

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

Obdobja 44

Čustva in slovenska književnost

Ljubljana 2025

Obdobja 44

Čustva in slovenska književnost

Zbirka: Obdobja (ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152)

Urednica: Alojzija Zupan Sosič

Recenzenti: Anna Bodrova, Jožica Čeh Steger, Alenka Jensterle Doležal, Andraž Jež, Marko Juvan, Simona Kranjc, Ivana Latkovič, Mojca Nidorfer, Vlasta Novak Zabukovec, Darja Pavlič, Mateja Pezdirc Bartol, Vera Smole, Mojca Smolej, Nadežda Starikova, Saša Vojtech Poklač, Alojzija Zupan Sosič, Tanja Žigon, Igor Žunkovič

Lektorji izvlečkov in prispevkov v tujem jeziku: Tomislav Čužič, Tatjana Komarova, Hana Lacova, Simona Lapanja Debevc, Donald F. Reindl, Petra Stankovska, Maria Zofia Wtorkowska, Inga Yarova

Tehnična urednika: Matej Klemen, Mateja Lutar

Korekture: avtorji, Matej Klemen, Mateja Lutar, Katja Krajnc

Oblikovanje: Metka Žerovnik

Prelom: Miro Pečar

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani;
Center za slovenščino kot drugi in tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko

Za založbo: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Ljubljana, 2025

Prvi natis

Naklada: 340 izvodov

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Publikacija je brezplačna.

Izdajo monografije je omogočilo Ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in inovacije RS.

Prva e-izdaja.

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: <https://doi.org/10.4312/Obdobja.44.2784-7152>

To delo je ponujeno pod licenco **Creative Commons Attribution-ShareAlike**
4.0 International License – CC BY-SA 4.0 (priznanje avtorstva in deljenje
pod istimi pogoji; izjema so fotografije).



Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani.

Tiskana knjiga

ISBN 978-961-297-712-2

COBISS.SI-ID= 256053251

E-knjiga

COBISS.SI-ID 255915779

ISBN 978-961-297-709-2 (PDF)

Vsebina

Alojzija Zupan Sosič	
Uvodnik	7
Barbara Bednjički Rošer, Ines Voršič	
Ozaveščanje čustva jeze ob branju slikanic v zgodnjem otroštvu	9
Milena Mileva Blažič, Hans Zollner	
Vloga in pomen čustvenega opismenjevanja: problemska in problematična literatura	17
Anna Bodrova	
Strah in groza vojnega časa v delih Zofke Kveder in Ivana Cankarja	25
Blanka Bošnjak	
Pripovedna empatija v izbranih zbirkah sodobne slovenske kratke pripovedi	35
Jožica Čeh Steger	
Tematizacija in prezentacija ljubezni na primeru <i>Pohorskih poti</i> Janka Glazerja	43
Anika Černigoj	
Čustva v <i>Kmetiskih slikah</i> Janka Kersnika	51
Jaka Čibej	
Kvantitativna strojna analiza razporeditve čustev na primeru <i>Visoške kronike</i>	59
Olena Džjuba-Pogrebniak	
Кохання і війна: <i>Проститутка Зося</i> Ангела Церквенника	67
Nada Đukić	
Pesništvo Vasje Kluna: spoj osebne izpovedi in uglasjevanja s pop kulturo	75
Urh Ferlež	
Preplet nostalgije in umišljene domovine pri Francetu Papežu	85
Marlena Gruda	
Afekt in doživljanje intenzivnosti v slovenski literaturi in kulturi na primeru <i>Kurenta</i>	93
Dragica Haramija	
Prepoznavanje različnih čustev skozi branje otroške in mladinske književnosti	103
Mia Hočevár	
Čustveni odzivi na marginalne spolne identitete v dramatik <i>Vinka Möderndorferja</i>	111
Katarina Jaklitsch Jakše	
Objemi me z zgodbo	119

Tonja Jelen	
Otroštvo kot grenkoba v poeziji Hannah Koselj Marušič in Veronike Razpotnik	127
Alenka Jensterle Doležal	
Reprezentacije ljubezni in erotike v poeziji Kristine Šuler	135
Pavle Jovič	
Literarni zgodovinarji o čustvenosti Simona Gregorčiča	143
Eva Klemenc, Petra Dolenc, Barbara Zorman	
Vloga slikanic pri razumevanju in uravnavanju neugodnih čustev v predšolskem obdobju	151
Marjeta Klinar	
Vpliv prevajalke na izbiro prevoda slovenskega knjižnega dela: primeri iz Francije in Argentine	159
Inesa Kuryan	
Реки как чувства, чувства как реки в словенской и польской романтической поэзии	167
Ivana Latković	
Afektivni učinki v romanih Andreja Blatnika	177
Marko Ljubešič	
Emocije i slovenska književnost u nastavi hrvatskoga jezika: na primjeru romana Šavrinke Marjana Tomšića	185
Breda Marušič	
Toxic Eve Mahkovic med literaturo in gledališčem	193
Jun Mita	
Kraška pokrajina in čustva v pesništvu Srečka Kosovela	201
Primož Mlačnik	
Oblike sramu v sodobni slovenski pripovedi	211
Hana Mžourková	
Jazykové ztvárnění emocí v románu <i>Alamut</i> a v jeho dvou překladech do češtiny .	219
Irena Novak Popov	
Čustva v poeziji sodobnih beneškoslovenskih pesnic	229
Vlasta Novak Zabukovec	
Moč razvojne biblioterapije v čustvenem doživljanju otrok in mladostnikov	237
Pavel Ocepek	
Ko trčita tradicija in detradicionalizacija: analiza seksualnosti in z njo povezanih čustev v dramskem besedilu <i>Bele rakete lete na Amsterdam</i> Vitomila Zupana	245
Darja Pavlič	
O čustvih v liriki in izbranih pesmih Maje Vidmar ter Uroša Zupana	253

Katarina Podbevšek	
Cankarjevi didaskalijski napotki za govorno izvedbo dramskega dialoga	261
Damjan Popič	
Računalniška analiza čustev in tem v Wikiviru	269
Barbara Pregelj	
Čustvena dimenzija literarne vzgoje	279
Alja Primožič, Ina Poteko	
Čas, kot da me ni strah: čustva v začetkih in koncih treh sodobnih povojnih romanov	287
Wiesław Przybyła	
Emocje obywatelskie w prozie i esejach Draga Jančara	295
Ana Rakovec	
Temna stran empatije v sodobnem slovenskem romanu	303
Mojca Ramšak	
Vonjave kot pripovedno sredstvo v izbranih delih Toneta Partljiča	311
Patrizia Raveggi	
Ivanka Hergold's <i>The Knife and the Apple</i>: Herta Jamnik's Search for the Authenticity of the Self	321
Maša Rolih, Diana Košir	
Ženska misel in čustvovanje nekdaj in danes: literarnopragmatični vidik	327
Vera Smole	
Ubeseiditev čustev v izbranih pesmih Iztoka Mlakarja	335
Tone Smolej	
Mi in Slovani, to je star boj! Freytag, nacionalna čustva in Slovani	343
Julija A. Sozina	
Чувства в словенских романах международной серии «Сто славянских романов» и переводной серии «Словенский Глагол»	351
Nadežda Starikova	
Občutek za dom in občutek za jezik: poetična paradigma Josipa Ostija	361
Terézia Struhárová	
Emócie ako dôležitý prvok v poézii Franca Prešerna s dôrazom na slovenské preklady jeho básní	371
Namita Subiotto, Hana Podjed	
Izrazi čustev v liriki Ivana Minattija in njihov prenos v makedonščino	379
Marko Trobevšek	
Kaj blebečeš, puhla učenost? Čustva <i>Hlapca Jerneja</i> v angleškem prevodu	387

Eva Ule, Svit Skobir Lampič	
Stripovska reprezentacija jeze, žalosti, strahu in gnusa med prejemniki zlate hruške med letoma 2016 in 2024	395
Jerneja Umer Kljun, Zarja Vršič	
Pahorjeva in Devetakova <i>Nekropola</i>: raziskovanje tesnobe, krivde in sramu v medznakovnem prevodu	405
Janja Vollmaier Lubej	
Negativna pripovedna čustva v romanih <i>Materinska knjižica</i> Katje Gorečan in <i>Pričakovanja</i> Anje Mugerli	417
Martin Vrtačnik, Nina Žavbi	
Čustva med tekstom in telesom: analiza <i>morske deklice</i> Nine Kuclar Stiković	425
Ivana Zajc	
Otroški besedili <i>Sapramiška</i> in <i>Žogica Nogica</i> z vidika izražanja čustev v literarni strukturi	433
Alojzija Zupan Sosič	
Literarna empatija in pesniška zbirka <i>Ponikalnice</i> Ivanke Hergold	441
Igor Žunkovič	
Čustva in terapevtsko branje	449

Uvodnik

Kaplje drsijo, polzijo, tolčejo v trdo skalo. Mah se pijano in opit smehlja, lapuhovi listi imajo varne dežnike, srebrna in poželjivo drhti v pršenju praprot. In ko je svet tako miren in čist, kaplje brez šuma prevrtajo skalo.

