. Na koncu zmaga tisti, katerega opis se bolj ujema z izvirnim medijem.

Že leta 1988 je skupina KUD Koseski posnela komad *Kekec rap*, kjer se prvič pojavi aplikacija literarnega lika na slovensko ulično poezijo. Leta 1992 je za potrebe predstave *Hamlet Packard*, ki so jo pripravili v gledališču Glej, Zdravko Duša napisal besedilo *Hamlet rap*, ki ga je v predstavi izvedel Sebastijan Cavazza v vlogi Shakespearovega Hamleta. Toxick pa je ustvaril aluzijo na *Preobrazbo* Franza Kafke, »paleolitik je sindrom sodobne glasbe, / gledam neke pol hrošče brez končane preobrazbe« (2012: 8).

Intertekstualno zanimiva sta tudi primera *Trubar* (Jararaja, 2008), kjer je skupina črpala iz biografije Primoža Trubarja, in *Slovenskega naroda sin* (Slon in Sadež, *Komercialne pizze*,

<sup>1</sup> Nikolovski je leta 2002 za kompilacijo 5 pik in nekaj repov posnel politično angažiran komad *Kdor ma srce*, ta pomagat zna. Kompilacijo je omogočil propagandni štab Vike Potočnik, takratne ljubljanske županje, revija *Mladina* pa je projekt označila kot »režimski hip-hop« (Gačič 2002). Leta 2008 je bil Nikolovski uvrščen na kandidatno listo politične stranke Zares, ki ji je posodil svoj komad in videospot z naslovom *Gregor*, leta 2011 pa je z ekipo začel s snemanjem filma *Stari pisiker*, podnaslovljenega z *Narod, ki ne pozna svoje preteklosti, nima prihodnosti*. V okviru tega projekta je v sodelovanju s pevcem Semom posnel ideološki komad *Partizan* in pripadajoči videospot.

<sup>2</sup> Izraz »nigga« je slengovska različica besede »nigger«.

<sup>3</sup> Kot piše Juvan (1990), Popovič prvotno obliko besedila imenuje »prototekst«, iz katerega izhajajo vsa druga besedila, t. i. »metateksti«. To so besedila, ki nastanejo na podlagi nekega drugega besedila in se v določenih točkah opirajo na prvotni tekst.

2004), v katerem sta avtorja najprej ustvarila aluzijo s citatnim naslovom na istoimenski komad Tomaža Domiclja<sup>4</sup> (48, 1979), nato pa, sicer z nekaj strokovnimi napakami, uporabila podatke iz zgodovine slovenskega naroda.

V povezavi z intertekstualnostjo in zgodovinsko snovjo je zanimiv še komad Partizan ljubljanskega uličnega pesnika Nikolovskega, kjer je avtor uporabil t. i. tradicionalno apoftegmo. Gre za izrek znanega mehiškega revolucionarja Emiliana Zapate, ki je leta 1910 začel z revolucijo proti predsedniku Porfiriu Díazju. Zapata je v času revolucije v enem izmed svojih politično usmerjenih govorov izrekel misel: »Bolje je umreti na nogah, kot živeti na kolenih.«<sup>5,6</sup> ki je upornikom vlila pogum, hrabrost in voljo za nadaljnji boj. Parolo, katere prvotni avtor ni znan in morda izhaja celo iz antike, naj bi Zapata prevzel od svojega predhodnika Joséja Martíja, ki pa je izhajal iz François-a-Noëla Babeufa, francoskega političnega agitatorja, ki je živel v času francoske revolucije. To programsko misel sta kasneje popularizirala Che Guevara, nekateri pravijo, da je celo on izvorni avtor, in Dolores Ibárruri, ki naj bi misel leta 1936 javnosti posredovala prek radijskih valov. Nikolovski je ta danes že kar pregovor<sup>7</sup> uporabil za začetni verz druge kitice, »Jst mam očitno v genih, da bom umru v stoje, ker se ne plazm po kolenih« (2013: 1). Pri tem posnetku znane zgodovinske izjave je v drugem delu uporabil negacijsko formulo, s katero še bolj jasno, namreč osredotoči se nase, torej na konkretno, ne več na množico, na splošno, izpove svoj upor zoper »izdajalce«.

Ulični pesniki pogosto vstopajo v intertekstualne odnose znotraj lastne skupine. Pri tem lahko z drugim avtorjem stopajo v disput, kot se to zgodi v primeru Nasovega komada Hip-Hop is dead (*Hip-Hop Is Dead*, 2006), na katerega se navezujejo različni slovenski avtorji, npr.: Amo (»Hip hop ni mrtev ker vanj prihajajo slabši / ampak je mrtev ker v njem vztrajajo napačni / v bistvu je v stanju kome« (2011: 3) in »vsi superbni s »hip hop je mrtev« inserti / pa se vpraša kdo kdaj ste nazadnje bli na rap koncertih?« (2012)), Toxsick (»Predaj dokaze da si ti v resnici žrtev, / si ko rap: smrdiš na daleč, al pač mrtev«<sup>8</sup> (2012: 8)), Doša (»Hip hop je mrtu, Slovenci pa znani po samomorih« (2010: 23)) idr.

Čeprav družbeni konsenz na področju zapisanih besedil dovoljuje prevajanje, pa prevodi znotraj ulične poezije niso zaželeni, saj nižajo nivo avtorstva. Kljub temu se jih nekateri avtorji poslužujejo, pri čemer pogosto ne navedejo avtorja prvotnega besedila, saj verjamejo, da izvirnika ne bo nihče prepoznal.<sup>9</sup> Tak primer zasledimo pri Zlatku, »Tok sm močn, dab lahko Pižamo na hrbtu držu« (2007: 8), ki prenese Jay Z-jev verz »I'm strong enough to carry Biggie Smalls on my back« (2003: 8) v slovenski kontekst, namreč tako kot se je Biggie, se tudi Pižama<sup>10</sup> spopada s prekomerno telesno težo.

<sup>4</sup> Na avtorja in komad se v besedilu Leva scena naveže Ali En, ko pravi: »Leva scena je večja kot najprej izgleda, / zmer več je tega dreka in neumnga goveda. / En muskonter prav izstopa, za mene je debil, / ljudje pa mu pravjo slovenskega naroda sin. / Svoj največji hit je naredu že pred dvajsetmi leti, / a še zmer ga špila in si misli »vsi so kmeti«. / V resnici je kmet on, naj se vrže čez balkon, / če bo sreča zlom si vrat, ti zafukan idiot moron. / A on misl da nben ne šteka družga od rock'n'rola, / se drži ga kakor klop toplokrvnega vola« (1994: 1).

<sup>5</sup> V španščini se geslo glasi »Es mejor morir de pie que vivir de rodillas.«

<sup>6</sup> Pojavlja se še več oblik, in sicer »Bolje umreti stoje, kot živeti kleče.«, »Bolje umreti na nogah, kot vse življenje preživeti na kolenih.«, »Raje umrem stoje, kot da bi živel kleče.« itd.

<sup>7</sup> Nekaj uporabnikov spletnih forumov omenja geslo kot srbski nacionalni pregovor.

<sup>8</sup> Primer sem uvrstil ob druge, ker je rap subkultura, ki jo uvrščamo med kulturo imenovano hip-hop. Marsikdo pojma rap in hip-hop enači, kar je sicer zmotno, a v praksi precej pogost pojav.

<sup>9</sup> Gre za plagiatorstvo. Ki pa ga prvotni avtorji, glasbene založbe oziroma imetniki avtorskih pravic zaradi nepoznavanja slovenskega nacionalnega korpusa ulične poezije ne prepoznajo

<sup>10</sup> Umetniško ime uličnega pesnika, stand-up komika in knjižnega prevajalca Boštjana Gorenca.

Ob že predstavljenih primerih se v slovenski ulični poeziji pojavi še en element intertekstualnosti. Gre za t. i. aluzivni citatno-parafrazni naslov, ki je sestavljen iz naslovnice aluzije<sup>11</sup> ter citatne parafraze. Tak primer je N'tokov komad *Prilika o izgubljenem MC-ju* z albuma *Cesarjeva nova podoba* (2003), ki aludira na svetopisemsko *Priliko o izgubljenem sinu*.

Ulični pesniki posegajo tudi po bolj kompleksnih intertekstualnih elementih, kot so na primer travestije. Zanje pravi Juvan, da »so bile zvečine komične pesnitve«, pri čemer »so značaje bogov in herojev vulgarizirale, njihova dejanja poneznatila, dikcijo pa drastično zniževale. Epsko distanco so prebijale s familiarizacijo, z vnašanjem anahronizmov in aluzij na sodobne razmere, pa tudi z duhovitimi komentarji na račun avtoritete avtorja izvirnika« (2000: 41). Eden izmed najbolj reprezentativnih primerov travestije v slovenski ulični poeziji je komad *Prešeren 21. stoletja*, kjer se avtor poigra z bio- in bibliografskimi podatki o Francetu Prešernu, ki jih na groteskno-komičen način aplicira v sodobni kontekst ter pri tem idejo o visoki poeziji (Paternu 1977: 145) zreducira na stopnjo vulgarnega,

O Vrba domača, zdj muce nategujem, / rd bi pršu do keša, kazinó obiskujem. / Se nasekam ga v parku, kul se počutim, / če pride kšn papak mem, ga še dol butnm. / Nove ideje tko za pesmi jst nabiram, / ni punc pravih, sam za keš jih še podiram; / ni več unih pravih žurk tm na Tromostovju, / čefurji pa đanksi se sprehajajo na novo. / Apel Kopitarja pretepa, ker spil cel je litr, / kritike hinavske, le čevlje sodi naj Kopitar. / Franci piše o pičkah, drogah in zabavah, / ni idej več, vse izrablen sam priznava. / Zato pržge cigaret, porniče na kompu, / ni za drkanje to, sam ideje rd našópu. / Najstnice, mamice pa Julija na splétu, / ne rab jo ob seb, sj to je sex po internetu. (Krof 2007)

Zadnja obravnavana intertekstualna elementa na področju slovenske ulične poezije sta citat in aluzija. Citati so najpogosteje vezani na področji lastne skupine in tradicionalne poezije. Pod prvo uvrščam Zlatkov primer, ko je leta 2007 izdal svoj glasbeni prvenec *Svet je lep*, kamor je uvrstil komad *A si ti tud notr padu*. Že sam naslov asociira na v tistem času priljubljeno oddajo televizijske hiše POP TV *A si ti tud not padu*,<sup>12</sup> ki sta jo vodila Jurij Zrnc in Lado Bizovičar. V besedilu se pojavita še verza: »Pa rečmo, prvič iz pēka si vzamemo za žbè, / damo na podlago in prpravmo škarice« (Zlatko 2007: 3), ki sta citat iz besedila Klemena Klemena z naslovom *Velik problem*. »Prvič! Iz pēka vzamemo za žbè, / damo na podlago in prpravmo škarice« (Klemen 2000: 16).

Bogat izbor citatov iz tradicionalne poezije najdemo v komadu *Partizan*, kjer Nikolovski celotno besedilo gradi na prvinah drugih tekstov, ki so nastali v specifičnih okoliščinah. Te želi rekonstruirati, kar mu najbolj avtentično uspe s črpanjem metabesedil, ki so nastala v duhu vojnega časa. Da pri *Partizanu* lahko govorimo o citatih, nam včasih namigne avtor sam, »niste vredni, sam posvečam vam njegove besede« (2013: 1) in »je povedu mld Kajuh že pred leti« (prav tam), spet drugič pa prepoznanje citatov zahteva kultiviranega bralca s širokim poznavanjem različnih poetik in zgodovinskega obdobja druge svetovne vojne z glavnimi značilnostmi komunističnega režima. S tem, ko avtor v besedilu niti grafično niti na koncu v obliki navedb virov ne označi

<sup>11</sup> »[N]pr. naslovna aluzija na Dantejevo pesnitev v Balzacovi *Človeški komediji*.« (Juvan 2000: 29)

<sup>12</sup>Naslov oddaje je citat znamenitega, skoraj komičnega vprašanja »A si ti tud not padu?« Bogdana Lubeja, ki je leta 1964 v vlogi Petra zaigral v slovenskem partizanskem filmu *Ne joči, Peter*.

citatov, hkrati pa jih poveže v koherentno celoto, zabriše t. i. imitacijsko matrico, ki bi poslušalcu/bralcu omogočila uvid v citatno mrežo.

Nikolovski v *Partizanu* citate jemlje iz različnih virov, kot so:

1) pesmi Karla Destovnika Kajuha:

- *V slovenskih vaseh*, »in junaški partizan bo z nagljem / okrasil lase dekletu. / Vse drugače, lepše bo takrat na svetu.« (Destovnik-Kajuh 1971: 222), in »ker vse drugače, lepše bo takrat na svetu, / ko junaški partizan bo z nagljem okrasil lase dekletu.« (Nikolovski 2013: 1),
- *Materi padlega partizana*, »Lepo je, veš, mama, lepo je živeti, / toda, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti!« (Destovnik-Kajuh 1971: 221), in »lepo je, veš mama, / lepo je živeti, toda za kar sem umrl, / bi hotel še enkrat umreti!« (Nikolovski 2013: 1),
- *Poetom*, »Ne peti, / rjoveti / bi morali / v teh dneh, / poeti. / Kajti pesmi tihe / več ne ranijo srcá; / ni ljudem za vzdihne / ni jim do solzá. / In zato, zato, poeti / naših groznih dni, / pojte, / kakor v boju bajonetni. / Skušajte / v ljudeh razvneti / ogenj, / ki jim v srcu tli« (Destovnik-Kajuh 1971: 181), in »Ne peti, rjoveti bi morali v teh dneh poeti, / je povedu mld Kajuh že pred leti. / Kajti pesmi tihe več ne ranijo srca, / ni ljudem do vzdihov, ni jim do solza. / In zato poeti naših dni pojte, / kakor v boju bajonetni, / skušajte v ljudeh razvneti / ogenj, ki jim v srcih tli – sam men se zdi, / da večina poetov dons rajš molči.« (Nikolovski 2013: 1),
- *Po tisoč letih*, »To leto bo naše in naša bo letos pomlad« (Destovnik-Kajuh 1971: 206), ter *Naša pesem*, »Pa je vendar sreča biti mlad, / biti mlad in poln nad!« (prav tam: 173), in »To leto bo naše in naša bo letos pomlad, / ko lepo bo biti mlad in poln nad.« (Nikolovski 2013: 1);

2) komunistično geslo:

- »Smrt fašizmu, svoboda narodu!«; »Zato na smrt fašizmu – svoboda narodu odgovorim!« (Nikolovski 2013: 1);

3) ljudska pesem:

- *Stoji tam v gori partizan*, »Stoji tam v gori partizan / in kliče nam v dolino: / Vsi mladi fantje in možje, / branite domovino!« (Ljudska 1953: 27), in »Stoji tam v gori partizan / in kliče v dolino-o-o: / Vsi mladi fantje in možje, / branite domovino!« (Nikolovski 2013: 1);

Poleg primerov (popolnih) citatov avtor v obravnavanem besedilu uporabi tudi modifikacijske citate, in sicer iz pesmi:

- Toneta Seliškarja *Na juriš*, »Na juriš, na juriš, na juriš, / maščujmo požgane domove, / maščujmo vse naše grobove! / Preženi besneče / in reši trpeče! / Na juriš, o-hej, partizan, / pred tabo svobode je dan!« (1953: 53), in »Jst sm odgovor na požgane domove; / za poslane v grobove naplačujemo dolgove! [...] na juriš spet in spet!« (Nikolovski 2013: 1);
- in Otona Župančiča *Veš, poet, svoj dolg*,<sup>13</sup> »Veš, poet, svoj dolg? [...] Vem, o vem svoj dolg, / v prsih tu me žge; / naj se mi grlo odpre, / bom zavijal ko volk« (1963: 105), in »Sam, če veš poet svoj dolg, / če te v prsih žge, / naj se ti grlo odpre, / zavij k volk« (Nikolovski 2013: 1).

<sup>13</sup> Leta 2011 je izšel dokumentarni film o slovenskem hip-hopu z naslovom *Veš, poet, svoj dolg*. Župančičev naslovni verz pa se pojavi tudi kot naslov referata Bojana Štiha, ki ga je 21. maja 1982 predstavil na plenumu Kulturnih delavcev OF.

Ob citatih je zadnji obravnavani intertekstualni element aluzija. Ta se pojavi na primer v leta 2016 posnetem komadu *Dramilo*, kjer Trkaj uporabi naslov Vodnikove pesmi, s čimer ustvari aluzivno povezavo med besediloma, ki ju družijo domoljubna tematika. V Trkajevem besedilu se v prvem verziju refrena pojavita citat in modificiran citat, »Zemlja je zdrava, lega je prava« (2016) in »Slovec, tvoja zemlja je zdrava, / izdramnim nje lega nar prava« (Vodnik 1988: 49, 393), na koncu druge kitice pa dve aluziji, »Dvignem majk k Mojzes, dirigiram tej poplavi« (2016) in »Da pokažem kdo smo mi in od kod se ti junaki / poeti – prepodijo se ti zmot oblaki« (prav tam), med katerima prva vzpostavlja referenčno povezavo s Svetim pismom, »Tedad je Mojzes iztegnil roko nad morje in Gospod je gnal morje z močnim vzhodnim vetrom vso noč nazaj. Iz morja je naredil suho zemljo. In vode so se razdelile. Izraelovi sinovi so šli sredi morja po suhem in vode so jim bile kakor zid na desni in levi« (SSP 2000: 2Mz/14,21/72), druga pa s Prešernovim *Krstom pri Savici*, »med svoje rojake / Slovence gre in dalje čez njih mejo, / do smrti tam preganja zmot oblake« (1971: 104).

### Intertekstualnost na ravni glasbe

Ko na ravni glasbenih podlag govorimo o citatih in aluzijah, je pri tem najpogosteje mišljeno »samplanje« (slov. vzorčenje). Gre za tehniko, kjer glasbeni producent, tradicionalno je to DJ, iz nekega drugega znanega ali neznanega dela izreže zvočno sekvenco. Ta je lahko melodična, vzeta je celotna melodija ali zgolj njen del, enotonska, vzeta je zvok posameznega instrumenta, ali vokalna, kjer je vzeta zvok človeškega vokala (prim. moški glas, ki na poljubni intonaciji artikulira samoglasnik). Predvsem »underground« ulični pesniki pogosto uporabijo glasbene podlage brez avtorjevega dovoljenja,<sup>14</sup> saj so te velikokrat prosto dostopne na spletu, npr. na YouTubeu, SoundClicku, SoundCloudu in drugje, kamor producenti nalagajo svoje izdelke ter tako skrbijo za prepoznavnost in spletno trgovino.

Glasbene podlage znanih izvajalcev so slovenski ulični pesniki prevzemali tako v 90. letih 20. stoletja kakor na začetku 21. stoletja oziroma kakor to počnejo še danes. Pri tem je temeljna razlika med 90. leti 20. stoletja in kasnejšim obdobjem, da so se sprva tega načina posluževali avtorji na »underground« sceni, npr.: Chorchyp: Denis iz Podkorena (> Eminem: The real Slim Shady (*The Marshall Mathers LP*, 2000, 8)), Porno king: SLO Eminem (> Eminem: Without me (*The Eminem Show*, 2000, 10)), danes pa ni pomembno, ali izvajalec pripada »undergroundu«, npr. Ghet: Z bloka snajper (Ghetbangarap, 2012, 1) (> Busta Rhymes feat. Biggie: I knock you out (2011)) ali je že komercialno uspešen, npr. Zlatko: Življenje je šola (*Ogledalo kritikov*, 2013, 2) (> Nas: Represent (*Illmatic*, 1994, 9)).

Ob prelomu tisočletja so postali zelo popularni računalniški programi (eJay) z legalnimi »sampli«, s čimer je pri nas prvič prišlo do množične produkcije glasbenih podlag in posledično do širjenja domače rap glasbe. Kasneje sta postala popularna programa Fruityloops oziroma FL Studio in Reason. Zadnji je omogočal ročno priklapljanje in preklapljanje kablov instrumentov, mešalnih miz, procesorjev in podobno, tako da je uporabnik sledil virtualni izkušnji glasbenega studia. V tem obdobju so postajale vse bolj priljubljene avtorske glasbene podlage brez že slišanih »sampilov«. Ulični pesniki so k sodelovanju začeli pogosteje vabiti glasbenike, s katerimi so v procesu kreativnosti ustvarili še ne slišane inovativne produkte. Na tak način je, denimo,

<sup>14</sup> Vse glasbene podlage, ki jih avtorji uporabljajo in so jih našli na spletu, niso ukradene. Vse je odvisno od tega, pod kakšno licenco so objavljene. Nekatere producenti objavijo z namenom splošne uporabe, druge z omejeno uporabo in tretje s prepovedjo uporabe, če avtor izdelka ne kupi.

presentil ljubljanski avtor Zlatko z leta 2007 izdanim glasbenim prvencem *Svet je lep*, za katerega mu je glasbene podlage priskrbel Anže Kacafura – Cazzafura, kasneje pa so se mu pri nastopih v živo pridružili še člani skupine Optimisti, kar je bila za slovensko rap sceno po mileniju novost.

Hkrati je istega leta izšel Trkajev album *Rapostol*, ki deluje kot hommage zlati dobi slovenske popevke, saj lahko nekdanj zelo popularne skladbe zasledimo tako v glasbenih podlagah kakor v besedilih. Tako je na primer v komadu *Ljubljančanke* mogoče slišati »sample« in refren istoimenske uspešnice Janka Ropreta, v komadu *Gvendolina* elemente popevke *Gvendolina*, *kdo je bil* skupine Srce, komad *Trolejbus* pa vsebuje glasbo iz pesmi *Ne vozi se s trolejbusom* pevke Majde Sepe. Ob tem je Trkaj naslove zimzelenih hitov in imena njihovih izvajalcev vkomponiral v neuradno himno maturantske parade 2008, tj. komad *Pleš*.

### **Intertekstualnost na ravni glasbenih videospotov**

Intertekstualnost se na ravni videospotov kaže kot prevzemanje kadrov, posnemanje koreografije, oblačenja, imitacije gibov, gestike, mimike itd.

Vauks npr. v dissu z naslovom *TNT* (2012) uporabi podobne očesne leče, kot jih nosi v videospotu za komad *Sag my pants* (2010) ameriški avtor Hopsin, v videospotu *Nisem vzor* (2012) pa posnema Hopsinovo idejo za videospot *Kill her* (2010), ki se že navezuje na ameriški psihološki triler *Žaga* (angl. *Saw*), v katerem morajo ugrabljeni »grešni« ljudje žrtvovati del svojega telesa, da se rešijo pred smrtjo. Oba avtorja sta ugrabljena in oba nagovori glas, ki v filmu izvorno pripada morilcu z imenom Jigsaw. Razlika se pokaže v tem, da je pri Hopsinu v prostoru prisotna tudi televizija, na kateri se med predajanjem navodil, kaj mora ugrabljeni storiti, da si reši življenje, prikaže morilčeva maska, hkrati je glas v skladu s filmom nekoliko računalniško predelan, medtem ko se pri Vauksu pojavi samo glas, in sicer v slovenskem jeziku brez toliko različnih filtrov za distorzijo vokala. Oba avtorja na koncu preživita, kar se v filmu ne zgodi pogosto.

V videospotu *Raprazent* (Katana feat. Trkaj, 2008) se na začetku pojavi uvodna špica fiksijske televizijske hiše SINN – kar aludira na ameriško televizijsko hišo CNN – v kateri se v vlogi novinarja pojavi Trkaj, Katana pa prevzame vlogo znane raperke. Pri 15 sekundah nastopi kader, ki spominja na plesne kadre srednješolk v videospotu *Baby one more time* ameriške pop pevke Britney Spears (1999), in se kasneje še nekajkrat nadaljuje.

Parodije Supermana se je lotil blejski avtor Svenson v videospotu *Blejski Supermen* (2015), kjer je superjunaka najprej lokaliziral, nato karikiral, tako da ljudem raje nagaja, kot da bi jim pomagal. Tak primer se zgodi npr. pri dveh minutah in trinajstih sekundah, ko Supermen porine moškega, ki stoji ob robu Blejskega jezera, v vodo ter se nato pri dveh minutah in sedemnajstih sekundah obrne stran in odide. Pri treh minutah in sedemnajstih sekundah se Supermen sprehodi do jezera, vidi, kako se moški, ki ga je prej porinil v vodo, utaplja ter mu maha, naj ga reši, a se junak pri treh minutah in dvajsetih sekundah utaplajočemu zgolj nasmehne, mu pomaha in odide dalje. Moški se počasi potaplja in pri tem Blejskemu Supermenu kaže iztegnjeni srednji prst. Videospot temelji tudi na stripovski zgradbi, kar pomeni, da se pojavlja grafični okvir z besedilom, kot ga poznamo pri stripih, kamor sta namesto ilustracije vstavljena fotografija ali video posnetek. Celotna ideja močno spominja na videospot ameriškega avtorja Eminema za komad *Without me* (2009), v katerem Eminem med drugim<sup>15</sup> nastopi v vlogi karikiranega Robina. Prav tako kot pri Svensonu se že pri Eminemu pojavlja stripovska grafika z besedilom in fotografijami ter video posnetki, ki

<sup>15</sup> Eminem v omenjenem videospotu uporabi parodično imitacijo, s katero upodobi Osamo bin Ladna, Elvisa Presleyja in mnoge druge like.

<sup>16</sup> Stripizacija je postopek, ko v neko nestripovsko strukturo vnašamo elemente stripa.



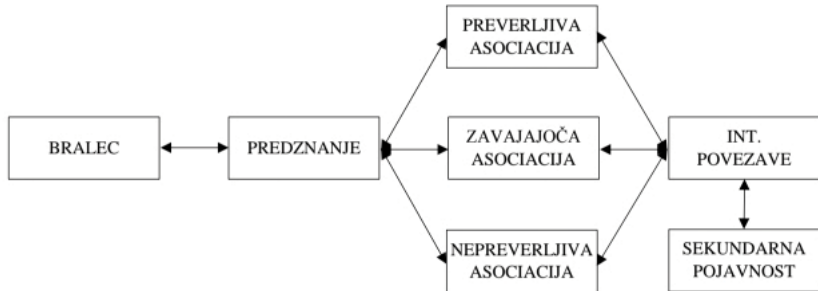
nadomeščajo tradicionalne stripovske ilustracije. Zanimiv je tudi videospot za Trkajev komad *Pleš* (2013), ki s stripizacijo<sup>16</sup> in simbolizacijo barv spominja na ameriški film *Sin city* (2005).

### Asociacijska mreža

Asociacijska mreža je del komunikacijskega modela avtor : besedilo/komad/videospot : bralec/poslušalec/gledalec.



O asociacijski mreži govorimo šele na ravni sprejemnika (bralec, poslušalec, gledalec), saj sta osnovna elementa asociacijske mreže (predznanje in asociacija) odvisna ravno od njega.



Bralec v asociacijsko mrežo stopa s predznanjem, ki v stiku z določeno strukturo v besedilu sproži asociacijo, ta pa omogoči zaznavo intertekstualnih povezav s sekundarno pojavnostjo, ki je lahko vizualna ali zvočna (besedilo, komad, videospot). Točnost asociacije je odvisna od kakovosti bralčevega predznanja, saj se v skladu z njim oblikuje drugi del asociacijske mreže. Na podlagi tega govorimo o treh tipih asociacije: preverljiva asociacija, zavajajoča asociacija in nepreverljiva asociacija.

Asociacija je preverljiva, če se jo lahko preveri v asociirani pojavnosti, tj. sekundarni pojavnosti, ki se nahaja na koncu asociacijske mreže. Ugotovitev, ali je asociacija pravilna ali napačna, je povezana z dobro izkoriščenim kakovostnim predznanjem.

Asociacija je zavajajoča, če kaže na neko navezavo s sekundarno pojavnostjo, za katero se izkaže, da je le navidezna. Pri tem gre za izkoriščeno bralsko predznanje, ki pa je zavedeno s strani avtorja. Take so na primer povezave z besednimi igrami, metaforami itd.

Asociacija je nepreverljiva, če temelji na napačnem ali pomanjkljivem predznanju. V tem primeru bralec ni zmožen priti do prave razrešitve povezovalnega vprašanja.<sup>17</sup>

### Aplikacija asociacijske mreže na primere slovenske ulične poezije

Zdi se, da je izmed intertekstualnih elementov asociaciji najbližja aluzija. Juvan pravi, da »[p]ri aludiranju ostaja skrita vsebina govornega segmenta zamolčana, ni neposredno imenovana ali opisana, vendar pa v besedilu neki izraz ali strukturni vzorec nanjo namiguje, sugerira njeno denotacijo in

<sup>17</sup>Povezovalno vprašanje je vprašanje o tem, kaj na ravni intertekstualnosti med seboj povezuje dve različni deli.

konotacijo« (2000: 30). To je razlog, da je najbolj ilustrativna aplikacija asociacijske mreže na primere aluzije.

Preverljiva asociacija	Zavajajoča asociacija	Nepreverljiva asociacija
»Dvignem majk k Mojzes, dirigiram tej poplavi« (Trkaj 2016)	»priznam sam da je bla huda zima, / Nuklearna, pa ga zdele čilam« (Nany 2013)	»molčal smo najstrašnejši molk, ko smo jim vse to pustil!« (Nikolovski 2013: 1)

Pri Trkajevem primeru gre za preverljivo asociacijo, ker upovedena vsebina asociira na zgodbo o Mojzesu, objavljeno v Svetem pismu, kjer lahko preverimo povezavo med predlogo in končnim besedilom. Tako kot je Mojzes z božjo pomočjo razmaknil vodo, da so Izraelci po suhem prečkali morje, Trkaj z mikrofonom v roki zapoveduje množici mladih in nadebudnih uličnih pesnikov ter med njimi ustvarja varen prehod za tiste z več talenta. Pri tem je pomembna še povezava z avtorjevo biografijo. Trkaj je namreč leta 2011 na ljubljanski Teološki fakulteti zaključil študij teologije, kar ga še bolj približa Mojzesu.

Drugi primer je primer zavajajoče asociacije. Posameznik, ki ima določeno znanje o ulični poeziji in je hkrati seznanjen tudi s sprotno produkcijo le-te, bo slutil možno povezavo s komadom *Hibernacija*, »veš, un občutk, ko ga čilaš na ležalniku« (Drill 2013: 9) in albumom *Nuklearna zima*, vendar zaradi avtoričinega zavajanja s spremenjenim kontekstom slutnja ne more preiti v gotovost. Zima je bila morda resnično huda, pridevnik »Nuklearna« pa zaradi ustaljene rabe z veliko začetnico kot prvo povezavo sproži asociacijo na Nuklearno elektrarno Krško. Besedilno okolje je torej tisto, ki zavede posameznika pri dokončni razrešitvi povezovalnega vprašanja.

Citirani verz Nikolovskega predstavlja nepreverljivo asociacijo, saj preko njega ni mogoče priti do preverljive predloge. Ta namreč aludira na dve stvari:

- 1) ustvarjalno odločitev Otona Župančiča iz leta 1941, ko je v protest nemški okupaciji Ljubljane napisal pesem *Veš, poet, svoj dolg* in s tem pozval h kulturnemu molku, ki ga je za nekaj let sprejel tudi sam;
- 2) Kajuhovo pesem *Poetom*, kjer Kajuhovo neposredno obsodbo molčecih pevcev Nikolovski nadgradi s perspektive povojnega časa in skozi retrospektivo posredno obsodi takratni molk.

Obe predlogi sta možni, saj avtor v besedilu za komad Partizan omeni tako naslov Župančičeve pesmi, kot poimensko pesnika Kajuha. Poleg tega Nikolovski v besedilu uporabi citate iz omenjene Župančičeve pesmi in več Kajuhovih pesmi. V primeru, ko ima bralec na voljo več možnih predlog, ne more priti do preverljive asociacije, saj sta obe asociaciji enako mogoči. Zato gre v predstavljenem verz za nepreverljivo asociacijo, ki je posledica pomanjkljivega preedznanja, vezanega na avtorjevo ustvarjalno izbiro.

## Viri

AMO, 2012: Edigs (boli me).

--, 2011: Pismo Božičku. *Low Badžet Krismes Tejp*. Samozaložba.

3. DOŠA, 2010: Memento mori. Memento mori. Ljubljana: Datura. 2

3. DRILL feat. Tropski, 2013: *Hibernacija. Nuklearna zima*. 9.

Ali EN, 1994: *Leva scena*. Leva scena. Ljubljana: Založba Prodok/Mačji disk. 1.

Siniša GAČIČ, 2002: Režimski hip hop. *Mladina*. Dostop: [http://www.mladina.si/88553/m-rap/?utm\\_source=tednik%2F200242%2Fclanek%2Fm-rap%2F&utm\\_medium=web&utm\\_campaign=oldLink](http://www.mladina.si/88553/m-rap/?utm_source=tednik%2F200242%2Fclanek%2Fm-rap%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink), 21. 6. 2016.

Jay Z, 2003: Moment of clarity. *The Black Album*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 8.

Klemen KLEMEN, 2000: Velik problem. *Trnow stajl*. Ljubljana: Nika Records. 16. KROF, 2007: Prešeren 21. stoletja.

NANY, 2013: Sanšajn.

NIKOLOVSKI, 2013: *Partizan*. Partizan. Ljubljana: Sami norci. 1.

TOXSICK, 2012: MC Feget. *Ovce na balkonu*. 8.

TRKAJ, 2016: Dramilo.

ZLATKO, 2007: A si ti tud notr padu. Svet je lep. Ljubljana: Street13. 3.

## Literatura

Karel DESTOVNIK-KAJUH, 1971: Materi padlega partizana. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 221.

--, 1971: Naša pesem. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 173.

--, 1971: Po tisoč letih. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 206.

--, 1971: Poetom. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 181.

--, 1971: Poetom. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 205.

--, 1971: V slovenskih vaseh. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 222.

--, 1971: V slovenskih vaseh. Marko JUVAN, 1990: *Imaginarij Kersta v (per) slovenski (Savizi.) literaturi*. Ljubljana: Revija Literatura.

--, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon, 45).

LJUDSKA, 1953: Stoji tam v gori partizan. *Partizanska pesem*. Ur. Radoslav Hrovatin. Ljubljana: DZS. 27.

Boris PATERNU, 1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

France PREŠEREN, 1971: Krst pri Savici. *Pesnitve in pisma*. Ur. Anton Slodnjak. Ljubljana: Mladinska knjiga. 90–104.

Tone SELIŠKAR, 1953: Na juriš. *Partizanska pesem*. Ur. Radoslav Hrovatin. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 53.

SSP, 2000: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*. Druga Mojzesova knjiga (Eksodus). Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije. 14,21/72.