Kaj smo začutili, ko smo prebrali to nenaslovljeno pesem Ivanke Hergold iz njene mladostne pesniške zbirke *Ponikalnice*, objavljene leta 2008? Kako se je naše doživljanje povežalo z razmišljanjem? Ali je naša kognocija v tem primeru delovala drugače kot v običajnem življenju, kadar ne beremo književnosti? V večavtorski monografiji 44. simpozija Obdobja z naslovom *Čustva in slovenska književnost* na podobna vprašanja odgovarja kar triinšestdeset raziskovalk in raziskovalcev iz enajstih držav: Slovenije, Avstrije, Češke, Hrvaške, Italije, Japonske, Poljske, Rusije, Slovaške, Srbije in Ukrajine. Ti so v trinpetdesetih prispevkih o vlogi in pomenu čustev obravnavali različne teme. Pisali so o čustvih v posameznih zvrsteh, vrstah in žanrih slovenske književnosti. Njihovi različni pristopi so se približali ubeseditvenim načinom pripovedne, lirske in dramske govorice ter jezikovnim in slogovnim prvinam v slovenski književnosti skozi prizmo čustev, tako pozitivnih kot negativnih. Tematski razpon različnih razprav je časovno pester, saj sega od Prešernovih pesmi do najnovejših besedil v sodobni slovenski književnosti, npr. pesmi Veronike Razpotnik. Bogatost raznolikosti pa je v pričujoči monografiji vidna tudi glede ravni oz. medijev razpravljanja: od klasičnih do modernih interpretativnih analiz ter od razlage stripovskih reprezentacij do strojne analize besedila.

Ne samo usmeritev k besedilu, tudi obrnjenost k bralcu je v monografijo pripeljala veliko kakovostnih prispevkov. Med njimi preseneča nezanemarljiv delež razprav o otroški in mladinski književnosti, kjer prednjačijo besedila o slikanicah, kar je povsem logična bralna situacija. Če namreč želimo literarno opismenjevati mlade, je treba začeti z literarnim branjem že v zgodnjem otroštvu, s kakovostnimi slikanicami. Različni prispevki se dotikajo pestrega nabora beril za otroke in mladostnike na različne načine; vsem pa je skupno to, da ne reflektirajo samo besedila, ampak tudi recepcijo in vrednotenje čustvenih kategorij v književnosti. Podoben reflektivni proces se dogaja tudi v člankih, ki se posvečajo poučevanju slovenske književnosti s poudarkom na čustvenem pristopu in odzivu: načini, metode in principi tovrstnega poučevanja v osnovnošolskem, srednješolskem in višješolskem izobraževanju. V več študijah se poudarja tudi terapevtski učinek literarnega branja na razvoj čustev, največ pa se z blažilnim učinkom branja ukvarjajo prispevki o biblioterapiji, terapevtskem branju, literarni vzgoji in čustvenem opismenjevanju.

Raziskavam čustvenega bogastva slovenske književnosti v Sloveniji se kar v štirinajstih prispevkih pridružujejo tudi razmišljanja o pomenu in vlogi prevodov in umestitvi slovenskih besedil v evropski kontekst ter ustvarjanju slovenskih umetnikov izven naših meja. Povezovalna nit skoraj vseh razprav ne glede na to, ali je književnost izvirna ali prevodna, je skupna zavest o upadanju empatije v intimnih in družbenih odnosih, ki

nas danes priganja k raziskovanju čustev in iskanju poti za izboljšanje čustvenega profila. Empatija, sposobnost razumevanja čustev, mišljenja in dejanj drugega, namreč omogoča dostop do doživljanja drugega, hkrati pa tudi spoznavanja sebe. Različne vede, ne samo biblioterapija, ugotavljajo, da človek kot del kibernetičnega sistema in upravljanja (Matz) potrebuje književnost, da bo postal odgovornejši do sebe, soljudi, sobitij in okolja. Prav tako nekaj razprav ugotavlja, da je treba posvetiti posebno skrb doživljanju, procesu literarne interpretacije, ki zmore veliko prispevati k boljši empatiji, hkrati pa vzporedno ponuditi večjo mero užitka in ugodja pri razvijanju literarne zmožnosti (Zupan Sosič). Posvečanje doživljanju med teoretiki argumentirano zagovarja afektivna hermenevtika (Felski, Vernay), ko se zavzema za kogmotivni pristop v književnosti, ki učinkovito združuje kognitivne in emocionalne procese.

Če je bilo še včeraj skoraj blasfemično trditi, naj se literarna veda posveča čustvenim dimenzijam, je danes to že ustaljena poteza, kar potrjuje celoten simpozij, predvsem pa konkretna spoznanja o čustvenem obratu v posameznih prispevkih. Čustvom se je namreč začelo v znanosti in javnosti pogosteje posvečati ob koncu 20. stoletja; v literarni vedi najbolj sistematično v okviru postklasične teorije pripovedi, saj je t. i. pripovedni obrat zanimanje za pripovednost povezal tudi s čustvi. Ob koncu prejšnjega stoletja se namreč nista zgodila le pripovedni in interpretativni, temveč tudi čustveni obrat. Seveda pa čustva niso povezana samo s pripovedno umetnostjo, saj so temeljna v vseh treh literarnih zvrsteh, torej liriki, epiki in dramatiki. Velik vpliv na raziskovanje čustev imajo tudi psihološke, kulturološke, sociološke in filozofske študije. Med njimi so zelo odmevne knjige Marte Nussbaum, v katerih uveljavljena filozofinja trdi ravno nasprotno od klasične filozofije, ki je namreč čustva razlagala kot primarne impulze: čustva so po njenem mnenju središče filozofije etike, z njimi je povezana tudi empatija.

Letošnja večavtorska monografija simpozija *Obdobja Čustva in slovenska književnost* se pridružuje evropski znanosti s spoznanjem o pomembnosti čustev in književnosti. Objavljena besedila so tako dragocen prispevek slovenski literarni vedi in jezikoslovju, hkrati pa bogatijo tudi druge vede, npr. kognitivno psihologijo, sociologijo in biblioterapijo. Eklektičnost ni samo značilnost obravnavane književnosti, ampak tudi strukture prispevkov letošnjega simpozija, zato so članki nanizani po abecednem redu, ne pa po tematskih razdelkih. Najbolj razveseljivo pa je dejstvo, da se je letošnja monografija otresla stereotipa o neznanstvenosti raziskovanja čustev ali o nepotrebnosti subjektivnega pristopa k obravnavi književnosti. Ko sem kot predsednica simpozija nekatere prispevke prebirala večkrat in si na koncu ustvarila vtis celote, se mi je zazdelo, da je veliko študij podobnih kapljam. Ki drsijo, polzijo, tolčejo v trdo skalo. In zato si želim, da bi, tako kot v začetni nenaslovljeni pesmi Ivanke Hergold, te kaplje brez šuma prevrtale skalo.

prof. dr. Alojzija Zupan Sosič,
predsednica 44. simpozija Obdobja

Ozaveščanje čustva jeze ob branju slikanic v zgodnjem otroštvu

DOI: 10.4312/Obdobja.44.9-16

Barbara Bednjički Rošer, Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru, Maribor;
barbara.bednjicki@um.si

Ines Voršič, Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru, Maribor; ines.vorsic@um.si

Eno temeljnih razvojnih področij v zgodnjem otroštvu je čustveno-socialni razvoj, saj se otroci čustva šele učijo prepoznati, poimenovati, razumeti in obvladovati, k čustvenemu opismenjevanju pa pomembno prispeva branje literarnih slikanic. V prispevku se ob slikanici Aksinje Kermauner in Kristine Krhin *O miški, ki je oklofutala medveda* osredinimo na prikaz jeze kot enega temeljnih in najtežje obvladljivih čustev ter predstavimo besedišče, s katerim predšolski otroci ponotranjijo jezikovne spretnosti za lažjo krepitev socialno-čustvene kompetence.

čustva, čustveno opismenjevanje, branje slikanic, besedišče, jeza

A key developmental domain in early childhood is emotional and social development because children are just learning how to recognize, label, understand, and regulate emotions. Literary picture books play a significant role in fostering emotional literacy. This article examines the depiction of anger—one of the primary and most challenging emotions to regulate—through the lens of the fairy tale *O miški, ki je oklofutala medveda* (The Little Mouse That Slapped the Bear) by Aksinja Kermauner and Kristina Krhin. Furthermore, it explores the vocabulary that allows preschool children to internalize verbal skills essential for the development and reinforcement of their socio-emotional competence.

emotions, emotional literacy, picture book reading, vocabulary, anger

1 Uvod

Osrednjo vlogo v razvoju čustveno-socialne kompetence predšolskih otrok predstavlja prepoznavanje in izražanje čustev. Zupančič (2020: 258) poudarja, da čustva organizirajo in uravnavajo otrokove izkušnje, služijo njegovemu prilagajanju na okolje in so podlaga za razvoj osebnosti, obenem pa otrokovi čustveni signali, ki vplivajo na odzivanje odraslih nanj, uravnavajo njegovo socialno vedenje. Temeljna čustva, prepoznavna na obrazu in značilna za vse kulture, izražajo že dojenčki. V zgodnjem otroštvu pa v medsebojni povezavi s širjenjem besedišča in razvojem govora napredujejo tudi v zmožnostih prepoznavanja, poimenovanja in razumevanja čustev, ki se pomembno povezujejo z otrokovo udeležbo v socialnih igrah in priljubljenostjo med vrstniki. Študije (Kavčič, Fekonja 2020; Zupančič idr. 2001; Zupančič, Kavčič 2008) kažejo, da so socialno kompetentni otroci med vrstniki v vrtcu bolj priljubljeni in jih otroci pogosto izbirajo za skupne dejavnosti, saj imajo tudi boljšo sposobnost uravnavanja pozitivnih

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



in negativnih čustev pri sebi in drugih. Povezanost čustvenih in socialnih kompetenc se odraža s čustvenimi odzivi otrok v socialnih interakcijah oz., kot navajata Pečjak in Košir (2008: 125), z emocionalno izraznostjo v odnosih z drugimi. Milivojević (2018: 243) piše, da se elementarna čustvena pismenost začenja z razvojem sposobnosti besednega izražanja, ko otrok različna čustva prepozna in o njih govori z drugimi. Besedišče namreč določa raven ozaveščenosti o čustvih, pri tem pa imajo v predšolskem obdobju pomembno vlogo tudi slikanice (Haramija, Batič 2013: 29–35), ki zgodbe izražajo z dvema sporazumevalnima kodoma ter z interakcijami med besedilom in ilustracijami ustvarjajo dinamiko, zapolnjujejo vrzeli in vplivajo na razumevanje, zlasti kadar so čustva besedno izražena posredno ali z metaforami (Haramija, Batič 2025). Obenem pa imajo slikanice izjemno kompleksen vpliv na otrokovo estetsko doživljanje in čustveni razvoj. Pezdirc Bartol (2024: 131) poudarja, da ponujajo močno orodje za razumevanje lastnih in tujih čustev in so zato pomemben dejavnik pri usvajanju čustvene pismenosti. Recepcija jeze pri otrocih ob branju slikanice poteka kot proces zaznavanja, interpretacije in odziva na vizualne (obrazna mimika, telesna govorica, barva, kompozicija) in narativne (jezikovne in situacijske) znake, pri čemer se sposobnosti razumevanja in odzivanja razlikujejo glede na razvojne zmožnosti predšolskih otrok (Iordanov, Mattock 2021).

2 Metodologija

V prispevku smo se osredotočili na primarno in univerzalno čustvo jeze, pri čemer nas je zanimalo, kako je jeza prikazana na verbalni in vizualni ravni ter kakšna je interakcija med obema kodoma sporočanja. Uporabljene so različne teoretične raziskovalne metode: z deskriptivno metodo so predstavljena teoretična izhodišča, ki osvetljujejo vlogo literarnega branja v procesu čustvenega opismenjevanja; metoda analize je uporabljena pri preučevanju izbrane slikanice z literarnega in jezikovnega vidika; metoda sinteze je uporabljena v zaključku.

3 Čustva in literarno branje

Razumevanje čustev lahko otrokom približamo z branjem, saj literarna besedila pripovedujejo o čustvih in raznolikih situacijah literarnih likov. Raziskava Green in Sun (2024) potrjuje, da pogosto branje bogati besedišče, zlasti uporabo izrazov za čustvena stanja, saj slikanice prispevajo k leksikalni raznolikosti, ki močno presega rabo besedišča v vsakdanjem govoru otroka. Slikanice (Bednjički Rošer 2023) ponujajo možnost širjenja besedišča s pomočjo slikovnega gradiva, ki omogoča lažje razumevanje pomena besed, hkrati pa poimenovanja izrazov za čustvena stanja spodbujajo razvoj govora. Zorman (2017) navaja, da je postopek vstopanja v tuje misli in čustva pogosto krajši in manj naporen od medosebne komunikacije, ki je v multimodalnih delih vizualno nadgrajena in otrokom omogoča prepoznavanje univerzalnih zunanjih prepoznavnih znakov čustev, pri ljudeh najvidnejših v mimiki obraza (oči, usta) in govorici telesa. Z branjem slikanic, ki opisujejo doživljanje čustev, vključujejo opise njihovega izražanja in načine spoprijemanja z njimi, otroci prepoznavajo lastna čustva, usvajajo raznolike načine

njihovega izražanja in uravnavanja, obenem pa besedišče širijo z besednimi izrazi in izreki (Baloh 2019), ki se nanašajo na čustva. Na ravni zgodbe otroci čustva tudi najlažje razumejo in v izkušnjah literarnih likov morda prepoznajo svoje izkušnje oz. izkušnje oseb, ki so jim blizu. Ker pa še ne zmorejo vedno jasno izraziti svojih občutkov z besedami, jim podobe oz. vizualne stimulacije (Pezdirč Bartol 2024: 134) v slikanicah pomagajo, da čustva lažje prepoznajo, ponotranjijo in jih postopoma začnejo ubesedovati. Piskač in Marinčič (2024) pišeta, da si lahko kasneje ob srečanju s podobnimi izzivi pomagajo ali celo rešijo čustveno težavo, saj so po Nikolajevi (2014) izkušnje s čustvi, s katerimi se otroci prvič srečajo med branjem, primerljive s procesom spoznavanja čustev v socialni interakciji.

4 Jeza v slikanici *O miški, ki je oklofutala medveda*

V nadaljevanju se osredotočamo na reprezentacijo primarnega in univerzalnega čustva jeze v izbrani slikanici. Po Kobal Grum (2023: 114) je jeza evlucijsko posredovana in je v zgodovini pripomogla k preživetju človeške vrste. Gre za eno prvih čustev, ki jih otroci doživljajo. Bridges je s svojo raziskavo, ki je močno vplivala na razumevanje razvoja čustev, že leta 1932 pri dojenčkih razločila znake jeze med 3. in 4. mesecem, znake veselja pa med 4. in 6. mesecem. Kavčič in Fekonja (2020: 395) jezo opredeljujeta kot čustvo z močnimi občutki v telesu, izvirajočimi iz frustracije, ki ima lahko pozitiven pomen ali pa vodi do konflikta ali agresivnega vedenja. V predšolskem obdobju otroci jezo izražajo zlasti zaradi omejevanja njihovih želja, zahtev odraslih, pri soočanju z ovirami, pomanjkanju pozornosti ipd. V procesu čustvenega dozorevanja jo izražajo na različne načine: od fizične agresije do verbalne in socialne (Starc idr. 2004: 35), zato je ključno, da jih spodbujamo k izražanju jeze na ustrezen in neškodljiv način, pri čemer lahko branje slikanic predstavlja pomembno izhodišče za učenje uravnavanja občutkov jeze, ob hkratnem razvoju gradnikov bralne pismenosti (Haramija 2020).

Slikanica *O miški, ki je oklofutala medveda* (Kermauner, Krhin 2023) je namenjena otrokom v predbralnem in začetnem bralnem obdobju ter usmerjena v prepoznavanje, razumevanje in uravnavanje jeze. Pomembno je, da otrokom predstavimo dela, ki brez olepševanja omogočijo vpogled v raznolike oblike spoprijemanja s čustvi in podpremo razvoj čustvene kompetence. Zorman (2017: 1622) piše, da na verbalni ravni lahko opredelimo vsaj štiri pogoste načine prikaza čustev:

- z neposrednimi denotacijami oz. dobesednim pomenom besed;
- z opisi vedenja oz. dejanj, ki posredno nakazujejo razpoloženje literarnega lika;
- z opisi telesnih občutkov (notranje doživljanje);
- z metaforičnim izražanjem.

V pravlјici se bralec/poslušalec vživi v miškina čustva, ki se veseli, da si bo za rojstni dan »privoščila največji oreh, ki ga je prihranila za to priložnost«, nakar ugotovi, da so oreh in druge dobrote iz njene shrambe izginili. Odkritje v njej vzbudi močno čustvo, sprva prikazano z opisom telesnega občutka: »nenadoma začuti, kot da bi jo nekdo dregnil v trebušček«, nato pa preide k metaforičnemu prenosu: »[p]red očmi se ji začnejo delati rdeči krogi«, kar upodablja tudi vizualna reprezentacija mimike obraza

z značilnim položajem telesa in močno izraženo gestikulacijo stisnjenih šapic. Prikaz miškine jeze se nadaljuje z opisom njenega vedenja, ki je z vidika izražanja jeze implicitna grožnja, ki posredno nakazuje njeno razpoloženje: »Skozi zobčke iztisne: 'To je bil prav gotovo сосед mišjak! Vedel je za oreh! Tatinski požrešnež! Nemarni kradljivec! Uh, če ga dobim v pest!'« Neposredna denotacija je podana tretjeosebno – »Zdaj je miška že pošteno jezna« – in se stopnjuje z miškino besedno agresivnostjo, po kateri zapiha in zdrvi na bližnjo jaso: »Čakaj, čakaj! Morda pa te najdem v gozdu!«, kjer se nadaljuje in stopnjuje z metaforičnim izražanjem čustev: »Tristo kosmatih mačk, popenila bom!! Izbruhnila bom kot ognjenik!! Moj oreh!! Kako si drzneš, mišjak!! Grrr!«, kar je prikazano tudi v ilustraciji s telesno izraznostjo miške, uporabo barve, ki otrokom asociativno olajša razumevanje konceptov, povezanih s čustvi, in kompozicijo atributov iz okolice, ki ponazarjajo izbruh jeze in prikazujejo miškino subjektivno doživljanje. Interakcija med besedilom in ilustracijami spodbuja vrednotenje prispodob in večpomenskosti, poudarjeno vlogo jezika za razumevanje asociacij oz. povezav med barvami in čustvi pa pojasnjuje tudi Lakoffova in Johnsonova teorija konceptualne metafore. Zgodba se nadaljuje z opisom miškega fizičnega odziva na jezo, ki vpliva na fiziološke spremembe v telesu: »Miška stiska šapice, da so že vse bele, smrček pa je rdeč in razgret.«



Slika 1: Prikaz jeze (vir: Kermauner, Krhin 2023: 8–9).¹

V osrednjem delu zgodbe se ob miškini jezi, ki negativno vpliva na njeno sposobnost nadzora nad lastnim vedenjem, ob srečanju s prijateljem medvedom, ki jo vpraša, zakaj tako cvili, krepiča še trma in agresivno vedenje. Tukaj se izražanje čustev

¹ Objavljeno z dovoljenjem založbe Miš.