Valentin VODNIK, 1988: *Zbrano delo*. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Oton ŽUPANČIČ, 1963: Veš, poet, svoj dolg?. *Izbrane pesmi*. Ur. Janko Glazer. Ljubljana: Mladinska knjiga. 105–106.

# Vzajemno delovanje besedotvorja in besedilotvorja na primeru novih tvorjenk v slovenščini<sup>1</sup>

V letih po osamosvojitvi Slovenije so različni politični in družbeni procesi, tehnološki napredek in hitra dostopnost ter pretočnost informacij v slovenščino vnesli jezikovne spremembe, kar odraža tudi (nova) leksika. Z vidika tvorjenosti je poleg nastajanja novih besed po ustaljenih besedotvornih vzorcih dejavno tudi prevzemanje jezikovnih sredstev iz drugih jezikov, ki spreminjajo obrazilno podobo slovenskega jezika. Novi besedotvorni vzorci pa vnašajo tudi skladenjske spremembe, s čimer se odpira povezava med besedotvorjem (tvorjenimi besedami) in besedilotvorjem (skladnjo). Za prikaz njenega medsebojnega delovanja so glede na tri besedilne tipe spletnih blogov izbrane novejšje tvorjenke, katerih analiza je pokazala prevladujoče besedotvorne postopke v razmerju z drugimi tvorjenimi in netvorjenimi leksemi. To odpira še vprašanje stilistike, saj je tudi izbira besedotvornih prvin odvisna od konkretnega besedilnega tipa.

**Ključne besede:** besedotvorje, nova tvorjenka, besedilotvorje, besedotvorna-besedilotvorna dejavnost, blog, stilistika

## 1 Uvod

V Sloveniji so bili v zadnjih 25 letih z družbeno-političnega vidika močni vzvodi za nastajanje novejšega besedja osamosvojitve Slovenije, vstop v Evropsko unijo, vojne na Balkanu in drugod po svetu, begunska kriza idr., na jezik pa je močno vplivala tudi posledična močna družbena razslojitev. Po drugi strani pa sta za nastajanje nove leksike odločilna tudi širok dostop in hitra pretočnost informacij, ki prinašata novosti v življenjski slog in družbo. »Živimo namreč v svetu hitrih sprememb, na katere se jezik vsakodnevno odziva z ubesedovanjem in upomenjanjem. Nastajajo nove besede, že znane besede dobivajo nove pomene, pozabljene besede se vračajo« (BIZJAK KONČAR 2012: 10). Ena izmed opaznejših tendenc kot posledica globalizacije je povsem razumljivo tudi prevzemanje nabora tujih jezikovnih prvin v slovenščino, predvsem iz angleščine, ki med drugim vstopajo tudi v slovenski besedotvorni sistem.

## 2 Novejšja slovenska leksika z vidika nastanka

Nastajanje novega besedja je povezano z več dejavniki. V prispevku predstavljeno tipologijo povzemanj po raziskavi A. Gložančev in P. Kostanjevec (2006: 91–92) *Novejšje besedje slovenskega knjižnega jezika A–O*. Novejšjo slovensko leksiko, gledano z vidika njenega generiranja, razvrstita v deset osnovnih skupin, ki so za potrebe raziskave preoblikovane v naslednjo shemo:

(1) največja in najproduktivnejša je novejšja leksika kot rezultat poimenovalne potrebe za novo predmetnost in pojavnost, v katero sodijo (1.1) tvorbeno in oblikovno novi leksemi, t. i. neologizmi (za novo predmetnost nastane nov izraz, npr. *evrokomisar*, *tajkunizirati*, *tvitniti*, *digitalija*)<sup>2</sup>, ali (1.2) novoopomenjeni izrazi, ki predstavljajo širjenje v jeziku že ustaljenih leksemov,

<sup>1</sup>Prispevek povzema glavne ugotovitve moje magistrske naloge *Vzajemna povezanost besedotvorja in besedilotvorja v sodobni slovenščini* (2016) pod mentorstvom red. prof. dr. Andreje Žele.

<sup>2</sup>Primeri, ki jih navajam, so bili pridobljeni v raziskovalnem delu moje magistrske naloge.

t. i. neosemantemi<sup>3</sup> (*mrežiti se* 'obstajati v mrežasti obliki' (SSKJ) : 'povezovati se, navezovati stike z ljudmi z namenom izboljšanja zaposlitvenih možnosti').

(2) Leksika kot rezultat sodobnih globalizacijskih teženj v različnih stopnjah prevzetosti, tj. citatno, dvojnično citatno/podomačeno, podomačeno (*mainstream* : *hashtag/hešteg* : *šov*) ali poimenovanje pojavnosti iz drugih kultur (*ajurveda*, *arganov* (*arganovo olje*)). Pri tem se lahko generirajo slovenske ustreznice novejšim prevzetim besedam, npr. *viharjenje* 'brainstorming', *zmešanček* 'smoothie' (tudi *smuti*), *čustvenček* 'emoji', *smeško* 'smiley', *kupončkanje* 'couponing'.

(3) Novejša leksika kot posledica determinologizacije<sup>4</sup>: *interpelirati*, *kompulzivnež*, *fiksacija*, *pasivizacija*, *pandemski*, *revmatološki* itd.

(4) Nove tvorbe iz v jeziku že splošno rabljene leksike, npr. *tračati*, *tračarstvo*, *tračarjenje* < *trač* (SSKJ), *zafustriran*, *zafustriranec* < *frustracija* (SSKJ), *vinorodništvo* < *vinoroden* (SSKJ). Pri tem je pomembno poudariti, da je nova tvorjenka lahko le (zvrstno) nenevtralna sopomenka že uveljavljeni besedi, kot npr. *fotka* za *fotografija*, *vodstvenik* za *vodja*. Kot podskupino sem uvrščam sicer posebej opredeljeno skupino po Gložančev (2009: 15), in sicer t. i. pogojno novejšo leksiko, ki je rezultat močnejšega frekvenčnega porasta že ustaljenega besedja bodisi zaradi realizacije v novejših besednih zvezah bodisi zaradi v novem času povečane rabe nekaterih besedotvornih tipov, npr. univerbizacije s priponskim obrazilom (*sproščenež*, *domiselnež*, *očitkar*, *česititkar*), tvorbe feminativov (*brezveznica*, *frendica*), tvorjenk na -ost, in -stvo (*zafnanost*, *integriranost*; *trendovstvo*, *vsejedstvo*, *grebatorstvo*) in tvorjenk z binarno predpono ne- (*neoptimističen*, *neoblikovanje* (*vlade*), *nerazmišljanje*, *nespregledljivost*). Treba je opozoriti še, da je potencialna neuvrščенost v SSKJ tudi posledica za čas nastanka slovarja še ne dovolj razširjena raba za uslovarjenje (beseda pa je že obstajala) ali pa je bila zvrstno zaznamovana in zato ni bila sprejeta v slovar. Danes je sproščenost v izražanju večja ali celo bolj »modna«, predvsem v obravnavanem tipu elektronsko posredovane komunikacije (blog), oboje pa je lahko zavajajoče pri določanju potencialnih novih besed slovenskega jezika.

(5) Nova leksika, ki je rezultat poobčnobesedenja lastnoimenskega leksema, npr. *labelo*, *googlati* (*tudi guglati*), *patria*, *proplusovec*, *agrokorjavec*.

(6) Pisne realizacije izgovornih oz. govornih kratičnih oblik, npr. *kudovski*, *kadovski*, *cernovski*.

### 3 Besedotvorno-besedilotvorna stilistika

Domneva, da je izbira besedotvornih prvin odvisna od konkretnega besedilnega tipa, odpira tudi vprašanje stilistike. Ko bom v nadaljevanju govorila o besedotvorni in besedilotvorni stilistiki, stila ne bom pojmovala kot avtorske značilnosti (tudi če gre za t. i. avtorske tvorjenke), pač pa kot stil besedila/žanra/diskurza, ki omogočajo oz. dovoljujejo tak (stilno nevtralen ali zaznamovan) način tvorbe novih besed. To pomeni, da v besedilotvornem procesu tvorec besedila ali skupina uporabnikov daje prednost določenemu načinu izražanja. Način tvorbe je v nekem tipu besedila torej pričakovan in ni stilno zaznamovan, kot bi bila izbira teh istih jezikovnih sredstev v neki drugi besedilni zvrsti. Opozoriti pa je treba še na razlikovanje t. i. inherentne ekspresivnosti, tj. ekspresivnost v besednem pomenu kot posledica besedotvornih in pomenotvornih procesov

<sup>3</sup>Ta skupina za raziskavo ni tako zanimiva, ker je poudarek (predvsem) na besedotvornih zmožnostih jezika v povezavi z besedilno vrsto, v kateri se nove tvorjene besede pojavljajo, bi pa bile skupine zanimivejše za pomenotvorno raziskavo.

<sup>4</sup>Determinologizacija je proces, ki je v zadnjem času v jeziku veliko bolj prisoten kot pred leti – sodobni načini širjenja vedenja in znanja namreč omogočajo poznavanje tudi strokovnih ali celo še bolj specializiranih področij širši množici, s tem pa tudi prodor izvorno strokovnega besedja v druge zvrsti besedil.

(izbira besedotvornih jezikovnih sredstev; kot primer navajam priponsko obrazilo -ar: *krščanar, reklamar*), od adherentne ekspresivnosti, tj. ekspresivnost, ki je pridobljena iz besedila (*tiskovka* 'tiskovna konferenca' v pogovornem jeziku : *tiskovka* kot zapis v časopisu). Razmerje med skladno in besedotvorjem omogoča prepoznavanje izvornega pomena morfemov v smislu nabora obrazil, ki odraža obseg in širino besedotvornih zmožnosti v slovenščini. Te so bistvene tudi za zaznamovano ekspresivno izražanje. Načelno pa velja, da sta intenzivnost in ekspresivnost določenega obrazila v obratnem sorazmerju s pogostnostjo njenega pojavljanja – ekspresivnost se z zviševanjem rabe zmanjšuje (ŽELE 2012: 93).

#### 4 Blog in problem zvrstnega opredeljevanja

Blog je z objavami stalno ažurirana spletna stran, na kateri se v obratnem kronološkem redu nizajo prispevki, usmerjeni k različnim temam (STREHOVEC 2007: 94). Ker je blog po eni strani, kot nakazuje že ime – dnevnik, je močna komponenta avtorskost, po drugi strani pa gre za medij, ki spodbuja interaktivnost in odzivnost, zato mora v bralcih spodbuditi odnos do prebranega, jih šokirati, presenetiti, v kaj prepričati ipd., pogostokrat prav z izbiro jezikovnih sredstev, v okviru katerih se še posebej osredotočamo na sredstva, rabljena za tvorbo novih besed.

S posredovanjem besedil po elektronskih medijih se poraja tudi vprašanje o tradicionalnem pojmovanju funkcijske zvrstnosti v slovenskem jezikoslovnem prostoru. Michelizza (2015: 83–88) opozori, da so opredeljene funkcijske zvrsti po Toporišiču<sup>5</sup> pomanjkljive za opredeljevanje zvrsti spletnih besedil, ki so vse to in še več. Avtorica opozarja, da so sodobni elektronski mediji s seboj prinesli tudi nove zvrsti, zaradi različnih pojavnih oblik (elektronska pošta, blog, klepetalnica, tvit itd.) pa jih je nemogoče obravnavati homogeno in jih zato tudi poimenovati kot bodisi zvrst, besedilni tip ali žanr. Predlaga širše poimenovanje tipi elektronsko posredovane komunikacije, znotraj teh pa se pojavljajo različni tipi besedila (blog je npr. tip elektronsko posredovane komunikacije, znotraj katerega se lahko pojavijo različni tipi besedila – dnevniški zapis, esej, pesem, oglas, strokovno besedilo itd.). Na tem mestu izpostavljam še besedilnotipsko opredelitev leksike po Žele (2007), ki opozarja na »splošnozvrstno nezmožnost opredelitev besedja in s tem hkrati na nujnost prehoda od presplošne in zato premalo uporabnostno konkretne zvrstnosti k zvrstni tipologiji konkretnih besedil, ko lahko govorimo o konkretnih tipih besedil s specifičnim besedjem in skladenjskopomensko rabo« (ŽELE 2004: 143). Predlaga besedilnotipsko opredelitev leksike z oblikovno-obsegovnega vidika in vsebinsko-zvrstnim merilom, upoštevajoč tudi prenosnik (ŽELE 2007: 110). Za analizo novega besedja sem kot sintezo omenjenih ugotovitev jezikoslovcev opredelila naslednje besedilne tipe znotraj bloga kot elektronsko posredovane komunikacije:

(1) Besedila, ki posredujejo nestrokovne vsebine s področja družabnega življenja, mode, popularne glasbe, »zvezdniškega življenja«, kuharskih receptov ipd., v nadaljevanju označujem z B<sub>d</sub> (blogovsko družabno);

(2) Besedila, ki posredujejo družbeno aktualne teme v obliki komentarjev, v vključevanjem avtorjevega mnenja ali zgolj posredovanja aktualnih gospodarskih, političnih in družbenih dogodkov, v nadaljevanju označujem z B<sub>da</sub> (blogovsko družbeno aktualno);

(3) Besedila, ki znanstvena spoznanja prenašajo k širši množici, jih na nek način popularizirajo in so tematsko usmerjena na določeno področje, panogo ali znanost, v nadaljevanju označujem z B<sub>s</sub> (blogovsko strokovno).

<sup>5</sup>To so praktičnosporazumevalna, publicistična in umetnostna besedila (TOPORIŠIČ 2000: 27–32).

## 5 Analiza

Leksika lahko torej nastaja zaradi potrebe po poimenovanju nove predmetnosti, lahko pa je tvorba besed povezana tudi s kreativnostjo, predvsem za doseglo stilnih učinkov. Ker se v času novih medijev opazno spreminjajo besedila, se posledično opazno spreminja tudi jezik v njih. Sistemski vidik skladijskega besedotvorja, ki tvorjenko razume kot pretvorbo definirane besedne zveze, skladijske podstave (VIDOVIČ MUHA 2011: 15)<sup>6</sup>, je v tem prispevku nadgrajen s funkcijskim pristopom (ki se s skladijskim dopolnjuje) tako, da je (sistemsko razumljeno) besedotvorje aktualizirano v konkretnem besedilnem tipu. Za prikaz razmerja med besedotvorjem in besedilotvorjem so torej izbrane novejšje tvorjenke glede na besedilni tip, v katerem so se izkazale za pogoste in katerih analiza je pokazala prevladujoče besedotvorne postopke v razmerju z drugimi tvorjenimi in netvorjenimi leksemi. Cilj analize je pokazati, (1) kateri so glavni vzroki za generiranje nove leksike v posameznih besedilnih tipih, (2) kateri postopki omogočajo nastajanje sistemsko predvidljivih in nepredvidljivih novih tvorjenk, (3) za katere tipe besedila je značilna večja ekspresivnost/pogovornost pri tvorbi in (4) preveriti, na kakšen način novejša leksika aktualizira besedotvorje kot delovanje v konkretnem besedilnem tipu.

Iz vseh blogovskih besedil je bilo izluščeni 555 novih tvorjenk, od tega 211 tvorjenk v tipu B<sub>p</sub>, 209 v tipu B<sub>da</sub> in 135 v tipu B<sub>s</sub>. Med vsemi novimi tvorjenkami v vseh treh tipih prevladujejo samostalniki (65, 6 %), nato pridevniki (25, 1 %), glagoli (8,4 %) – teh je največ v tipu B<sub>d</sub>, najmanj pa v tipu B<sub>s</sub>, kjer je pogostejša zveza pomensko temeljnih (netvorjenih, splošnih) glagolov ob specializiranjšem samostalniku, glagolniku ali besedni zvezi z vrstnim pridevnikom, ki zato pričakovano v tem tipu v primerjavi z B<sub>d</sub> in B<sub>da</sub> prevladujejo –, sledijo prislovi (0,7 %) in števnik (0,2 %).

Skupno v vseh treh tipih besedil največ novejšje leksike nastaja kot tvorba iz že ustaljene leksike (36 %), kar 48,8 % je takih novih tvorjenk v tipu B<sub>d</sub>, nekaj manj (38,3 %) je omenjena tvorba produktivna v tipu B<sub>da</sub>, kjer je največ novih tvorjenk posledica poimenovanj za novo predmetnost (44 %), najmanj pa nove tvorjenke iz ustaljene leksike nastajajo v tipu B<sub>s</sub> (12,6 %). V zadnjem tipu pričakovano s porastom prevladujejo tvorjenke, ki so v splošno rabo prišle kot posledica determinologizacije oziroma so še vedno na meji med termini in t. i. determinologizirano leksiko (kar 69,2 %).

	B <sub>d</sub>	B <sub>da</sub>	B <sub>s</sub>	Skupaj
(1) nov leksem za novo predmetnost	70	92	17	179
(2) različne stopnje prevzetosti tujih leksemov	22	6	/	28
(3) poimenovanje pojavnosti iz drugih kultur	2	/	/	2
(4) nov leksem kot slovenska ustreznica prevzeti besedi	4	2	1	7
(5) nov leksem kot posledica determinologizacije	3	14	94	111
(6) novotvorjenke iz že ustaljene leksike	103	80	17	200
(7) nov leksem kot poobčnobesedenje lastnoimenskega leksema	/	8	1	9
(8) izkratične novotvorjenke	/	2	/	2
(9) druge, priložnostno tvorjene besede	5	7	2	14

Tabela 1: Vrsta novejšje leksike v blogih

<sup>6</sup>Omenjena jezikoslovka je konec osemdesetih let prejšnjega stoletja vpeljala pojem besedotvorne skladnje, ki izvira iz strukturalističnega razumevanja jezika, tj. razumevanja jezika kot sistema, v katerem so odnosi hierarhično urejeni.

## 6 Vzajemna povezanost besedotvornega in besedilotvornega delovanja

Soodvisnost besedotvorja in besedilotvorja je vezana na (1) leksemski in (2) besedilni oz. slovnični vidik. Z leksemkega vidika bo osvetljena (1) besedotvorna zgradba leksemov in pomenotvorna aktualizacija obrazil, (2) obrazilna sinonimija znotraj istega besedotvornega pomena in (3) nesistemska tvorba ter besedotvorne igre in ekspresije glede na konkretno besedilo (ŽELE 2013: 126–127).

Znotraj sistemsko predvidljive tvorjenosti se je kot najproduktivnejši besedotvorni postopek pokazala izpeljava (višjestopenjske izpeljanke). Višjestopenjskost izpeljank izkazuje že morfološki sestav priponskih obrazil, npr. na *-nica*: *lepotilnica*, *masažnica* ( $B_d$ ), in na *-ovec/-evce*: *podobnikovec*, *proplusovec*, *agrororjevec*. Frekventno obrazilo je *-nik*: *estradnik*, *mobilnik* (nasproti *mobilec*) ( $B_{da}$ ), *brskalnik*, *superzvezdnik* ( $B_d$ ), *vodstvenik*, *nevroznanstvenik* ( $B_s$ ). Nekoliko redkejša obrazila je *-nina*: *igralnina* ( $B_{da}$ )<sup>7</sup>.

V smislu zgoščevanja propozicije sta že ustaljeni pa tudi najbolj produktivni dve obrazili – prvo tako je *-nje* (pomen procesualnosti, delovanja), ki se razvršča tako na neprevzete kot prevzete osnove: *blendanje*, *kupončkanje*, *viharjenje* (*brainstorming*), *zorbanje* (nasproti *zorbing*) ( $B_d$ ); *dekanovanje*, *mobingiranje* (nasproti *mobing*), *skvotiranje* ( $B_{da}$ ); *botaniziranje*, *razsrediščenje*, *razvzorčenje* ( $B_s$ ). Drugo pogosto obrazilo pri zgoščevanju propozicije je *-ost* (pomen lastnosti): *klišejkost*, *najstniškost* (nasproti *najstništvo*), *svetovljanskost* ( $B_d$ ); *alarmantnost*, *fiksiranost*, *integriranost* ( $B_{da}$ ); *anksioznost*, *aplikativnost* ( $B_s$ ). Produktivno je tudi obrazilo *-stvo* (pomen dejavnosti): *fanovstvo*, *vsejedstvo* ( $B_d$ ), *menedžerstvo*, *piarovstvo*, *bleferstvo* ( $B_{da}$ ) itd.

Bolj sproščeno in razrahljano standardizirano normo kažejo nove izpeljanke na *-ica* tipa *brezveznica*, *fenica* (tudi *fanica*), *frendica*, *tviterašica* ( $B_{da}$ ); *-ič*: *komadič*, *pornič* ( $B_d$ ) in *-aš*: *mitingaš*, *marketingaš* – pa tudi izlastnoimenske izpeljanke kot *pipistrelovec*, *janjšit*, *titoist*, *virantovanje* ipd. Opazna je raba prevzetih obrazil *-ing*, *-(j)ada*, *-cija*, *-ist*: *mobing* (tudi *mobingiranje*), *tverking* (tudi *tverkanje*), *šoping* (tudi *šopingiranje*); *hipsterijada*, *bondi(j)ada*; *fiksacija*, *dokapitalizacija*, *tajkunizacija* ( $B_{da}$ ), *absorbicija*, *detoksifikacija* ( $B_s$ ); *bekvokalist* ( $B_d$ ), *konceptualist*, *klientelist* ( $B_{da}$ ).

Jezikovna raba sledi naglemu razvoju in internacionalizaciji, kar se kaže v prevzemanju leksemov ali nabora posameznih jezikovnih sredstev iz drugih jezikov. Ko kombiniramo domače in prevzete zloženske prvine, govorimo o hibridnih zloženkah (STRAMLJIČ BREZNIK 2005: 8) oziroma afiksoidnih zloženkah (ŽELE 2013), pri čemer je afiksoid nadpomenka za prefiksoid (to so tako predponka obrazila *anti-*, *super-* ipd. kot prvi deli zloženk kot *etno-*, *video-*) in sufikske (VORŠIČ 2013: 236). Novejše tvorjenke izkazujejo tudi že ustaljeno rabo pomensko specializiranejših sufiksoidov tipa *-holik*, *-manija*, *-fobija*:<sup>8</sup> *čokoholik* ( $B_d$ ); *tvitmanija*, *nogomanija* ( $B_d$ ), *anglomanija*, *egomanija*, *hipsterofobija*, *islamofobija* ( $B_{da}$ ).

Kar 29,3 % vseh analiziranih tvorjenk je tvorjenih s prefiksoidom (gre za predponskoobrazilne tvorjenke in zloženke). Najbolj se je tvorba s prefiksoidom izkazala za produktivno v besedilih s strokovnimi temami (53,3 %). V  $B_{da}$  je takih tvorb 29,7 %, v  $B_d$  14,2 %. V  $B_s$  najdemo predpone, ki nadomeščajo vrstni pridevnik, kot npr. *aero-*: *aerosol* (< zračni), *agro-*: *agrometeorologija* (< agrarni/kmetijski), *paleo-*: *paleoklimatološki*, ali se kot pridevnik osamosvajajo, npr. *bio-*: *bioznanost*, *bioprodukt*, *biomaterial* : *bio hrana*, *bio pridelava*; *eko-*: *ekohrana*, *ekocentrizem* : *eko turizem*. Pogosta so predponka obrazila ali prvi deli zloženk, ki zanikajo lastnost prvotnega pomena in kažejo na odsotnost ali nasprotje nečesa, kot npr. *anti-*: *antipolitičen*, *antireklama*, *antistresni* (masaža) s slovensko ustreznico *ne-*: *nemaščobni* (kisline), *nešportni* (vedenje),

<sup>7</sup>Za več primerov in celoten slovarček 555 novih leksemov gl. magistrsko delo Antloga (2016): *Vzajemna povezanost besedotvorja in besedilotvorja v sodobni slovenščini*.

<sup>8</sup>Pravzaprav gre za sufiksoidni leksem.



*nevračilo* (denarnih sredstev), *neplačljiv* (program), *nefinančni* (družba, podjetje, organizacija)<sup>9</sup> *in-*: *inaktivirati*; *proti-*: *protikampanja*, *protiglivični*, *protialergijski*; *kontra-*: *kontraproduktiven*; ostala produktivna obrazila so še *de-/dez-*, *sub-*, *super-*, *kvazi-*, *pro-*, *psevdo-*, *para-*, *trans-*. Pogosti so prefiksoidi tipa *ultra-*, *mini-*, *maksi-*, *mega-*, *mikro-*, *nano-*, značilni predvsem za B<sub>s</sub>. Produktivna sta še *evro-*: *evrokomisar*, *evroobmočje* in *neo-*: *neoliberalizem*, *neodarvinizem*, *neonatologija* itd. *nevračilo* (denarnih sredstev), *neplačljiv* (program), *nefinančni* (družba, podjetje, organizacija) *in-*: *inaktivirati*; *proti-*: *protikampanja*, *protiglivični*, *protialergijski*; *kontra-*: *kontraproduktiven*; ostala produktivna obrazila so še *de-/dez-*, *sub-*, *super-*, *kvazi-*, *pro-*, *psevdo-*, *para-*, *trans-*. Pogosti so prefiksoidi tipa *ultra-*, *mini-*, *maksi-*, *mega-*, *mikro-*, *nano-*, značilni predvsem za B<sub>s</sub>. Produktivna sta še *evro-*: *evrokomisar*, *evroobmočje* in *neo-*: *neoliberalizem*, *neodarvinizem*, *neonatologija* itd. Možnost substitucije posameznih sestavin lahko torej uvršča med sistemsko predvidljive tudi novejšje tvorjenke brez pretvorbene možnosti v slovenščini – med tovrstne prištevamo tudi prevzete zloženke z internacionalizirano (prevzeto) določujočo ali določano sestavino, ki je zamenljiva (in navadno nima slovenske ustreznice v besednozvezni skladenjski podstavi) (ŽELE 2013: 505). Na meji med prefiksoidom in polnopomenskim prvim delom zloženke<sup>10</sup> je tudi *sam-*: *samoprisila*, *samopromocija*, *samodestrukcija*, *samooklicani* (B<sub>d</sub>), *samocenzurirati* se, *samokorekcija*, *samopodcenjevanje*, *samoodpovedovanje* (B<sub>da</sub>), *samozaslepljen* (B<sub>s</sub>) »ki je med najproduktivnejšimi v slovanskih jezikih sploh« (prav tam, 504).

Vzpredno izpeljavi poteka tudi univerbizacija, značilna predvsem za B<sub>d</sub> in B<sub>da</sub>, ki je sicer sistemsko predvidljiv proces – splošnejši del besedne zveze se obrazili, določujoči del pa se ohrani v tvorjenki, npr. *Nedeljec* ← *Nedeljski dnevnik*, *tatarec* ← *tatarski biftek*, *tiskovka* ← *tiskovna konferenca*, *fatalka* ← *fatalna ženska*, *nacionalka* ← *nacionalna televizija*, *nosečka* ← *noseča ženska* (B<sub>d</sub>).

### 7 Nesistemske tvorjenke in aktualizacija besedotvorne igre

Zunaj sistemsko predvidljive tvorjenosti so sklopi, potencialne zloženke, prekrivanke (ki so hkrati lahko tudi okrnjenke) in okrnjenke.

(1) Sklopi v smislu »lepljenja besed« so lahko posledica poimenovalne potrebe (tvorba novega izraza) ali »zgolj« igra z jezikom. Tako je treba ločevati med sklopi tipa *prostorčas* (dimenzija), *mobilvirus* (B<sub>e</sub>) od *Bikofe* (bar), *jebiga* (B<sub>d</sub>). Pogost je pojav t. i. sklopljenih krnov – tj. sklapljanje nepredvidljivih krnov: *vlog* (< video blog) – *vlogati*, *vloger*, *vlogerka*, *vidžej* (< video didžej), *popkultura* (< popularna kultura) ipd.

(2) Prekrivanje (in okrnjenke hkrati) nastanejo s sklapljanjem krna in cele besede ali dveh krnov, pri katerih sta dela obeh besed iz besedne zveze še prepoznavna: *emotikon* (< emotional icon), *bankster* (< banka + gangster), *vernokrat* (< vernik + tehnokrat), *multikulti* (< multikulturen), *sekstanje* (< seks + tekstanje 'sex texting'), *dlakoceplicija* (< dlakocepiti + policija), *mockumentary* (mocking + documentary).

(3) Okrnjenke nastanejo s krnitvijo dela besede kot *mobi* (poklicati na mobi), *izem* (strokovnjaki vseh ekonomskih izmov so enaki) (B<sub>da</sub>).

### 8 Povzetek

Analiza 555 novih leksemov iz treh tipov besedil je pokazala, da so vzroki za generiranje nove leksike odvisni od tipa besedila, v katerem nova leksika nastaja. Skupno je prevladujoči

<sup>9</sup> Tvorjenje besed s predpono *ne-* je veliko bolj produktivno, kot kažejo primeri, vendar sem v analizo vključila samo tiste, ki že

<sup>10</sup> Gre za poseben tip zloženek, katerih posebnost je neizraženskladenjskopomenski predmet, ki je zmeraj povratnoosebni zaimek (VIDOVIČ MUHA 2011), npr. *samooklicani* ← *tisti*, ki se okliče *sam*; *samozaslepljen* ← *tisti*, ki se zaslepi *sam*. tvorijo stalne besedne zveze.

tip nove leksike posledica tvorbe iz že obstoječe leksike, v vsakem tipu besedila pa prevladujejo različni vzroki za nastanek. Najbolj produktivna tipa za nastajanje novih leksemov kot posledica poimenovanja nove predmetnosti sta  $B_d$ , še bolj pa  $B_{da}$ , ki bodisi poimenujeta leksiko, povezano z novimi socialnimi omrežji (*tvitati, tviterašica, blogovstvo, skajpati, smeško, forumaški, všečkati*), nosilci novih subkultur (*raperka, hipoper, hipsterski, hipsterofob*), novo pojavnostjo in dejavnostjo (*vejanje, bukirati, kupončkanje*) (vse v  $B_d$ ) ali družbenimi, gospodarskimi in političnimi spremembami (*stajkunizirati, klientelističen, neoliberalističen, piarovski, protikorupcijski, aferništvo, estradništvo, elitništvo, grebatorstvo* itd.). Velik delež tujejezičnih besed (zlasti angleških) v različnih stopnjah prevzetosti, tj. citatno, dvojnično citatno in podomačeno ali podomačeno, je opazen zlasti v tipu  $B_d$ , tudi zaradi opisovanj družabnega življenja anglo-ameriškega sveta, hkrati pa tudi zaradi želje po inovativnosti, drugačnosti in dokazovanju poznavanja novosti in sprememb v svetu (*mainstream, newage; hashtag in hešteg, skypati in skajpati; finiširati, bukirati, kopipejster*). Prav tako edino v tem tipu besedil najdemo slovenske ustreznice novjšim prevzetim besedam, npr. *viharjenje* 'brainstorming', *zmešanček* 'smoothie' (tudi smuti), *čustvenček* 'emoji', *smeško* 'smiley', *kupončkanje* 'couponing'. V tipu  $B_s$  opazno pričakovano prevladujejo tvorjenke, ki so v splošno rabo prišle kot posledica determinologizacije oziroma so še vedno na meji med termini in t. i. determinologizirano leksiko (*probiotični, protialergijski, biogorivo, kohabitacija, detoksifikacija*).

Za vse tri tipe besedil sta v smislu zgoščevanja propozicije najbolj produktivni obrazili *-nje* (pomen delovanja) in *-ost* (pomen lastnosti), v  $B_d$  in  $B_{da}$  tudi *-stvo* (pomen dejavnosti). Pri hibridnih tvorjenkah je že ustaljena raba pomensko bolj specializiranega sufiksoida tipa *-holik, -manija, -fobija* v  $B_d$  in  $B_{da}$ , medtem ko so v  $B_s$  pogostejše tvorjenke s sufiksoidom, ki nadomešča vrstni pridevnik (*aero-, agro-*) ali se kot pridevnik osamosvaja, npr. *bio-, eko-*.

Ker sistemsko nepredvidljiva tvorba v besedilu stilno učinkuje kot zaznamovana, je pričakovano najmanj leksike z nesistemskimi vzorci v besedilu tipa  $B_s$  (samo dva primera). V tem tipu je namreč pomembna premišljena izbira leksike, pomembna pa je tudi nespremenljivost (ne pa tvorba iz govorne podlage). Bolj produktivna za priložnostno in sistemsko nepredvidljivo tvorjene besede sta  $B_d$  in  $B_{da}$ . Tako nesistemske tvorjenke kot aktualizacija besedotvorne igre kažejo na tvorčevo željo biti opažen v načinu izražanja, izpostavljena je torej besedilotvorna metajezikovna funkcija, ki poudarja zlasti način podajanja vsebine.

Ekspresivnost v  $B_d$  in  $B_{da}$  je v obeh tipih besedil drugačna; v prvem tipu sta ekspresivnost in stilno učinkovanje povezana predvsem s tvorbo iz leksike, ki je že sama po sebi zaznamovana, npr. pogovorna (*foto, grupijka, zblendati*), prevzeta (*mainstreamovski, newagerski*), slengovska (*komadič, zrolati se komu, frendica*), v drugem tipu pa stilno učinkujeta predvsem izbira besedotvornih sredstev, npr. *kravatar, šentflorjanstvo, slovenarski, dohtarstvo, hrbteničar*, in t. i. pridobljena ekspresija, ki jo tvorjenka dobi v sobesedilu.

Izsledki analize torej potrjujejo hipotezo, da je nastajanje novih tvorjenk pogojeno s tipom besedila, v katerem nastajajo. Poleg besedotvorne analize novih tvorjenk se ob raziskovanju soodvisnosti besedotvorja in besedilotvorja odpira še mnogo drugih vprašanj, vse od pomenotvornih, skladijskih do stilističnih vidikov. Zanimivo bi bilo pregledati več tipov besedil, namenjenih različnim ciljnim skupinam z različnimi nameni, učinki ipd., da bi bil nabor besedotvornih sredstev kar se da pester in raznolik. Potrebna bi bila tudi raziskava novih skladijskih vzorcev, ki jih v besedila vnaša novejša leksika. Potrjuje pa se tudi vpliv tujih jezikov, predvsem angleščine, ki na nove slovenske tvorjenke vpliva kot proces hibridizacije.