stopnjuje z neutemeljenimi, lažnimi obtožbami: »Rjovim, medved, rjovim!! Razpištolila sem se! Mišjak mi je pojedel največji oreh!« in preide iz besedne v fizično agresivnost: »Razneslo me bo! Res sem besna!« zavpije in »steče [...] na medvedovo kosmato glavo do smrčka in mu začne deliti klofute«, kar je tudi vizualno podkrepljeno s položajem njunih teles, gestikulacijo rok, mimiko obrazov in prestrašenimi živalmi (lisički, zajček, sovica, hrošček), ki skrite za drevesi spremljajo dogodek. Kompleksnost čustev, zlasti jeze, je v jeziku pogosto izražena posredno, z metaforami, ki so, kot piše Zorman (2017), vseprisotne v dojemanju in ubesedovanju sveta. Miška je tudi po nesprejemljivem, agresivnem vedenju do medveda še vedno srdita: »Še vedno imam občutek, da mi bo odneslo pokrovko!« Razkačena steče k drevesu in ga brca, obenem pa se sprašuje, ali jo bo morda »ta grozni občutek zapustil«, če zgrabi kamen in ga z vso močjo zabriše čez smreke. Ob opisih nenadzorovanih dejanj, ki jih miška izraža v obliki fizične agresivnosti (klofuta, brca in se trudi z vso silo vreči kamen), je začititi, da ji prijatelji pravzaprav sploh ne pomagajo, ampak z infantilnimi odzivi dodatno podžigajo njeno jezo: »‘Apčih, miška, veter delaš!’ se zasmeji medved«, bukev zašeleti, naj takoj preneha, saj jo njene brce žgečkajo, kamen pa trmari in se dela težkega, da ga miška ne more premakniti, kar občuti kot dodatno nemoč, ki jo cepetaje stopnjuje z grožnjami: »Oooo, kaj naj naredim! [...] Vse bolj sem razkurjena! Temu tatinskemu mišjaku bom ... bom ...«

Jezo miški na ustrezen, sprejemljiv način pomaga obvladati šele vrana, ki ji predlaga, naj trikrat globoko vdihne in nato šteje od deset nazaj. Med štetjem se miška umiri, silen, neprijeten občutek jeze, ki ga je občutila v telesu, pa izpuhti. Vrani se zahvali, medvedu, bukvi in kamnu pa opraviči. Po Hudoklin (Kermauner, Krhin 2023: 26–27) je v ozadju jeze navadno tudi občutek krivice oz. nerazumevanje situacij, strah ali žalost. Miškino spremenjeno izraznost na fiziološki, vedenjski in telesni ravni zaznamo tudi v ilustraciji. Sproščena drža, s spuščeno glavo (in ušesom) nakazuje obžalovanje in sram, prikaz čustev na verbalni ravni pa je tudi v zaključku pravljičice izražen metaforično: »Nisem hotela, pa me je jeza čisto premagala« in »bi skoraj premikastila mišjaka, če bi ga dobila v pest«.

Sprva veselo, polno pričakovanja in malce zaskrbljeno miško spremljamo skozi silovite in razdiralne občutke jeze, ki se je pojavila kot odziv na zunanji dražljaj in stopnjevala intenziteto čustva od blažje razdraženosti, vznemirjenosti, intenzivnega besa in razjarjenosti do fizične agresivnosti. Pravljičica se konča z rojstnodnevnim praznovanjem, ki so ga miški pripravili prijatelji (mišjak, veverica, medved, žolna, vrana, hroščka, pikapolonica in jež) in jo razveselili z borovničevo torto, na kateri je bil velikanski oreh, ilustracija pa upodablja, tako Zajc (2022), vitalistični optimizem s čudovito podobo sožitja v skupnosti.

Čustva (oz. čustveni odnos do poimenovanega) se na verbalni ravni pogosto razodevajo s čustveno obarvanimi, ekspresivnimi besedami. Negativna oz. neprijetna čustva so na jezikovni ravni izražena s slabšalnimi besedami, zmerjavkami in psovkami, nizkimi besedami, kletvicami, tudi z ironičnimi besedami, čustveno vrednost pa imata sploh metaforična in metonimična raba besed (Toporišič 2004: 125).

Tudi miška svojo jezo izraža z zmerjavkami: »Tatinski požrešnež! Nemarni kradljivec!«, ki so (po SSKJ) stilno zaznamovane besede: *požrešnež* ekspr. požrešen človek; *kradljivec* nav. ekspr. kdor (rad) krađe; *nemaren* slabš. malovreden, ničvreden. Ekspresivno zaznamovani so tudi glagoli, ki izražajo miškina dejanja, ravnanja in čutenja: miška *zapiha* ekspr. izraziti jezo, nejevoljo, sovražnost in *zdrvi* ekspr. zelo hitro oditi, steči; miška *rjovi* slabš. zelo kričati, ekspr. nastopati, pojavljati se z veliko silo, intenzivnostjo in *se razpištoli* ekspr. razburiti se, razjeziti se; miška pomisli, da *bi morala nekoga prebutati* ekspr. natepsti, pretepsti; mišjaka bi skoraj *premikastila* ekspr. natepsti, pretepsti; pove, da bo *izbruhnila kot ognjenik* ekspr. silovito, brez pridržkov izraziti svoja čustva, razpoloženje. Miška svojo jezo ubesedi tudi s pomensko podkrepljenimi izrazi, ki izražajo visoko, skrajno stopnjo stanja, npr. »popenila bom«, »[r]azneslo me bo«, »[r]es sem besna« in »[v]se bolj sem razkurjena«.

Izrazilo čustev so tudi medmeti (Stramljič Breznik 2014: 46). V izbrani slikanici se večkrat pojavi medmet *uh*, ki sprva izraža podkrepitev trditve: »Uh, kako se veseli oreha«, nato pa miška z njim izraža nezadovoljstvo oz. nejevoljo, ki prerašča v grožnjo (izraženo s frazemom): »Uh, če ga dobim v pest!«, nadalje pa je isti medmet obenem izraz obupa: »Uh, tudi brcanje ne pomaga.« Podobno je obup izražen z »Oooo, kaj naj naredim!«, grožnja pa z medmetom »Čakaj, čakaj!« Z imitativnim medmetom *grrr* miška prav tako izraža svojo jezo: »Kako si drzneš, mišjak!! Grrr!«; »Ne, grrr, ravno tega hočem!!«

Miškino čustveno stanje se odraža tudi s pomočjo frazemov, najprej z grožnjo »Uh, če ga dobim v pest!« s pomenom 'ujeti in kaznovati koga' (Keber 2011), nato pa s prenovljenim frazemom v medmetni rabi: »Tristo kosmatih mačk, popenila bom!!« Gre za prenovitev frazema *tristo kosmatih medvedov/hudičev/vragov*, ki ekspresivno izraža podkrepitev trditve, prenovljen pa je s sestavino *mačk*, ki miški poosebljajo kosmato nevarnost. Močno razburjenost, izgubo razsodnosti in nadzora nad čustvi nakazuje tudi sicer (še) neuslovarjen, a v rabi pogost frazem *odnesti pokrovko*: »Še vedno imam občutek, da mi bo odneslo pokrovko!«

Mladi bralec/poslušalec se tako v procesu sprejemanja izbranega literarnega besedila seznani z raznolikim besediščem, novimi dobesednimi, čustveno konotiranimi in prenesenimi pomeni oz. čustvenimi poimenovanji, ki mu omogočajo širši nabor doživljanja in tudi izražanja čustva jeze.

5 Zaključek

Čustveno-socialni razvoj predstavlja eno pomembnejših razvojnih področij, saj se otroci srečujejo s paleto čustev, ki se jih šele učijo prepoznavati, se nanje odzivati in jih družbeno sprejemljivo izražati. Če znamo čustva ustrezno tudi besedno izraziti, če o njih spregovorimo, jih lažje obvladujemo. S tega vidika se čustveno opismenjevanje tesno povezuje z razvojem govora in besedišča, ki kot gradnika bralne pismenosti obsegata tudi uporabo izrazov za čustvena stanja. Z branjem literarnih slikanic pomembno prispevamo k razvoju zmožnosti prepoznavanja in ubesedovanja čustev, spodbujanju govora ter vzpostavljanju in ohranjanju pozitivnih odnosov. Slikanice, ki vključujejo opise

doživljanja in izražanja različnih čustev ter načine, s katerimi se literarni liki s čustvi spoprijemajo, otrokom omogočajo, da se vživijo v literarne like ter tako lažje prepoznajo in izražajo lastna čustva, obenem pa med branjem v ilustracijah iščejo univerzalne zunanje znake čustev. V izbrani slikanici smo analizirali različne načine prikaza jeze in jih povezali z besediščem, ki pomembno prispeva k razvoju čustvene in bralne pismenosti.

Literatura

- BALOH, Barbara, 2019: *Umetnost pripovedovanja otrok v zgodnjem otroštvu*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.
- BEDNJIČKI ROŠER, Barbara, 2023: Z vzgojiteljevo metodično kompetentnostjo do čustvene in bralne pismenosti. *Jezik in slovnost* LXVIII/3. 149–164. <https://doi.org/10.4312/jis.68.3.149-164>
- BRIDGES, Katharine M. B., 1932: Emotional Development in Early Infancy. *Child Development* III/4. 324–341. <https://doi.org/10.2307/1125359>
- GREEN, Clarence, SUN, He, 2024: Picturebooks Increase the Frequency and Diversity of Emotion Vocabulary in Children's Language Environments: Modeling Potential Benefits to Emotional Literacy, with Pedagogical Resources. *Early Education and Development* XXXVI/3. 568–586. <https://doi.org/10.1080/10409289.2024.2423259>
- HARAMIJA, Dragica (ur.), 2020: *Gradniki bralne pismenosti: Teoretična izhodišča*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze v Mariboru. <https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/515>
- HARAMIJA, Dragica, BATIČ, Janja, 2013: *Poetika slikanice*. Murska Sobota: Franc-Franc.
- IORDANOU, Christiana, MATTOCK, Karen, 2021: Where the Wild Things Are: Understanding of Emotions in a Picture Book. *Education* 3–13 L/5. 627–639. <https://doi.org/10.1080/03004279.2021.1882526>
- KAVČIČ, Tina, FEKONJA, Urška, 2020: Čustveni razvoj v zgodnjem otroštvu. Ljubica Marjanovič Umek, Maja Zupančič (ur.): *Razvojna psihologija. 2. dopolnjena in razširjena izdaja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 393–412.
- KEBER, Janez, 2011: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KERMAUNER, Aksinja, KRHIN, Kristina, 2023: *O miški, ki je oklofutala medveda*. Dob: Miš.
- KOBAL GRUM, Darja, 2023: *Vem, hočem, čutim: kognitivno-motivacijski vidiki čustev*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.
- MILIVOJEVIĆ, Zoran, 2018: *Emocije: razumevanje čustev v psihoterapiji*. Novi Sad: Psihopolis institut.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2013: Picturebooks and Emotional Literacy. *The Reading Teacher* LXVII/4. 249–254. <https://doi.org/10.1002/trtr.1229>
- PEČJAK, Sonja, KOŠIR, Katja, 2002: Emocionalna inteligentnost kot socialno integrativni dejavnik in dejavnik učne uspešnosti učenca. Sonja Pečjak, Katja Košir (ur.): *Poglavja iz pedagoške psihologije: Izbrane teme*. Ljubljana: Oddelek za psihologijo Filozofske fakultete. 120–139.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2024: Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah. *Primerjalna književnost* XLVII/1. 131–144. <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.08>
- PISKAČ, Davor, MARINČIČ, Manca, 2024: *Čustveno življenje metafor: biblioterapevtska perspektiva*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika. Druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja*. www.fran.si
- STARC, Branka, ČUDINA OBRADOVIĆ, Mira, PLEŠA, Ana, PROFACA, Bruna, LETICA, Marija, 2004: *Osobine i psihološki uvjeti razvoja djeteta predškolske dobi: priručnik za odgojitelje, roditelje i sve, koji odgajaju djecu predškolske dobi*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga.
- STRAMLJIČ BREZNIK, Irena, 2014: *Medmeti v slovenskem jeziku*. Maribor: Založba Pivec.
- TOPORIŠIČ, Jože, 2004: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- ZAJC, Ivana, 2022: Aksinja Kermauner: O miški, ki je oklofutala medveda. *Sodobnost* LXXXVI/11. 1537–1539. <https://repozitorij.ung.si/IzpisGradiva.php?id=8046>

- ZORMAN, Barbara, 2017: Čustvena nalezljivost: analiza na primerih izbranih slovenskih slikanic. *Sodobnost* LXXXI/11. 1621–1632. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-KRJOKDBY>
- ZUPANČIČ, Maja, 2020: Razvoj čustev in temperament ter osebnost v obdobjih dojenčka in malčka. Ljubica Marjanovič Umek, Maja Zupančič (ur.): *Razvojna psihologija. 2. dopolnjena in razširjena izdaja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 257–286.
- ZUPANČIČ, Maja, GRIL, Alenka, KAVČIČ, Tina, 2001: Socialno vedenje in sociometrični položaj predšolskih otrok v vrtcu. *Psihološka obzorja* X/2. 67–88. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-1LWSJXVQ/97e5fef7-5beb-4f10-b1a6-d7cb0002ddca/PDF>
- ZUPANČIČ, Maja, KAVČIČ, Tina, 2008: Dejavniki okolja, otrokovo socialno vedenje v vrtcu/šoli in učna uspešnost v prvem razredu. *Šolsko polje* XIX/1–2. 51–79. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-QXMTJ7CD/05f64778-11a4-459f-875f-81e6b5002b38/PDF>

Vloga in pomen čustvenega opismenjevanja: problemska in problematična literatura

DOI: 10.4312/Obdobja.44.17-23

Milena Mileva Blažič, Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;
milena.blazic@pef.uni-lj.si

Hans Zollner, Istituto di Antropologia, Pontificia Università Gregoriana, Rim;
iadc-dir@unigre.it

Prispevek obravnava pomen čustvenega in socialnega opismenjevanja pri obravnavi občutljivih tem v mladinski literaturi, s poudarkom na motivu spolne zlorabe otroka. Temeljna raziskovalna vprašanja so: kako literarno besedilo prispeva k razvoju empatije in etične refleksije, ali otroka umešča v središče pripovedi ter ali verbalna in vizualna plast podpirata čustveno senzibilizacijo ali jo zavirata. Metoda temelji na literarnovedni analizi izbranih slikanic, ki obravnavajo travmatične vsebine: *O povodnem možu*, *Punčka in velikan*, *Kiko in roka*, *Sad Book*, *Rdeče jabolko* in *Modra*. Prispevek zagovarja potrebo po povezavi literarne estetike z etično odgovornostjo in razvija model celostne pedagoške čustvenega in socialnega opismenjevanja. Trdi tudi, da literatura, ki otroka ne postavi v središče, izgubi svojo pedagoško in etično verodostojnost.

čustveno opismenjevanje, socialno opismenjevanje, etična literarna veda, pravljici, pravičnost, problemska književnost, spolna zloraba otrok

This article explores the importance of emotional and social literacy in portraying sensitive issues in children's literature, with a particular focus on the theme of child sexual abuse. The following research questions are identified as particularly important: How do literary texts contribute to the development of empathy and ethical reflection? To what extent do literary texts place the child at the center of the narrative? Do verbal and visual elements support or hinder emotional awareness? The methodology used is based on the literary analysis of selected picture books with traumatic content, including *O povodnem možu* (The Riverman), *Punčka in velikan* (The Little Girl and the Giant), *Kiko in roka* (Kiko and the Hand), *Sad Book*, *Rdeče jabolko* (Red Apple), and *Modra* (Blue). Literature that does not place the child at the center of the narrative runs the risk of losing its educational and ethical credibility. The article argues that there is a connection between literary aesthetics and ethical responsibility, and it develops a holistic model for teaching emotional and social literacy.

emotional literacy, social literacy, ethical literary studies, fairytale justice, problem-oriented literature, child sexual abuse

1 Uvod

Tomo Virk (2017: 18) razmišlja o etičnem obratu v literarni vedi, ki ga primerja s kopernikanskim obratom v mišljenju. Tak pristop je še posebej pomemben v kontekstu mladinske književnosti, saj se neposredno navezuje na didaktične cilje in etično odgovornost

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



literature za otroke. Literatura, zlasti mladinska, je zmožna posredovati moralne zglede, tematizirati kompleksne etične situacije in posamezne moralne odločitve ter služiti kot vaja v moralni imaginaciji. Ta potencial ji podeljuje edinstveno vzgojno funkcijo.

V okviru teorije pravljice Lüthi (2011: 107–108) opredeljuje koncept *pravljicne pravičnosti*, ki se uresniči, kadar pravljica ponudi simbolno zadoščenje za nepravilnosti resničnega sveta. Posebej pomembna je razlika med problemsko in problematično mladinsko literaturo: kakovostna problemska literatura tematizira travme z jasnim etičnim stališčem in z otrokom kot središčem perspektive, medtem ko problematična literatura pogosto reproducira pogled storilca. Marjana Kobe (1999a, 1999b, 2000a, 2000b) v zvezi s tem poudarja, da mora biti mladinska literatura »na strani otroka« in braniti njegovo perspektivo kot osrednjo etično in narativno točko.

Skladno z Žižkovim razumevanjem simbolnega reda je vsaka pripoved posredovana in zavezana določeni interpretativni poziciji. Njegovo vprašanje »[za] čigav pogled je uprizorjen?« (Žižek 1997: 22) je ključno pri analizi mladinske literature, ki tematizira zlorabe – kot v primeru zgodb *Punčka in velikan* ali *O povodnem možu* –, kjer je pripovedna perspektiva pogosto ambivalentna ali celo pristranska v korist storilca.

2 Metodologija

Članek temelji na metodi literarne analize, pri čemer upošteva tako verbalno kot vizualno komponento slikanic. Analiza zajema interpretacijo simbolnih plasti besedila, razmerja med intencionalnim in imanentnim pomenom ter identifikacijo pripovedne perspektive v odnosu do etičnih imperativov zaščite otroka. V središče je postavljeno vprašanje narativne zanesljivosti in simbolne kodifikacije nasilja, ki vplivata na bralčev o čustveno in socialno pismenost.

S primerjalno analizo več slikanic, ki tematizirajo zlorabo otrok ali travmo, članek izpostavlja razlike med problemskimi in problematičnimi pristopi v mladinski literaturi. Poudarek je na razmerju med umetniškim izrazom in etično odgovornostjo ustvarjalcev, založnikov in izobraževalnih institucij, ki izbirajo literaturo za pedagoško rabo.

3. Analiza izbranih primerov

3.1 Problematična literatura

3.1.1 O povodnem možu

Slikanica *O povodnem možu* (Šavli, Gošnik Godec 1972/2021) obravnava motiv ugrabitve otroka prek arhetipske figure vodnega duha. Pripovedovalec s podrobnimi opisi podvodnega kraljestva vzpostavlja domišljjski prostor, ki pa ne prikriva dejstva, da gre za ugrabitev in prikrito nasilje. Vizualna podoba otroka, ki leži napol nag na postelji iz stekla, in ponavljajoče se vprašanje storilca: »Po kom jočeš, drobni moj deček?« ustvarjajo zaskrbljujoč učinek. Uporaba umetniškega jezika in motivov zlatih biserov, steklenih sob in igrač ustvarja distanco od travme in jo estetizira.

Analiza pokaže, da verbalno in vizualno besedilo nista v službi senzibilizacije, temveč lahko – v odsotnosti kritičnega branja – vodita k desenzibilizaciji. Pripovedovalec Povodnemu možu pripisuje lastnosti skrbnika, hkrati pa ignorira otrokovo perspektivo

in izkušnjo travme. Slikanica se štirikrat zaključí, vendar nikoli jasno ne obsodi ugrabitve, temveč prikrito racionalizira zadoščenje staršev prek materialne odškodnine.

Posebej problematično je vizualno prikazovanje ugrabitelja v prijazni, celo očarljivi luči, ki mladega bralca lahko zmede glede moralne presoje dejanj. Deček, ki se sprva upira in joče, je na koncu predstavljen kot nekdo, ki se z darili pomiri, čustvena resnica pa se nadomesti z materialno kompenzacijo. Gre za klasičen primer t. i. narativnega zastrtja (Žižek 1997: 18), kjer simbolni red zgodbe zavira možnost resničnega prepoznavanja nasilja in posledično onemogoča razvoj čustvene in moralne senzibilnosti.