## Viri

<http://iztokgartner.blog.siol.net/> Ogled 20. aprila 2016

<http://irena.blog.siol.net/> Ogled 20. aprila 2016

<http://simonarebolj.blog.si/ol.net/> Ogled 20. aprila 2016  
<http://www.rtv.slo.si/blog/> Ogled 20. aprila 2016  
<https://lisicamica.wordpress.com/> Ogled 20. aprila 2016  
<https://www.myspirit.si/blog/oznaka/moda/> Ogled 20. aprila 2016  
<https://www.bodimodna.si/blog/> Ogled 20. aprila 2016  
<http://pehtran.blogspot.si/> Ogled 20. aprila 2016  
<http://www.sport-tv.si/n4/Blog> Ogled 20. aprila 2016  
<http://www.muamaja.si/blog/tag/kozmetika> Ogled 20. aprila 2016  
<http://moja-kozmetika.blogspot.si/> Ogled 20. aprila 2016  
<http://www.drzavljan.si/blog/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://www.delo.si/mnenja/blogi> Ogled 21. aprila 2016  
<http://www.ntoko.si/blog/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://ntokomc.blogspot.si/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://crnkovic.blog.si/ol.net/o/> Ogled 21. aprila 2016  
<https://damijan.org/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://www.had.si/blog/> Ogled 21. aprila 2016  
<https://marjankogelnic.wordpress.com/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://www.znanostnacesti.si/blog.aspx> Ogled 21. aprila 2016  
<https://chrtowsky.wordpress.com/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://piskotki.blogspot.si/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://lalg.fri.uni-lj.si/jurij/blog/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://novebiologije.blogspot.si/> Ogled 21. aprila 2016  
<http://mikrobiolog.blogspot.si/> Ogled 21. aprila 2016  
Korpus Gigafida: <http://www.gigafida.net>

## Literatura

Špela ANTLOGA, 2016: *Vzajemna povezanost besedotvorja in besedilotvorja v sodobni slovenščini*. Magistrsko delo.

Alenka GLOŽANČEV, Polona KOSTANJEVEC, 2006: *Novejše besedje slovenskega knjižnega jezika – seznam (A–O)*. *Jezikoslovni zapiski* 12/2. Ljubljana: ZRC SAZU.

Alenka GLOŽANČEV et al., 2009: *Novejša leksika* (v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri). Ljubljana: ZRC SAZU.

Tomo KOROŠEC, 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.

Mija MICHELIZZA, 2015: *Spletna besedila in jezik na spletu*. Primer blogov in Wikipedije v Slovenščini. Ljubljana: ZRC SAZU.

*Slovar novejšega besedja slovenskega jezika*, 2013: Ur. A. BIZJAK KONČAR et al. Ljubljana: ZRC SAZU.

Irena STRAMLJIČ BREZNIK, 2004: *Besednodružinski slovar slovenskega jezika*. Poskusni zvezek za iztočnice na B, (Zora – priročniki 1). Maribor: Slavistično društvo Maribor.

– –, 2009: Hibridizacija novejših slovenskih tvorjenk. Przejawy internacjonalizacji w językach slowianskich. Ur. E. KORIAKOWCEWA. Siedle: Wydawnictwo Akademii Podlaskiej. 165–178.

Irena STRAMLJIČ BREZNIK, Ines VORŠIČ, 2009: Grafoderivati v tiskanih oglasih. *Teorija in praksa* 46/6. 826–838.

Janez STREHOVEC, 2007: Besedilo in novi mediji: od tiskanih besedil k digitalni besedilnosti in digitalnim literaturam. Ljubljana: *Literatura*. 94–113.

Jože TOPORIŠIČ, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.

Ada VIDOVIČ MUHA, 2000: *Slovensko leksikalno pomenoslovje: govorica slovarja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

– –, 2011: *Slovensko skladijsko besedotvorje*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Ines VORŠIČ, 2013: *Sistemska in nesistemska leksikalna tvorba v novejšem besedju slovenskega jezika*. Doktorska disertacija. Maribor: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

Andreja ŽELE, 2004a: Aktualizacijsko širjenje/ožjenje pomenja ustaljenega besedja kot odraz besedilne različnofunkcijskoti. *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem: členitev jezikovne resničnosti*. Ur. E. Kržišnik. Ljubljana: FF (Obdobja 22). 133–148.

– –, 2004b: Novejša leksika z vidika aktualizacije pomenov in tvorbenih usmeritev. *Knjižno in narečno besedoslovje slovenskega jezika*. Ur. M. Jesenšek. Maribor: Slavistično društvo (Zora, 32). 240–248.

– –, 2007a: *Današnja leksika med sistemom in aktualno rabo. Besedje slovenskega jezika*. Maribor: Slavistično društvo. 12–20.

– –, 2007b: Pomensko- in funkcijskoskladijske lastnosti glede na stopnjo besed/il/ne strokovnosti. *Razvoj slovenskega strokovnega jezika*. Ur. I. Orel. Ljubljana: FF (Obdobja 24). 101–124.

– –, 2011: *Ekspresivnost kot besedotvorna prvina (na primerih slovenskih glagolov)*. *Philological studies vol. 2*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. 281–288.

– –, 2012: *Pomensko-skladijske lastnosti slovenskega glagola*. Ljubljana: ZRC SAZU.

– –, 2013a: Odraz družbenega delovanja jezika v razmerju besedotvorje – besedilotvorje. *Družbena funkcijskost jezika (vidiki, merila, opredelitve)*. Ur. A. Žele. Ljubljana: FF (Obdobja 32). 503–509.

– –, 2013b: *Slovenska besedilna skladnja z jezikovnosistemskega vidika – temeljni pojmi*. Ljubljana: samozaložba.

## Strokovno izrazje v Rokusovem učbeniku in priročniku za učitelje za osmi razred osnovne šole<sup>1</sup>

Osnovna šola naj bi med drugim predstavljala okno v svet strokovnega izrazja na različnih področjih – od matematike, kemije, biologije prek športne in tehnične vzgoje do angleškega in slovenskega jezika. V članku bo predstavljen in prikazan delež pojavljanja strokovnega izrazja na področju jezikovnega pouka pri slovenščini, ki ga je založba Rokus Klett uporabila pri pisanju samostojnega delovnega zvezka (SDZ) in priročnika za učitelje za osmi razred osnovne šole.

**Ključne besede:** strokovni jezik, strokovno izrazje, domače izrazje, prevzeto izrazje, učbeniško gradivo.

### 1 Uvod

Z nastankom in razvojem posameznega jezika (npr. slovenskega) se je v vsaki stroki prej ali slej začelo pojavljati tudi posebno, tj. strokovno izrazje. Znanje in obvladanje le-tega pomeni ločnico med strokovnjaki določenega področja in preostalimi govorniki nekega jezika, tj. laiki. Morda ni odveč poudariti, da je raba besedne zveze »strokovni jezik« neustrezna, saj obstaja mnogotero strok (npr. botanika, zoologija, elektrotehnika, strojništvo, fizika, šport, jeziki in književnosti itd.). Prav zato je pomembno, da govorimo o jeziku strok, saj s tem poudarimo, da vsaka posamezna stroka uporablja svoje izrazje, svojo terminologijo.

*Enciklopedija slovenskega jezika* (1992) ponuja razlago, da je strokovni jezik »posebna značilnost jezika po strokah« (Toporišič 1992: 315). Nadalje, temeljna značilnost strokovnega jezika pa je posebno izrazje.

V Toporišičevi *Slovenski slovnici* iz leta 2000 je avtor jezike strok razdelil na: (a) praktičnostrokovne, (b) znanstvene in (c) poljudnoznanstvene oz. navadne strokovne jezike. Špela Vintar je sklenila (Vintar 2008: 14), da je strokovni jezik zbir

»vseh oblik specializiranega izražanja, tipičnega za vse stroke, znanosti, vede, področja in dejavnosti, ki vključujejo posebno znanje in kjer je mogoče razlikovati med laiki in strokovnjaki«.

Namen in cilj članka je predstaviti in prikazati razmerje med domačimi in prevzetimi strokovnimi izrazi na področju jezikovnega pouka pri slovenščini na primeru založbe Rokus Klett in njenega samostojnega delovnega zvezka (SDZ) ter priročnika za učitelje za osmi razred osnovne šole. Temeljni namen članka je ugotoviti, koliko strokovnega izrazja se uporablja v SDZ-ju, s katerim prihajajo v stik osmošolci, ali je pri posameznem segmentu

<sup>1</sup>Prispevek je nastal pri predmetu Strokovni jezik pri pouku v štud.letu 2014/2015 pod mentorstvom izr. prof. dr. Melite Zemljak Jontes.

SDZ-ja tudi slovar z razlago ali že sama gradiva vsebujejo razlago; koliko strokovnega izrazja (in morebitne razlage) je prisotnega v priročniku za učitelje, koliko izrazja je slovenskega; koliko izrazja je prevzetega in iz katerega jezika je bilo prevzeto; ne nazadnje pa tudi to, katero – domače ali tuje – izrazje prevladuje na tej stopnji izobraževanja.

V tem članku se kot domače (slovensko) izrazje obravnavajo besede, za katere se predpostavlja, da imajo korenine v katerem izmed slovanskih jezikov, medtem ko se kot tuje besede obravnavajo tiste, za katere se predpostavlja, da je njihov izvor v kateri koli drugi jezikovni skupini ter tuje ustreznice našim izrazom (npr. *glagol* – *verbum*, *prislov* – *adverb*, *odgovor* – *replika* itn.)

Marko Snoj (1997) je v *Slovenskem etimološkem slovarju* tujke opredelil takole:

»Tujka je v tem slovarju beseda, ki je proti koncu 19. ali v 20. stol. izposojena iz tujega knjižnega, ne nujno sosednjega in že lahko mrtvega jezika. V rabi je le v knjižnem jeziku in temu najbližjih zvrsteh, npr. *abstrakten*.« (Snoj 1997: III)

## 2 Materiali in metode

Za prikaz rezultatov pojavnosti strokovnega izrazja v gradivu za jezikovni pouk osmošolcev in iskanje odgovorov na vprašanja, zastavljena v uvodu članka, sta bila pregledana samostojni delovni zvezek za 8. razred (posodobljena izdaja, 3. izdaja, 2010) – prvi in drugi del – in priročnik za učitelje s predstavitvijo učnih enot za slovenščino v 8. razredu OŠ (posodobljena izdaja, 1. izdaja, 2010) založbe Rokus Klett.

Pri zbiranju informacij in podatkov za potrebe pričujočega članka je bila uporabljena deskriptivna metoda. Raziskava je empirična in ni namenjena neposredni uporabi v vzgojno-izobraževalni praksi, temveč zgolj predstavitvi spoznanj o osnovnih, temeljnih predpostavkah proučevanih pojavov, torej o razmerju pojavnosti med domačim in tujim izrazjem.

Priročnik za učitelje sestavlja štirinajst poglavij. Vsako izmed poglavij v priročniku je zgrajeno takole: (1) Temeljna vprašanja enote, (2) Cilji enote, (3) Tema enote, (4) Teme podpoglavij, (5) Nasveti za obravnavo nekaterih nalog, (6) Samovrednotenje učenca, (7) Samovrednotenje učitelja, (8) Obrazec za dopolnjevanje definicij in obrazec z rešitvami, ter (9) Predlog nalog za preverjanje.

Samostojni delovni zvezek prav tako sestavlja štirinajst poglavij, od katerih jih je šest (od 1. do 6. poglavja) v prvem delu SDZ-ja, osem (od 7. do 14.) pa v drugem.

## 3 Rezultati

Izkazalo se je, da se v priročniku za učitelje pojavljajo strokovni izrazi, in sicer so nekateri v gradivu tudi razloženi (npr. *slogovno* (*ne*)*zaznamovana beseda*, (*ne*)*umetnostno besedilo*, (*ne*)*dovršni glagol*, *glagolski vid*, *vidska dvojica*, *glavni/odvisni stavek*, *prevzeta/domača beseda* itd.), nekateri pa ne (npr. *sporazumevanje*, *triletje*, *estetskost*, *členek*, *sklanjanje*, *spreganje*). Razlog, zakaj niso razložene vse besede, gre nemara iskati v tem, da so bile zapisane v priročnikih za nižje razrede. Slovarja, ki bi vseboval vse strokovne izraze z njihovo razlago, v priročniku ne najdemo.

V priročniku za učitelje so bile zapisane naslednje prevzete besede oz. tujke:

Preglednica 1: Prevezto strokovno izrazje v priročniku za učitelje in njegov izvor

<b>Beseda</b>	<b>Izvor</b>
replika	prek nem. prevzeta iz lat. (vir: SES)
dialog	prek nem. in frc. iz gr. (vir: SES)
nevtralen	po nem. zgledu iz lat. (vir: SES)
ekspresiven	prek nem. prilagojena iz frc., ki je izpeljana na osnovi lat. (vir: SES)
subjektiven	po nem. zgledu iz srlat., klas. lat. in lat. (vir: SES)
objektiven	po nem. zgledu iz srlat., klas. lat. in lat. (vir: SES)
referat	prek nem. in frc. iz lat. (vir: SES)
ekonomska	po zgledu nem., frc. in agl. iz gr. (vir: SES)
propaganda	prek nem. in frc. iz lat. (vir: SES)
reklama	prevzeto prek nem. iz lat. (vir: SES)
eksplicirano	prevzeta in prilagojena iz lat. (vir: SES)
kompromis	prevzeto (eventualno prek nem.) iz lat. (vir: SES)
definicija	prek nem. in frc. iz lat. (vir: SES)
meta(jezik)	gr. (vir: SES)
intervju	prevzeto iz agl., kar je izposojeno iz star. frc. (vir: SES)
stavek	izpeljanka po zgledu nem.; izpeljanka iz nem. oz. gr. (vir: SES)
graf	prevzeta po zgledu nem. in agl. iz gr. (vir: SES)
medmet	po zgledu lat. (vir: SES)
podredje	sestavljena po zgledu gr. (vir: SES)
estetika	prevzeta prek nem. iz gr. (vir: SES)
pridevek	izpeljanka po zgledu gr. (vir: SES)
pridevnik	izpeljanka po zgledu lat. (vir: SES)
priredje	sestavljena po zgledu gr. (vir: SES)
samostalnik	izpeljano po zgledu lat. (vir: SES)
sklon	prevod lat. izraza (vir: SES)

slovnica	knjižna izpeljanka iz nar., izpeljana po zgledu gr. (vir: SES)
zaimек	izpeljanka po zgledu lat. (vir: SES)
sklanjanje/sklon	prevod lat. (vir: SES)
spregati	dobeseden prevod lat. (vir: SES)

Na tej stopnji (tretje triletno osnovnošolskega izobraževanja) prevladuje domača, tj. slovenska terminologija, ki je v večini primerov nastala iz poslovenjenja tujih izrazov. Ti strokovni izrazi so naslednji: *sporazumevanje; dvogovoren; dogovor/sporazum; sopomenka; slogovno (ne) zaznamovana beseda; samovrednotenje; (ne)umetnostno besedilo; praktičnosporazumevalno/publicistično/uradnovalno/strokovno besedilo; prošnja/prijava/zapisnik/življenjepis; glagol, glagolski vid, vidska dvojica; obrazec; glavni/odvisni stavek; osebkov/predmetni/časovni/krajevni/načinovni/vzročni/namerni/pogojni/dopustni/prilastkov odvisnik; premi/odvisni govor; oglas; združevanje/zlaganje enostavčne povedi v večstavčno; splošni sedanjik; pretvoriti/strniti odvisnik v predložno zvezo; istodobnost; hkrati/vzporedno; poimenovalna/slovarska in upovedovalna/skladenjska zmožnost; nadpomenka; tehnični opis; triletnje; samostalniška besedna zveza; prislovno določilo časa/kraja/vzroka/načina; drugo/zadobno in prvo/preddobno dejanje; dobesedni navedek; prevzeta/domača beseda; sposojenka, tujka, citatna beseda; občno/lastno ime; protivni/dopustni veznik; (ne) uradna zahvala; naslovnik, sporočevalec; uradno/zasebno/javno opravičilo; zunanja oblikovanost besedila; poved; večbesedni/priredni/podredni veznik; členek; razred; slovar; (ne)pregibna besedna vrsta; preglednica; diagram in piktogram.*

Ob pregledu SDZ-ja je bilo ugotovljeno naslednje: prisotni so strokovni izrazi. Besede oz. besedne zveze, ki jih učenci spoznavajo na novo pri vsakem poglavju oz. učni enoti, so razložene na licu mesta, in sicer tako, da učenci sami dopolnijo manjkajoče besede v razlagi. Take besede so npr. *pogajalni/raziskovalni pogovor, jezikovna družina, prajezik, (ne)indoevropski jeziki, slogovno (ne)zaznamovana beseda, intervju, reklamno/propagandno besedilo/reklama, osebkov/predmetni/časovni/krajevni/načinovni/... odvisnik* itd. Poleg teh besed se pojavljajo tudi strokovni izrazi, ki niso posebej razloženi, saj so jih učenci spoznali v dosedanjih letih šolanja in izobraževanja (npr. *stavčni členi, zaimki, edninski/množinski samostalniki, šolski spis, (stalna) besedna zveza, poved in stavek* itd.). Tako kot priložnik za učitelje tudi SDZ ne vsebuje slovarja strokovnih izrazov, saj so le-ti razloženi sproti ob gradivih, nalogah in vajah.

V samostojnem delovnem zvezku so zapisane naslednje tuje oz. prevzete besede:

Preglednica 2: Prevzeto strokovno izrazje, zapisano v SDZ-ju, in njegov izvor

Beseda	Izvor
intervju	prevzeto iz agl., kar je izposojeno iz star. frc. (vir: SES)
stavek	izpeljanka po zgledu nem.; izpeljanka iz nem. oz. gr. (vir: SES)



subjektiven	po nem. zgledu iz srlat., klas. lat. in lat. (vir: SES)
objektiven	po nem. zgledu iz srlat., klas. lat. in lat. (vir: SES)
prislov	sestavljena po zgledu iz lat. (vir: SES)
prilastek	izpeljanka po zgledu iz lat. (vir: SES)
ekonomska	po zgledu nem., frc. in agl. iz gr. (vir: SES)
propaganda	prek nem. in frc. iz lat. (vir: SES)
reklama	prevzeto prek nem. iz lat. (vir: SES)
medmet	po zgledu lat. (vir: SES)
podredje	sestavljena po zgledu gr. (vir: SES)
pridevek	izpeljanka po zgledu gr. (vir: SES)
pridevnik	izpeljanka po zgledu lat. (vir: SES)
priredje	sestavljena po zgledu gr. (vir: SES)
samostalnik	izpeljano po zgledu lat. (vir: SES)
sklon	prevod lat. izraza (vir: SES)
slovnica	knjižna izpeljanka iz nar., izpeljana po zgledu gr. (vir: SES)
zaimek	izpeljanka po zgledu lat. (vir: SES)
sklanjanje/sklon	prevod lat. (vir: SES)
spregati	dobeseden prevod lat. (vir: SES)

Na tej stopnji (tretje triletnje osnovnošolskega izobraževanja) v SDZ-ju prevladuje slovenska terminologija. Ti strokovni izrazi so naslednji: *besedni jezik; govorec/naslovnik; pogajalni/raziskovalni pogovor; (ne)uradno družbeno razmerje; (ne)uraden pogovor; stavčni členi; osebni/povratno svojilni/vprašalni/kazalni/oziralni zaimek; edninski/množinski samostalnik; jezikovna družina; prajezik; (ne)indoevropski jezik; sleng; (ne)knjižna beseda; slogovno (ne)zaznamovana beseda; protipomenka/sopomenka/nadpomenka/podpomenka; besedna družina; šolski spis; (stalna) besedna zveza; poved; povedek, osebek; glagol, glagolska oseba/število/čas/naklon/vid; (ne)umetnostno besedilo; izhodiščno besedilo; eno- ali večpomenka; subjektivno/objektivno besedilo; preglednica; obrazec; nedoločnik/namenilnik; (ne)dovršni/parni glagol; oglas; spol/število/sklon samostalnika; zložena/prosta poved; (ne)enakovreden stavek; priredno/podredno zložena poved; glavni/odvisni stavek; osebkov/predmetni/časovni/krajevni/načinovni/vzročni/namerni/pogojni/dopustni/prilastkov odvisnik; vršilec dejanja; dobesedni navedek; premi/odvisni govor; predlog; veznik; pravilo; opis postopka; eno- in dvostavčna poved; prislovno določilo časa/kraja/vzroka/načina; opis naprave; slovar; (ne)uradno, zasebno/javno pismo; domača/prevzeta beseda; (osebna) lastna/občna imena; (ne)uradna zahvala; (ne)uradni pogovor; opravičilo; števnik; pošiljatelj; piktogram in diagram.*

#### 4 Razprava

Rezultati kažejo, da se v obeh učnih gradivih pojavlja strokovno izrazje, ki naj bi ga osmošolci usvojili do te stopnje šolanja oz. pri posameznem učnem sklopu. Nadalje, v obeh učnih gradivih se pojavlja isto strokovno izrazje, ki se uporablja pri pouku slovenščine na stopnji osnovnošolskega izobraževanja. V nobenem gradivu ni poleg slovenskih terminov zapisanih tujih poimenovanj za predmetnost. Nobeno učno gradivo nima izdelanega slovarja z razlago strokovnih izrazov. Za to pravzaprav ni nikakršne potrebe, saj je neznano, novo izrazje razloženo sproti ob razlagi učne snovi v priročniku oz. v nalogah in vajah v SDZ-ju. Morda je nekoliko presenetljivo, da gradivo za učitelje poleg slovenskega izrazja ne vsebuje tudi tujih poimenovanj predmetnosti. Izrazje, ki smo ga prevzeli, ima različne korenine svojega izvora in poti do nas. Sledenje izvoru besed s pomočjo *Slovenskega etimološkega slovarja* je pokazalo, da gre za besede iz latinščine in grščine, nekatere izmed njih pa smo prevzeli prek katerega drugega jezika; največkrat nemščine, francoščine ali angleščine.

Opozoriti bi bilo treba, da izbor metode za razvrščanje besed v skupino »domača« oz. »tujja« ni povsem zanesljiva, saj bi bilo domala treba za vsako besedo posebej preveriti njen izvor. To bi zagotovo spremenilo tako razmerje med slovenskim in tujim izrazjem kot tudi raziskavo in njene rezultate v celoti.

#### 5 Viri in literatura

Nana CAJHEN, Nevenka DRUSANY, Dragica KAPKO et. al., 2010a: *Slovenščina za vsak dan 8. Samostojni delovni zvezek za slovenščino v osmem razredu osnovne šole*. 1. del, 3. izdaja. Ljubljana: Rokus Klett.

Nana CAJHEN, Nevenka DRUSANY, Dragica KAPKO et. al., 2010b: *Slovenščina za vsak dan 8. Samostojni delovni zvezek za slovenščino v osmem razredu osnovne šole*. 2. del, 3. izdaja. Ljubljana: Rokus Klett.

Nana CAJHEN, Nevenka DRUSANY, Dragica KAPKO et. al., 2010c: *Slovenščina za vsak dan 8. Priročnik za učitelje – predstavitev učnih enot za slovenščino v osmem razredu osnovne šole*. 1. izdaja. Ljubljana: Rokus Klett.

Marko SNOJ, 1997: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jože TOPORIŠIČ, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 315.

Jože TOPORIŠIČ, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja. 28–30.

Špela VINTAR, 2008: *Terminologija: terminološka veda in računalniško podprta terminografija*. Ljubljana: Znanstvena založba FF, Oddelek za prevajalstvo.

**NINA DITMAJER** Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

## Vzhodnoštajersko rokopisno in knjižno izročilo od 16. stoletja do 1803

V prispevku so obravnavana do sedaj znana ali manj znana besedila, ki so nastala v vzhodnoštajerskem prostoru med letoma 1570 in 1803, ko so se v tem prostoru začele prve narodnostne pobude za nastanek vzhodnoštajerske različice slovenskega knjižnega jezika. V obravnavanem obdobju je imela na nadaljnje pisce največji vpliv tretja izdaja Parhamerjevega katekizma (1777), ki ji po pomembnosti sledijo cerkvene pesmarice in molitveniki, predvsem delo Leopolda Volkmerja. Prevajalci pesmaric so bili duhovniki, ki so na to območje lahko prišli z različnih koncev Slovenije. Jezik obravnavanih rokopisnih ali natisnjenih del se razlikuje, saj so se nekateri zavestno naslanjali na svoje narečje ali pa vnašali v dela značilnosti kraja, kjer so službovali, spet drugi so želeli slediti knjižni tradiciji osrednjega prostora.

**Ključne besede:** vzhodnoštajerski knjižni jezik, katekizem, cerkvena pesmarica, molitvenik, lekcionar, uradovalna besedila, Leopold Volkmer

### UVOD

Slovenska Štajerska (Spodnja Štajerska) je bila med vsemi slovenskimi deželami največja po površini. Od leta 1748 naprej je bila razdeljena na dve okrožji, mariborsko in celjsko, kjer je imel vsa pooblastila okrožni glavar. Celjsko okrožje je imelo v nasprotju z mariborskim slovensko večino (MELIK 1998: 29). Poleg upravne delitve so bili Slovenci na Štajerskem tudi cerkveno razdeljeni, saj so spadali pod sekovsko (graško) in lavantinsko škofijo, ki sta bili podrejeni salzburški nadškofiji do konca prve svetovne vojne. Sekovska (graška) škofija (od 1788 je obsegala vso mariborsko okrožje) je imela ok. 200.000 štajerskih Slovencev, lavantinska škofija pa je bila takrat že praviloma slovenska. Slovenci na Štajerskem so se združili šele leta 1859, ko je škof Slomšek prenesel sedež škofije v Maribor (KRALJ 1991: 180). Tretji dejavnik, ki je pomembno vplival na ločenost vzhodnoštajerskega ozemlja od ostale štajerske pokrajine, je jezik, saj ta del večinoma sodi v panonsko narečno skupino. V 18. stoletju sta na današnjem slovenskem ozemlju obstajala dva knjižna jezika: osrednjeslovenski in vzhodnoslovenski. Osrednjeslovenski knjižni jezik, izhajajoč iz alpske jezikovne tradicije, se je uveljavil z deli slovenskih protestantskih piscev 16. stoletja (Trubar, Krelj, Dalmatin, Bohorič) in se z nastopom katoliških piscev 18. stoletja pretežno gorenjskega narečnega prostora (Paglovec, Japelj, Pohlin itd.) tudi dokončno preobrazil in uveljavil v širšem slovenskem jezikovnem prostoru. Na drugi strani pa vzhodnoslovenski knjižni jezik izhaja iz panonske jezikovne tradicije. Na območju med Muro in Dravo je obstajal t. i. vzhodnoštajerski knjižni jezik, na katerega sta močneje vplivala osrednjeslovenski jezik in nemška nadoblast, desno od reke Mure in vse do meje z Madžarsko pa prekmurski knjižni jezik, na katerega sta vplivala kajkavski jezik in madžarska nadoblast. Vzhodnoštajerski knjižni jezik se je uveljavil za kratek čas v slovnici in delih Petra Dajnka ter njegovih somišljenikov (JESENŠEK 2015: 13–26).

Jesenšek (prav tam: 38–51) obdobja vzhodnoštajerskega knjižnega jezika deli na rokopisno izročilo in vzhodnoštajerski knjižni jezik. Prvo obsega dve obdobji: (1) vzhodnoštajerski rokopisi

16. in 17. stoletja; (2) vzhodnoštajerski rokopisi 18. stoletja. V drugem obdobju se je oblikovalo pet obdobji: (1) jezikovnoprebudno obdobje (1758–1777); (2) vzhodnoštajersko raznovrstno obdobje (1777–1803); (3) iskalno-soočanjško obdobje (1803–1824); (4) knjižnonormativno obdobje (1824–1839); (5) zavrnitveno-enotnoslovensko obdobje (1838–1847). V pričujočem pregledu vzhodnoštajerskega pisnega ustvarjanja od 16. stoletja do svetourbanske akademije upoštevam zgoraj našeta jezikovna obdobja, pri tem pa ne zajemam besedil, napisanih v latinskem in nemškem jeziku. Zaradi preglednosti besedila obravnavam glede na besedilne in literarne zvrsti.

## 1 PRISEGE

### Velikonedeljska prisega (1570)

Velikonedeljska prisega je najstarejši in edini ohranjeni vzhodnoštajerski rokopis 16. stoletja. Košir (1992: 7) jo uvršča med prisege za priče. Prvi jo je objavil Slekovec v spisu Doneski k zgodovini cerkva in fara na Kranjskem v *Izvestjih muz. društva za Kranjsko* (1898, VIII. 47.). Rigler (1968: 662–663) je v svoji razpravi z naslovom Jezikovnokulturna orientacija Štajercev v starejših obdobjih opozarjal na osrednjeslovenske jezikovne značilnosti (beseda *ta*, futuralna konstrukcija *hočo pouedaty*), medtem ko je Ilešič (1905) v prispevku *Hrvatski utjecaji u starim istočno-štajerskim tekstovima* pisal o kajkavskih vplivih.

### Fevdalna prisega

Fevdalno prisego je objavil Dolenc v *Časopisu za zgodovino in narodopisje* (VIII, 37), ohranjen je tudi Jarnikov prepis v zapuščini. Med zaprisežnimi knjigami v arhivu višjega deželnega sodišča v Gradcu dve vsebujeta slovenske in hrvaške prisege. Uvrščamo ju v čas Ferdinanda (1637–1657), Leopolda I. (1658–1705) in Karla VI. (1711–1740). Rigler (1968: 663) je ocenil, da gre za jezikovno mešanico hrvaških, osrednjeslovenskih in štajerskih vplivov: »Stare oblike (kako za kakor, y za in, hozhiu za hočem, pomosi za pomagaj, diua za devica, suetzi za svetniki) so gotovo hrvaške, nekatere (npr. svetci) pa tudi že vzhodnoštajerske.«

### Prisega iz Štajerja

To prisego je objavil Fran Miklošič v berilu za 8. gimnazijski razred (1865: 41–42). Objavljen je začetek prisege, ki je transkribiran v gajico. Miklošič jo očitno uvršča v čas Hrena in Alasie. Rigler (1968: 667) jo uvršča v čas po letu 1656, saj je ta tekst razlaga priseganja, za jezik pa pravi, da »nima mnogo dolenjskih potez, bolj se približuje gorenjščini, vendar o nekaterih potezah ne moremo reči, ali so gorenjske ali štajerske /.../«

### Ptujskogorska prisega (1696)<sup>1</sup>

Besedilo sodi med sodne prisežne obrazce. Transkripcijo je prvi objavil M. Slekovec leta 1885 v delu *Župnija sv. Lovrenca na Dravskem polju*: »Znamenita je slovenska prisega, katero je vpisal v omenjeno knjigo l. 1696 Janez Mihael Gigler.« (SLEKOVEC 1885: 134) Jakob Rigler (1968: 667) je v besedilu prepoznaval osrednjeslovenske jezikovne značilnosti. Menil je, da so narečne značilnosti nastale pri prepisovanju prisege. To je zavrnil Marko Jesenšek (2015: 41): »Gre za značilno Riglerjevo samovoljno prilagajanje dejstev iz zgodovine slovenskega knjižnega jezika, ki je usmerjeno v idejno obvestilo o začetkih (enotnega) slovenskega knjižnega jezika v središčnem dolenjsko-gorenjskem prostoru.« Nedavna najdba Slekovčevega rokopisnega prepisa (2011) je razkrila nekatere napake pri

<sup>1</sup>Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na spletni strani: <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege2/html/PTG-1.html>.

prepisovanju, npr. *Gospudi Bogu* (rok.) – *Gospodi Bogu* (obj.), *volla* (rok.) – *vollo* (obj.), *pred Gospud Ozhetam* (rok.) – *pred Gospud Ozhetom* (obj.), *sa tajsto* (rok.) – *da taysto* (obj. 1887), *Schlische* (rok.) – *Slishe* (obj.) (GOLEC 2011b [Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva]).

### **Prisega ljutomerskih tržanov (1717-1725)<sup>2</sup>**

Besedilo je po prepisu Mateja Slekovca prvi objavil Fran Kovačič leta 1926 v delu *Ljutomer. Zgodovina trga in sreza*. Prisego omenjata še Jakob Rigler (1968) in Boris Golec (2003/2004). Glede na zvrst je besedilo službeni prisežni obrazec. Rigler (1968: 668) je ocenil, da je prisežno besedilo »popolnoma brez vpliva knjižne slovenščine«, jezik pa je »kajkavski, pomešan z dialektičnimi oblikami«.

### **Središki prisegi (1730–1740)<sup>3</sup>**

Dve središki prisegi (prisego tržana in prisego trškega sodnika) je objavil M. Slekovec v reviji *Kres* (1882, II., str. 523). Prva prisega naj bi nastala med letoma 1730 in 1740, druga pa kasneje, med letoma 1763 in 1783. O besedilih je pisal Fran Ilešič (1905) v delu *Hrvatski utjecaji u starim i istočno-štajerskim tekstovima*, nato pa še Jakob Rigler (1968) v prispevku *Jezikovnokulturna orientacija Štajercev v starejših obdobjih*. Jesenšek (2015: 39, 40) je zapisal, da je v prvem besedilu vidnih veliko kajkavskih posebnosti, ki se prepletajo s središkim govorom. To je značilno tudi za drugo, starejše besedilo, čeprav za tekste, nastale po prvi tiskani knjigi na tem območju (po letu 1758), niso več značilni kajkavski vplivi.

### **Lenarška prisega (1788–1800)<sup>4</sup>**

Službeni prisežni obrazec je hranjen v Pokrajinskem arhivu Maribor in je bil prvič objavljen ter analiziran leta 2011 na spletni strani Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva (<http://nl.ijs.si/e-zrc/>). Pred tem ga je leta 1937 omenil Svetozar Ilešič v *Krajevnem leksikonu Dravske banovine*, nato še Bogo Teply leta 1969 v prispevku *Narodnostno življenje pri Lenartu v Slovenskih goricah pred prvo svetovno vojno*. Boris Golec (2011b [Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva]) v besedilu prepozna jezikovne značilnosti vzhodnoštajerskega narečnega prostora. V drugi polovici 18. stoletja v besedilih tega območja več ni bilo prisotnega kajkavskega vpliva.

### **Ormoške prisege 1700–1803<sup>5</sup>**

V zgodovinskem arhivu Ptuj hranijo tri ormoške prisege, in sicer dve prisegi meščana in eno prisego mestnega svetnika. Prvo prisego za novosprejete meščane je leta 1973 objavil Anton Klasinc v zborniku *Ormož skozi stoletja*, omenil pa je tudi drugo meščansko prisego. Na obstoj teh besedil, vključno s prisego mestnega svetnika, je leta 2003 opozoril Golec v prispevku *Regionalne razlike v jezikovni podobi prebivalstva slovenskih celinskih mest med 16. in 18.*

<sup>2</sup>Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na spletni strani: <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege2/html/LJT-1.html>.

<sup>3</sup>Iz Središča ob Dravi sta znani še dve prisegi za novosprejete tržane, zapisani v knjigi tržanov iz leta 1840, ki doslej menda še nista bili objavljeni (GOLEC 2011b [Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva]). Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na spletni strani: <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege2/html/SRE-1.4.html>.

<sup>4</sup>Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na spletni strani <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege2/html/Len-1.html>.