3.1.2 Punčka in velikan

Slikanica *Punčka in velikan* (Kodrič Filipić, Torjanac 2007) tematizira incestno zlorabo z očitnimi elementi simbolnega prikrivanja: oče je preimenovan v »velikana«, hčerka v »punčko«, jezik je evfemističen, pripovedna perspektiva pa ambivalentna. Čeprav intencionalni paratekst obljublja zgodbo o generacijski bolečini, je imanentni pomen jasno prepoznaven kot pripoved, ki reproducira dinamiko nasilja brez ustrezne distance ali obsodbe.

Vizualna plast sledi narativnemu zastrtju: punčka je pogosto prikazana kot krhka, utrujena, žalostna; simbolika kamna v srcu, ki ga sama poskuša izriniti, pa odgovornost za travmo prenaša nanjo. Najbolj problematičen je zaključek z otrokom, rojenim iz incesta, kar ostaja nekomentirano. Etika pripovedovanja ni usmerjena v otrokovo dobrobit, temveč v narativno estetizacijo travme.

Ilustracije sicer spretno podčrtujejo psihološko nelagodje in napetost, vendar zaradi nejasne pozicije naratorja ostaja vtis, da tekst ne zavzame jasne etične drže. Ravno ta ambivalenca ustvarja nevarnost napačne interpretacije, saj bralec, posebej mladi, nima opore za razumevanje travme kot posledice storilčevega dejanja. Gre za tipičen primer problematične literature, ki pod pretvezo senzibilizacije reproducira jezik in logiko zlorabe.

3.1.3 Kiko in roka

Slikanica *Kiko in roka* (Grey, Punga 2013), ustvarjena pod okriljem Oddelka za otrokove pravice pri Svetu Evrope, naj bi otroke poučevala o nedovoljenih dotikih. Vendar pa analiza razkrije, da je verbalno in vizualno besedilo polno dvoumnosti in simbolnih pasti. Roka, prikazana z iztegnjenim kazalcem, simbolizira storilca, medtem ko je otrok upodobljen kot »zeleno bitje« v spodnjem perilu, kar spodbuja asociacije s superjunaki in ne realnimi otroki.

Skozi celotno slikanico roka otroka »preizkuša«: mu ponuja sladkarije, igrače, letenje. Didaktični namen je jasno zapisan šele na koncu, a do takrat slikanica reproducira tipične strategije manipulacije in zlorabe. Učinek je paradoksen: bralec ni senzibiliziran, temveč ujet v zavajajočo narativno logiko.

Poleg tega je problematična tudi formalna raven: besedilo ni podpisano z avtorskim imenom, ilustrator je prikazan kot kolektiv, kar onemogoča etično odgovornost konkretnega ustvarjalca. Vizualna metaforika je dvoumna, pogosto asociativno sporna, celotna

struktura pa ne omogoča jasne ločnice med varnim prostorom in nasilnim prestopom. Tovrstna besedila kličejo k resni refleksiji o uredniški, institucionalni in evropski odgovornosti pri objavi in distribuciji otroške literature.

3.2 Problemska literatura

3.2.1 *Sad Book*

Slikanica *Sad Book* (Rosen, Blake 2004) predstavlja paradigmatski primer umetniške obravnave žalosti kot čustvene izkušnje, ki jo bralec prepoznava in interpretira skozi prvoosebno izpoved avtorja. Michael Rosen tematizira izgubo sina z neposredno iskrenostjo, brez sentimentalnosti, kar omogoča vzpostavitev prostora za refleksijo o žalovanju. Ilustracije Quentina Blakea z bledimi barvami in tresočimi se črtami vizualno uprizarjajo notranji nemir ter podpirajo pripovedno linijo razpoke med zunanjim nasmehom in notranjo bolečino.

Metaforične upodobitve žalosti kot prostora ali oblaka olajšajo razumevanje abstraktnih čustev. Posebej pomemben je refren: »Vsakdo je nesrečen«, ki univerzalizira izkušnjo in zmanjšuje občutek osamljenosti. Slikanica omogoča razvoj čustvene pismenosti z identifikacijo in refleksijo, obenem pa spodbuja socialno opismenjevanje z uvidom v različne oblike odzivanja na izgubo. *Sad Book* je primer umetniške slikanice, ki zmore kompleksna čustva obravnavati s spoštovanjem in brez manipulativnih potez.

Ob tem velja poudariti, da slikanica ne ponuja rešitev ali poenostavljenih odgovorov. Njena moč je prav v priznanju nepopravljive izgube in v tem, da mlademu bralcu omogoča izkušnjo žalosti brez potrebe po razlagi ali didaktični poantiranosti. Avtor tako spodbuja bralčevo samorefleksijo in omogoča učenje čustvene regulacije skozi empatijo s pripovedovalcem. V tem pogledu gre za redek primer umetniškega dela, ki ne posreduje zgolj vsebine, temveč vzpostavlja etično relacijo z bralcem.

3.2.2 *Rdeče jabolko*

Slikanica *Rdeče jabolko* (Makarovič, Kosmač 2008) deluje na ravni alegorije in simbolne plastnosti, ki tematizira zlorabo otroka v institucionalnem okolju. Protagonistka, brezimna deklica, potuje skozi prostor nadzora in izgube: gozd, vrata in reka. Volk, ki jo spremlja, se sprva predstavlja kot skrbni spremljevalec, a sčasoma razkriva mehanizme manipulacije in razosebljanja. Skozi retoriko navidezne skrbi si postopno prisvaja njeno identiteto, pri čemer vsak podarjeni predmet simbolizira plast dekličine avtonomije, ki se izgublja.

Vrhunec nastopi z dodelitvijo novega imena – »Rdeče jabolko« –, kar pomeni simbolno prisvojitve subjekta. Zgodba se ne zaključi s konvencionalnim vračanjem v red, temveč z aktom odpora: deklica se ne podredi več vsiljeni vlogi, jabolko se začne kotiliti – gibanje postane simbol regeneracije. Slikanica omogoča razvoj čustvene in socialne pismenosti prek estetske izkušnje in ponuja močno kritiko struktur moči, ki prikrivajo nasilje.

Dodatna vrednost slikanice je v tem, da omogoča večplastno branje. Tako otrok kot odrasli bralec v zgodbi najdeta simbolne pomene, ki omogočajo premišljevanje o identiteti,

avtonomiji in zlorabi moči. Ilustracije Kaje Kosmač prispevajo k temi s temno, skoraj klavstrofobično atmosfero, ki ustvarja čustveno nelagodje, potrebno za kritično refleksijo. V tem pogledu slikanica ne ponuja utehe, temveč prostor za razmislek, kar jo uvršča med zahtevnejša, a pomembna umetniška dela za otroške in mladinske bralce.

3.2.3 *Modra*

Slikanica *Modra* (v izvirniku *Azul*) (Murillo, Peña 2022) je izrazito estetsko in etično dovršena umetnina, ki tematizira spolno zlorabo otroka z uporabo metaforičnega jezika in subtilne vizualne simbolike. Osrednji citat »Skrivnost je v tem, da ne nehaš poganjati. Četudi se prestrašiš ali utrušiš« ponuja metaforo vztrajnosti kot oblike preživetja in odpora. Slikanica postopno razkriva travmatično izkušnjo – padec, izgubo glasu, disociacijo – in jo umesti v okvir pripovedne vzpostavitve zaupanja.

Vizualna upodobitev otroka brez ust in čustveno nevtralne podobe kolesarjenja ustvarjajo prostor tihega, a močnega pripovednega glasu. Ključna misel »Zaupanje je mogoče zgraditi samo tam, kjer obstaja Drugi« poudarja pomen varnega odnosa za proces okrevanja, kar potrjujejo tudi sodobne teorije navezanosti (Bowlby 1969). Slikanica se zaključí s stavkom: »Nazaj sem dobil svojo zgodbo ... da sem lahko šel naprej,« kar implicira narativno restavracijo subjekta.

Posebnost slikanice je v tem, da temelji na avtentičnem glasu preživelega, kar ji daje dodatno verodostojnost in čustveno resonanco. Interakcija verbalnega in vizualnega koda na strukturni ravni je podrejena etični gesti: omogočiti otroku možnost, da spregovori, in mu vrniti glas. To besedilo ni zgolj reprezentacija travme, temveč proces njene preseganja.

4 Otrok v središču: etična paradigma

Iz razprave izhajajo, da so v okviru etične paradigme pomembna umetniška besedila tista, ki otroka postavljajo v središče pripovedi in ga obravnavajo kot suvereni subjekt z lastno perspektivo, ranljivostjo in zmožnostjo odpora. Hans Zollner (2019) v teološkem in pedagoškem okviru razvija koncept *otrok v središču* (angl. *the child at the center*), ki poudarja odgovornost institucij, zlasti cerkve in šole, za varovanje otroške integritete. Ta načela je mogoče prenesti tudi na področje mladinske književnosti, kjer bi moralo biti izhodišče vsakršne literarne obravnave vprašanje, ali besedilo zagovarja dobrobit otroka.

Pri tem je bistveno razlikovati med t. i. problemsko in problematično literaturo: prva odpira prostor etične refleksije, druga pa zaradi svoje narativne strukture in perspektive pogosto reproducira pogled storilca. Umetniška dela, ki kljub navidezni intenciji ozaveščanja (npr. *O povodnem možu*, *Kiko in roka*, *Punčka in velikan*) v svoji imanentni strukturi ne zavzamejo otrokom primerne pozicije, etično zatajijo. Zato je nujno uvesti kriterije literarne selekcije, ki temeljijo na etičnih standardih, ne zgolj na estetski ali moralistični ravni.