<sup>5</sup>Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na spletni strani: <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege/html/ORM-1-3.html>

stoletjem (*Zgodovinski časopis* 57, 1/2), leta 2005 pa je v delu *Ormož v stoletjih mestne avtonomije* objavil faksimile prvega obrazca in opisal glavne ugotovitve. Prvi dve prisegi (prisega meščana in prisega mestnega svetnika) avtor postavlja med leti 1700 in 1721. List, na katerem je zapisano tretje besedilo, pa je označen z letnico 1803, čeprav je predloga lahko še starejša (GOLEC 2011a [Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva]).

Po prvem vzhodnoštajerskem tisku je nastala še **Prisega iz Hrastovca**, ki nima več kajkavskih vplivov. Poleg tega je ohranjena še **Razsodba iz Hrastovca**. O prisegi iz Hrastovca je pisal Kotnik v *Časopisu za zgodovino in narodopisje* (1928). Slovenska prisega je zapisana v knjigi *Land-Gerichts Prothocoll Bey der Hochgräfl. Herrschaft Gutenhaag*. Kotnik (1928: 148) prisego postavlja v drugo polovico 18. stoletja. Pisec ni bil dosleden pri zapisovanju sičnikov in šumevcev, uporablja tudi nemško tričrkje: sch = ž (*Madescha*), s = š, s, z (*nebeskemo, sdi, Spozeta*), z = č, c (*zestitimo, poglizan*), c = c (*Resnico*), k = g (*poglizan*). Samostalniki gospod se sklanja po nekdanji i-jevski sklanjatvi (*Gospodi Bogu*), pridevniki imajo v dajalniku končnico -o (*naprei postaulenemo zestitimo Sodniki*), samostalniki pa narečno končnico -i (*Sodniki*) in knjižno -u (*Bogu*). Palatalni n' je zapisan tradicionalno kot jn (*povedavaini*), palatalni l' je otrdel (*oblubim*). Zapisovanje nenaglašene i in e ni enotno: *otschim – netschem, misleti*. Najdemo tudi primer narečne vokalizacije končnega deležniškega -l in narečno ojevsko akanje: *bom mago*.

## 2 TOŽBA

Iz leta 1648 je ohranjena **središka tožba tržanov** proti ormoškemu graščaku. Besedilo je prvi prepisal in objavil M. Slekovec leta 1882 v *Kresu*. Drugi prepis zasledimo v *Zgodovini slovenskega slovstva* K. Glaserja (1894). Ponovno ga je objavil tudi Fran Ilesič (1905) v delu *Hrvatski utjecaji u starim istočno-štajerskim tekstovima* in ga analiziral. Besedilo je pripisal kajkavske značilnosti (*milostiven, gospodin, orsag, poštuван, marha, takajše, kruto jako, slepo dosta, ništar, katana, vezdar, ar, varaš – varoš, ni krivoga ni dužnoga, imali, narucheno, rez-*), Rigler (1968) pa je ugotavljal značilnosti središkega govora (refleks za nazalni o ni pisan s kajkavskim u) in tudi omenjeno besede je razložil kot skupno panonsko.

## 3 ODLOK

O slovenskem cesarskem odločilu iz leta 1675 je obširneje pisal Karel Štrekelj leta 1904 v *Časopisu za zgodovino in narodopisje*. Objavil je njegov prepis, ki ga je sicer pred njim objavil že Matej Slekovec leta 1896. Na podlagi glasoslovnih značilnosti je pravilno ugotovil, da pisec ni vzhodnoštajerski Slovenec, saj je v besedilu prepoznaval osrednjeslovenske značilnosti (npr. enoglasnik e za jat, zaokrožitev samoglasnika a v o, stalno dolgi polglasnik se vokalizira v a). Velikokrat primerja besedje s Čebulovim v slovarju *Ein kleines Wörterbuchlein*, 1789. V oblikoslovju omenja osrednjeslovensko končnico -am (*letam, tem kmetam*). Nazadnje obravnava še leksiko, kjer je opaziti mnogo germanizmov (*antikati, gnada, pštant*) (ŠTREKELJ 1904: 22–51). Prevod kaže, da so v tem delu Slovenije takrat iskali nadnarečne osnove za nastajajoči knjižni jezik, različen od osrednjeslovenskega, prekmurščine in kajkavščine. Jezik namreč ni enoten: prisoten je različen narečni vokalizem, prepoznavne so lastnosti ptujskega govora in osrednjega slovenskega prostora (JESENŠEK 2015: 40, 41).

## 4 PROŠNJA

Kmalu za središko tožbo tržanov (1648) je nastala **prošnja ormoškega graščaka** Adama Petheja (1651–1658), naslovljena na središkega trškega sodnika. Besedilo je prvi objavil M. Slekovec leta 1879 v *Slovenskem gospodarju*. Ilesič (1905) je v analizi prepoznaval kajkavske jezikovne značilnosti, medtem ko ga je Rigler (1968) označil za narečnega in popravljenega

po kajkavski in štokavski normi ter predpisu (kot štokavsko našteva: *Dobar dan, nistar, zada, Vazdar, miloftivan*).

## 5 OPOROKA

Znani sta dve oporoki, in sicer **oporoka Središčanov Mihaela Modrinjaka** (1713) in **Nikolaja Starega** (1731). Prepis prvega besedila je prvi objavil in opisal Fran Ilešič (1905) v delu *Hrvatski utjecaji u starim istočno-štajerskim tekstovima*. Kot v prisegi ljutomerskih tržanov in pravih bratovščine sv. Florjana je tudi v obeh oporokah prepoznati kajkavski jezikovni vpliv. V Središču ob Dravi se je ohranjal poseben odnos med kajkavščino in vzhodnoštajerskim jezikom, saj na tem območju in v tem stoletju ni bilo več osrednjeslovenskega jezikovnega vpliva (JESENŠEK 2015; RIGLER 1968).

## 6 PRAVILA BRATOVŠČIN

Pravila bratovščine sv. Florjana v Središču (1705) je prvi objavil Fran Ilešič leta 1905 v delu *Hrvatski utjecaji u starim istočno-štajerskim tekstovima*, nato pa F. Kovačič leta 1910 v delu *Trg Središče: krajepis in zgodovina*. V tekstu so prisotne kajkavske jezikovne značilnosti (JESENŠEK 2015: 41).

## 7 BIBLIČNA BESEDILA

Avtor najstarejšega rokopisnega evangelija (Mt 5,20–24) iz leta 1686 je **Andrej Raputh**, župnik v Ljutomeru. Rokopis je odkril Slekovec v Ljutomeru in ga omenil v reviji *Dom in svet* leta 1896. Prepis in opis besedila je objavil Fran Ilešič leta 1905 v delu *Hrvatski utjecaji u starim istočno-štajerskim tekstovima*. Osnova za besedilo je narečje 16. stoletja, grafična oblika zapisa pa potrjuje, da sta na tekst vplivali tako osrednja knjižna slovenščina kot kajkavščina. Zapis sičnikov in šumevcev je podoben Trubarjevemu, čeprav ni dosleden, centralnoslovenski pa so tudi nekateri sklanjatveni vzorci pri zaimkih in samostalnikih. Pisan je v prleščini in ima kajkavsko oziroma deloma tudi protestantsko slovensko grafiko. Ker je avtor nekatere narečne oblike hotel popraviti s centralnoslovenskimi (npr. deležnike na -1), so prisotne mnoge hiperkorekturne napake (RAJH 1984: 40).

Ramovš je našel **osem rokopisnih listov v nepopolni Dalmatinovi Bibliji**. Hranijo jih v knjižnici Oddelka za slovenistiko na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Ramovš ga uvršča v čas 17. in 18. stoletja, v rokopisu pa prepozna močne vzhodnoštajerske posebnosti. Rigler (1968: 669–670) ga uvršča v sredo 18. stoletja. Značilne so pogosta pisava končnega deležniškega -l in hiperkorekture (*fzlishil – fzljihal*). Vidnih je tudi mnogo narečnih (tj. vzhodnoštajerskih) značilnosti: *shou, shau, gucha, via, onea, toti, vkujp, krefz*. Knjižne (tj. osrednjeslovenske) oblike so: *Krajletzva, krajlam, bozte* (tudi *bote*), *grezte*.

## 8 KATEKIZMI

V drugi polovici 18. stoletja se pojavi redakcija Kanizijevega katekizma, ki ga je za Bratovščino krščanskega nauka priredil Ignacij Parhamer. Sekovski škof je z dekretom 14. oktobra 1755 vsem župnijam in šolam generalnega vikariata na Štajerskem naložil ustanavljanje omenjene bratovščine ter jim predpisal graško izdajo Parhamerjevega katekizma (KIDRIČ 1949). Redaktor štajerskih prevodov **Parhamerjevega katekizma** je bil najverjetneje Jožef Plohl (JESENŠEK 2005), ki je med službovanjem na Ptuj (1758–66) tri leta vodil razne cehe, pobožne družbe in bratovščine (KIDRIČ 1949). Rigler (1968) se s tem ne strinja, saj se v katekizmu deležniški -l vokalizira v -o, kar je danes značilno za štajerska in slovenskogoriška narečja; sodobne raziskave prleškega narečja pa kažejo, da se tudi vzhodno od Ljutomera pojavlja -o (ZORKO 2009: 268).

Prva izdaja katekizma (1758) je izhajala iz osnov kajkavskega pravopisa in kot taka ni bila primerna za slovenski jezik. Pisec se je v predgovoru zavedal razlike med t. i. kranjsko in nekranjsko slovenščino. Prisotno besedje je skupno panonsko, ki je med Prekmurci, Štajerci in kajkavci prisotno od prihoda Cirila in Metoda v panonski prostor. To prepletanje najbolje kažejo dvojnični izrazi, ko je kajkavska beseda razložena s slovenskim sopomenskim parom (*mešni red ali zegen, občinstvo ali gmajna, zla ali hudooba, činenje ali djanje*). Posebnost je jezikovna interferenca, ko prevajalec združi vzhodnoštajerski in kajkavski očenaš v dvojezično molitev (JESENŠEK 2005). Osrednjeslovenskega vpliva ni, čeprav Ilesič nekatere oblike označi kot take. Prezrl je tudi, da je Vzhodnoštajerce in kajkavce družila v tem času cerkvena oblast. Ljudi bi se naj počasi navajalo na hrvaščino; poleg kajkaviziranih slovenskih besed so navedene še kajkavske (RIGLER 1968). Druga izdaja katekizma (1764) se je jezikovno zavestno odmikala od kajkavščine, črkopis pa je obdržala. Pojavlja se štajerski glas *ü* (*düša*), ki se pojavlja vzporedno ob kajkavskem *u* (*račun, vupanje*); refleks za nosni *on* je praviloma le še *o* (*bodo, boš*). V oblikoslovju se pojavi značilna štajerska končnica *-oj* (samostalniki ženskega spola: *z gnadoj božjof*); besednih dvojnic je veliko manj; razlag besed več ni; očenaš je zapisan samo še v vzhodnoštajerski različici, pri desetih božjih zapovedih pa so izginile kajkavske besedne zveze ali nedoločniške polstavčne konstrukcije (*nemaš vbujti, nemaš krasti, nemaš pozeleti lucke žene*) (JESENŠEK 2005). Rigler (1968) ocenjuje, da jezik ne omahuje med kajkavščino in štajersko slovenščino, kot pravi Ilesič, saj je ta izdaja neprimerno bližje štajerski slovenščini. Tretja izdaja katekizma (1777) je že natisnjena v bohoričici. Kajkavskih besed skoraj ni več, ostajajo pa kajkavizmi (*žalivanje, ada, potlam, najmre, neg*). Pojavljajo se novi osrednjeslovenski izrazi in poimenovanja (*mertučlivoost → treznost*) (JESENŠEK 2005).

Nato je izšel prevod **terezijanskega katekizma** *Ta veliki katechismus* (1783). Rajh (1984: 41) navaja, da delo »predstavlja enega vrhov prizadevanj za centralno obliko knjižnega jezika v severovzhodni Sloveniji«. Pisec je narečne dvojnice praviloma navajal le pod črto, hkrati pa se pojavljajo številni germanizmi, ki jih prve tri izdaje še ne poznajo. Pisec osrednjeslovenskega jezika še ni dovolj dobro obvladal (RIGLER 1968).

## 9 MOLITVENIKI

Iz 18. stoletja je znana mariborska izdaja molitvenika *Hitra inu glatka pot pruti nebessam* (1767), ki kaže približevanje k osrednjeslovenskemu knjižnemu jeziku (ŠKAFAR 1998: 280). Ta molitvenik je prvič izšel v Ljubljani leta 1764 (naslednje izdaje: 1767, 1783, 1784), čez tri leta v Gradcu (1767) in Mariboru (1767, 1770), leta 1793 pa še na Ptujju. Glazer (1933: 208) ugotavlja, da ima mariborska izdaja 1767 v nasprotju z ljubljansko istega leta pet novih litanij. Po mariborski izdaji pa so se zgledevale naslednje: izdaja 1770 (v Mariboru), 1784 (v Ljubljani) in 1793 (na Ptujju).

Ohranjene so tudi **Bukvice molitvene** neznanega avtorja, napisane leta 1778 (hranjeno v UKM Ms 23). Rokopis je nastal v severozahodnem delu Slovenskih goric. Na naslovnem listu piše: »Tote Bukvize slishio Marii Rametini s'zhmerezhke fare.« Na zadnjem listu pa je z drugo roko zapisano: Dieses Biechl gehört der Urschula Schischekin zu Stänz in Mutter Annä Pfarr No. 9<sup>e</sup> (Sv. Ana na Krambergu, danes Zgornja Ščavnica). Pesmarica se je torej uporabljala v vzhodnoštajerskem območju. Vsebuje molitve, namenjene za pobožnost pred sv. mašo in med deli maše. Rokopis je objavljen na spletnem naslovu Registra slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja ([http://ezb.ijs.si/fedora/get/nr:ss:nrss\\_ms\\_053/VIEW/](http://ezb.ijs.si/fedora/get/nr:ss:nrss_ms_053/VIEW/)). Najvidnejše glasoslovne in oblikoslovne značilnosti rokopisa so: palatalni l' je otrdel (*lubi, shiulenie*), sekundarni l' je ohranjen (*veselie*); stalno dolgi o ima gorenjski odraz (*gospod, Bog*); nenaglašeni jat je lahko zapisan z e (*zhlovek*) ali i (*divize, viditi*); isto velja za polglasnik v zadnjem ali edinem zlogu (*sim; studenez*); delna redukcija a v e (*vender*); veznik da; končni deležniški l je zapisan po izgovoru (*useu, gor dau, priporozhiu*); samoglasnik e v končnici *-ega* je pri zaimkih reduciran (*moiga, svoiga*), ne pa tudi pri pridevnikih



(svetega Duha, zelega serza), redki so primeri osrednjeslovenske končnice *-iga* (*lubiga*), *-imu* (*nebeshkimu*), vendar v orodniku ednine srednjega spola najdemo končnico *-am* (*s' telesam*, *s' mesam*); samostalnik *oče* ima osrednje- in vzhodnoslovensko obliko (*Ozhetu*, *ozha*); pojavi se narečna končnica *-i* v mestniku ednine moškega spola (*na svetem krishi*, *u' presvetem oltarskem sakramenti*); narečni sekundarni *j* je redek (*s oigniam*); vidne so knjižne oblike deležnikov in deležij na *-č* (*dopadeozhi*, *umivajozh*); vzhodnoslovenska je tudi oblika presežnika (*naj veksha*); samostalnik *kri* v imenovalniku nima tožilniške oblike *kerv*, kot je to značilno za vzhod, v orodniku tudi ni značilne končnice *-oj* (*kri*, *s' kervio*); samostalnik *drevo* ne pozna podaljševanja osnove *s-s-* (*na krishnem drevi*). V besedju ni znane vzhodne oblike *jezero* za *tisoč*, saj se pojavlja le germanizem *taushent*.

## 10 LEKCIONAR

Prva štajerska izdaja leksionarja *Listi inu evangelia* je izšla leta 1800 v Mariboru. Kot razberemo iz celotnega naslova, leksionar vsebuje tudi pasijon, cerkvene pesmi, mali katekizem, litanije, molitve in križev pot. Smolik (2011 [elektronska izdaja]) ugotavlja, da je ponatisnjenih vseh 13 pesmi, ki jih najdemo tudi v ljubljanskih izdajah, kot dodatek pa ima za zahvalno pesmijo natisnjeno še mašno pesem *Pred taboj mi klečimo*, ki se ne ujema z nobenim prejšnjim natisom. Osnova naj bi bil Rupnikov celjski prevod. Na koncu knjige je dodana še pasijonska pesem *Grešnik glej žalost Marije*, ki se zgleduje pri Pohlínu. Prvič je o mariborskem leksionarju pisal Andrej Fekonja v *Ljubljanskem zvonu* (1886).

## 11 CERKVENE PESMARICE

Cerkvene pesmi najdemo že v štajerskih izdajah *Parhamerjevega katekizma* (1758, 1764, 1777). Ti katekizmi že vsebujejo katehitične pesmi, ki se v 18. stoletju prvič pojavijo (npr. Ahacij Stržinar in Paglovec), poleg tega pa še stare praznične. V prvi izdaji Parhamerja najdemo na koncu knjige pesmi, ki so se pele pred krščanskim naukom, drugi izdaji pa je dodana pesem *Te Deum laudamus* (ILEŠIČ 1906: 2). Smolik (2011 [elektronska izdaja]) navaja, da je v drugi izdaji enajst pesmi, ima pa vsaj dve pesmi več kot prva izdaja, Marijina litanijska pesem je drugače prevedena, kratke uvodne pesmice se zgledujejo po ljubljanskih priredbah, vse ostale daljše pesmi pa se tesno naslanjajo na nemške predloge. Tudi mašna pesem je prevedena po nemški predlogi in se ne naslanja na tisto, objavljeno v pesmarici *Andohtlive pejsme na use taille S. Mashe* (1756), ki so jo prav tako natisnili v Gradcu. Kidrič (1949) je s primerjavo ugotovil, da je tretja izdaja po vsebini enaka prvi, le da je med pesmimi dodana Pesem bratov in sester sv. Rešnega Tela. V molitveniku *Hitra inu glatka pot pruti nebesam* (1767, 1770) ima pesmi Marijin oficij. Oblika oficija je bila navadno namenjena premišljevanju, ne pa petju. Ptujška (1793) izdaja je ponatis prve mariborske (GLAZER 1933: 208). Poleg katekizmov in molitvenikov so pesmi vsebovali tudi leksionarji, kamor so že od nekdaj objavljali stare srednjeveške pesmi. *Listi inu evangelia* (1800) so prva štajerska izdaja leksionarja. Ponatisnjenih je 13 pesmi, ki se skladajo z ljubljanskimi; kot dodatek je za zahvalno pesmijo natisnjena še mašna pesem *Pred taboj mi klečimo*, na koncu knjige pa pasijonska pesem *Grešnik glej žalost Marije* (SMOLIK 2011 [elektronska izdaja]).

Smolik (2011 [elektronska izdaja]) omenja rokopisno pesmarico **Laurenca Foglarja (Voglarja)** (1757–1762). Pesmi so napisane v osmih različnih pisavah, vendar je kar 10 (od 24) pesmi zapisal Voglar. Podpisana pisca sta še: Matias Wesiak (Bizjak) in Joseph Glasser. V vizitacijskih zapisnikih arhidiakonata med Dravo in Muro (1760–64, 1773–74) sta omenjena samo slednja: Jožef Glaser kot organist (*ludimagister*) pri Zg. Sv. Kungoti leta 1760, Matija Bizjak pa kot četrti kaplan v Mariboru leta 1773 (*capellanus quartus seu supernumerarius*) (MLINARIČ 1987: 447, 456). Pesmarica je bila namenjena skupni rabi: »Kir bo tote pesme noza nai se skerbi da do iemo

v nebesa pomagale IHS.« (SMOLIK) To so bili romarji, ki so hodili s slovenskega Štajerskega na božjo pot v Marijino Celje. Iz pesmi, ki jo je objavil Marijan Smolik v delu *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja* (2011 [elektronska izdaja]), je razvidno narečno ojevsko (*Rako*) in ejevsko (*navarno*) akanje, diftongizacija stalno dolgega o v au, kar je še danes značilno za južnopohorske narečja (*Mautsh* < pslovan. \*mōtʰ), delna redukcija kratko naglašene in nenaglašene samoglasnika *a* (*Keder*), končni deležniški *-l* se vokalizira v *-u* (*Pozhutu, porozhu*), sekundarni *j* (*oigno*), pojavlja se soglasnik *t* pred sičnikom *sh* (š): *pritshuie* < pslovan. \*přitvča, najdejo se germanizmi (*flass* < *Floß*, *gnado* < *Gnade*).

Na štajerskem območju je ohranjena **rokopisna pesmarica iz Cirkulan v Halozah** (LAVDATE EVM IN CHORDIS ET ORGANOO, 1781). Pesmarica (286 str.) vsebuje orgelske skladbe, osem slovenskih cerkvenih in nabožnih pesmi (SMOLIK 2011 [elektronska izdaja]). Glede na odlomke, ki jih je objavil Glaser v *Zgodovini slovenskega slovstva* (1894: 187), lahko ugotovim, da je pisec nadaljeval osrednjeslovensko knjižno tradicijo z dolenskimi in sočasnimi gorenjskimi značilnostmi, ki jih v tistem času najdemo pri Paglovcu, v štajerskem prostoru pa v Goriupovih pridigah iz leta 1770, npr. *poslushei, sdei, drusiga, godernou, rodiv* itd.

Reforme cesarja Jožefa II. na področju bogoslužja (1783) so povzročile nastajanje novih cerkvenih pesmaric, saj je pri maši bilo treba peti v ljudstvu razumljivem jeziku. Tako je **Leopold Volkmer** leta 1783 (Gradec) objavil prevod nemške terezijanske cerkvene pesmarice *Pesme k tem opravili te svete meše, s toj pesmoj pred predgoj, iz nemškega na slovensko prestavlene za fare optuiske dehantie*. Delo vsebuje 11 mašnih in prazničnih pesmi. Prevod obvezne mašne pesmi Wir werfen uns darnieder – Mi padnemo na kolna se razlikuje od pesmaric celjskega okrožja ter tudi pesmaric koroških in kranjskih avtorjev: Rupnik, Gutsman, Pohlín, Japelj. Njegove pesmi so bile tiskane samo v tej pesmarici (SMOLIK 1998: 29), nekoliko popravljene pa še v Glaserjevi cerkveni pesmarici (1838) in molitveniku *Jezus moje poželenje* (1853) (POTRATA 1994: 10, 11). Pesmarica vsebuje tudi vsesvetniške in lavretanske litanije in molitve ter molitve o treh božjih čednostih z navodili. Prazničnih pesmi je devet: Adventska Pesem (Rosi, Nebo! to Pravico), Adventska Pesem pri Zornici (Češena si Divica), Božična Pesem (Tö Den, vsa Stvar se veseli), Postna Pesem (Jas čem tvoje Mantre pöti), Velikonočna Pesem (Zveličar je gor vstano), Fünkuštna Pesem (Prid' o sveti Duh! k nam dol prite), Pesem ob vseh Praznikih Marie (O Mati božja, kronana) (POTRATA 1994: 10). Leta 1789 je v Gradcu izšel prevod nemške cerkvene pesmarice *Der Messgesang. Mešna pesem*. To je prevod druge obvezne mašne pesmi Hier liegt vor deiner Majestät – Gospod pred tvojo častjo. Tudi ta prevod je drugačen od Štajerca celjskega okrožja Gašperja Rupnika. Volkmer drugih slovenskih prevodov verjetno sploh ni poznal (prav tam: 30). Leta 1795 je na Ptuj izdal še prevod iz latinščine *Te Deum laudamus*. To je prevod zahvalne pesmi Grosser Gott. Smolik (2011 [elektronska izdaja]) ugotavlja, da se pesem Tebe, Bog, mi hvalimo razlikuje tako od Rupnikovega kot od kod od Pohlínovega prevoda iste pesmi. Ima samo 11 kitic, izvirnik in ostali prevajalci pa 12. Navajam nekaj jezikovnih značilnosti zadnje omenjene pesmarice: končni deležniški *-l* se vokalizira v *-a* (*štvara fi, napuna fi, fi rodia, bia*), samostalniki *oče* se v imenovalniku glasi *oča* (*Ozha*), v roditeljski pa podaljšuje osnovo *s-t-* (*Ozheta*), ne loči oziralnih in vprašalnih zaimkov (*Vje, kaj Nebo v-febi ma*), nenaglašeni samoglasniki onemijo (*ma 'ima*), stalno dolgi jat je zapisan z dvoglasnikom *ei* (*Sveita*) ali enoglasnikom *e* (*Greha*), samoglasniški *l* se vokalizira v *u* (*puno*), stalno dolgi polglasnik se vokalizira v *e* (*Den*) ali *a* (*Zhaft*), prisotna je otrditev palatalnih glasov *l'* in *n'* (*Semla, Kral, napuneno*), disimilacija *r-r > n-r* (*Manterniki*), dajalnik ednine moškega in srednjega spola ima končnico *-i* (*Ozhi vezhnemi, Sini, Imeni Tvojemi*), *e* pred *r* se zoži v *i* (*Zirkva*), sekundarni *j* je prisoten (*huidizhove*), nenaglašeni jat je zapisan z *i* (*Divize*) ali *e* (*Zhlovek*), samoglasniški *r* je zapisan z dvočrkjem *er* (*Smerti*), soglasniški sklop *-šč-* se olajša v *-š-* (*Keršenim*), zapisan je glas *ü* (*sbüdish*), členek *ali* nastopa v pomenu *torej* (*Tebe ali profimo*), tožilniška oblika samostalnika *kri* je zapisana v obliki *kerv*, nosni o je zapisan s samoglasnikom *o* (*Pot*).

Ohranjena je tiskana pesmarica **Peisme k' sveti meshi inu pred pridigo** (Gradec, 1784). Na straneh 1–14 so pesmi pri maši, 14–15 pesem pred pridigo, 19–27 litanije vseh svetnikov, 30–38 splošna molitev, molitev za deželnega kneza, za splošne potrebe vseh kristjanov, 38–44 lavretanske litanije, 45–48 tri čednosti. Glaser (1894: 144) je v svojem poročilu prepoznal samo eno vzhodnoštajersko jezikovno značilnost, tj. končnica *-oj* v orodniku ednine ženskega spola: *smozhjoj* (*z* močjoj). V besedilu je viden tudi ohranjen sklop čre- (*zhreŕs*), nosnjeni *j* (*jega*), zložniški *l* se vokalizira v *o* in ne v *u* (*doponi* 'dopolni', *sponi* 'spolni'), mehki *l'* je otrdel (*Schele*), končnica *-ega* (*jegovega*), *-emu* (*kaderemu*), predstavnici *v-* (*zavuipamo*), medtem ko je zaimek *obeden* brez začetne nikalnice, ki je kasneje nastala po analogiji, značilen tudi za osrednjeslovenski jezikovni prostor. Kidrič (1929: 255) ocenjuje, da je avtor »slabo upošteval kranjsko literarno tradicijo«. Pesmarica vsebuje tri pesmi in nekaj molitev za vernike sekovske škofije. Poleg mašne pesmi *Pred tebo mi klečimo* in predpridigne *Bog Oča, Sin, Duh, en Bog sam* je objavljen še prevod sekvence pri maši za rajne *Na srdve dan* (SMOLIK 2011 [elektronska izdaja]).

Rokopis **Cerkvene pesmi in molitve** je nastal konec 18. stoletja v severozahodnih Slovenskih goricah (UKM Ms 22). Prvi in zadnji list rokopisa sta močno uničena in neberljiva; po pesmi, napisani na domnevni prvi ohranjeni strani, rokopis navaja tudi Pessem od lubeznive Svete Trojice. Pisava je ista kot v Bukvicah molitvenih.<sup>6</sup> Proti koncu 18. stoletja je nastala pesmarica **Pesem na mest Dijess illa**. Omenjena sta dva kraja: Sv. Peter (Malečnik) in Vurberk, na koncu pa se je podpisal Jožef Grebelnik, cerkovnik v Vuhredu, 1795 (hranjena v UKM Ms 158). Kot zanimivost omenjam še na Ptujju natisnjeno kajkavsko pesnitev kapucina Gregorija Maljevca, rojenega v Vinici: **Nebeszki pasztir pogublyenu ovcu ische** 1795 (hranjena v UKM Ms 144). V gajico je pesnitev prepisal Mihael Lendovšek.

## 12 PRIDIGE

Mlinarič (1987, 15–16) navaja, da se je v ptujski cerkvi sv. Ožbalta že leta 1760 pridigalo v slovenščini, arhidiakonatski vizitacijski zapisniki in zapisniki sinod za 17. in 18. stoletje pa poročajo, da se je v slovenščini poleg nemščine pridigalo v naslednjih cerkvah: Sv. Rupert, Peter, Lenart, v Mali Nedelji, Negovi, Križevcih, Ljutomeru, cerkev Sv. Duha na Ptujju, v 18. stoletju pa v Negovi, Jarenini, pri Sv. Antonu in Sv. Juriju ob Ščavnici. Pridige in kateheze so bile v slovenskem jeziku tudi v Lenartu in Svečini, ob nedeljah in praznikih tudi v Gorišnici (Sv. Marjeta), pri Sv. Petru (Maribor) pa naj bi imel župnik slovensko knjigo evangelijev (1760). Kapucini so v cerkvi Marije Pomočnice v Radgoni ob nedeljah in praznikih pridigali v slovenščini. Leta 1712 je bil pridigar p. Lobach, leta 1760 pa p. Ignacij (ŠKAFAR 1993, 1998).

**Volkmerjeve** rokopisne pridige hranijo v Univerzitetni knjižnici Maribor pod signaturo Ms 43/1: (1) *Concio pro Fest. Dedicat'oijß* (1778); (2) *Concio pro Festo Transfigurationis D. N. J. C.* (1785); (3) *Expositio Evangelii pro D'nca 5ta post Pascha* (1792); (4) *Expositio Evangelii pro D'nca 3ta post Pascha* (1792). Njegov retorični stil ubesedovanja evangelijskega sporočila je ritmiziran, vzvišen in preišljen. Glasoslovne značilnosti izkazujejo posebnosti panonskega narečnega prostora, npr. odraz za stalno dolgi in novoakutirani polglasnik je dolgi *e*; mehki *l'* je otrdel; izglasni *-l* se v deležnikih moškega spola vokalizira v *-o* in kasneje v *-a*; najdemo protetični *v* in sekundarni *j*; izpričane so tipične narečne premene: *dn > gn*; *kd > gd*; *pt > vt*. Vendar se kaže tudi težnja k opustitvi narečnega, npr. končni *-m* ne pozna narečnega prehoda v *-n*; sklop *čre-* je izkazan le v obliki *kres*, sklop *-šč-* ni izpričan (DITMAJER 2015).

<sup>6</sup>Pesmarica je dostopna na spletnem naslovu: [http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss\\_ms\\_052/VIEW/](http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss_ms_052/VIEW/)

### 13 SLOVARSKO DELO

**Bernard Mariborski** (Ivan Anton Apostel) je leta 1760 sestavil nemško-slovenski slovar, ki vsebuje tudi vzhodnoslovensko besedje. Poleg tega je napisal še slovenski molitvenik za bolnike (1757). Obe deli sta ostali v rokopisu. Njegovo besedje iz slovarja je preko Čafa prišlo tudi v Pleteršnikov slovar. O Apostlovem slovarju so doslej podrobno pisali Ilesič (P. Bernard Mariborčan, slovenski pisatelj 18. stoletja, 1939), Stabej (Janez Ivan Apostel – pater Bernard: *Dictionary Germanico-Slavonicum*, 1972) in Jesenšek (Mehrsprachigkeit bei Bernardus Marburgensis, 2002). V slovarju so poleg slovenskih in nemških iztočnic še narečni sopomenski izrazi ter hrvaške kajkavske, poljske, češke, madžarske in italijanske besede, fraze. V slovarju prevladujejo sinonimni izrazi, npr. gaj – boršt – gojzd, gučam – govorim – besedujem, ovači – drugači, robača – srajca. Slovar vsebuje 55.524 slovenskih besed. Dodatek k slovarju prinaša naslednje teme: števnik, čas, prazniki, dežele, rastline, cirilska in glagolska abeceda. Strokovne izraze je prevzel iz nemških predlog ali pa so njegove novotvorbe. Anton Makovic je leta 1782 v prvem slovenskem učbeniku za babice prevzel nekaj njegovih medicinskih izrazov (JESENŠEK 2015).

### ZAKLJUČEK

V 16. in 17. stoletju so se na vzhodnem Štajerskem ohranila le rokopisna slovenska besedila. Izstopajo predvsem trške prisege (Lenart v Slovenskih goricah, Ljutomer, Ptujška gora, Središče ob Dravi), ena mestna (Ormož), poleg teh pa še ena fevdalna prisega. Verjetno je prav v Ljutomeru nastal najstarejši slovenski cerkveni tekst iz vzhodne Štajerske, Raputhov evangelij (1686). Ti uradovni teksti so bili prevodi prvotnih nemških. Tudi v 18. stoletju so slovenske prisege pogoste, ohranjeni pa sta tudi dve oporoki, osem rokopisnih listov v Dalmatinovi Bibliji, medtem ko se v drugi polovici 18. stoletja pričnejo tiskati cerkvena besedila za štajerske Slovence, sprva v Gradcu, saj Maribor leta 1781 še ni imel tiskarja in založnika za tiskanje slovenskih knjig. Tako so se tiskali katekizmi, lekcionariji in cerkvene pesmarice, duhovniki pa začnejo pridigati v slovenščini, kar dokazujejo štiri ohranjene Volkmerjeve pridige. V obravnavanih tekstih so vidne različne jezikovne usmeritve: kajkavska je vidna v tekstih, ki so nastali v trgu Središče ob Dravi, v pismu ormoškega graščaka Adama Petheja, oporoki Mihaela Modrinjaka, v prvi izdaji Parhamerjevega katekizma ter prisegi ljutomerskih tržanov. Po prvi izdaji katekizma kajkavskih vplivov v slovenskih vzhodnoštajerskih tekstih, z nekaj izjemami, več ni. Osrednjeslovenski jezikovni vpliv je viden v Velikonedeljski prisegi, Tožbi zoper ormoškega graščaka, Cesarskemu odločilu, Ptujski prisegi, mariborski izdaji molitvenika *Hitra inu glatka pot pruti nebessam*, rokopisnem slovarju Ivana Antona Apostla in v delu *Ta veliki katechismus*. Raputhov evangelij in Tožba zoper ormoškega graščaka sta se močno naslonili na prleško narečje (prim. RAJH 2002). Od rokopisnih in tiskanih pesmaric 18. stoletja izpričuje vzhodnoštajerske značilnosti delo *Peisme k' sveti meshi inu pred predigo*, ki je izšlo eno leto po Volkmerjevi prvi cerkveni pesmarici. Obema predhodna *Rokopisna pesmarica iz Cirkulan v Halozah* izpričuje osrednjeslovenske značilnosti, prav tako *Bukvice molitvene*. Ker je Foglarjevo pesmarico, ki je začela nastajati že pred prvo izdajo Parhamerjevega katekizma, napisalo več avtorjev, bi bilo potrebno analizirati vsako pisavo posebej.

### VIRI IN LITERATURA

Nina DITMAJER, 2015: Retorične in jezikovne značilnosti rokopisnih pridig Leopolda Volkmerja. *Leopold Volkmer – prvi posvetni pesnik na slovenskem Štajerskem*. Ur. Marko Jesenšek. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta. (Zora 106). 169–194.

Karel GLASER, 1894: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska Matica.

Janko GLAZER, 1933: O prvih ptujskih tiskih. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 28, 207–213.

Boris GOLEC, 2011a: Mestna prisežna besedila v slovenskem jeziku do začetka 19. stoletja. Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva. <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege/> (pridobljeno 13. oktobra 2016).

– –, 2011b: Slovenska prisežna besedila trških skupnosti in neagrarnih poklicnih skupin do konca predmarčne dobe. Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva. <http://nl.ijs.si/e-zrc/prisege2/> (pridobljeno 13. oktobra 2016).

Fran ILEŠIČ, 1905: *Hrvatski utjecaji u starim istočno-štajerskim tekstovima*. Zagreb: Dionička tiskara.

Marko JESENŠEK, 2015: *Poglavja iz zgodovine vzhodnoštajerskega jezika*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta. (Zora 110).

Marko JESENŠEK, 2005: *Spremembe slovenskega jezika skozi čas in prostor*. Maribor: Slavistično društvo Maribor. (Zora 33).

France KIDRIČ, 1929: *Zgodovina slovenskega slovstva: od začetkov do marčne revolucije*. Ljubljana: Slovenska matica.

– –, 1949: Plohel, Gregor Jožef (1730–1800). *Slovenski biografski leksikon*: 7. zv. Peterlin–Pregelj C. France Kidrič et al. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi435384/#slovenski-biografski-leksikon> (pridobljeno 12. oktobra 2016).

Matevž KOŠIR, 1992: *Prisege v slovenščini. Arhivi: glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije* 15/1–2, 6–11.

France KOTNIK, 1928: Slovenska prisega iz Hrastovca. *Časopis za zgodovino in narodopisje* XXIII. 147–148.

Franc KRALJ, 1991: Versko in cerkveno življenje v dobi dozorevanja slovenskega naroda. *Zgodovina Cerkev na Slovenskem*. Celje: Mohorjeva družba.

Vasilij MELIK, 1998: Slovenske dežele v Avstro-Ogrski. *Dajnkov zbornik*. Ur. Marko Jesenšek in Bernard Rajh. Maribor: Slavistično društvo. (Zora 3). 27–34.

Jože MLINARIČ, 1987: *Župnije na slovenskem Štajerskem v vizitacijskih zapisnikih arhidiakonata med Dravo in Muro: 1656–1774*. Ljubljana: Teološka fakulteta, Inštitut za zgodovino Cerkev.

Majda POTRATA, 1994: *Pesništvo Leopolda Volkmerja*. Maribor: Kulturni forum.

Bernard RAJH 1984: Severovzhodna Slovenija pri oblikovanju slovenskega knjižnega jezika. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 55/20, I, 38–49.

Bernard RAJH, 2002: *Od narečja do vzhodnoštajerskega knjižnega jezika*. Maribor: Slavistično društvo. (Zora 19).

Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja. Ms 053. *Bukvice molitvene*. [http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss\\_ms\\_053/VIEW/](http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss_ms_053/VIEW/) (pridobljeno 15. 10. 2016).

Register slovenskih rokopisov 17. in 18. stoletja. Ms 052. *Cerkvene pesmi in molitve*. [http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss\\_ms\\_052/VIEW/](http://ezb.ijs.si/fedora/get/nrss:nrss_ms_052/VIEW/) (pridobljeno 15. 10. 2016).

Jakob RIGLER, 1968: Jezikovnokulturna orientacija Štajercev v starejših obdobjih. *Svet med Muro in Dravo: ob stoletnici 1. slovenskega tabora v Ljutomeru 1868–1968*. Maribor: Obzorja. 661–681.

Matej SLEKOVEC, 1885: *Župnija sv. Lovrenca na Dravskem polju: krajepisno-zgodovinske črtice*. Mariboru: J. Leonova tiskarna.

Anton SLODNJAK, 1986: Volkmer, Leopold (1741–1816). *Slovenski biografski leksikon*: 14. zv. Vode–Zdešar. Jože Munda et al. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi809856/#slovenski-biografski-leksikon> (pridobljeno 12. oktober 2016).

Marijan SMOLIK, 2011: *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi: od začetkov do konca 18. stoletja*. Druga, elektronska, pregledana izdaja. Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. <http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:ovr/VIEW/> (pridobljeno 18. 10. 2016).

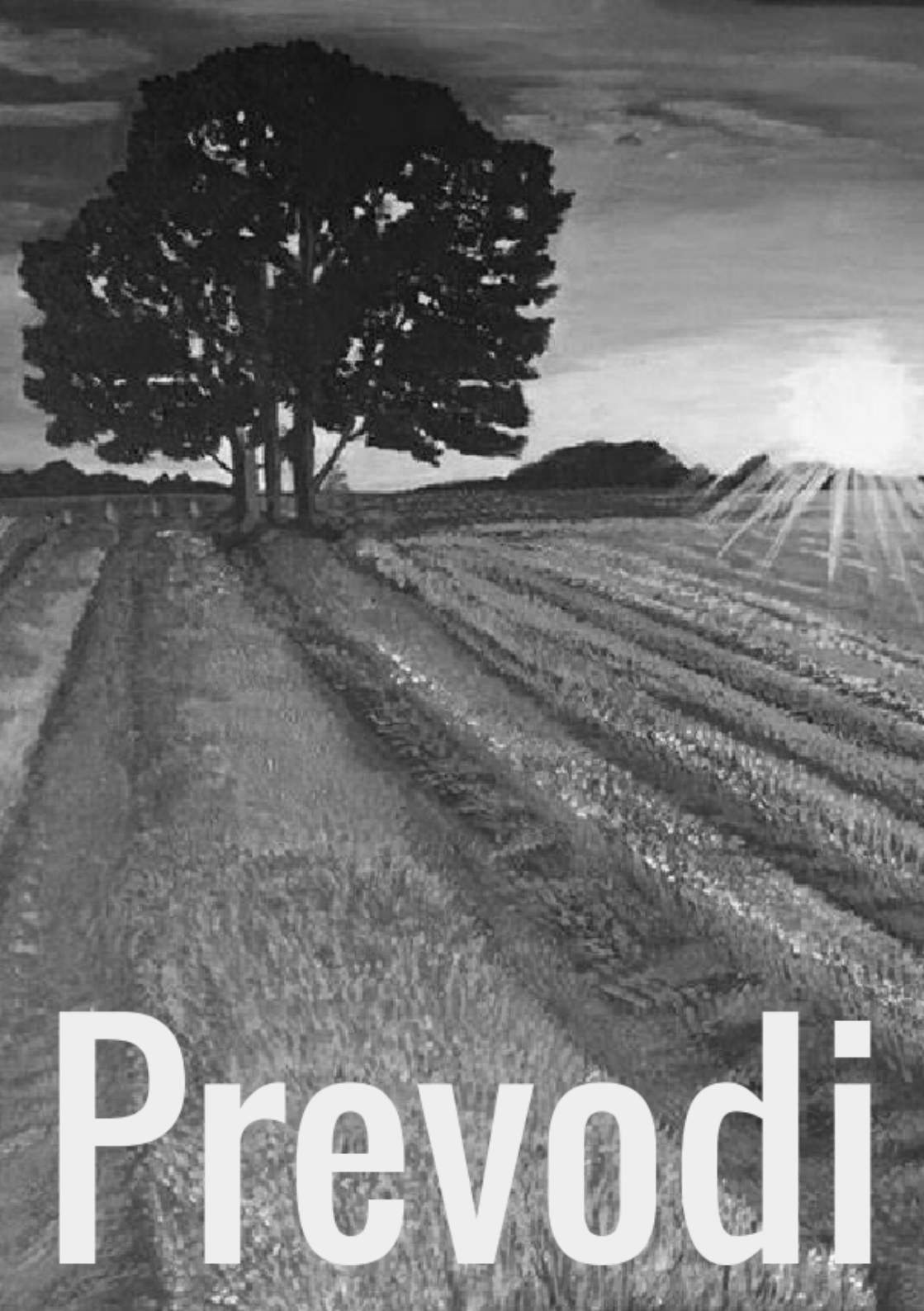
Marijan SMOLIK, 1998: Leopold Volkmer, prevajalec obveznih cerkvenih pesmi. *Volkmerjev zbornik*. Ur. Jože Lipnik. Maribor: Slavistično društvo. (Zora 1). 28–34.

Vinko ŠKAFAR, 1993: Knjige in knjižica v nekdanjem kapucinskem samostanu v Mariboru. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 64, 62–92.

Vinko ŠKAFAR, 1998: Nabožno slovstvo Petra Dajnka. *Dajnkov zbornik*. Ur. Marko Jesenšek, Bernard Rajh. Maribor: Slavistično društvo. (Zora 3). 275–295.

Karel ŠTREKELJ, 1904: Slovensko cesarsko odločilo iz l. 1675. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 1, 22–51.

Zinka ZORKO, 2009: *Narečjeslovne razprave o koroških, štajerskih in panonskih govorih*. Maribor: Filozofska fakulteta, Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti. (Zora 64).



# Prevodi

# PREVODI PESMI FERIJA LAINŠČKA

Prevedla: Eva Rosič

## Iz zbirke *Demon ljubezni*

### DEKLICA

Dobro jutro, moje drobne ptice!  
Vaša pesem, ki me kliče zdaj  
tja, kjer sonce gre že skoz meglice,  
segla mi je zopet do srca.

Spomin, ki z vami se budi,  
je čist kot rosa jutranja.  
Kje, le kje, je tista deklica,  
ki je bosa tam med trave šla?

Dolgo je že zdaj na poti,  
ljubi veter, gleda kdaj oblake,  
le da sanjam več ne gre naproti  
in nikogar več ne čaka.

Sama kdaj sedi ob reki,  
tiha, mila, kakor dobra vila,  
tako srečo vsem ljudem želi,  
kot je sama ni imela, ni imela ...

Dobro jutro, moje drobne ptice!  
Vaša pesem, ki me kliče zdaj  
tja, kjer sonce gre že skoz meglice,  
segla mi je zopet do srca.

Proti soncu, drobne ptice,  
svoja obrnite krila.  
Kril več nima tista deklica  
in nikoli se ne bo vrnila.

### YOUNG LADY

Good morning, my feathered friends!  
Your singing is leading me  
To a place where the sun its rays extends  
And it has touched my heart again.

My memory awakens with you  
And is clear like the morning dew.  
Where, oh where, is that young lady,  
Who barefoot through the meadow went?

For too long, she's been following streams.  
She loves the wind and looks for clouds,  
Still she abandoned her dreams  
And now waits no more.

Alone she sits by the river,  
Serene, merry, as a good fairy,  
She wishes to all humankind  
To have the luck she never had, never had ...

Good morning, my feathered friends!  
Your song is calling me  
To a place where the sun its rays extends  
And it has touched my heart again.

Towards the sun, my feathered friends,  
Spread your wings, don't roam  
The little lady has lost her own  
And will never come back home.



## SONČNA HIŠA

Kaj vse je ostalo za nama,  
kje vse sva pustila sledi,  
kaj v sanjah morda bo živelo,  
kaj v srcu počasi blede?

Ljubezen kot ptica pozimi  
na novo spet čaka pomlad,  
jaz hodim še zmeraj brez cilja,  
saj malo imam te še rad.

Vidim te včasih na trgu,  
ki zjutraj je prazen in tih.  
Zazdi se mi večkrat ob glasbi,  
da najin ukraden je stih.

Sezidal sem sončno ti hišo,  
ki tisoč že oken ima.  
Čez mesto na hrbtu jo nosim  
in upam, da spet boš prišla.

Kaj vse bo ostalo za zmeraj  
raztreseno kakor smeti,  
kaj vrne morda se čez leta,  
kot roža, ki znova cveti?

Končuje se igra na srečo,  
čas je, da to si priznam,  
saj nimam več karte v talonu,  
le malo še rad te imam.

## GLASSHOUSE

What things did we abandon,  
Where did we leave our footprints,  
What will live on in our dreams  
What still in our heart glints?

Love is like a bird in winter  
Eagerly waiting for the sky sunlit,  
I am still wandering aimlessly  
As I still love you a bit

I see you roaming the streets,  
Mornings, when all is still.  
The songs that we called ours,  
Have now lost all of their thrill.

I built you a glasshouse  
With windows wherever you turn.  
I carry it with me  
In hope of your return.

What will be left,  
Shattered like broken glass  
And what could someday return  
As a flower that sprouts among grass?

My luck is running out  
That, I have to admit.  
I don't have more to spare,  
Only, I still love you a bit.

# Iz zbirke Sanje so večne

## VEDNO PRVI

Vedno si prvi prišel mi naproti,  
ko pot je zavila v neznano,  
moja je senca postala lisičja  
in noč je ležala nad mano.

Vedno si prvi prinesel mi sonce  
in jutro z okusom poljuba,  
kaplja je topla drsela med nama  
in zvesta bila je obljuba.

Vedno si prvi zaslutil nevihto  
in tisti moj strah za metulje,  
tvoja je misel drsela po robu,  
kjer z mano nihče ne potuje.

Vedno si prvi dotaknil se kože  
in mravlje so šle po tej poti,  
našla sva najino drugo obalo,  
še zmeraj ji greva naproti.

Med nama je nekaj, kar ni le beseda,  
iz take snovi je kot sanje,  
med nama so časi, ko skupaj molčiva  
in tiho verjameva vanje.

## ALWAYS FIRST

Always first to come to my side,  
When I have been lost on my own,  
That shadow of mine was evasive  
And the night has already grown.

Always first to brighten my day  
And woken me up with a kiss,  
A droplet sliding between us  
And our promise, a bliss.

Always first to sense the raging storm  
And bore my fear I have for butterflies.  
Always, you walked on a ledge,  
Where no one tries to arise.

Always first to brush my bare skin,  
Where always some goosebumps arose.  
Finally we found a shore of our own  
And a path that together we chose.

Not only words lay between us,  
But bits and pieces of dreams,  
Not only silence casts between us  
But hope still flows in streams

### **NE BODI KOT DRUGI**

Prinesi mi rože, ki divje cvetijo,  
odpelji me v goro, kjer škrtati živijo.  
Pokaži mi zvezdo z mojim imenom,  
zloži mi pesem z bizarnim refrenom.

Povabi me včasih v kraje neznane,  
mi zjutraj pod okno pripelji cigane.  
Povej mi o sanjah, četudi so grešne,  
zaupaj mi želje, četudi so smešne.

Napravi to zmeraj, ne bodi kot drugi,  
ljubezen ni reka, ki teče po strugi.  
Napravi to zopet, ne hodi po poti,  
saj sreča ni nekaj, kar pride naproti.

Poljubi me nežno, ko drugi hitijo,  
povabi me v mesto, ko drugi že spijo.  
Usoda je živa in mrtvi junaki,  
naj še hrepenijo postaje in vlaki.

### **DON'T BE LIKE OTHERS**

Bring me flowers that are forbidden  
Take me hiking to where the gnomes have hidden.  
Show me a star named after me  
Compose a song that is off key.

Invite me every so often to places uncharted,  
Serenade me with songs, you sing wholehearted.  
Tell me of dreams, even so twisted,  
Tell me of wishes, even halfwitted.

Don't be like others; act on it with affection;  
Love is not a river following its direction.  
Don't follow a path; act on it anew;  
Joy is something you have to pursue.

Kiss me tender; while others don't take the leap,  
Take me out, while others are counting sheep.  
Destiny is alive and heroes are dead,  
Let's make trains and stations yearn instead.

# Prevedla: Julija Neudauer

## Iz zbirke Sanje so večne

### DRUGO IME

Spet šlo je poletje, le jaz sem ostal,  
sem nosil kitaro, pa nisem igral.  
Na mojih se dnevih nabiral je prah,  
ti spet si prinesla ljubezen in strah.

Prišla si kot ptica, ki dolgo leti,  
nihčè te ni čakal na robu noči.  
Ostala sva sama in daleč sva šla,  
samota je tvoja ob moji bila.

Imela si solze in zvezde v očeh,  
skrivnost je ostala na tistih poteh.  
Prinesla si sanje in čisto srce,  
to jutro mi dalo je drugo ime.

Je dan se prebujal, bil poln je vsega,  
po dolgem sem času spet prosil boga,  
naj pamet mi vzame in sanje pusti,  
svobodna je duša, ki s tabo leti.

### DIFFERENT NAME

The summer had gone, and I was still stayin',  
I had my guitar, but couldn't start playin'.  
The shelves of my days were collecting their dust,  
Yet you were the one bringing fear, love, and lust.

You came here, a bird, all but short in your flight,  
Awaited by no one, in this lonely night.  
Both lonely but facing it, your hand in mine,  
Alone with each other we crossed every line.

Your eyes filled with tears, and your gaze with starlight,  
The secret remained in the path of last night.  
You gave me your heart, and your dreams just the same,  
That morning had brought me a different name.

The day had awakened, it gave me a smile  
I then turned to God, though it had been a while  
I said "take my brain, but you leave me my dream",  
When we are together my soul has a gleam

### **PRIPEV**

Jaz ljubim še jutra,  
ki čudno dišijo,  
skrivnosti v meglicah  
in duše, ki spijo.

Še v sanjah sem tvoja  
in tu bom ostala,  
poljub ti še zadnji  
nekoč bom poslala.

### **NAŠE LADJE**

Grobovi, jame za poraze,  
na kamnih pa napisi zlati,  
so ladje v širnem morju časa,  
ki jih je treba odposlati

### **SAMOTA**

Kot zvon sta težki beli dojki.  
A ne zvonita. Noč je nema.  
Zaprta kakor morje v školjki.  
Več niti srh ne gre med dvema,  
ki sta se nehala ljubiti.

Leži meso in znotraj drema  
že tudi ves spomin na skriti,  
šepetov polni čas pohote,  
ki kot da noče se zbuditi.  
In sta ujetnika samote.

### **Vir**

Feri LAINŠČEK, 2016: Demon ljubezni: panonski spevi. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Feri LAINŠČEK, 2014: Sanje so večne: zbrane ljubezenske pesmi. Elektornski vir: <http://www.biblos.si/lib/book/9789612429584>.

### **REFRAIN**

I still love the mornings,  
When smells are so different,  
And mists holding secrets,  
And souls lying dormant.

I dream we still have this,  
Our love, nothing's better.  
Be patient, my last kiss  
I'll send in a letter.

### **OUR SHIPS**

Graves, the caves that signify defeat,  
Are stones adorned with golden writing,  
They're the ships in endless seas of time,  
Whose engines need igniting.

### **SOLITUDE**

White breasts, heavy like bells made of lead,  
But they do not ring, the night is mute,  
Closed of just like the sea in seashells,  
No shudders, the silence absolute  
Between two lovers, their love long gone.

The meat lies dormant, following suit  
With the curtains of their memories drawn,  
Plentiful whispers, lust was their mood  
All's sleeping still, never moving on  
Just two prisoners of solitude.

# PREVODI PESMI NIKITE GILL

## Prevedli: Nina Erjavec in Suzana Mihurko

### ABSINTHE

Before you leave,  
please know this;

I'd rather be the girl  
whose name dies at your lips  
every time you try to speak of me,  
than a girl  
you tell stories about  
at parties.

What I'm saying is this,  
darling.

I'd rather be your absinthe,  
than your cup of tea.

### TINY STORIES

I.  
The saddest word  
In the whole wide world  
Is the word *almost*.

He was almost in love.  
She was almost good for him.  
He almost stopped her.  
She almost waited.  
He almost lived.  
*They almost made it.*

### ABSINT

Preden odideš,  
prosim vedi:

raje bi bila dekle,  
katere ime zamre na tvojih ustnicah  
vsakič, ko poskušaš govoriti o meni,  
kot dekle,  
o katerem pripoveduješ zgodbe  
na zabavah.

Kar skušam povedati, je to,  
dragi:

raje bi bila tvoj absint,  
kot tvoja skodelica čaja.

### DROBNE ZGODBE

I.  
Najbolj žalostna beseda  
na vsem širnem svetu  
je beseda *skoraj*.

Skoraj je bil zaljubljen.  
Skoraj je bila dobra zanj.  
Skoraj jo je ustavil.  
Skoraj je počakala.  
Skoraj je preživel.  
*Skoraj jima je uspelo.*

### Vir

Nikita GILL: MEANWHILE POETRY. Dostopno na: <http://untamedunwanted.tumblr.com/post/93318561473/the-saddest-word-in-the-whole-wide-world-is-the>.

Nikita GILL: MEANWHILE POETRY. Dostopno na: <http://meanwhilepoetry.tumblr.com/post/130354579733/absinthe-reformatted-hope-you-like>.

# PROZA SIEGFRIEDA LENZA

## Prevedel: Michael Leopold

### Der große Wildenberg

1 Mit dem Brief kam neue Hoffnung. Er war nur kurz, enthielt keine Anrede, er war mit gleichgültiger Höflichkeit diktiert worden, ohne Anteilnahme, ohne die Absicht, mir durch eine versteckte, vielleicht unfreiwillige Wendung zu verstehen zu geben, daß meine Sache gut stand. Obwohl ich den Brief mehrmals las, nach Worten suchte, die ich in der ersten Aufregung überlesen zu haben fürchtete, und obwohl alle meine Versuche, etwas Gutes für mich herauszulesen, mißlangen, glaubte ich einige Hoffnungen in ihn setzen zu können, denn man lud mich ein, oder empfahl mir, zum Werk herauszukommen und mich vorzustellen.

2 Ich faltete den Brief zusammen, legte ihn, damit ich ihn gegebenenfalls schnell zur Hand hätte, in die Brieftasche und fuhr hinaus zur Fabrik. Es war eine Drahtfabrik, ein langgestrecktes, flaches Gebäude; es war dunkel, als ich hinausfuhr, und es schneite. Ich ging an einer hohen Backsteinmauer entlang, ging in ihrem Windschutz; elektrische Bogenlampen erhellten den Weg, niemand kam mir entgegen. In das Pflaster der Straße waren Schienen eingelassen, sie glänzten matt, der Schnee hielt sich nicht auf ihnen. Der Schienenstrang führte mich zu einer Einfahrt, er verließ in kurzem Bogen die Straße, lief unter einem Drahtgitter hindurch und verschwand im Innern eines schwarzen Schuppens. Neben dem Tor stand ein Pförtnerhaus aus Holz, es wurde von einer schwachen elektrischen Birne erleuchtet, die an der Decke hing.

3 Im Schein der Birne erkannte ich den Pförtner, einen alten, mürrischen Mann, der vor einem schäbigen Holztisch saß und mich beobachtete. Hinter seinem Rücken brannte ein Koksfeuer. Ich ging an das Häuschen heran, und der Pförtner legte sein Ohr an das Fenster und wartete auf meine Anmeldung; ich schwieg. Der Mann wurde ärgerlich und stieß ein kleines Fenster vor mir auf. Ich spürte, wie ein Strom von verbrauchter, süßlicher Luft ins Freie drang. Der Pförtner war offenbar besorgt, daß zuviel Luft aus seinem Raum entweichen könnte, und er fragte ungeduldig: „Zu wem wollen Sie? Sind Sie angemeldet?“

4 Ich sagte, daß ich bestellt sei; wenn er wolle, könne ich den Brief zeigen. Der Brief sei von einem Mann namens Wildenberg unterzeichnet.

Als ich diesen Namen nannte, blickte der Pförtner auf seine Uhr, dann sah er mich an, bekümmert und mit sanften Spott, und ich fühlte, daß er seinen Ärger vergessen hatte und nur ein berufsmäßiges Mitleid für mich empfand.

„Ist Herr Wildenberg nicht da?“ fragte ich.

„Er ist fast immer da“, sagte der Pförtner. „Es kommt selten vor, daß er verreist ist. Aber Sie werden ihn heute nicht sprechen können.“

5 Und dann erzählte er mir, wie schwer es sei, an Wildenberg heranzukommen; er erzählte mir, wie viel auf diesem großen Mann laste, der in schweigender Einsamkeit, hinter fernen Türen, seine Entschlüsse fasse, und daß es zwecklos sei, wenn ich, obgleich ich bestellt sei, zu dieser Stunde noch herkäme. Ich soll am nächsten Tag wiederkommen, empfahl mir der Pförtner, hob die Schultern, seufzte und sagte, daß das der einzige Rat sei, den er mir geben könne, ich täte gut daran, ihn zu befolgen.

6 Ich befolgte den Rat des Pförtners und ging nach Hause, und am nächsten Morgen, in aller Frühe, machte ich mich wieder auf den Weg zur Fabrik. Die Bogenlampen brannten noch, es war kalt, und von der Werkskantine roch es nach Kohl. Der Pförtner empfing mich freundlich, er schien auf mich gewartet zu haben. Er winkte mir, draußen stehen zu bleiben, telefonierte längere Zeit und erklärte schließlich mit glücklichem Eifer, daß es ihm gelungen sei, mich auf die Spur zu setzen, ich könne nun ohne Schwierigkeiten bis zu Doktor Setzkis Büro gehen, seine Sekretärin würde mich dort erwarten.

7 Die Sekretärin war forsch und mager, sie bot mir eine Tasse Tee an, den sie gerade gekocht hatte, und entschuldigte sich mit einer eiligen Arbeit. Ich wertete den Tee als gutes Zeichen, das Angebot hatte mich seltsamerweise so zuversichtlich für meine eigene Sache gemacht, daß ich der Sekretärin eine von meinen beiden Zigaretten hinüberreichen wollte, doch sie lehnte ab. Ich rauchte auch nicht, weil Dr. Setzki jeden Augenblick aus seinem Zimmer kommen konnte, ich hörte Geräusche hinter seiner Tür, Knistern und Murmeln.

8 Es wurde hell draußen, die Bogenlampen erloschen, und die Sekretärin fragte mich, ob sie das Licht im Zimmer ausknipsen dürfte. Ich antwortete ihr lang und umständlich, in der Hoffnung, sie dadurch in ein Gespräch zu ziehen, denn es war mir ihretwegen peinlich, daß Dr. Setzki mich so lange warten ließ. Aber das Mädchen ging nicht auf meine Bemerkungen ein, sondern verbug sich sofort wieder hinter ihrer Schreibmaschine, wo sie sicher war.

9 Dr. Setzki kam spät, er war unerwartet jung, entschuldigte sich, daß er mich so lange hatte warten lassen, und führte mich über einen Gang. Er entschuldigte sich vor allem damit, daß Wildenberg, der große einsame Arbeiter, keinen zur Ruhe kommen lasse, immer wieder fragte er nach, versichere sich aller Dinge mehrmals und verhindere dadurch, daß man einen genauen Tagesplan einhalten könne. Ich empfand fast ein wenig Furcht bei der Vorstellung, in wenigen Sekunden Wildenberg gegenüberzusitzen, ich spürte, wie auf den Innenflächen meiner Hände Schweiß ausbrach, und sehnte mich nach dem Zimmer der Sekretärin zurück.

10 Dr. Setzki durchquerte mit mir ein Büro und brachte mich in ein Zimmer, in dem nur ein Schreibtisch und zwei Stühle standen. Er bat mich, auf einem der Stühle Platz zu nehmen und auf Dr. Petersen zu warten, das sei, wie er sagte, die rechte Hand Wildenbergs, die mir alle weiteren Türen zu dem großen Mann öffnen werde. Er zeigte sich unterrichtet, in welcher Angelegenheit ich hergekommen war, sprach mit großer Bewunderung von Wildenbergs Geschick, Leute auszusuchen, und verabschiedete sich schließlich, indem er mir die Hand flüchtig auf die Schulter legte. Als ich allein war, dachte ich noch einmal an seine Worte, hörte noch einmal seinen Tonfall, und jetzt schien es mir, als sei die Bewunderung, mit der er von Wildenberg gesprochen hatte, heimliche Ironie.

11 Dr. Petersen war, wie die Sekretärin, die unter einem Vorwand ins Zimmer kam, sagte, auf einer Sitzung. Sie konnte nicht sagen, wann er wieder zurück wäre, aber sie glaube zu wissen, daß es nicht zu lange dauern würde; dafür, meinte sie, seien Sitzungen zu anstrengend, Sie lachte vielsagend und ließ mich allein.

Die Sekretärin hatte recht. Ich hatte zehn Minuten gewartet, da erschien Dr. Petersen, ein Hüne mit wässrigen Augen; er bat mich, Platz zu behalten, und wir sprachen über meine Bewerbung. Sie sei, sagte er, immer noch bei Wildenberg, er habe sie bei sich behalten, trotz seiner enormen Arbeitslast, und ich käme diesem großen Mann gewiß entgegen, wenn ich nicht weiter danach fragte, sondern meinen Aufenthalt bei ihm so kurz wie möglich hielte.

12 „Ich bin sicher“, sagte Dr. Petersen, „Herrn Wildenbergs Laune wird um so besser sein, je kürzer Sie sich fassen. Leute seiner Art machen alles kurz und konzentriert“. Dann bat er mich ihm zu folgen, klopfte an eine Tür, und als eine Stimme „Herein“ rief, machte er mir noch einmal



ein hastiges Zeichen, alle seine Ratschläge zu bedenken, und ließ mich eintreten. Ich hörte, wie die Tür hinter mir geschlossen wurde.

13 „Kommen Sie“, sagte eine freundliche, schwache Stimme, „kommen Sie zu mir heran.“

Ich sah in die Ecke, aus der die Stimme gekommen war, und ich erkannte einen kleinen, leidvoll lächelnden Mann hinter einem riesigen Schreibtisch. Er winkte mir aus seiner Verlorenheit mit einem randlosen Zwicker zu, reichte mir die Hand, eine kleine gichtige Hand, und bat mich schüchtern, Platz zu nehmen.

Nachdem ich mich gesetzt hatte, begann er zu erzählen, er erzählte mir die ganze Geschichte der Fabrik, und wenn ich in einer Pause zu gehen versuchte, bat er mich inständig, zu bleiben. Und jedesmal, wenn ich mich wieder setzte, bedankte er sich ausführlich, klagte über seine Einsamkeit und wischte mit dem Ärmchen über den leeren Schreibtisch. Ich wurde unruhig und erinnerte mich der Ratschläge, die man mir gegeben hatte, aber sein Bedürfnis, sich auszusprechen, schien echt zu sein, und ich blieb.

14 Ich blieb mehrere Stunden bei ihm. Bevor ich mich verabschiedete, fragte ich nach meiner Bewerbung. Er lächelte traurig und versicherte mir, daß er sie nie gesehen habe, er bekomme zwar, sagte er, gelegentlich etwas zur Unterschrift vorgelegt, aber nur, um sich nicht so einsam zu fühlen, denn man entreiße es ihm sofort wieder. Und er gab mir flüsternd den Rat, es einmal bei Dr. Setzki zu versuchen, der habe mehr Möglichkeiten und sei über den Pförtner zu erreichen: ich mußte ihm glauben.

Ich verabschiedete mich von dem großen Wildenberg, und als ich bereits an der Tür war, kam er mir nachgetrippelt, zupfte mich am Ärmel und bat mich, ihn bald wieder zu besuchen. Ich versprach es.

## Veliki Wildenberg

1 S pismom je prišlo novo upanje. Bilo je kratko, brez nagovora, narekovano z ravnodušno vljudnostjo, brez zanimanja, brez namena, da bi mi s prikrito, morda nehoteno frazo, dali vedeti, da moji zadevi kaže dobro. Čeprav sem pismo večkrat prebral, iskal besede, za katere sem se bal, da sem jih ob prvotnem razburjenju spregledal, in čeprav so spodleteli vsi poskusi, da bi razbral kaj dobrega zase, sem verjel, da lahko vanj polagam kar nekaj upanja, kajti povabili so me, oziroma mi priporočili, naj pridem do obrata in se predstavim.

2 Pismo sem zložil, ga vstavil v denarnico, da bi ga po potrebi imel hitro pri roki, in se odpeljal do tovarne. Bila je tovarna žic, raztegnjena, ploščata stavba; temno je bilo, ko sem se odpeljal in snežilo je. Šel sem vzdolž visokega opečnatega zidu, hodil v njegovem vetrobranu; električne obločnice so razsvetljevale pot, nihče mi ni prišel naproti. V cestni tlak so bile položene tirnice, ki so se zamolklo lesketale, sneg se jih ni držal. Železniški tiri so me vodili do uvoza, zapustili cesto v kratkem loku, tekli naprej pod železnimi rešetkami in izginili v notranjosti črne lope. Zraven vrat je stala lesena vratarnica, razsvetljevala jo je slabotna električna žarnica, ki je visela s stropa.

3 V soju žarnice sem prepoznal vratarja; starega, zlovoljnega možakarja, ki je sedel za zanikrno leseno mizo in me opazoval. Za njegovim hrptom je gorel ogenj na koks. Približal sem se hiški in vratar je položil svoje uho na okno ter čakal mojo prijavo: molčal sem. Možakar je postal nejevoljen in sunkovito je odprl majhno okence pred menoj. Začutil sem, kako je tok porabljenega, sladkobnega zraka pričel prodirati na prosto. Vratarja je očitno skrbelo, da bi lahko iz njegovega prostora ušlo preveč zraka in nepotprežljivo je vprašal:

»H komu hočete? Ste prijavljeni?«

4 Rekel sem, da sem naročen; če želi, mu lahko pokažem pismo. Podpisal ga je mož po imenu Wildenberg.

Ko sem omenil to ime, je vratar pogledal na uro, nato je pogledal mene, zaskrbljeno in z blagim posmehom, in začutil sem, da je pozabil na jezo ter do mene čutil samo še poklicno sočutje.

»Ali gospoda Wildenberga ni?« sem vprašal.

»Skoraj vedno je tu,« je rekel vratar. »Redkokdaj se zgodi, da odpotuje. Vendar pa danes ne boste mogli govoriti z njim.«

5 In nato mi je povedal, kako težko je priti do Wildenberga; povedal mi je, kolikšno breme nosi ta mož, ki sprejema svoje odločitve v molčeči samoti, za daljnimi vrati, in da nima smisla, da prihajam sem ob tej uri, četudi sem naročen. Vratar mi je predlagal, naj se vrnem naslednjega dne, skomignil z rameni, zavzdihnil in rekel, da je to edini nasvet, ki mi ga lahko da, bilo bi dobro, če bi ga upošteval.