Etična paradigma *otrok v središču* ne pomeni zgolj formalnega vključevanja otroškega lika v zgodbo, temveč predvsem pripovedno, simbolno in afektivno osrediščenje

njegove perspektive. Gre za to, da literarni tekst ne reproducira pozicije moči, temveč otroku omogoča govorico – tudi kadar je ta fragmentarna, tiha, vizualna ali metaforična. V tem smislu so ključni znaki etične naracije izbira pripovedovalca, simbolni register in način, kako se nasilje obravnava: ali je prikrito, estetizirano in relativizirano ali pa razkrito, poimenovano in reflektirano.

Literarna dela, ki uspejo uresničiti etično naracijo, ne le prispevajo k razvoju empatije, temveč tudi modelirajo možne načine upora, okrevanja in vzpostavitve nove subjektivitete po travmi (Zollner, Williams 2024). Takšna besedila ne utrjujejo obstoječih struktur moči, temveč jih razpirajo. V tem pogledu predstavlja literatura pomemben prostor simbolnega upora – ne zato, ker bi razkrivala resnico, temveč ker odpira možnosti za vzpostavitev drugačne simbolne ekonomije, kjer ima otrok moč poimenovati svojo izkušnjo.

5 Zaključek

Prispevek izpostavlja pomen čustvenega in socialnega opismenjevanja skozi umetniško reprezentacijo travmatičnih vsebin v mladinski literaturi, še posebej v primeru spolne zlorabe otrok. Ob analizi izbranih slikanic je bilo ugotovljeno, da le tista besedila, ki spoštujejo etično perspektivo in zagovarjajo dobrobit otroka, omogočajo razvoj empatije, moralne imaginacije in refleksivne distance. Slikanica *Modra* je izpostavljena kot primer dobre prakse, ki s subtilnim prepletom simbolnega jezika in vizualne kompozicije udejanja paradigmo otroka v središču ter omogoča transformativno bralsko izkušnjo. V tem kontekstu se pokaže pomembna razlika med problemsko in problematično literaturo. Problemska literatura senzibilizira bralca, gradi čustveno odpornost in spodbuja refleksijo o travmi. Problematična literatura pa – kljub morebitni intencionalni etični naravnosti – v imanentni pripovedni strukturi lahko reproducira nasilne vzorce, zamegli odgovornost storilca in celo preusmeri empatijo z žrtve nanj. Takšne naracije niso le etično vprašljive, temveč tudi pedagoško škodljive, saj lahko vodijo v normalizacijo nasilja in zamegljevanje moralne presoje. V sistemu vzgoje in izobraževanja je zato nujno uveljavljati kriterije, ki vključujejo več kot zgolj estetske, žanrske ali didaktične vrednosti literarnih besedil. Etična komponenta mora postati ključni filter pri vključevanju literarnih del v šolske kurikule, še posebej kadar ta obravnavajo občutljive teme, kot so spolna zloraba, travma, smrt in izguba. V tem oziru ima čustveno opismenjevanje širok didaktični potencial, saj ne vključuje le prepoznavanja in ubesedovanja čustev, temveč omogoča razvoj moralnih kompetenc, ki so bistvene za oblikovanje celostno razvite osebnosti (Zollner, Beer 2025). Obenem je nujno opozoriti na sistemske razloge za pasivnost ali celo sokrivdo institucij, ki ohranjajo problematična besedila v pedagoški rabi. Brez jasnih etičnih smernic, uredniške odgovornosti in empatične bralne pismenosti namreč obstaja nevarnost, da umetniška dela ne bodo služila razbijanju molka, temveč njegovemu podaljševanju. Zato je etična pismenost – tako ustvarjalcev kot posrednikov in bralcev – ključna za vzpostavljanje varnega literarnega prostora. S tem prispevek ne postavlja zgolj literarnih vprašanj, temveč odpira širšo razpravo o odgovornosti stroke pri oblikovanju kulturnega imaginarija otrok. V ospredje postavlja

potrebo po celostni pedagogiki, ki literaturo razume kot prostor simbolne solidarnosti in etične rasti – ne kot orodje moraliziranja, temveč kot medij izrekanja, prepoznavanja in osvobajanja.

Viri

- AMSTERDAM, Grey, PUNGA, 2013: *Kiko in roka*. Strasbourg: Council of Europe.
- KODRIČ FILIPIČ, Neli, TORJANAC, Tomislav, 2009: *Punčka in velikan*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MAKAROVIČ, Svetlana, KOSMAČ, Kaja, 2008: *Rdeče jabolko*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- MURILLO, José Andrés, PAZ PEÑA, Marcela, 2022: *Modra*. Prevedla Barbara Pregelj. Medvode: Malinc.
- ROSEN, Michael, BLAKE, Quentin, 2004: *Sad Book*. London: Walker Books.
- ŠAVLI, Andrej, GOŠNIK GODEC, Ančka, 1972: *O povodnem možu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

- BOWLBY, John, 1969: *Attachment and Loss*. New York: Basic Books.
- KOBE, Marjana, 1999a: Sodobna pravljica. *Otrok in knjiga* XXVI/47. 5–11.
- KOBE, Marjana, 1999b: Sodobna pravljica. *Otrok in knjiga* XXVI/48. 5–12.
- KOBE, Marjana, 2000a: Sodobna pravljica. *Otrok in knjiga* XXVII/49. 5–12.
- KOBE, Marjana, 2000b: Sodobna pravljica. *Otrok in knjiga* XXVII/50. 6–15.
- LÜTHI, Max, 2011: *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Bloomington: Indiana University Press.
- VIRK, Tomo, 2017: Etična literarna veda med kakofonijo in pluralnostjo. *Primerjalna književnost* XL/2. 13–31.
- ZOLLNER, Hans, 2019: The Child at the Center: What Can Theology Say in the Face of the Scandals of Abuse? *Theological Studies* LXXX/3. 692–710. <https://doi.org/10.1177/0040563919856867>
- ZOLLNER, Hans, BEER, Peter, 2025: Mehr Schein als Sein beim Schutz vor Missbrauch? *HerderKorrespondenz* 3. 49–51.
- ZOLLNER, Hans, WILLIAMS, Mark J., 2024: Glimpses of Hope: Reflections on Journeying with Survivors of Clergy Sexual Abuse. *Journal of Anglican Studies* XXII/2. 352–360. <https://doi.org/10.1017/S1740355324000342>
- ŽIŽEK, Slavoj, 1997: *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Strah in groza vojnega časa v delih Zofke Kveder in Ivana Cankarja

DOI: 10.4312/Obdobja.44.25-33

Anna Bodrova, Facoltà di Lettere e Filosofia, »Sapienza« Università di Roma, Rim;
anna.bodrova@uniroma1.it

Izkušnja katastrofe prve svetovne vojne se odraža v delih slovenskih pisateljev Ivana Cankarja in Zofke Kveder. Prispevek je posvečen preučevanju čustev, kot so strah, groza, prestrašenost, bojazen, tesnoba in zaskrbljenost, ki jih povzročajo vojne grozote, v njunih delih, objavljenih istega leta (1917), *Hanka: Vojni spomini* Zofke Kveder in *Podobe iz sanj* Ivana Cankarja. Obravnavane so tudi nekatere strategije soočenja s travmatično izkušnjo, ki so prisotne v analiziranih besedilih.

strah, travma, vojna, Zofka Kveder, Ivan Cankar

The experience of the catastrophe of the First World War is reflected in the works of the Slovenian writers Ivan Cankar and Zofka Kveder. This article focuses on emotions such as fear, horror, fright, anxiety, unease, and worry caused by the horrors of war, as depicted in two of their works, both published in 1917: *Hanka: Vojni spomini* (Hanka: War Memoirs) by Kveder and *Podobe iz sanj* (Images from Dreams) by Cankar. The article also discusses certain strategies for coping with traumatic experience that are present in the texts analyzed.

fear, trauma, war, Zofka Kveder, Ivan Cankar

1 Uvod

Zanimanje za preučevanje čustev je naraščalo v 20. stoletju in ni upadlo vse do danes. Znanstveni pristopi so se na tem področju postopoma spreminjali (Plamper 2010: 20): univerzalizem (1940–1980), socialni konstruktivizem (1980–1995) in sinteza teh dveh pristopov (od sredine devetdesetih let).¹ Ne smemo spregledati niti razlik med družbenima spoloma: čeprav se ženskam pogosto pripisuje večja čustvenost, »strukture čustev večinoma ustvarjajo moški« (Johannisson 2011: 11). Karin Johannisson poudarja spremenljivost² čustev: »Čustvene strukture so razredno in spolno pogojene ter določajo

1 Sintetični pristop je predlagal William Reddy, ki je v znanost uvedel pojem *emotiv* in koncept *čustveni režim*, ki označuje soobstoj različnih čustvenih norm v eni družbi (Reddy 2001: 128–129).

2 Tudi Ute Frevert (2013) je preučevala problem zgodovinskega čustev: kdaj in kako so določena čustva izgubljala aktualnost. Pomenljivo je, da je ta raziskovalka v enem od intervjujev na vprašanje, katero čustvo po njenem mnenju zaznamuje sedanjost, odgovorila, da je to strah, številni strahovi (MPIB 2024).

razredno identiteto, podobno kot moč in kapital. V času družbenih pretresov ali konfliktov se pojavijo nove strukture čustev« (Johannisson 2011: 11).

Po mnenju Paula Ekmana, enega najbolj znanih³ predstavnikov univerzalističnega pristopa, je bilo največ raziskav posvečenih strahu – več kot kateremukoli drugemu čustvu. »Za vse sprožilce strahu ter za njegove teme in različice je značilna nevarnost povzročitve telesne ali duševne škode« (Ekman 2010: 190–191).

2 Strah pred vojno

Vojna s svojimi hudimi travmatičnimi posledicami sproža najrazličnejša čustva. Jan Plamper (2010: 402) trdi, da se o strahu v vojni⁴ ni začelo govoriti prej kot v 20. stoletju. Takrat so se pojavili pojmi *shell shock* v Angliji, *Kriegsneurose* v Nemčiji in Avstro-Ogrski, *voennaja kontuzija* ali *travmatičeskij nevroz* v Rusiji ter *commotion de la guerre* ali *émotion de la guerre* v Franciji (Plamper 2010: 402).