6 Upošteval sem nasvet vratarja in šel domov ter se naslednje jutro, navsezgodaj, ponovno odpravil na pot do tovarne. Obločnice so še gorele, bilo je mrzlo in iz tovarniške kantine se je širil vonj po premogu. Vratar me je prijazno sprejel, najbrž me je čakal. Pomahal mi je, naj počakam zunaj, dlje časa telefoniral in končno z veselo vnemo razložil, da me je uspel napotiti naprej, zdaj lahko grem brez težav do pisarne doktor Setzkija, kjer me pričakuje njegova tajnica.

7 Tajnica je bila energična in suha, ponudila mi je skodelico čaja, ki ga je pravkar skuhalo in se opravičila z nujnim delom. Čaj sem ocenil za dobro znamenje, ta ponudba me je začuda napolnila s tolikšnim zaupanjem v lastno zadevo, da sem tajnici želel podati eno od svojih dveh cigaret, vendar je zavrnila. Tudi sam nisem kadil, saj bi dr. Setzki lahko vsak trenutek prišel iz svoje sobe, slišal sem hrup za njegovimi vrati, šumenje in mrmranje.

8 Zunaj se je danilo, obločnice so ugasnile in tajnica me je vprašala, ali lahko ugasne luč v sobi. Odgovoril sem ji na dolgo in široko, v upanju, da bi jo s tem pritegnil v pogovor, kajti zaradi nje me je bilo sram, da me je dr. Setzki pustil tako dolgo čakati. Vendar pa se dekle ni zmenilo za moje pripombe, pač pa se je nemudoma spet skrilo za svojim pisalnim strojem, kjer je bilo varno.

9 Dr. Setzki je bil nepričakovano mlad, prišel je pozno, se opravičil, ker me je tako dolgo pustil čakati in me odpeljal po hodniku. Opravičil se je predvsem s tem, da Wildenberg, veliki osamljeni delavec, nikomur ne da miru, vedno znova povprašuje, se o vsaki stvari večkrat prepriča in s tem preprečuje, da bi se držali natančnega dnevnega reda. Začutil sem skoraj malo strahu ob predstavi, da bom čez nekaj sekund sedel nasproti Wildenberga, čutil sem, kako je na notranjih straneh mojih dlani izbruhnil znoj in močno sem si zaželel nazaj v tajničino sobo.

10 Dr. Setzki je z menoj prekorščil neko pisarno in me privedel v sobo, v kateri so stali samo pisalna miza in dva stola. Prosil me je, naj sedem na enega od stolov in počakam dr. Petersena, ta je, kot je dejal, desna roka Wildenberga, ki mi bo odprla vsa nadaljnja vrata do velikega moža. Dal je vedeti, da je seznanjen z zadevo, zaradi katere sem prišel, z velikim občudovanjem je govoril o Wildenbergovi spretnosti izbiranja ljudi in se končno poslovil s tem, da mi je na ramo bežno položil roko. Ko sem bil sam, sem še enkrat pomislil o njegovih besedah, še enkrat sem slišal njegov ton in zdaj se mi je zdelo, da je bilo občudovanje, s katerim je govoril o Wildenbergu, prikrita ironija.

11 Tajnica, ki je pod pretvezo prišla v sobo, je rekla, da je Dr. Petersen na neki seji. Ni vedela, kdaj se vrne, vendar je predpostavljala, da ne bi smelo trajati preveč dolgo; rekla je, da so seje za kaj takšnega prenaporne. Pomenljivo se je nasmehnila in me pustila samega.

Imela je prav. Čakal sem deset minut, ko se je pojavil dr. Petersen, velikan z mokrimi očmi; prosil me je, naj ne vstajam in govorila sva o moji prošnji. Rekel je, da je ta še zmeraj pri Wildenbergu, ki jo je obdržal, kljub temu da je izjemno zaposlen, in da bom temu vélikemu

možakarju vsekakor napravil uslugo, če ne bom preveč povpraševal, temveč se pri njem zadržal čim manj časa.

**12** »Prepričan sem,« je rekel dr. Petersen, »hitreje kot boste povedali svoje, boljše volje bo gospod Wildenberg. Ljudje njegovega kova so zmeraj jedrnat in osredotočeni.« Nato me je povabil, naj mu sledim, potrkal na vrata in mi, ko je nek glas zaklical »naprej,« še enkrat naglo pomignil, naj premislim o vseh njegovih nasvetih ter me spustil naprej. Slišal sem, kako so se vrata za menoj zaprla.

**13** Pridite,« je rekel prijazen, slaboten glas, »stopite bliže.«

Pogledal sem v kot, iz katerega je prihajal glas in za ogromno pisalno mizo sem prepoznal majhnega možakarja, ki se je žalostno smehljal. Iz svoje izgubljenosti mi je namignil s pomežikom izza ščipalnika brez okvirjev, mi podal roko, majhno, putikasto roko, in me sramežljivo prosil, naj sedem.

Ko sem sedel, je začel pripovedovati, povedal mi je celotno zgodovino tovarne in če sem med predahom poskusil oditi, me je rotil, naj ostanem. In vsakič, ko sem ponovno sédel, se je na dolgo zahvalil, potožil o svoji osamljenosti in z ročico obrisal prazno pisalno mizo. Postal sem nemiren in se spomnil nasvetov, ki sem jih dobil, vendar se je njegova potreba, da se s kom pogovori, zdela pristna, in ostal sem.

**14** Pri njem sem ostal več ur. Preden sem se poslovil, sem povprašal po svoji prošnji. Žalostno se je nasmehnil in mi zagotovil, da je nikoli ni videl, občasno mu sicer predložijo kaj za podpisati, je rekel, vendar samo zato, da se ne bi počutil tako osamljenega, kajti papirje mu takoj spet vzamejo. In šepetaje mi je predlagal, naj poskusim pri dr. Setzkiju, ki ima več možnosti in je dosegljiv preko vratarja: moral sem mu verjeti.

Poslovil sem se od velikega Wildenberga, in ko sem že bil pri vratih, je pridrobencljaj za menoj, me pocukal za rokav in prosil, naj ga kmalu spet obiščem. Obljubil sem.

## Ein Haus aus lauter Liebe

1 Sie hatten einen Auftrag für mich und schickten mich raus in die sehr feine Vorstadt am Strom. Ich war zu früh da, und ich ging um das Haus herum, ging die Sandstraße neben dem hüfthohen Zaun entlang. Es war sehr still, nicht einmal vom Strom her waren die tiefen, tröstlichen Geräusche der Dampfsirenen zu hören, und ich ging langsam und sah auf das Haus. es war ein neues, strohgedecktes Haus, die kleinen Fenster zur Straßenseite hin waren vergittert, sie sahen feindselig aus wie Schießscharten, und keins der Fenster war erleuchtet. Ich ging einmal um das Haus herum, streifte am Zaun entlang, erschrak über das Geräusch und lauschte, und jetzt flammte ein Licht über der großen Terrasse auf, die ganze Südseite des Hauses wurde hell, auch im Gras blitzten zwei Scheinwerfer auf, leuchteten scharf und schräg in das Laub der Buchen hinauf, und das Haus lag nun da unter dem milden, rötlichen Licht, das aus den Buchen zurückfiel, still und friedlich.

2 Es war so still, daß ich den Summer hörte, als ich den Knopf drückte, und dann das Knacken in der Sprechanlage und plötzlich und erschreckend neben mir die Stimme, eine ruhige, gütige Stimme. „Kommen Sie“, sagte die gütige Stimme, „kommen sie, wir warten schon“, und dich ging durch das Tor und hinauf zum Haus. Ich wollte noch einmal an der Tür klingeln, aber jetzt wurde sie mir geöffnet, tat sich leise auf, und ich hörte die gütige Stimme flüstern, flüsternde Begrüßung, dann trat ich ein, und wir gingen leise ins Kaminzimmer.

„Bitte, setzen sie sich“, sagte der Mann mit der gütigen Stimme, „nur zu, bitte, Sie sind jetzt hier zu Hause.“

3 Es war ein unersetzter, fleischiger Mann; sein Gesicht war leicht gedunsen, und er lächelte freundlich und nahm mir den Mantel ab und die Mappe mit den Kollegheften. Dann kam er zurück, spreizte die kurzen, fleischigen Finger, nickte mir zu, nickte sehr sanft und sagte; „Es fällt uns schwer. Es fällt uns so schwer, daß ich schon absagen wollte. Wir bringen es nicht übers Herz, die Kinder abends allein zu lassen, aber ich konnte diesmal auch nicht absagen.“

„Ich werde schon achtgeben auf sie“, sagte ich.

„Sicher werden sie achtgeben“, sagte er, „ich habe volles Vertrauen zu Ihnen.“

4 „Ich mache es nicht zum ersten Mal“, sagte ich.

„Ich weiß“, sagte der Mann, „ich weiß es wohl; das Studentenwerk hat Sie besonders empfohlen. Man hat Sie sehr gelobt.“ Er goß uns zwei Martini ein, und wir tranken, und während ich das Glas absetzte, spürte ich, wie ich erschauerte, aber ich wußte nicht wovor: sein Gesicht war freundlich, und er lächelte und sagte: „Vielleicht komme ich früher zurück; es ist ein Jubiläum, zu dem wir fahren müssen, ich will sehen, daß ich früher zurückkomme. Die Unruhe wird mich nicht bleiben lassen.“

„Es sind nur ein paar Stunden“, sagte ich.

5 „Das ist lange genug“, sagte er. „Ich kann von den Kindern einfach nicht getrennt sein, ich denke immer an sie, auch in der Fabrik denke ich an sie. Wir leben nur für unsere Kinder, wir kennen nichts anderes, meiner Frau geht es genauso. Aber Sie werden gut achtgeben auf sie, ich habe volles Vertrauen zu Ihnen, und vielleicht komme ich früher zurück.“

„Ich habe mich eingerichtet“, sagte ich, „ich habe meine Kolleghefte mitgebracht, und von mir aus können Sie länger bleiben.“

6 Er erhob sich, kippte den Rest des Martini sehr schnell hinunter, schaute zur Uhr und wischte sich mit dem Handrücken über den Mund. Sein Handrücken war breit und behaart, ich sah es, als er mir die Hand auf den Arm legte, als er mich freundlich anblickte und mit gütiger Stimme sagte: „Sie schlafen schon in ihrem kleinen, weißen Bett. Maria ist zuerst eingeschlafen, es ist ein Wunder, daß sie zuerst eingeschlafen ist; aber ich darf jetzt nicht hinaufgehen an ihr kleines Bett, jetzt nicht, denn ich könnte mich nicht mehr trennen. Sie sollen wissen, was wir Ihnen anvertrauen, was wir in Ihre Hände legen – Sie sollen wissen, daß Sie achtgeben auf unsere ganze Liebe.“

7 Er gab mir seine Hand, eine warme, fleischige Hand, und ich glaubte auch im sanften Druck dieser Hand seine Trauer über die Trennung zu verspüren, den inständigen Schmerz, der ihn jetzt schon ergriffen hatte. In seinem Gesicht zuckte es bis hinauf zu den Augen, zuckte durch sein trauriges Lächeln hindurch, durch die Gedunsenheit und Güte. Und dann erklang ein kleiner Schritt hinter uns, hart und schurfend kam eine Treppe herab, kam näher, und setzte aus, und das Gesicht des Mannes entspannte sich, als der Schritt aussetzte, wurde weich und ruhig: „Ich habe volles Vertrauen zu Ihnen.“

8 Wir wandten uns zur gleichen Zeit um, und als ich sie erblickte wußte ich sofort, daß ich sie bereits gesehen hatte, oder doch jemanden, der so aussah wie sie: blond und schmalstirnig und sehr jung; auch den breiten, übergeschminkten Mund hatte ich in Erinnerung und das schmale, schwarze Kreuz, das sie am Hals trug. Sie nickte flüchtig zu mir herüber, flüchtigen Dank für mein Erscheinen; sie stand reglos und ungeduldig da, ein Cape in der Hand, darunter baumelnd eine Tasche, und der untersetzte Mann mit der gütigen Stimme nahm seinen bereitgelegten Mantel auf, winkte mir zu, winkte mit der Hand seinen Kummer und sein Vertrauen zu mir herüber und ging. Die sehr junge Frau drehte ihm den kräftigen Rücken zu, stumme Aufforderung, er nahm das Cape, legte es um ihre Schultern, und jetzt erklang der harte, schurfende Schritt, entfernte sich, wurde noch einmal klar, als sie über die Steinplatten der Terrasse gingen, und verlor sich auf dem Sandweg.

9 Ich sah durch das Fenster, erkannte, wie zwei Autoscheinwerfer aufflammten, deren Licht drüben in den Zaun fiel, ich hörte den Motor anspringen, sah die Scheinwerfer wandern, kreisend am Zaun entlang nach der Ausfahrt suchen, und nun blieben sie stehen. Der Mann stieg aus und kam zurück, entschuldigte seine Rückkehr durch gütiges Lächeln, mit seiner Trauer über die Trennung, und er schrieb eine Telefonnummer auf einen Kalenderblock, riß das Blatt ab, legte es vor mich hin und beschwerte es mit einem Zinnkrug, „Falls doch etwas passiert“, sagte er, „falls. Sie schlafen zwar fest in ihrem kleinen, weißen Bett, es besteht kein Grund, daß sie aufwachen, alles nur für den Fall... Sie brauchen nur diese Nummer zu wählen. Sie sollen wissen, was wir Ihnen anvertrauen.“ Er entschuldigte sich abermals, lauschte zur Treppe hinauf und ging.

10 Ich wartete, ich saß da und wartete, daß sie noch einmal zurückkämen, aber die Scheinwerfer tauchten nicht mehr auf: vor mir lag die Telefonnummer, unterstrichen und eingekastelt auf dem Blatt, mit dem fleckigen Zinnkrug beschwert. Ich starrte auf die Telefonnummer – „falls doch etwas passiert, falls“ –, ich zog das Blatt hervor, legte es auf die äußerste Tischkante, dann kramte ich die Hefte aus der Mappe hervor, schichtete sie auf – „Sie wissen, was wir Ihnen anvertrauen“ – und versuchte zu lesen. Ich blätterte in den Kollegnotizen: Stichworte, in Eile abgenommene Jahreszahlen, zusammenhanglose Wendungen, und immer wieder Ausrufungszeichen, immer wieder – welchen Sinn hatten sie noch? Nichts wurde deutlich, kein Zusammenhang entstand; ich empfand zum ersten Mal die Sinnlosigkeit des Mitschreibens in der Vorlesung, all die verlorene, fleißige Gläubigkeit, mit der ich die Hefte vollgeschrieben hatte.

11 Drüben am Fenster ging das Telefon. Ich erschrak und sprang auf und nahm den Hörer ab; ich führte ihn langsam zum Ohr, wartete, unterdrückte den Atem, und jetzt hörte ich eine Männerstimme, keine gütige Stimme, sondern knapp, vorwurfsvoll: „Milly, wo warst du Milly? Warum hast du nicht angerufen, Milly? Hörst du, Milly?“ Und nun schwieg die Stimme, und ich war dran. Ich sagte nur „Verzeihung“, ich konnte nicht mehr sagen als dies eine Wort, aber es genügte: ein schmerzhaftes Knacken erfolgte, die Leitung war tot, und ich ließ den Hörer sinken. Doch nun, da ich ihren Namen kannte, wußte ich auch, wo ich sie gesehen hatte: ich hatte sie beim Friseur gesehen, in einem der fettigen, zerlesenen Magazine, unter dem Schnappen der Schere und dem einschläfernden Wohlgeruch, Milly: kräftig, blond und schmalstirnig, und ein neues Versprechen für den Film.

12 Die Buchenscheiten im Kamin knisterten, und der zuckende Schein des Feuers lief über den Fries auf dem Kaminsims, lief über den grob geschnitzten Leidensmann und seine grob geschnitzten Jünger, die ausdrucksvoll in die Zeit lauschten mit herabhängenden, resignierten Händen. Ich steckte mir eine Zigarette an und ging zu meinen Heften zurück; ich schloß die Hefte und legte sie auf einen Stapel und beobachtete das Telefon; gleich, dachte ich, würde er anrufen, der Mann mit der gütigen Stimme, gleich würde er in freundlicher Besorgnis fragen, ob die Kinder noch schliefen, seine einzige Liebe; wenn er am Ort des Jubiläums ist, dachte ich, wird er anrufen. Und während ich das dachte, erklang ein Kratzen an der Tür oben, hinter der Balustrade, und dann hörte das Kratzen auf, der Drücker bewegte sich, ging heftig auf und nieder, so, als versuchte jemand, die Tür gewaltsam zu öffnen; aber anscheinend mußte sie verschlossen sein, denn so heftig auch am Drücker gerüttelt wurde, die Tür öffnete sich nicht.

13 Ich drückte die Zigarette aus, stand da und sah zur Tür hinauf, und auf einmal drang ein Klage-ton zu mir herab, ein flehender, unverständlicher Ruf, und wieder war es still – als ob der, der sich hinter der Tür bemerkbar zu machen versuchte, seiner Klage nachlauschte, darauf hoffte, daß sie ein Ziel traf. Ich rührte mich nicht und wartete; die Klage hatte mich nicht zu betreffen, ich war da, um die Kinder zu hüten; aber jetzt begann ein Trommeln gegen die Tür, verzweifelt und unregelmäßig, ein Körper warf sich mit dumpfem Aufprall gegen das Holz, stemmte, keuchte, Versuch auf Versuch, in panischer Auflehnung. Ich stieg langsam die geschwungene Treppe hinauf bis zur Tür, ich blieb vor der Tür stehen und entdeckte den Schlüssel, der aufsteckte, und ich horchte auf die furchtbare Anstrengung auf der andern Seite. Nun mußte er sich abgefunden haben drüben, ich vernahm seine klagende Kapitulation, den schnellen Atem seiner Erschöpfung, er war fertig, er gab auf.

14 In diesem Augenblick drehte ich den Schlüssel herum. Ich schloß auf, ohne die Tür zu öffnen; ich beobachtete den Drücker, aber es dauerte lange, bis er sich bewegte, und als er niedergedrückt wurde, geschah es behutsam, prüfend, fast mißtrauisch. Ich wich zurück bis zur Balustrade, die Tür öffnete sich, und ein unrasiertes Gesicht, dünnes Haar, gerötete Augen, und er lächelte ein verworrenes, ungezieltes Lächeln, das Lächeln der Säufer. Überraschung lag auf seinem Gesicht, ungläubige Freude darüber, daß die Tür offen war; er drückte sich ganz heraus, lachte stoßweise und kam mit ausgestreckten Händen auf mich zu.

„Danke“, sagte er, „vielen Dank“.

15 Er steckte sich sein grobes Leinenhemd in die Hose, horchte den Gang hinab, wo die Kinder schliefen, und machte eine Geste der Selbstberuhigung. „Sie schlafen“, sagte er, „sie sind nicht aufgewacht.“ Dann stieg er vor mir die Treppe hinab, Schritt für Schritt, hielt seine Hände über das Kaminfeuer, streckte sie ganz aus, so daß ich das tätowierte Bild eines Segelschiffes über dem Gelenk erkennen konnte, und während er nun seine Hände zu reiben begann, sagte er: „Sie sind von Bord, sie sind beide weggefahren, ich habe es vom Fenster gesehen.“

16 Er richtete sich wieder auf, sah sich prüfend um, als wollte er feststellen, was sich verändert habe, seit er zum letzten Mal hier unten war, prüfte die Gardinen, das Kaminbesteck und die Lampen, bis er auf einem kleinen Tisch die Martiniflasche entdeckte und die beiden Gläser. Ohne den Inhalt zu prüfen, entkorkte er die Flasche, stieß den Flaschenhals nacheinander in die Gläser und schenkte ein.

„Soll ich ein neues Glas holen?“ sagte ich.

„Laß man“, sagte er, „das Glas hier ist gut. Daraus hat nur mein Sohn getrunken. Ich brauche kein neues Glas.“

Er forderte mich auf, mit ihm zu trinken, kippte den Martini in einem Zug runter und füllte gleich wieder nach.

17 „Jetzt mach ich Landurlaub“, sagte er, „jetzt sind sie beide weg, und da kann ich Urlaub machen. Wenn sie da sind, darf ich mich nicht zeigen an Deck. Trink aus, Junge trink.“ Er stürzte das zweite Glas runter, füllte gleich wieder nach und kam auf mich zu und lächelte.

„Dank für den Urlaub, Junge“, sagte er. „Sie lassen mich sonst nicht von Bord, mein Sohn nicht, seine Frau nicht, keiner läßt mich raus. Ich habe einen tüchtigen Sohn, er ist mehr geworden als ich, er hat eine eigene Fabrik, und ich bin nur Vollmatrose gewesen. Darum lassen sie mich nicht raus, Junge, darum haben sie mir Landverbot gegeben. Sie haben Angst, sie haben eine verfluchte Angst, daß mich jemand sehen könnte, und wenn sie Besuch haben, schieben sie mir eine Flasche rein. Und ich kann nicht mehr viel vertragen.“

„Darf ich Ihnen eine Zigarette geben?“ sagte ich.

„Laß man“, sagte er und winkte ab.

**18** Der Alte setzte sich hin, hielt das Glas zitternd mit beiden Händen vor der Brust, zog es in kleinen Kreisen unter seinem gesenkten Gesicht vorbei, und dabei brummelte und summte er in sanfter Blödheit vor sich hin. Nach einer Weile hob er den Kopf, blickte mich versonnen über den Glasrand an und trank mir zu. „Trink aus, Junge, trink“, und er legte seinen Kopf so weit nach hinten, daß ich fürchtete, er werde umkippen; aber gegen alle Schwerkraft pendelte sein Oberkörper wieder nach vorn, fing sich, balancierte sich aus.

**19** Das Telefon schreckte uns auf; wir sprangen hoch, der Alte an mir vorbei zum Treppenabsatz, zutiefst erschrocken, mit seinen Armen in der Luft rudern, bis er auf das Geländer schlug und sich festklammern konnte.

Ich nahm den Hörer ab, ich glaubte zu wissen, wer diesmal anrief, doch ich täuschte mich: es war Milly, die sich meldete, die mit sehr ruhiger Stimme und nebenhin fragte: „Ist mein Mann schon da?“

„Nein“, sagte ich, „nein, er ist noch nicht da.“

„Er wird gleich da sein, er ist schon unterwegs. Wurde angerufen?“

„Ja“, sagte ich

„Danke.“

**20** Ich wollte etwas sagen, aber sie hatte aufgelegt, und während ich auf den Hörer in meiner Hand blickte, schwenkten zwei Scheinwerfer in jähem Bogen auf die Einfahrt zu, schwenkten über die Zimmerdecke und kreisend an der Wand entlang: das Auto kam den Sandweg herauf. Auch der Alte hatte das Auto gesehen, er mußte auch begriffen haben, was am Telefon gesagt worden war, denn als ich den Kopf nach ihm wandte, stand er bereits oben vor seinem Zimmer und machte mir eilige Zeichen. Ich lief die Treppe hinauf und wußte, daß ich es seinetwegen tat. „Zuschließen“, sagte er hastig, „sperr mich ein, Junge, schließ zu.“ Und er ergriff meine Hand und drückte sie fest, und dieser Dank war aufrichtig. Ich drehte den Schlüssel um, ging hinab und setzte mich an den Tisch, auf dem meine Hefte lagen. Ich schlug ein Heft auf und versuchte zu lesen, als ich schon die Schritte auf den Steinplatten der Terrasse hörte.

**21** Er kam zurück, vorzeitig; von Ungeduld und Liebe gedrängt, kam er viel früher zurück, als ich angenommen hatte, und bevor er noch bei mir war, hörte ich die gütige Stimme fragen: „Waren sie alle brav?“ Und ohne meine Antwort abzuwarten, schlich er, mit Schal und Mantel, nach oben. Ich hörte ein Schloß klicken, hörte es nach einer Weile wieder, und jetzt kam er den Gang herab, überwältigt vom Glück, kam am Zimmer des Alten vorbei und über die Treppe zu mir. Er legte die kurze, fleischige Hand auf meinen Arm, seufzte inständig vor Freude und sagte: „Sie schlafen in ihrem kleinen Bett“, und als Höflichkeit mir gegenüber: „Sie waren doch alle brav, meine Lieben?“

„Ja“, sagte ich, „sie waren alle brav.“ I

## Ljubezni polna hiša

1 Imeli so nalogo zame, zato so me poslali v zelo fino predmestje ob reki. Ker sem tja prispel pre zgodaj, sem obhodil hišo po peščeni poti, vzdolž ograje, ki mi je segala do bokov. Bilo je zelo tiho, niti od reke se ni slišalo globokih, tolažilnih zvokov parniških siren, hodil sem počasi in opazoval hišo. Bila je nova hiša, pokrita s slamo. Z rešetkami opremljena majhna okna, ki so bila obrnjena proti cesti in od katerih ni nobeno bilo osvetljeno, so bila videti sovražno kot strelne line. Še enkrat sem šel okoli hiše, oplazil ograjo, se prestrašil šuma in prisluhnil; zdaj se je razplamtelala luč čez veliko teraso in celotna južna stran hiše je postala svetla, tudi v travi sta se bleščala dva reflektorja, ki sta ostro in poševno svetila v bukovo listje in hiša je zdaj ležala v nežni, rdečkasti svetlobi, ki se je tiho in mirno odbijala od bukev.

2 Bilo je tako tiho, da sem slišal brenčanje, ko sem pritisnil gumb, nato pokanje domofona in nenadoma, grozljivo, ob sebi glas; miren, prijazen glas. »Pridite,« je rekel prijazen glas, »pridite, že čakamo,« in šel sem skozi vrata navzgor do hiše. Še enkrat sem hotel pozvoniti pri vratih, vendar so se zdaj tiho odprla in prijazen glas sem slišal zašepetati pozdrav, nato sem vstopil in po tihem sva šla v sobo s kaminom.

»Izvolite, usedite se,« je rekel mož s prijaznim glasom, »prosim, nikar se ne obotavljajte, zdaj ste tukaj doma.«

3 Bil je čokat, mesnat možki; njegov obraz je bil nekoliko zabuhel, prijazno se je smehljaj in mi snel plašč ter mapo z zapiski. Nato se je vrnil, razprl kratke, mesnate prste, mi pokimal, zelo nežno je to napravil, in rekel: »Težko nama je. Tako težko nama je, da sem že hotel odgovedati. Da bi otroke zvečer pustila same, tega ne zmoreva, toda tokrat nisem mogel odgovedati.«

»Bom že popazil nanje,« sem rekel.

»Seveda boste popazili nanje,« je rekel, »popolnoma vam zaupam.«

4»Tega ne počnem prvič,« sem rekel.

»Vem,« je rekel možki, »to zelo dobro vem; študentska organizacija vas je posebej priporočila. Zelo so vas pohvalili.« Natočil je dva martinija in pila sva in ko sem odmaknil kozarec od ust, sem začutil, kako me je spreletel srh, čeprav nisem vedel zakaj: njegov obraz je bil prijazen, smehljaj se je in rekel: »Morda se bom vrnil predčasno; odpeljati se morava na obletnico, potrudil se bom, da se čim prej vrnem. Nemir mi ne bo pustil ostati predolgo.«

»Saj je samo za par ur,« sem rekel.

5»To je dovolj dolgo,« je rekel. »Preprosto ne morem biti ločen od otrok, zmeraj mislim nanje, tudi v tovarni mislim nanje. Živiva samo za svoje otroke, oni so vse, kar imava, moja žena čuti isto. Ampak vi boste dobro popazili nanje, povsem vam zaupam in morda se bom vrnil prej.«

»Opremil sem se,« sem rekel, »s seboj sem prinesel zapiske in zaradi mene lahko ostanete dlje časa.«

6 Dvignil se je, preostanek martinija na hitro zvrnil vase, pogledal na uro in si z zunanjo stranjo roke obrisal usta. Hrbtišče njegove roke je bilo široko in dlakavo, to sem videl, ko mi je na roko položil svojo dlan, ko me je prijazno pogledal in s prijaznim glasom rekel: »Že spijo v svojih belih posteljicah. Marija je zaspala prva, čudež je, da je zaspala prva; vendar zdaj ne smem gor do njihovih posteljic, zdaj ne, kajti potem se ne bi mogel več ločiti od njih. Vedeti morate, kaj vam zaupava, kaj vam polagava v dlani – vedeti morate, da pazite na vso najino ljubezen.«

7 Podal mi je roko, toplo, mesnato roko in zdelo se mi je, da tudi v mehkem stisku roke čutim žalost ločitve, močno bolečino, ki ga je sedaj prevzela. Njegov obraz je spreletela vse do oči, preletela otožen nasmešek, švignila skozi njegovo zabuhlost in prijaznost. Nato je za nama zadonel droben korak, trdno udarjajoč se je spuščal po stopnicah, se približal in utihnil, in ko se je to zgodilo, se je obraz možkega sprostil, postal je mehak in miren: »Popolnoma vam zaupam.«

8 Istočasno sva se obrnila in ko sem jo zagledal, sem takoj vedel, da sem jo videl že prej, ali vsaj nekoga, ki je bil videti kot ona: plavalasa, z nizkim čelom in zelo mlada; tudi široka,



preveč našminkana usta sem imel v spominu in majhen črn križ, ki ga je nosila okrog vratu. Bežno mi je pokimala, bežna zahvala, zato da sem se prikazal; nepremično in nestrpno je stala z ogrinjalom v roki, izpod katerega je bingljala torbica, in čokati moški s prijaznim glasom je vzel svoj že pripravljen plašč, mi pomahal, z roko mi je pomahal svojo skrb in žalost, ter vstal. Zelo mlada ženska mu je obrnila svoj krepak hrbet, ga tiho pozvala, on pa je vzel ogrinjalno in ji ga položil čez ramena in zdaj je zadonel trden, udarjajoči korak, se oddaljil, postal ponovno glasen, ko sta prečkala kamnite plošče na terasi in se izgubil na peščenih poti.

9 Gledal sem skozi okno, opazil, kako sta se prižgala avtomobilska žarometa, katerih svetloba je padala na ograjo na drugi strani, slišal sem vžig motorja, videl sem, kako sta žarometa potovala, se vrtela po ograji, iskala izvoz in se nato ustavila. Moški je izstopil in se vrnil, opravičil svojo vrnitev s prijaznim nasmeškom, z žalostjo zaradi ločitve od otrok in na koledarski blok napisal telefonsko številko, odtrgal list, ga položil pred mene in ga otežil s kositrnim vrčem. »Če bi se slučajno kaj zgodilo,« je rekel, »če. Sicer trdno spijo v svojih belih posteljicah in ni razloga, da bi se zbudili, to je samo za vsak primer ... Potem morate samo zavrteti to številko. Vedeti morate, kaj vam zaupava.« Ponovno se je opravičil, prisluhnil gor po stopnicah in šel.

10 Čakal sem, sedel sem in čakal, da se spet vrneti, vendar se žarometi niso ponovno prikazali: pred menoj je na listu ležala telefonska številka, podčrtana in uokvirjena, otežena z lisastim kositrnim vrčem. Strmel sem v telefonsko številko – »če bi se slučajno kaj zgodilo, če,« – list potegnil izpod vrča in ga položil na skrajni rob mize, nato sem iz mape izbrskal zapiske, jih poravnal – »Vedeti morate, kaj vam zaupava,« – in poskusil brati. Prelistaval sem zapiske: ključne besede, v naglici navedene letnice, nepovezane fraze in vedno znova klicaji, vedno znova – kakšen pomen so že imeli? Nič ni bilo jasno, nobene koherence; prvič sem občutil nesmiselnost sprotnega zapisovanja pri predavanjih, izgubljena je bila vsa marljiva vernost, s katero sem napolnil zvezke.

11 Na drugi strani pri oknu je zazvonil telefon. Prestrašil sem se, skočil pokonci in dvignil slušalko; počasi sem jo približal ušesu, čakal, zadrževal sapo in nato zaslišal moški glas, ki ni bil prijazen, pač pa odrezav, očitajoč: »Milly, kje si bila, Milly? Zakaj nisi poklicala, Milly? Slišiš, Milly?« Glas je zdaj utihnil in na vrsti sem bil jaz. Rekel sem samo »oprostito,« nič več od te ene besedice nisem uspel izustiti, vendar je zadostovalo: sledil je boleč pok, linija je bila mrtva in odložil sem slušalko. Toda zdaj, ko sem poznal njeno ime, sem vedel tudi, kje sem jo videl: videl sem jo pri frizerju, v eni od tistih mastnih, razpadajočih revij, ob hlastanju škarij in uspavajočih dišavah, Milly: krepka, plavalasa, z nizkim čelom, in novo upanje za film.

12 Bukova polena so prasketala v kaminu in trepetajoči sij ognja se je razlival čez friz na kaminski polici, čez grobo izrezljanega mučenika in njegove učence, ki so s spuščeniimi, resigniranimi rokami zgovorno prisluškovali času. Prižgal sem cigareto in se vrnil k svojim zapiskom; zaprl sem zvezke, jih zložil na kup in opazoval telefon; kmalu, sem pomislil, bo poklical moški s prijaznim glasom, kmalu bo s prijazno zaskrbljenostjo vprašal, ali še otroci, njegova edina ljubezen, spijo; poklical bo, ko bo prišel na jubilej, sem pomislil. In medtem ko sem to premišljeval, se je od zgoraj, izza balustrade, razleglo praskanje po vratih, kljuka se je premaknila, silovito je suvala gor in dol, kot da bi nekdo poskušal na silo odpreti vrata; ampak očitno so morala biti zaklenjena, kajti ne glede na to, kako močno se je stresala kljuka, se vrata niso odprla.

13 Ugasnil sem cigareto, vstal, se ozrl proti vratom in nenadoma se je proti meni razlegel stok; proseč, nerazumljiv krik in spet je bilo tiho – kot da tisti, ki se je za vrati poskušal napraviti opaznega, prisluškuje lastnemu tarnanju, kot da upa, da je zadelo svoj cilj. Obstal sem na mestu in čakal; s tem tarnanjem naj ne bi imel opravka, tam sem bil zato, da pazim na otroke; toda zdaj je začelo bobneti po vratih, obupano in neenakomerno, telo se je s topim udarcem vrglo v les, se dvignilo, sopihalo, vedno znova, v paničnem uporu. Počasi sem se povzpел po vijugastih stopnicah do vrat, obstal pred njimi, našel ključ, ki je visel ob njih, in prisluhnil groznemu naprežanju na

drugi strani. Zdaj se je oni tam najbrž sprijaznil, začutil sem njegovo tarnajočo kapitulacijo, hitro dihanje njegove izmučenosti, bil je na koncu, predal se je.

14 V tem trenutku sem obrnil ključ. Odklenil sem, ne da bi odprl vrata; opazoval sem kljuko, toda dolgo je trajalo, preden se je premaknila, in ko je naposled nekdo le pritisnil na kljuko, se je to zgodilo previdno, preverjajoče, skoraj nezaupljivo. Umaknil sem se nazaj do balustrade, vrata so se odprla in star moški je ven iztegnil svojo glavo. Imel je neobrit obraz, tenke lase, pordele oči in zmeden brezciljni nasmešek, pijanski nasmešek. Z njegovega obraza se je dalo razbrati presenečenje in nejeverno veselje, ker so bila vrata odprta; ves se je stlačil ven, se sunkovito smejal in se mi približal z iztegnjenimi rokami.

»Hvala,« je rekel, »hvala lepa.«

15 Svojo grobo platneno majico si je zatlačil v hlače, prisluhnil po hodniku, kjer so spali otroci in napravil kretnjo, s katero je pomiril samega sebe. »Spijo«, je dejal, »nista se zbudila.« Potem se je pred menoj spustil po stopnicah, korak za korakom, poddržal svoje roke nad kaminskim ognjem, jih čisto iztegnil, tako da sem za njegovim zapestjem lahko opazil tetovažo jadrnice in medtem ko si je pričel drgniti roke, je rekel: »Zapustila sta krov, oba sta se odpeljala, videl sem ju skozi okno.«

16 Vzravnal se je in se preverjajoče razgledal, kot bi se želel prepričati, kaj vse se je spremenilo, od kar je bil zadnjikrat tukaj spodaj, preverjal je zavese, pribor za kamin in luči, dokler ni na majhni mizici odkril buteljke martinija in dveh kozarcev. Ne da bi preveril vsebino, je odmašil steklenico, potisnil vrat steklenice v kozarec in enega za drugim napolnil.

»Naj prinesem nov kozarec?« sem vprašal.

»Pusti,« je rekel, »ta je dober. Saj je samo moj sin pil iz njega. Ne potrebujem novega kozarca.« Pozval me je, naj pijem z njim, na dušek požrl martini in kozarec takoj spet napolnil.

17 »Zdaj sem na kopenskem dopustu,« je rekel, »oba sta odšla in zato lahko grem na dopust. Ko sta doma, se ne smem prikazati na palubi. Izpij, pij fant.«

Požrl je še drugi kozarec, ga takoj spet napolnil, prišel do mene in se smehljaj.

»Hvala za dopust, fant,« je rekel. »Ko sta doma, me ne pustita s krova, ne moj sin, ne njegova žena, nihče me ne pusti ven. Imam sposobnega sina, postal je več kot jaz, ima svojo tovarno, jaz pa sem bil samo mornar. Zato me ne pustijo ven, fant, zato so mi dali prepoved kopnega. Strah jih je, prekleto strah jih je, da bi me kdo videl in ko imata obiske, mi noter potisneta steklenico. In ne nesem več dosti.«

»Vam smem ponuditi cigareto?« sem vprašal.

»Pusti,« je rekel in zamahnil z roko.

18 Stari se je usedel, trepetajoče, z obema rokama držal kozarec pred svojimi prsmi, z njim v majhnih krogih krožil pod svojim spuščnim obrazom, pri tem pa v mehki neumnosti godrnjal in brundal predse. Čez nekaj časa je dvignil glavo, me zamišljeno pogledal čez rob kozarca in mi začel prigovarjati, naj pijem: »Izprazni, fant, pij,« in nagnil glavo tako daleč nazaj, da sem se bal, da se bo prekopicnil; vendar se je njegov zgornji del telesa kljub vsej sili težnosti spet nagnil naprej, se ulovil in se uravnotežil.

19 Telefon naju je vrgel na noge; skočila sva pokonci, stari je zdrvel mimo mene do stopniščnega podesta, od strahu iz sebe je z rokami krilil nad glavo, dokler se ni zaletel v ograjo in se je oklenil.

Dvignil sem slušalko, zdelo se mi je, da vem, kdo tokrat kliče, vendar sem se motil: oglasila se je Milly, ki je z zelo mirnim glasom mimogrede vprašala: »Je moj mož že prišel?«

»Ne,« sem rekel, »ne, ni še prispel.«

»Vsak čas bo tam, je že na poti. Je kdo klical?«

»Ja,« sem rekel.

»Hvala.«

20 Nekaj sem želel reči, vendar je že odložila in medtem, ko sem gledal v slušalko v svoji roki, sta dva žarometa v strmem loku zanihala čez uvoz, zanihala sta čez strop sobe in zakrožila po steni: avto se je približeval po peščeni poti. Tudi stari je opazil avto, najbrž je dojel tudi, kaj je bilo povedano po telefonu, kajti ko sem se ozrl za njim, je že stal pred svojo sobo in mi kazal, naj se podvizam. Pognal sem se po stopnicah in vedel, da to počnem zavoljo njega. »Zakleniti,« je rekel v naglici, »zapri me, fant, zakleni.« Zagrabil je mojo roko, jo močno stisnil in ta zahvala je bila iskrena. Obrnil sem ključ, šel dol in se usedel za mizo, na kateri so ležali moji zvezki. Odprl sem enega od zvezkov in poskusil brati, ko sem zaslišal korake na kamniti plošči terase.

21 Vrnil se je, predčasno; veliko prej, kot sem pričakoval, sta ga nazaj prignala nestrpnost in ljubezen in še preden je prišel do mene, sem slišal prijazen glas vprašati: »So bili vsi pridni?« In ne da bi počakal na moj odgovor, se je s šalom in plaščem neslišno povzpел po stopnicah. Zaslišal sem, kako je zaškrtnala ključavnica, čez nekaj časa še enkrat in zdaj se je vračal po hodniku, prevzet od sreče, šel mimo sobe starega in po stopnicah do mene. Kratko, mesnato dlan je položil na mojo roko, globoko zavzdihnil od veselja in rekel: »Spijo v svojih posteljicah,« in iz vljudnosti do mene: »Saj so bili vsi pridni, moji ljubčki?«

»Ja,« sem rekel, »vsi so bili pridni.«

## Vir

Siegfried LENZ, 1958: Der große Wildenberg, Ein Haus aus lauter Liebe. Iz zbirke: Jäger des Spotts. Geschichten aus dieser Zeit. Copyright © 1958 by Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg.

# F. SCOTT FITZGERALD: MAGNETISM

## Prevedli: Mojca Kolar in Tadeja Tement

### I

The pleasant, ostentatious boulevard was lined at prosperous intervals with New England Colonial houses – without ship models in the hall. When the inhabitants moved out here the ship models had at last been given to the children. The next street was a complete exhibit of the Spanish-bungalow phase of West Coast architecture; while two streets over, the cylindrical windows and round towers of 1897 – melancholy antiques which sheltered swamis, yogis, fortune tellers, dressmakers, dancing teachers, art academies and chiropractors – looked down now upon brisk buses and trolley cars. A little walk around the block could, if you were feeling old that day, be a discouraging affair.

On the green flanks of the modern boulevard children, with their knees marked by the red stains of the mercurochrome era, played with toys with a purpose – beams that taught engineering, soldiers that taught manliness, and dolls that taught motherhood. When the dolls were so banged up that they stopped looking like real babies and began to look like dolls, the children developed affection for them. Everything in the vicinity – even the March sunlight – was new, fresh, hopeful and thin, as you would expect in a city that had tripled its population in fifteen years.

Among the very few domestics in sight that morning was a handsome young maid sweeping the steps of the biggest house on the street. She was a large, simple Mexican girl with the large, simple ambitions of the time and the locality, and she was already conscious of being a luxury – she received one hundred dollars a month in return for her personal liberty. Sweeping, Dolores kept an eye on the stairs inside, for Mr Hannaford's car was waiting and he would soon be coming down to breakfast. The problem came first this morning, however – the problem as to whether it was a duty or a favour when she helped the English nurse down the steps with the perambulator. The English nurse always said 'Please', and 'Thanks very much', but Dolores hated her and would have liked, without any special excitement, to beat her insensible. Like most Latins under the stimulus of American life, she had irresistible impulses towards violence.

The nurse escaped, however. Her blue cape faded haughtily into the distance just as Mr Hannaford, who had come quietly downstairs, stepped into the space of the front door.

'Good morning.' He smiled at Dolores; he was young and extraordinarily handsome. Dolores tripped on the broom and fell off the stoop. George Hannaford hurried down the steps, reached her as she was getting to her feet cursing volubly in Mexican, just touched her arm with a helpful gesture and said, 'I hope you didn't hurt yourself.'

'Oh, no.'

'I'm afraid it was my fault; I'm afraid I startled you, coming out like that.'

His voice had real regret in it; his brow was knit with solicitude.

'Are you sure you're all right?'

'Aw, sure.'

'Didn't turn your ankle?'

'Aw, no.'

'I'm terribly sorry about it.'

'Aw, it wasn't your fault.'

He was still frowning as she went inside, and Dolores, who was not hurt and thought quickly, suddenly contemplated having a love affair with him. She looked at herself several times in the pantry mirror and stood close to him as she poured his coffee, but he read the paper and she saw that that was all for the morning.

Hannaford entered his car and drove to Jules Rennard's house. Jules was a French Canadian by birth, and George Hannaford's best friend; they were fond of each other and spent much time together. Both of them were simple and dignified in their tastes and in their way of thinking, instinctively gentle, and in a world of the volatile and the bizarre found in each other a certain quiet solidity.

He found Jules at breakfast.

'I want to fish for barracuda,' said George abruptly. 'When will you be free? I want to take the boat and go down to Lower California.'

Jules had dark circles under his eyes. Yesterday he had closed out the greatest problem of his life by settling with his ex-wife for two hundred thousand dollars. He had married too young, and the former slavey from the Quebec slums had taken to drugs upon her failure to rise with him. Yesterday, in the presence of lawyers, her final gesture had been to smash his finger with the base of a telephone. He was tired of women for a while and welcomed the suggestion of a fishing trip.

'How's the baby?' he asked.

'The baby's fine.'

'And Kay?'

'Kay's not herself, but I don't pay any attention. What did you do to your hand?'

'I'll tell you another time. What's the matter with Kay, George?'

'Jealous.'

'Of who?'

'Helen Avery. It's nothing. She's not herself, that's all.' He got up. 'I'm late,' he said. 'Let me know as soon as you're free. Any time after Monday will suit me.'

George left and drove out by an interminable boulevard which narrowed into a long, winding concrete road and rose into the hilly country behind. Somewhere in the vast emptiness a group of buildings appeared, a barnlike structure, a row of offices, a large but quick restaurant and half a dozen small bungalows. The chauffeur dropped Hannaford at the main entrance. He went in and passed through various enclosures, each marked off by swinging gates and inhabited by a stenographer.

'Is anybody with Mr Schroeder?' he asked, in front of a door lettered with that name.

'No, Mr Hannaford.'

Simultaneously his eye fell on a young lady who was writing at a desk aside, and he lingered a moment.

'Hello, Margaret,' he said. 'How are you, darling?'

A delicate, pale beauty looked up, frowning a little, still abstracted in her work. It was Miss Donovan, the script girl, a friend of many years.

'Hello. Oh, George, I didn't see you come in. Mr Douglas wants to work on the book sequence this afternoon.'

'All right.'

'These are the changes we decided on Thursday night.' She smiled up at him and George wondered for the thousandth time why she had never gone into pictures.

'All right,' he said. 'Will initials do?'  
'Your initials look like George Harris's.'  
'Very well, darling.'

As he finished, Pete Schroeder opened his door and beckoned him. 'George, come here!' he said with an air of excitement. 'I want you to listen to some one on the phone.'

Hannaford went in.

'Pick up the phone and say "Hello"', directed Schroeder. 'Don't say who you are.'

'Hello,' said Hannaford obediently.

'Who is this?' asked a girl's voice.

Hannaford put his hand over the mouthpiece. 'What am I supposed to do?'

Schroeder snickered and Hannaford hesitated, smiling and suspicious.

'Who do you want to speak to?' he temporized into the phone.

'To George Hannaford, I want to speak to. Is this him?'

'Yes.'

'Oh, George; it's me.'

'Who?'

'Me--Gwen. I had an awful time finding you. They told me--'

'Gwen who?'

'Gwen--can't you hear? From San Francisco--last Thursday night.'

'I'm sorry,' objected George. 'Must be some mistake.'

'Is this George Hannaford?'

'Yes.'

The voice grew slightly tart: 'Well, this is Gwen Becker you spent last Thursday evening with in San Francisco. There's no use pretending you don't know who I am, because you do.'

Schroeder took the apparatus from George and hung up the receiver.

'Somebody has been doubling for me up in Frisco,' said Hannaford.

'So that's where you were Thursday night!'

'Those things aren't funny to me--not since that crazy Zeller girl. You can never convince them they've been sold because the man always looks something like you. What's new, Pete?'

'Let's go over to the stage and see.'

Together they walked out a back entrance, along a muddy walk, and opening a little door in the big blank wall of the studio building entered into its half darkness.

Here and there figures spotted the dim twilight, figures that turned up white faces to George Hannaford, like souls in purgatory watching the passage of a half-god through. Here and there were whispers and soft voices and, apparently from afar, the gentle tremolo of a small organ. Turning the corner made by some flats, they came upon the white crackling glow of a stage with two people motionless upon it.

An actor in evening clothes, his shirt front, collar and cuffs tinted a brilliant pink, made as though to get chairs for them, but they shook their heads and stood watching. For a long while nothing happened on the stage – no one moved. A row of lights went off with a savage hiss, went on again. The plaintive tap of a hammer begged admission to nowhere in the distance; a blue face appeared among the blinding lights above and called something unintelligible into the upper blackness. Then the silence was broken by a low clear voice from the stage:

'If you want to know why I haven't got stockings on, look in my dressing-room. I spoiled four pairs yesterday and two already this morning. . . . This dress weighs six pounds.'

A man stepped out of the group of observers and regarded the girl's brown legs; their lack of covering was scarcely distinguishable, but, in any event, her expression implied that she would do

nothing about it. The lady was annoyed, and so intense was her personality that it had taken only a fractional flexing of her eyes to indicate the fact. She was a dark, pretty girl with a figure that would be full-blown sooner than she wished. She was just eighteen.

Had this been the week before, George Hannaford's heart would have stood still. Their relationship had been in just that stage. He hadn't said a word to Helen Avery that Kay could have objected to, but something had begun between them on the second day of this picture that Kay had felt in the air. Perhaps it had begun even earlier, for he had determined, when he saw Helen Avery's first release, that she should play opposite him. Helen Avery's voice and the dropping of her eyes when she finished speaking, like a sort of exercise in control, fascinated him. He had felt that they both tolerated something, that each knew half of some secret about people and life, and that if they rushed towards each other there would be a romantic communion of almost unbelievable intensity. It was this element of promise and possibility that had haunted him for a fortnight and was now dying away.

Hannaford was thirty, and he was a moving-picture actor only through a series of accidents. After a year in a small technical college he had taken a summer job with an electric company, and his first appearance in a studio was in the role of repairing a bank of Klieg lights. In an emergency he played a small part and made good, but for fully a year after that he thought of it as a purely transitory episode in his life. At first much of it had offended him – the almost hysterical egotism and excitability hidden under an extremely thin veil of elaborate good-fellowship. It was only recently, with the advent of such men as Jules Rennard into pictures, that he began to see the possibilities of a decent and secure private life, much as his would have been as a successful engineer. At last his success felt solid beneath his feet.

He met Kay Tomkins at the old Griffith Studios at Mamaroneck and their marriage was a fresh, personal affair, removed from most stage marriages. Afterwards they had possessed each other completely, had been pointed to: 'Look, there's one couple in pictures who manage to stay together.' It would have taken something out of many people's lives – people who enjoyed a vicarious security in the contemplation of their marriage – if they hadn't stayed together, and their love was fortified by a certain effort to live up to that.

He held women off by a polite simplicity that underneath was hard and watchful; when he felt a certain current being turned on he became emotionally stupid. Kay expected and took much more from men, but she, too, had a careful thermometer against her heart. Until the other night, when she reproached him for being interested in Helen Avery, there had been an absolute minimum of jealousy between them.

George Hannaford was still absorbed in the thought of Helen Avery as he left the studio and walked towards his bungalow over the way. There was in his mind, first, a horror that anyone should come between him and Kay, and second, a regret that he no longer carried that possibility in the forefront of his mind. It had given him a tremendous pleasure, like the things that had happened to him during his first big success, before he was so 'made' that there was scarcely anything better ahead; it was something to take out and look at – a new and still mysterious joy. It hadn't been love, for he was critical of Helen Avery as he had never been critical of Kay. But his feeling of last week had been sharply significant and memorable, and he was restless, now that it had passed.

Working that afternoon, they were seldom together, but he was conscious of her and he knew that she was conscious of him.

She stood a long time with her back to him at one point, and when she turned at length, their eyes swept past each other's, brushing like bird wings. Simultaneously he saw they had gone far, in their way; it was well that he had drawn back. He was glad that someone came for her when the work was almost over.

Dressed, he returned to the office wing, stopping in for a moment to see Schroeder. No one answered his knock, and, turning the knob, he went in. Helen Avery was there alone.

Hannaford shut the door and they stared at each other. Her face was young, frightened. In a moment in which neither of them spoke, it was decided that they would have some of this out now. Almost thankfully he felt the warm sap of emotion flow out of his heart and course through his body.

'Helen!'

She murmured 'What?' in an awed voice.

'I feel terribly about this.' His voice was shaking.

Suddenly she began to cry; painful, audible sobs shook her. 'Have you got a handkerchief?' she said.

He gave her a handkerchief. At that moment there were steps outside. George opened the door halfway just in time to keep Schroeder from entering on the spectacle of her tears.

'Nobody's in,' he said facetiously. For a moment longer he kept his shoulder against the door. Then he let it open slowly.

Outside in his limousine, he wondered how soon Jules would be ready to go fishing.

## II

From the age of twelve Kay Tompkins had worn men like rings on every finger. Her face was round, young, pretty and strong; a strength accentuated by the responsive play of brows and lashes around her clear, glossy, hazel eyes. She was the daughter of a senator from a Western state and she hunted unsuccessfully for glamour through a small Western city until she was seventeen, when she ran away from home and went on the stage. She was one of those people who are famous far beyond their actual achievement.

There was that excitement about her that seemed to reflect the excitement of the world. While she was playing small parts in Ziegfeld shows she attended proms at Yale, and during a temporary venture into pictures she met George Hannaford, already a star of the new 'natural' type then just coming into vogue. In him she found what she had been seeking.

She was at present in what is known as a dangerous state. For six months she had been helpless and dependent entirely upon George, and now that her son was the property of a strict and possessive English nurse, Kay, free again, suddenly felt the need of proving herself attractive. She wanted things to be as they had been before the baby was thought of. Also she felt that lately George had taken her too much for granted; she had a strong instinct that he was interested in Helen Avery.

When George Hannaford came home that night he had minimized to himself their quarrel of the previous evening and was honestly surprised at her perfunctory greeting.

'What's the matter, Kay?' he asked after a minute. 'Is this going to be another night like last night?'

'Do you know we're going out tonight?' she said, avoiding an answer.

'Where?'

'To Katherine Davis. I didn't know whether you'd want to go--'

'I'd like to go.'

'I didn't know whether you'd want to go. Arthur Busch said he'd stop for me.'

They dined in silence. Without any secret thoughts to dip into like a child into a jam jar, George felt restless, and at the same time was aware that the atmosphere was full of jealousy, suspicion and anger. Until recently they had preserved between them something precious that made their house one of the pleasantest in Hollywood to enter. Now suddenly it might be any



house; he felt common and he felt unstable. He had come near to making something bright and precious into something cheap and unkind. With a sudden surge of emotion, he crossed the room and was about to put his arm around her when the doorbell rang. A moment later Dolores announced Mr Arthur Busch.

Busch was an ugly, popular little man, a continuity writer and lately a director. A few years ago they had been hero and heroine to him, and even now, when he was a person of some consequence in the picture world, he accepted with equanimity Kay's use of him for such purposes as tonight's. He had been in love with her for years, but, because his love seemed hopeless, it had never caused him much distress.

They went on to the party. It was a housewarming, with Hawaiian musicians in attendance, and the guests were largely of the old crowd. People who had been in the early Griffith pictures, even though they were scarcely thirty, were considered to be of the old crowd; they were different from those coming along now, and they were conscious of it. They had a dignity and straightforwardness about them from the fact that they had worked in pictures before pictures were bathed in a golden haze of success. They were still rather humble before their amazing triumph, and thus, unlike the new generation, who took it all for granted, they were constantly in touch with reality. Half a dozen or so of the women were especially aware of being unique. No one had come along to fill their places; here and there a pretty face had caught the public imagination for a year, but those of the old crowd were already legends, ageless and disembodied. With all this, they were still young enough to believe that they would go forever.

George and Kay were greeted affectionately: people moved over and made place for them. The Hawaiians performed and the Duncan sisters sang at the piano. From the moment George saw who was here he guessed that Helen Avery would be here, too, and the fact annoyed him. It was not appropriate that she should be part of this gathering through which he and Kay had moved familiarly and tranquilly for years.

He saw her first when someone opened the swinging door to the kitchen, and when, a little later, she came out and their eyes met, he knew absolutely that he didn't love her. He went up to speak to her, and at her first words he saw something had happened to her, too, that had dissipated the mood of the afternoon. She had got a big part.

'And I'm in a daze!' she cried happily. 'I didn't think there was a chance and I've thought of nothing else since I read the book a year ago.'

'It's wonderful. I'm awfully glad.'

He had the feeling, though, that he should look at her with a certain regret; one couldn't jump from such a scene as this afternoon to a plane of casual friendly interest. Suddenly she began to laugh.

'Oh, we're such actors, George – you and I.'

'What do you mean?'

'You know what I mean.'

'I don't.'

'Oh, yes, you do. You did this afternoon. It was a pity we didn't have a camera.'

Short of declaring then and there that he loved her, there was absolutely nothing more to say. He grinned acquiescently. A group formed around them and absorbed them, and George, feeling that the evening had settled something, began to think about going home. An excited and sentimental elderly lady – someone's mother – came up and began telling him how much she believed in him, and he was polite and charming to her, as only he could be, for half an hour. Then he went to Kay, who had been sitting with Arthur Busch all evening, and suggested that they go.

She looked up unwillingly. She had had several highballs and the fact was mildly apparent. She did not want to go, but she got up after a mild argument and George went upstairs for his coat. When he came down Katherine Davis told him that Kay had already gone out to the car.

The crowd had increased; to avoid a general good-night he went out through the sun-parlour door to the lawn; less than twenty feet away from him he saw the figures of Kay and Arthur Busch against a bright street lamp; they were standing close together and staring into each other's eyes. He saw that they were holding hands.

After the first start of surprise George instinctively turned about, retraced his steps, hurried through the room he had just left, and came noisily out the front door. But Kay and Arthur Busch were still standing close together, and it was lingeringly and with abstracted eyes that they turned around finally and saw him. Then both of them seemed to make an effort; they drew apart as if it was a physical ordeal. George said good-bye to Arthur Busch with special cordiality, and in a moment he and Kay were driving homeward through the clear California night.

He said nothing, Kay said nothing. He was incredulous. He suspected that Kay had kissed a man here and there, but he had never seen it happen or given it any thought. This was different; there had been an element of tenderness in it and there was something veiled and remote in Kay's eyes that he had never seen there before.

Without having spoken, they entered the house; Kay stopped by the library door and looked in. 'There's someone there,' she said, and she added without interest: 'I'm going upstairs. Good night.' As she ran up the stairs the person in the library stepped out into the hall.

'Mr Hannaford—'

He was a pale and hard young man; his face was vaguely familiar, but George didn't remember where he had seen it before.

'Mr Hannaford?' said the young man. 'I recognize you from your pictures.' He looked at George, obviously a little awed.

'What can I do for you?'

'Well, will you come in here?'

'What is it? I don't know who you are.'

'My name is Donovan. I'm Margaret Donovan's brother.' His face toughened a little.

'Is anything the matter?'

Donovan made a motion towards the door. 'Come in here.' His voice was confident now, almost threatening.

George hesitated, then he walked into the library. Donovan followed and stood across the table from him, his legs apart, his hands in his pockets.

'Hannaford,' he said, in the tone of a man trying to whip himself up to anger, 'Margaret wants fifty thousand dollars.'

'What the devil are you talking about?' exclaimed George incredulously.

'Margaret wants fifty thousand dollars,' repeated Donovan.

'You're Margaret Donovan's brother?'

'I am.'

'I don't believe it.' But he saw the resemblance now. 'Does Margaret know you're here?'

'She sent me here. She'll hand over those two letters for fifty thousand, and no questions asked.'

'What letters?' George chuckled irresistibly. 'This is some joke of Schroeder's, isn't it?'

'This ain't a joke, Hannaford. I mean the letters you signed your name to this afternoon.'

## F. Scott Fitzgerald Magnetizem

### I

Vzdolž prijetnega, mogočnega bulvarja so bile posejane hiše v kolonialnem slogu Nove Anglije – brez ladijskih modelov na hodniku. Ko so se prebivalci izselili, so ladijske modele končno podarili otrokom. Naslednja ulica je bila pravcata razstava arhitekture Zahodne obale v slogu iz obdobja španskih bungalovov; medtem, ko so dve ulici naprej polokrogla okna in okrogli stolpi iz leta 1897 – melanholične starine, ki so gostile mistike, jogije, napovedovalce prihodnosti, šivilje, učitelje plesa, umetnostne akademije in kiropraktike – pogledovali na hiteče avtobuse in tramvaje. Če bi se na tisti dan počutili staro, sprehod po tej ulici ne bi bil ravno spodbuden.

Na zelenih obrobjih sodobnega bulvarja so se otroci, s koleni rdečimi od Merbromima<sup>1</sup>, igrali z igračami, ki so služile namenu – tramovi, ki so učili strojništva, vojaki, ki so učili moškosti, in punčke, ki so učile materinstva. Ko so bile punčke tako uničene, da niso več izgledale kot pravi dojenčki in so bile podobne lutkam, so se otroci nanje navezali. Vse v okolici – tudi marčevska svetloba – je bilo novo, sveže, polno upanja, kot bi pričakovali v mestu, ki je potrojilo število prebivalcev v zadnjih petnajstih letih.

Med redkimi gospodinjami, ki jih je bilo tisto jutro videti, je bila lepa mlada služkinja, ki je pometala stopnice največje hiše na ulici. Bila je bujna, preprosta Mehičanka z bujno, preprosto ambicijo tistega časa in okolice in se je že zavedala, da predstavlja razkošje – mesečno je prejela sto dolarjev v zameno za osebno svobodo. Pometajoč je Dolores z enim očesom budno pazila na stopnice v hiši, kajti avto gospoda Hannaforda je čakal in on bo kmalu prišel na zajtrk. Najprej se je to jutro pojavila težava, čeprav – težava v tem smislu ali je bila to dolžnost ali pa usluga, ko je angleški varuški pomagala po stopnicah nesti otroški voziček. Angleška varuška je vedno rekla »Prosim« in »Najlepša hvala«, ampak Dolores jo je sovražila in bi jo najraje, brez posebnega navdušenja, pretepla do nezavesti. Kot večina latino žensk je, pod vplivom ameriškega življenja, imela neustavljivo nagnjenje k nasilju.

Kakor koli, varuška je pobegnila. Njeno modro ogrinjalo je vzvišeno bledelo v daljavo, ravno ko je gospod Hannford, ki je tiho prišel po stopnicah, stopil v prostor pred vhodom.

»Dobro jutro.« Nasmehnil se je Dolores; bil je mlad in izjemno privlačen. Dolores se je spotaknila na metli in padla z verande. George Hannaford je prihitel po stopnicah, prišel do nje ravno, ko se je pobirala in sočno preklinjala po mehiško, se dotaknil njene roke, da bi ji pomagal in rekel, »Upam, da se niste poškodovali.«

»Oh, ne.«

»Bojim se, da sem jaz kriv; bojim se, da sem vas presenetil, ko sem tako prišel ven.«

V njegovem glasu je bilo slišati resnično obžalovanje; obrv se ukrivila od zaskrbljenosti.

»Ali ste prepričani, da ste v redu?«

»Ah, seveda.«

»Si niste zvili gležnja?«

»Ah, ne.«

»Grozno mi je žal.«

»Ah, saj niste bili vi krivi.«

Še vedno se je mršil, ko je odšla v hišo in Dolores, ki ni bila poškodovana in je bila hitrih misli, je nenadoma pomislila, da bi se z njim zapletla v ljubezensko razmerje. Velikokrat se je pogledala

<sup>1</sup>(op. p.) Antiseptik rdeče barve, s katerim so zdravili manjše ureznine, rane.

v ogledalo in stala blizu njega, ko mu je nalivala kavo, ampak je bral časopis in je uvidela, da se ne bo zgodilo nič drugega.

Hannaford se je usedel v svoj avto in se odpeljal do hiše Julesa Rennarda. Jules je bil po rodu francoski Kanadčan, George Hannaford pa njegov najboljši prijatelj; bila sta navezana drug na drugega in sta veliko časa preživela skupaj. Oba sta imela instinktivno nežen, preprost in prefinjen okus kot tudi način razmišljanja, in sta v svetu sprememb in nenavadnega drug v drugem našla tiho zanesljivost.

Na Julesa je naletel pri zajtrku.

»Rad bi šel loviti barakude,« je rekel George odrezavo. »Kdaj boš imel čas? S čolnom hočem iti v Spodnjo Kalifornijo.«

Jules je imel pod očmi temne kolobarje. Včeraj je razrešil svojo največjo življenjsko težavo, saj je dosegel poravnavo z bivšo ženo za dvesto tisoč dolarjev. Poročil se je premlad in nekdanja služkinja iz ubožne četrti v Quebecu se je zatekla k drogam, ker mu ni mogla slediti. Njena zadnja gesta je bila včeraj, ko mu je spriči odvetnikov s telefonskim podstavkom zdrobila prst. Za nekaj časa je imel dovolj žensk in je pozdravil predlog ribarjenja.

»Kako je dojenček?« je vprašal.

»Dojenček je vredu.«

»In Kay?«

»Kay ni čisto prava, ampak se ne zmenim za to. Kaj si si naredil z roko?«

»Ti povem naslednjič. Kaj pa je narobe s Kay, George?«

»Ljubosumna je.«

»Na koga?«

»Na Helen Avery. Saj ni nič. Ni čisto prava, to je vse.« Vstal je. »Zamujam,« je rekel. Sporoči mi takoj, ko boš vedel, kdaj si prost. Meni odgovarja kadar koli po ponedeljku.«

George je odšel in se odpeljal po neskončnem bulvarju, ki se je zožil v dolgo, vijugasto betonsko cesto in se dvignil v hribovito pokrajino. Nekje v prostrani praznini se je pojavila skupina zgradb, skednju podobna struktura, vrsta pisarn, velika, ampak hitra restavracija in pol ducata majhnih bungalovov. Šofer je Hannaforda odložil pred glavnim vhodom. Vstopil je in šel mimo številnih ograjenih prostorov, vsak ločen z nihajnimi vrati in naseljen s stenografom.

»Je kdo pri gospodu Schroederju?« je vprašal pred vrati s tem napisom.

»Ne, gospod Hannaford.«

Obenem so se mu oči za trenutek ustavile pri mladi dami, ki je pisala za mizo ob strani.

»Zdravo, Margaret,« je rekel. »Kako si, draga?«

Nežna bleda lepoticca je vzdignila pogled, se malo namrščila, še vedno zatopljena v svoje delo. To je bila gospodična Donovan, dekle, ki je preverjalo scenarije, dolgoletna prijateljca.

»Zdravo. Oh, George, nisem te videla priti. Gospod Douglas želi danes popoldne delati na knjižnem nadaljevanju.«

»Dobro.«

»To so spremembe, o katerih smo se odločili v četrtek zvečer.« Nasmehnila se mu je in George se je že tisočič začudil, zakaj se ni nikoli odločila za filmsko kariero.

»Dobro,« je rekel. »Bodo začetnice dovolj?«

»Vaše začetnice so iste kot od Georgea Harrisa.«

»Prav, draga.«

Ko je končal, je Pete Schroeder odprl svoja vrata in mu pomignil. »George, pridi sem!« je rekel z navdušanjem. »Želim, da nekoga slišiš po telefonu.«

Hannaford je vstopil.

»Javi se na telefon in reci »Zdravo«, je naročil Schroeder. »Ne povej, kdo si.«

»Zdravo,« je Hannaford ubogljivo rekel.

»Kdo je to?« je vprašal ženski glas.

Hannaford je čez slušalko položil roko. »Kaj naj naredim?«

Schroeder je skomignil in Hannaford se je smeje in sumničavo obotavljal.

»S kom želite govoriti?« je zavlačeval.

Z Georgeom Hannafordom želim govoriti. Ste to vi?«

»Da«

»Oh, George; jaz sem.«

»Kdo?«

»Jaz – Gwen. Z veliko težavo sem te naša. Rekli so mi –«

»Gwen kdo?«

»Gwen – kaj ne slišiš? Iz San Franciscu – prejšnji četrtek zvečer.«

»Se opravičujem,« je nasprotoval George. »To mora biti pomota.«

»Je to George Hannaford?«

»Da.«

Glas je postal malce zajedljiv: »No, to je Gwen Becker, s katero si prejšnji četrtek preživel večer v San Franciscu. Nima se smisla pretvarjati, da ne veš, kdo sem, ker veš.«

Schroeder je vzel aparat iz Georgevih rok in odložil.

»Nekdo se izdaja za mene v Friscu<sup>2</sup>,« je rekel Hannaford.

»Torej tam si bil v četrtek zvečer!«

»Te stvari mi niso smešne – vsaj ne več od tiste nore Zellerjeve punce. Nikoli jih ne moreš prepričati, da so jih prenesli okoli, ker tisti moški vedno zgleda podoben tebi. Kaj je novega, Pete?«

»Grewa do odra in poglejva.«

Skupaj sta odšla skozi zadnji vhod, ob blatni potki, in odprla majhna vrata v veliki prazni steni studia in vstopila v poltemo.

Tu in tam so postave opazile medlo poltemo, postave, ki so Georgeu Hannafordu pokazale bel obraz, kot duše v vicah, ki opazujejo mimohod polboga. Tu in tam so se slišali šepet in mehki glasovi in, očitno od daleč, nežen tremolo majhnih orgel. Izza vogala, narejenega iz ravnih sten, sta prišla v belo hreščanje odrske svetlobe, kjer sta dve osebi nepremično stali.

Igralec v večerni obleki, sprednji del njegove srajce, ovratnik in manšete so bili obarvani živo roza, je nakazal, češ, da jima prinese stole, ampak sta zmajala z glavo in stoje opazovala. Dolgo časa se na odru ni zgodilo nič – nihče se ni premaknil. Vrsta luči je ugasnila z divjim sikom in se ponovno prižgala. Otožen udarec kladiva je v daljavi prosil za vstop v prazno; med oslepljujočimi lučmi se je pojavil moder obraz in zakričal nekaj nerazumljivega v črnino zgoraj. Nato je tišino presegal nizek jasen glas z odra:

»Če hočeš vedeti, zakaj nimam oblečenih nogavic, poglej v mojo garderobno sobo. Včeraj sem uničila štiri pare in dva že danes jutraj ... Obleka ima 3 kilograme.«

Moški je stopil iz skupine opazovalcev in zrl v dekletove rjave noge; razgaljenost je bila komaj opazna, ampak, v vsakem primeru, je njen izraz nakazoval, da ne bo glede tega storila nič. Gospodična je bila tako vznejevoljena, njena osebnost pa je bila tako močna, da je to dejstvo nakazala samo z delno priprtimi očmi. Bila je temnopolta, lepa punca s postavo, ki se bo razcvetela prej, kot bi si želela. Bilo ji je komaj osemnajst let.

Če bi to bilo teden prej, bi se srce Georgea Hannaforda ustavilo. Njuno razmerje je bilo v tej fazi. Helen Avery ni rekel niti besede, ki bi ji Kay lahko oporekala, toda drugi dan snemanja se je med njima začelo nekaj, kar je Kay čutila v zraku. Morda se je začelo celo prej, kajti ko je

<sup>1</sup>(op. p.) Krajšava za San Francisco.

videl Helenin prvi film, se je odločil, da mora igrati ob njem. Glas Helen Avery in spust njenih oči, ko je nehala govoriti, kot neka vaja samonadzora, so ga očarali. Občutek je imel, da sta oba tolerirala nekaj, kot da je vsak vedel polovico skrivnosti o ljudeh in življenju in da bi, če bi odhitela drug k drugemu, to bila romantična zveza neverjetne moči. Ta obet in možnost sta ga preganjala štirinajst dni in sta zdaj pojnjala.

Hannaforđ je bil star trideset let in je postal filmski igralec po seriji nesreč. Po enem letu na majhni tehniški univerzi si je med poletjem poiskal delo v električnem podjetju, kjer se je v studiu prvič pojavil v vlogi popravljavca vrste luči Klieg. V nujnem primeru je odigral majhno vlogo in se pri tem dobro odrezal, ampak je celo leto zatem o tem razmišljal kot o izključno prehodni epizodi v svojem življenju. Na začetku ga je večinoma vse užalilo – to, skoraj histerično samoljubje in razburljivost, skrita pod tančico izpiljenega prijateljstva. Šele nedavno, s prihodom moških, kot je Jules Rennard, v filme, je začel videvati možnosti spodobnega in varnega zasebnega življenja, skoraj takšnega, kot bi bilo, če bi bil uspešen inženir. Naposled je njegov uspeh imel občutek stabilnosti.

Kay Tomkins je spoznal v starem Griffith Studios v Mamaronecku, njun zakon pa je bil sveža, zasebna zadeva, odmaknjena od večine porok med igralci. Zatem sta si bila popolnoma predana, o njiju so pravili: »Poglejte, to je filmski par, ki je uspel ostati skupaj.« Mnogim ljudem bi nekaj manjkalo v njihovih življenjih – ljudem, ki uživajo posredno varnost, ko razmišljajo o njunem zakonu – če ne bi ostala skupaj. Trud, da bi dosegla ta standard, je okreplil njuno ljubezen.

Žensk se je izogibal z olikano preprostostjo, ki je bila pod površjem trda in oprezna; ko pa je začutil določeno privlačnost, je postal čustveno neprišteven. Kay je pričakovala in jemala veliko več od moških, ampak je tudi ona imela previden termometer pri srcu. Vse do prejšnje noči, ko mu je očitala, da se zanima za Helen Avery, ni bilo med njima skoraj nobenega ljubosumja.

George Hannaforđ je bil še vedno zatopljen v misli o Helen Avery, ko je zapustil studio in hodil proti svojemu bungalovu na nasprotni strani ceste. V mislih je imel, prvič, grozo, da bi kdor koli prišel med njega in Kay, in drugič, obžalovanje, da ta možnost ni bila več v ospredju. To ga je izjemno zadovoljilo, kot stvari, ki so se mu zgodile med njegovim prvim večjim uspehom, preden je postal tako »izkušen«, da ni bilo skorajda nič boljšega pred njim; to je bilo nekaj za razkazovanje – novo in še vedno skrivnostno veselje. To ni bila ljubezen, saj je bil do Helek Avery kritičen, kot nikoli ni bil do Kay. Ampak njegova čustva s prejšnjega tedna so bila precejšnja in nepozabna in zdaj, ko je to minilo, je nemiren.

Tisto popoldne sta delala, sicer sta bila redko skupaj, ampak se je zavedal njene prisotnosti in ona njegove.

Dolgo je stala obrnjena s hrbtom proti njemu in ko se je obrnila, so se njune oči srečale in dotaknile kot zamah ptičjih kril. Hkrati je opazil, da so se oddaljile; dobro je, da se je umaknil. Bil je vesel, da je nekdo prišel po njo, ko je bilo službe skoraj konec.

Oblečen se je vrnil v pisarniške prostore in se spotoma ustavil pri Schroederju. Ni bilo odziva na trkanje, zato je z zasukom kljuge vstopil. Helen Avery je bila sama.

Hannaforđ je zaprl vrata. Strmela sta eden v drugega. Njen obraz je bil mlad, prestrašen. V trenutku, ko nobeden ni spregovoril, je bilo določeno, da bosta nekaj storila glede tega. Skoraj s hvaležnostjo je občutil topel slap emocij iz srca skozi telo.

»Helen!«

»Kaj?« je zamrmrljala z začudenjem.

»Grozno se počutim zaradi tega.« Glas se mu je tresel.

Nenadoma je začela jokati; boleče, glasno ihtenje je stresalo njeno telo. »Ali imaš robček?« je dejala.

Dal ji je robček. V tem so se zunaj zaslišali koraki. George je še pravočasno priprl vrata, da je preprečil Schroederju vstop v spektakel njenih solz.

»Nikogar ni notri,« je rekel norčavo. Z ramo je bil trenutek dlje prislonjen na vrata. Nato jih je počasi odprl.

Zunaj v svoji limuzini je razmišljal, kdaj bo Jules naredil za ribarjenje.

## II

Od dvanajstega leta starosti je Kay Tomkins zamenjala že veliko moških. Njen obraz je bil okrogel, mladosten, čeden in izrazitih potez; poteze je še bolj poudarjala izrazna igra obrvi in trepalnic okrog jasnih, bleščečih se oči barve lešnika. Bila je hči senatorja države na zahodu in do sedemnajstega leta se je neuspešno podila za bliščem v majhnem zahodnem mestu, nato pa je pobegnila od doma in se povzpela na odrske deske. Bila je ena tistih ljudi, ki so veliko bolj slavni, kot so v resnici uspešni.

Navdajalo jo je vznemirjenje, za katerega se je zdelo, da odseva vznemirjenje sveta. Ko je igrala manjše vloge v Ziegfeldovih predstavah, se udeleževala plesov na Yaleu ter se za kratek čas podala v filmske vode, je tam spoznala Georgea Hannaforda, zvezdo nove sorte igralcev, ki so bili za to »rojeni«, kar je ravno tedaj postajalo popularno. V njem je našla, kar je iskala.

V tistem času je bila v nevarnem stanju, kot temu pravijo. Šest mesecev je bila nemočna in popolnoma odvisna od Georgea, zdaj, ko se je njenega sina polastila stroga in posesivna varuška iz Anglije, pa je Kay, ki je bila zopet svobodna, nenadoma začutila potrebo po tem, da dokaže, da je še privlačna. Želela je, da bi bilo vse tako, kot je bilo, preden je na otroka sploh pomislila. Prav tako se ji je zdelo, da jo George zadnje čase preveč jemlje za samoumevno; močno je slutila, da se zanima za Helen Avery.

Ko se je George Hannaford tistega večera vrnil domov, je sam pri sebi omilil spor prejšnjega večera in je bil zares presenečen, da ga je tako bežno pozdravila.

»Kaj je narobe, Kay?« je vprašal čez minuto. »Bo to še en večer, kakršen je bil prejšnji?«

»Veš, da greva danes ven?« je dejala in se izognila odgovoru.

»Kam?«

»H Katherine Davis. Nisem vedela, ali boš želel iti –«

»Rad bi šel.«

»Nisem vedela, ali boš želel iti. Arthur Busch je rekel, da bo prišel pome.«

Večerjala sta v tišini. George je bil nemiren, brez skritih misli, s katerimi bi se zaposlil, kot se lahko zaposli otrok z lončkom marmelade. Obenem se je zavedal, da je ozračje nabitost zaradi ljubosumjem, sumničanjem in jezo. Do nedavnega sta med seboj ohranjala nekaj dragocenega, zaradi česar je njun dom veljal za enega najprijetnejših v Hollywoodu. Nenadoma pa bi se lahko spremenil v kateri koli dom; počutil se je povprečnega in počutil se je nestabilnega. Skoraj bi nekaj sijajnega in dragocenega spremenil v nekaj cenenegega in neprijaznega. V nenadnem navalu čustev je prečkal sobo in ji skoraj položil roko okrog ramen, ko se je oglasil hišni zvonec. Trenutek zatem je Dolores naznanila gospoda Arthurja Buscha.

Busch je bil grd, priljubljen možicelj, bil je svetovalec za scenarije in zadnje čase tudi režiser. Pred nekaj leti sta zanj bila junak in junakinja. Celó zdaj, ko je imel nek vpliv v filmski industriji, je mirno sprejel, da ga je Kay izkoriščala za takšne namene kot danes. Že leta je bil zaljubljen vanjo, a ker se mu je ta ljubezna zdela brezupna, mu nikdar ni povzročala preveč gorja.

Odpravili so se na zabavo. Šlo je za zabavo ob vselitvi, prisostvovali so havajski glasbeniki, gostje pa so bili večinoma že uveljavljeni igralci. Igralce iz zgodnjih Griffithovih filmov, pa čeprav so bili stari komaj trideset, so imeli za uveljavljene; bili so drugačni od tistih, ki so se uveljavljali zdaj, in tega so se zavedali. Na njih je bilo nekaj dostojanstvenega in preprostega, saj so delali v filmski industriji, še preden je ta dosegla vrhunec. Še zmeraj so bili kar nekoliko skromni glede svojih neverjetnih uspehov in zaradi tega so bili nenehno na realnih tleh v nasprotju z novo

generacijo, ki se ji je vse zdelo samoumevno. Okrog pol ducata žensk se je še posebej zavedalo svoje edinstvenosti. Nihče jih ni nadomestil; tu in tam je kakšen čeden obraz za leto dni pritegnil domišljijo javnosti, toda uveljavljeni igralci so bili že legende, brezčasni in breztelesni. Navkljub vsemu pa so bili še zmeraj dovolj mladi, da so verjeli v večnost.

Georgea in Kay so ljubeznivo pozdravili; ljudje so se jima umikali. Havajci so igrali in sestri Duncan sta peli ob spremljavi klavirja. V trenutku, ko je George zagledal goste, je uganil, da bo tukaj tudi Helen Avery in to dejstvo ga je jezilo. Ni bilo primerno, da bo postala del tega srečanja, ki sta se ga s Kay vrsto let udeleževala mirno in v neformalnem duhu.

Prvič jo je zagledal, ko je nekdo odprl nihajna vrata v kuhinjo in ko je malo kasneje stopila ven in so se njune oči srečale, je zagotovo vedel, da je ne ljubi. Pristopil je k njej, da bi jo ogovoril in ob njenih prvih besedah je ugotovil, da se je tudi njej zgodilo nekaj, kar je razblinilo popoldansko razpoloženje. Dobila je veliko vlogo.

»In popolnoma sem osupla!« je veselo vzkliknila. »Nisem si mislila, da imam možnost in samo to sem imela v mislih, odkar sem lani prebrala knjigo.«

»Odlično. Zelo sem vesel.«

A vendar je imel občutek, da bi jo moral gledati z nekakšnim obžalovanjem; človek ne more kar pozabiti na popoldansko situacijo in se vesti ravnodušno prijateljsko. Nenadoma se je začela smejati.

»Oh, kakšna igralca sva, George – ti in jaz.«

»Kako to misliš?«

»Veš, kaj mislim.«

»Ne.«

»O, ja, pa veš. Danes popoldne si. Škoda, da nisva imela kamere.«

Razen da bi ji tam in takrat izpovedal ljubezen, ni bilo več ničesar za reči. Vdano se je nasmejal. Okrog njiju se je oblikovala skupina in ju pogoltnila. George, ki se mu je zdelo, da se je večer nekoliko umiril, je začel razmišljati o odhodu domov. Vznemirjena in čustvena starejša dama – od nekoga mati – je pristopila k njemu in mu začela razlagati, kako verjame vanj, on pa je bil pol ure do nje vljuden in očarljiv, kolikor je le lahko bil. Nato je šel do Kay, ki je ves večer sedela z Arturjem Buschem, in ji predlagal, da se odpravita.

Nejevoljno ga je pogledala. Popila je kar nekaj viskijev s sodo, kar je bilo malce opazno. Ni želela oditi, toda po manjšem prepiru je vstala, George pa se je namenil v zgornje nadstropje po plašč. Ko se je vrnil, mu je Katherine Davis povedala, da je Kay že odšla proti avtu.

Množica se je zgostila; da bi se izognil vsesplošnemu poslavljanju, je odšel skozi vrata zimskega vrta, ki so vodila na trato; manj kot pet metrov stran je zagledal obrisa Kay in Arthurja Buscha ob svetli ulični svetilki; stala sta tesno skupaj in si zrla v oči. Videl je, da sta se držala za roke.

Po prvotnem presenečenju se je George nagnosko obrnil, šel po isti poti nazaj, pohitel skozi sobo, ki jo je pravkar zapustil, in hrupno stopil skozi vhodna vrata. A Kay in Arthur Busch sta še vedno stala tesno skupaj; šele po dolgem trenutku sta se z zatopljenimi očmi obrnila in ga zagledala. Nato se je zdelo, da sta se morala oba potruditi; oddaljevanje se je zdelo kot fizična muka. George se je od Arthurja Buscha poslovil s posebno vljudnostjo in že v naslednjem trenutku sta se s Kay vozila domov v jasni kalifornijski noči.

Rekel ni ničesar, Kay ni rekla ničesar. Ni mogel verjeti. Sumil je, da je Kay kdaj pa kdaj poljubila kakšnega moškega, a temu še nikoli ni bil priča in o tem niti ni razmišljal. To je bilo drugače; med njima je bilo opaziti nežnost in v Kayinih očeh je bilo nekaj prikritega in odmaknjenege, česar še nikdar ni videl.

Ne da bi spregovorila, sta vstopila v hišo; Kay se je ustavila pri vratih knjižnice in pogledala noter.

»Nekdo je tam,« je rekla in brez zanimanja dodala: »Gor grem. Lahko noč.«



Ko je stekla po stopnicah, je oseba iz knjižnice stopila na hodnik.

»Gospod Hannaford –«

Bil je bled in močan mladenič; njegov obraz mu je bil bežno znan, toda George se ni spomnil, kje ga je videl.

»Gospod Hannaford?« je dejal mladenič. »Poznam vas iz filmov.« Pogledal je Georgea, očitno je bil nekoliko prevzet.

»Kaj lahko storim za vas?«

»No, boste vstopili?«

»Kaj pa je? Ne vem, kdo ste.«

»Ime mi je Donovan. Sem brat Margaret Donovan.« Obraz se mu je nekoliko zresnil.

»Je kaj narobe?«

Donovan je pomignil proti vratom. »Stopite sem.« Njegov glas je bil zdaj samozavesten, skoraj grozeč.

George je okleval, nato pa vstopil v knjižnico. Donovan mu je sledil in se postavil na drugo stran mize, roke je imel v žepih, noge pa v razkoraku.

»Hannaford,« je dejal s tonom moža, ki bi se rad razburil, »Margaret hoče petdeset tisoč dolarjev.«

»Kaj za vraga pa govorite?« je vzkliknil George nejeverno.

»Margaret hoče petdeset tisoč dolarjev,« je ponovil Donovan.

»Vi ste brat Margaret Donovan?«

»Sem.«

»Ne verjamem.« Toda zdaj je opazil podobnost. »Margaret ve, da ste tukaj?«

»Ona me je poslala sem. Tisti dve pismi bo predala za petdeset tisoč, pa brez vprašanj.«

»Kateri pismi?« George se je neovladljivo zahahljal. »To je kakšna Schroederjeva potegavščina, kajne?«

»To ni potegavščina, Hannaford. V mislih imam



# Dogodki

# SIMPOZIJ ŠKRABČEVI DNEVI 9

## Urša Kac

Lani decembra, torej v času izida 9. Litra jezika, sva se dva urednika Litra jezika udeležila 9. Škrabčevih dnevov v Novi Gorici. Na celodnevem, vendar kljub imenu samo enodnevem simpoziju, sva imela priložnost prisluhniti predstavitev devetih referatov s področja jezikoslovja. Najbolj naju je pritegnila predstavitev *Novi slovar slovenskega knjižnega jezika – predstavitev temeljnih konceptualnih izhodišč*, z zanimanjem pa sva prisluhnila tudi razpravi o prostorskem ujemanju v slovenskem znakovnem jeziku. Teme referatov so se gibale od primerjalnega jezikoslovja, slovnice, zaznamovanosti besed, skladnje pa vse do večne debate o dveh slovenskih taborih. O tem, kako so eni druge nazivali v svojih časopisih, sva z Juretom pisala v članku *Ekspresivne jezikovne prvine v poročilih z domačih bojišč*, objavljenih v partizanskih in domobranskih glasilih. Članek je skupaj z ostalimi predstavljenimi članki objavljen v *Zborniku prispevkov s simpozija 2015*. Čeprav sta pisanje znanstvenega članka in priprava na simpozij dolgotrajni in zahtevni opravili, naj pripomnim, da sva se zaradi zanimive teme ob raziskovanju pogosto zabavala. Tudi razprava po predstavitvi na simpoziju je pokazala, da je tema zanimiva in še vedno aktualna. Čeprav sem bila prvič na simpoziju, na tisti drugi strani, za mikrofonom, naj študente in študentke povabim, da se v prihodnje tudi sami udeležijo katerega od simpozijev, saj se z nekaj vloženega truda da nastopiti tudi med precej bolj izkušenimi in zvenečimi imeni. Najboljše pa je, da se v odmoru za kosilu ali kavo seznaniš z drugimi raziskovalci in z njimi poklepetaš povsem drugače kot takrat, ko te gledajo izza katedra. Dragi kolegi študentje, le pogumno.

# PREDSTAVITEV 9. ŠTEVILKE REVIE LITER JEZIKA

Urša Kac

9. številko smo predstavljali dvakrat. Najprej nekega mrzlega zimskega dne na Mladih rimah v Gustafu v Pekarni, ko smo v goste povabili pesnike in prozaiste, objavljene v deveti številki, da so prebrali svoja dela, program pa je povezovalo uredništvo v sodelovanju z Dejanom Kobanom. V drugo smo se nekaj dni kasneje predstavili na matični fakulteti, kjer je Niko Šimenc predstavil izsledke svojega članka, uredniki pa smo iz Litra jezika prebrali tiste pesnike, ki se predstavitev v Gustafu niso udeležili. Po predstavitvi smo uredniki poklepetali z obiskovalci in profesoriciami, ki so nas prišle podpret. Če ste predstavitvi zamudili, potem pazite, da vam ne uide tudi letošnja predstavitev.

## LITER JEZIKA NA 19. DNEVIH KNJIGE V MARIBORU

V okviru aprilskih Dnevov knjige smo se urednici Urša in Barbara ter urednik Aleš in naša prejšnja glavna urednica Nina Ditmajer udeležili okrogle mize ter spregovorili o tem, kaj mladi/šudentje berejo. Okroglo mizo je povezovala Nina Medved, uredniki pa smo ob njenih iztočnicah ugotovili, da mladi in študentje največ »berejo Facebook«, ko pa že berejo knjige, mladi po večini berejo fantastiko, študentje pa, ker jim čas ne dopušča, berejo le še obvezne študijske vire in literaturo, nekateri pa se še temu čtivu izognejo in v prostem času raje berejo sodobno ljubezensko, erotično ali drugo plažno literaturo. Pa še namig: tokratni Liter jezika v kritikah priporoča berljiva, pa vendar kakovostna dela.

# PODELITEV MIKLOŠIČEVIH PRIZNANJ

Urša Kac

Filozofska fakulteta UM je letos novembra že tretje leto zapored podelila Miklošičeva priznanja za najboljša diplomska oz. magistrska dela. Program sta popestrila študent Žiga Krajnc in profesor Victor Kennedy, ki sta zapela in odigrala nekaj Kreslinovih pesmi, o Francu Miklošiču pa nas je poučila profesorica Natalija Ulčnik. Miklošičeve nagrade za pedagoško in strokovno delo profesorja tokrat zaradi umanjkanja prijav niso podelili. Je pa zato priznanja letos dobilo še več študentov, vsak za svoje raziskovalno področje.

Dobitniki Miklošičevih priznanj so:

**David Hazemali** za študijsko področje anglistika in amerikanistika, mentor doc. dr. Tomaž Onič in somentorica izr. prof. dr. Michelle Gadpaille;

**Metka Lovrin** za študijsko področje germanistika, mentorica izr. prof. dr. Saša Jazbec;

**Andreja Strmšek** za študijsko področje pedagogika, mentorica izr. prof. dr. Marija Javornik Krečič in somentorica red. prof. dr. Milena Ivanuš Grmek;

**Aleš Pipan** za študijsko področje prevodoslovje, mentorica doc. dr. Katja Plemenitaš;

**Katja Kerman** in **Špela Koprivnik** za študijsko področje psihologija, mentorica doc. dr. Sara Tement ter somentorja doc. dr. Andraž Stožer in doc. dr. Marko Gosak;

**Urša Kac** za študijsko področje slovenistika, mentorica red. prof. dr. Irena Stramljič Breznik in

**Mitja Tomažič** za študijsko področje sociologija, mentorica doc. dr. Vesna Vuk Godina.

# HUMANITARNA PRIREDITEV FGPA UM

## Maja Lamovšek

V minulem mesecu so študentje Fakultete za gradbeništvo, prometno inženirstvo in arhitekturo, Univerze v Mariboru pripravili humanitarni prireditvi za pediatrično kliniko UKC Maribor.

Študentje pod okriljem Študentskega sveta Fakultete za gradbeništvo, prometno inženirstvo in arhitekturo ter Društva študentov fakultete vsako leto izvedejo veliko najrazličnejših projektov. Zanje si prizadevajo, da bi postali stalnica na urniku občudijškega življenja ter bi bili v ponos vsem študentom in zaposlenim na fakulteti.

Eden izmed zdaj že tradicionalnih, uspešnih in ponosnih projektov je organizacija humanitarne prireditve. Letošnji dogodek je že sedmo leto zapored in na to so vsi zelo ponosni.

Letos so zbirali sredstva za Pediatrično kliniko Univerzitetnega kliničnega centra v Mariboru. S sredstvi so sofinancirali nakup aparature, ki mladim pacientom omogoča lažje dihanje. Gre za premično napravo, kar pomeni, da otrok, ki imajo težave z dihanjem ali pljučne bolezni, ne bo več treba vsak dan premikati z enega dela pediatričnega oddelka na drugega.

Vas zanima, kam sega začetek humanitarnega dogodka? Leta 2010 so študentje polni zagona prvič pripravili humanitarno prireditev. Študentje so v sodelovanju s profesorji pripravili in odigrali dramsko igro z naslovom "Pepelka FG". Leta 2011 smo pripravili dražbo, kjer so se s svojimi fotografijami predstavili ambiciozni študentje, ki so obiskovali tečaj fotografiranja. Pred petimi leti so območje Podravja prizadele še katastrofalne poplave. Tudi takrat so se študentje odzvali in pripravili krajšo plesno igro na osnovi zgodbe iz filma Briljantina. Leta 2013 so zaključni projekt izvedli v Jazz Klubu Satchmo. Po začetnem nagovoru so prikazali kratek video o humanitarnosti, dogodek pa so popestrili še Adi Smolar in stand up komika – Perica Jerkovič in Uroš Kuzman. Predlanski projekt so izpeljali skupaj s humanitarnim društvom Sonček, v zaključno prireditev pa so vključili Matjaža Javšnika in Zorana Predina. Lani so študentje svojo humanitarnost izkazali tako, da so po svojih najboljših močeh pomagali varovancem Centra Naprej v njihovih terapevtskih delavnicah. Lanska humanitarna prireditev je bila do sedaj najuspešnejša in jim je dala še več zagona in upanja, da jim letos lestvico uspe premakniti še više. Vsako leto zbrana sredstva poklonijo pomoči potrebnim, zmeraj kakšni drugi organizaciji, društvu ali družini.

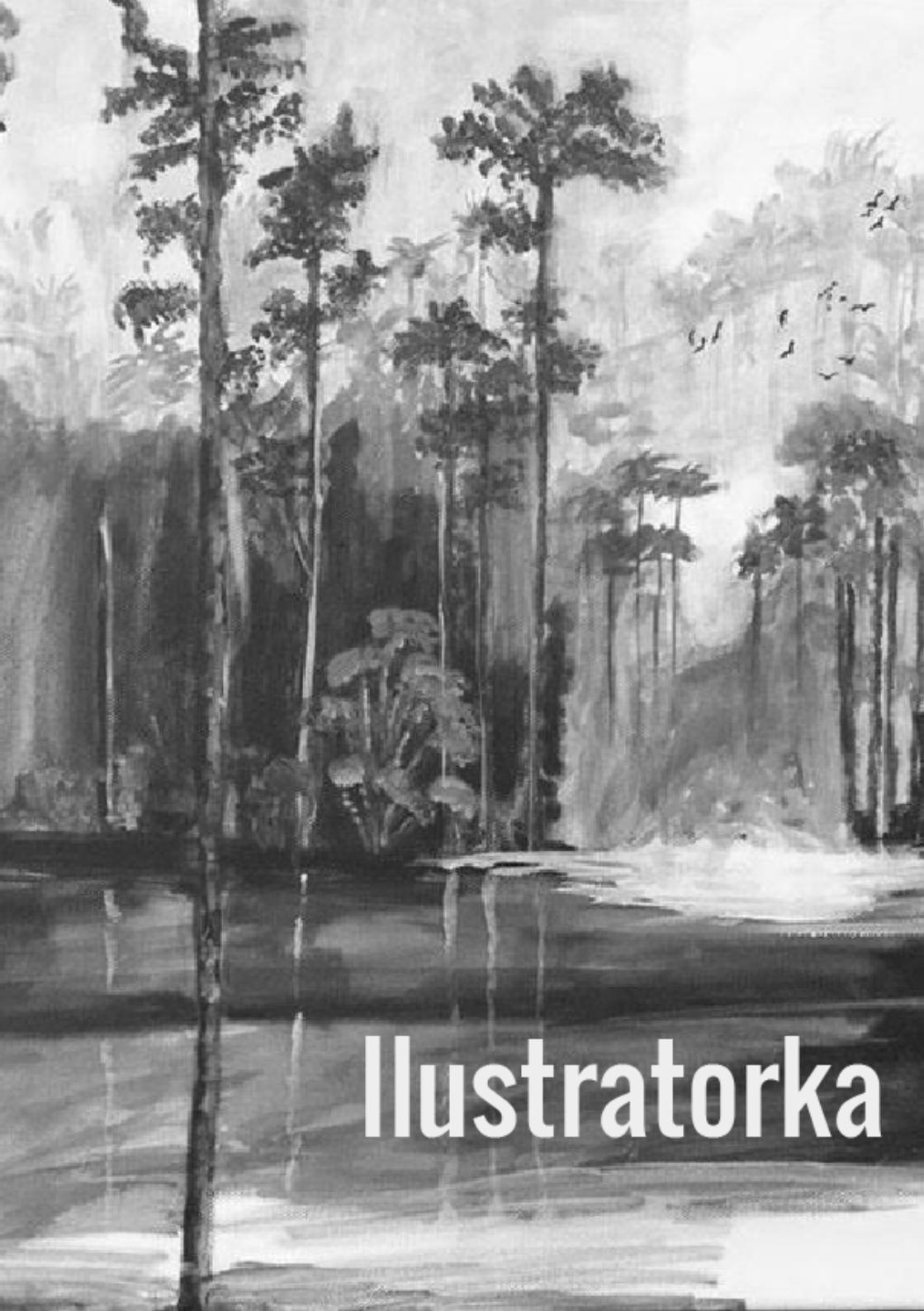
Pomagati drugim in hkrati bogatiti sebe, so namreč tiste vrednote, ki jih dandanes ne bi smeli pozabiti. Pomembno je, da s skupnimi močmi podarimo srečo tistim, ki jo znajo najbolj ceniti. Življenje dobi smisel, če zmoremo in znamo uživati trenutke, ti so namreč utrinki večnosti. Mimo nas drsijo in samo tiste najbolj dragocene lahko tudi ujame. Tako je bilo letošje vodilo humanitarne prireditve: "Najvišje spleza tisti, ki pri plezanju pomaga drugim!"

# NA BORŠTNIKU JE LEPO

## Janja Forstner

Festival Borštnikovo srečanje se v drugi polovici oktobra vsako leto tradicionalno prelevi v gledališko središče nacionalnih in mednarodnih razsežnosti. Deset dni mesto Maribor diha in živi s Festivalom, ki predstavlja osrednjo kulturno znamenitost. Letos se je odvil že 51. Festival Borštnikovo srečanje. Borštnik zagotovo ne kaže svojih let – po toliko letih se še ni upehal in s polno paro nadaljuje svojo tradicijo. Kot že leto prej smo se tudi letos Borštnika, kot prostovoljke udeležile slovenistke Filozofske fakultete v Mariboru. Ob meni so sodelovale še Lučka Goričan, Ana Helbl in Polona Stergar, z Borštnika pa smo odnesle tako dobre kot tudi tiste manj dobre izkušnje. Delo prostovoljca na Borštnikovem srečanju – letos je festival štel okoli trideset prostovoljcev – se kaže predvsem kot pomoč pri organizaciji, informiranju obiskovalcev, priprava in raznos promocijskega materiala, opremljanje prostorov itd., sama pa sem sodelovala tudi s pisanjem avtorskih člankov v okviru vsakodnevnega festivalskega Biltena FBS. Dejstvo je, da lahko Festival označimo kot plaz, kot vihar, ki te zaobjame v vsem svojem vrtincu dogodkov. Izvrstno ohranjeni enainpetdesetletnik črpa iz bogatih izkušenj in iz leta v leto cveti kot še nikoli prej. Lahko bi rekla, da je prav to eden od razlogov, da se odločamo za prostovoljstvo. V svetu, ki ga je preplavila tehnologija in mu botruje digitalna era, je Borštnikov festival tista prava pobuda za pristno uživanje v lepi slovenski (pa tudi tuji) besedi. Kot prostovoljke smo imele možnost vpeti se v hiter tempo, natrpan program ... skratka živ-žav v najboljšem možnem pomenu besede. Vsako leto se festival, ki je bil letos posvečen dramatikom Williamu Shakespearju, Antonu Tomažu Linhartu in Ivanu Cankarju, zaključi s tradicionalno zaključno prireditvijo in zakusko. Kot pove moja dobra prijateljica, Polona Stergar, ki se je zaključne prireditve udeležila, ji letošnja izvedba *»ni toliko zlezla pod kožo kot tista leto prej, a da je bilo vzdušje tekom prireditve prijetno, sledila pa je dovršena zakuska s teto Frido in njenim sladoledom ter čokoladicami na čelu«*.

Lepo je, da je osrednji gledališki dogodek tu, v Mariboru. Festival zbuja občutek pripadnosti kulturi! Pa tudi pripadnosti nasploh!



# Ilustratoroka



# NINA BALAŽEK

I love making art,  
It's like I'm invincible  
When holding a brush.

Ta haiku se mi je porodil ob misli na slikanje in ustvarjanje, saj rišem, že odkar vem zase. Moj talent je opazila mama, ko sem še risala z voščenkami. Takrat mi je kupila oglje in to je bilo moje prvo izrazno sredstvo. V osnovni šoli sem zmagala tudi na nagradnem natečaju in mojo sliko so razstavili v ljubljanski galeriji. V srednji šoli je nekaj mojih slik izšlo v šolskem glasilu Zelena vest. Moja želja po risanju me je gnala, da sem začela uporabljati akrilne barve, ki sem jih nanašala na platno, tako se izražam sedaj že enajst let. Motivi mojih slik so različni, saj želim upodobiti tisto, kar predstavlja resnično, a hkrati tudi neverjetno, toplo in ima »sijaj«. Vem, da je mogoče moja izjava nerazumljiva, ampak jaz vidim ta »sijaj« in da ga dosežem se lahko zgodi, da slikam sliko tudi več mesecev. Moja kolekcija slik je vedno večja, ampak se zaradi obveznosti, srednje šole in sedaj fakultete, nisem preveč osredotočala na razstavljanje svojih del. Prav tako sem samouk in nimam končanega nobenega tečaja/šole slikarstva ali risanja. Do sedaj sem razstavljala samo po domovih za ostarele v Prekmurju, ampak v prihodnje upam na več razstav ali celo na svojo galerijo. Večina slik nastane doma, v mojem ateljeju, ki sem si ga ustvarila po svojem okusu in z zadostno mero svetlobe in miru. Kljub temu da vedno nimam časa za slikanje, mi to zadovoljstvo pri ustvarjanju daje tudi moj študij, saj končujem študij slovenskega jezika in angleškega jezika, tako da se tudi tam lahko izražam skozi besede. Ustvarjanje je pomemben del mojega življenja, saj je moja prva ljubezen, zato mi je pomembno, da ga ohranjam tudi na drugih področjih in ne samo pri slikanju.

# ZAHVALA

Uredništvo literarno-jezikoslovne revije Liter jezika se zahvaljuje vsem avtorjem leposlovnih, strokovnih ali poročevalskih prispevkov, kritik, premišljevanj, prevodov in ilustracij, vsem donatorjem, pokroviteljem, še posebej Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, Slavističnemu društvu Maribor, Študentskemu svetu FF UM in ekipi ustvarjalcev Mladih rim, podpornikom in ostalim, ki so pomagali pri oblikovanju, tisku in promociji revije.

Nekateri prispevki so na izrecno željo avtorjev ostali v izvirni obliki, zato lekture niso bile vnešene, oblikovanje pa je bilo minimalno.



Univerza v Mariboru

Filozofska fakulteta

Oddelek za slovanske jezike in književnost



Univerza v Mariboru

Filozofska fakulteta

Študentski svet



SLAVISTIČNO DRUŠTVO  
MARIBOR





ISSN 2232-2868



9 772422 322862