2.1 »Leta strahote«

Ivan Cankar se je na izbruh vojne odzval tako, da je 1. avgusta 1914 objavil črtico Pogled iz škatlice, kjer zapiše, da so nastopili »časi strahote«, in postavi vprašanje: »[k]od in kam in kako zoper to vesoljno krivico, zoper to vesoljno smrt?« (Cankar 1975), na katerega poskuša odgovoriti v svojem znamenitem ciklu ekspresionističnih črtic *Podobe iz sanj* (1917). V tem delu Cankar med drugim obravnava eksistencialne teme, kot sta smrt in nesmiselnost vojne.

Drugačno mesto v kanonu slovenske književnosti zavzema manj znani feministični roman v pismih *Hanka* (1917), ki ga je Zofka Kveder napisala v hrvaščini. Besedilo je prežeto s čustvi prvoosebne pripovedovalke in glavne literarne osebe, ženske poljskega rodu, ki piše svojemu ljubemu prijatelju⁵ Kazimiru Staszyńskemu,⁶ ki je odšel na fronto. Hanka je zaskrbljena zaradi usode svoje »nesrečne domovine pod grozo vojnega vrvenja«⁷ (Kveder 1938) in se dotika različnih tem: od osebnih (npr. odnosi s sorodniki, vojne tegobe, izkušnja begunstva, smrtne rane brata) do javnih (tragična usoda Poljakov, politika, gospodarstvo, vera, žensko vprašanje itn.).

3 Diferenciacija strahu

Različne vrste strahu (strah pred neznanim, pred smrtjo, pred trpljenjem, strah tako

3 Služil je celo kot prototip za glavni lik v ameriški televizijski seriji *Lie to Me*.

4 Gl. članek Joanne Bourke (2001) o strahu britanskih in ameriških vojakov med prvo in drugo svetovno vojno. O kulturni zgodovini strahu in spreminjanju objektov strahu gl. Bourke (2006).

5 Te medsebojne odnose je precej težko opredeliti. Hanka je poročena z Nemcem, ki v marsičem ovira uresničevanje njenih intelektualnih in raziskovalnih ambicij, kot poudarja Silviya Borovnik (2007: 57), si pa »naskrivaj dopisuje z drugim moškim, s katerim je očitno ne povezuje le zanimanje za bivše predvojno poklicno, zgodovinsko delo«.

6 Prototip tega lika (ki prav tako umre v vojni) se omenja v več virih: gre za socialnega demokrata in intelektualca Dimitrija Tucovića (1881–1914). »Seveda je v Kazimirju upodobila Tucovića, ki mu je pridala še nekaj potez idealnega moškega iz svoje domišljije« (Mihurko Ponž 2019: 33).

7 Tukaj in v nadaljevanju navajam citate iz *Hanke* v slovenskem prevodu Marje Boršnik in Eleonore Kernc iz leta 1938.

za posameznika kot za ves narod itn.) zavzemajo pomembno mesto v obeh delih. Kot je znano, je že Sigmund Freud, za njim pa tudi drugi misleci, diferenciral strahove: *Schreck* (groza/nenaden strah/šok), *Angst* (strah/tesnoba) in *Furcht* (strah pred nečim/bojazen).⁸ Kot je zapisal v delu *Jenseits des Lustprinzips* (Onstran načela ugodja, 1920), se te besede pogosto napačno uporabljajo kot sopomenke. Glede na njihov odnos do nevarnosti jih je mogoče jasno razlikovati. Strah (*Angst*) označuje stanje pričakovanja nevarnosti in pripravljenosti nanjo, tudi kadar ostaja ta neznana; bojazen (*Furcht*) zahteva določen objekt, ki se ga človek boji; groza (*Schreck*) pa označuje stanje, ki nastopi ob nenadni nevarnosti, ko subjekt ni pripravljen nanjo – poudarja trenutek presenečenja. Freud (1967: 10) meni, da strah težko povzroči travmatično nevrozo – v strahu je celo nekaj zaščitnega, kar ščiti pred grozo in s tem tudi pred nevrozo, ki jo sproži groza.

V črtici Strah Cankar raziskuje značilnosti tega čustva. Vsem trem likom (grbcu, šepavcu in bebcu) je strah dobro znan. Pri interpretaciji tega dela je smiselno razlikovati med pojmom *strah* (*Angst*) in *groza oz. nenaden strah* (*Schreck*). Bebec Mihec izgubi razum zaradi otroške travme – prestraši ga stric z neumno potegavščino, ko se preobleče v strahca. Tako nevrozo (in celo blaznost) pri liku povzroči prav močna groza iz otroštva, ki ga nato »ščiti« pred strahom (*Angst*). Druga dva lika pa doživljata predvsem *strah* (*Angst*) *pred neznanim* v vojnem času in v določeni meri celo zavidata bebcovo brezskrbnost. Cankar v črtici navaja dve ljudski pesmi: Kaj nam pa morejo, ki jo v krčmi popeva bebec, in Oj ta soldaški boben, ki odmeva od zunaj in nenehno opominja na nevarnost, kar poudarja občutek ogroženosti in negotovosti, ki ga prinaša vojna.

Tudi v Cankarjevi črtici Obnemelost gre za strah (*Angst*) pred neznanim: »Oči, ki so gledale nemirno, so se širile čeznaravno, so kazale golo belino; tenke ustnice so bledele; to je bil strah, pričakovanja temni sin.«⁹ (Cankar 1917: 46) Kveder strah pred neznanim upodobi z metaforo megle: »Gosta bela megla se je zgrnila k mojim oknom. Skrivnostno me gleda s svojimi slepimi, neprijetnimi očmi. [...] Morala sem gledati vanjo. [...] Potuhnjena je bila in hudobna. Brez glasu, mrtva in sovražna. Hudobno čaka in molči. Kaj se skriva v njej? Pritisnila sem čelo na steklo in gledala vanjo. In postalo me je strah.« (Kveder 1938).

Po mnenju Ekmana (2010: 192) sta se v procesu evolucije kot učinkoviti strategiji izoblikovala dva povsem različna tipa reakcije: skritje pred nevarnostjo (otrpnitev) in pobeg kot odgovor na grožnjo. Na začetku romana je Hanka primorana slediti prvi strategiji: ostaja pasivna in v napetem pričakovanju čaka na konec vojne: »Saj nič ne delam odkar je vojna. Samo čakam, čakam. [...] Ponoči se zbudim, strmim v temo, poslušam tišino in čakam. Čakam, da se nekaj zbudi in zgodi. Čakam, da preneha vojna.« (Kveder 1938)

V črtici Obnemelost Cankar pri opisu obnemelosti (strategija *otrpniti* po Ekmanu), ki jo povzroči kolektivni strah in pričakovanje, pogosto prehaja z individualne ravni na kolektivno in obratno: »to brezštevilno množico je prešinel trepet in šlo je od srca do

8 Tukaj je težko najti samo eno ustreznico. Prevajanje konceptov iz enega jezika v drugega je posebna tema raziskav.

9 Podčrtala A. B. Tudi v nadaljevanju so podčrtave v dobrednih navedkih moje.

srca: bodi zaklet v pričakovanju, v strahu zaklet in večni obnemelosti! Uteči boš hotel, pa ne boš vedel kam, tudi nog ne boš ganil!» (Cankar 1917: 47)

Ekman *grozo* označuje kot skrajno obliko izražanja strahu in meni, da je verjetnost doživetja neizmerne strahu največja takrat, ko ne moremo storiti ničesar za svojo rešitev – ne pa takrat, ko ukrepamo, da bi se zaščitili pred nevarnostjo (Ekman 2010: 194–195).

Med preučevanjem »metafor za vojno grozo in smrt« v *Podobah iz sanj* je Jožica Čeh (2006: 579) ugotovila, da v tem delu »[g]roza pogosto napolnjuje ves prostor in nemo strmi«. V črtici Kadet Milavec Cankar prikazuje osupljivo podobo absolutne groze, pred katero se ne moreš skriti niti pobegniti, groze, ki človeka dobesedno paralizira: »Tam zadaj je grozota; in grozota hoče, da jo vidiš, drži te s kremplji za roko in za pas, da ji ne uideš; okreni se kamorkoli, zastrmela ti bo bleda in nema v obraz; ozri se kamorkoli, če proti samim nebesom, ona je vsepovsod, edina je; nema je, ali vse, kar slišiš, je njen glas, tudi tisti glas, ki krikne ponevedoma iz tvojih ust.« (Cankar 1917: 141)

Poudariti je treba, da je pri obeh avtorjih strah pogosto personificiran.

3.1 Strah¹⁰ pred ranami, strah pred smrtjo in strah ostati nepokopan

Hanka je nenehno v strahu za življenja svojih bližnjih (v vojno so odšli ne le njen dopisni prijatelj Kazimir, ampak tudi njena brata). Ta strah – tu je težko potegniti mejo med tesnobo (*Angst*) in konkretno bojaznijo (*Furcht*) – prehaja iz enega pisma v drugo.

Omeniti velja, da niti Kveder niti Cankar neposredno ne opisujeta vojaških bojev (Cankar celo ne uporablja besede *vojna*). Kljub temu pa so v dela vključena nekatera pričevanja iz vojske. V črticah Gospod stotnik, Leda in Tisto vprašanje je Cankar odrazil svoje kratkotrajno vojaško izkušnjo. Kveder pa je v besedilo romana vključila pismo mlajšega Hankinega brata Jana, ki piše s fronte. On pripoveduje sestri, kako je prvič videl ranjence, in ji zaupa svoje strahove – boji se, da bi se znašel na njihovem mestu:

Vsakdo, ki jih [tj. ranjence] prvikrat zagleda, kako se vlečejo opotekajoči iz bojnih črt ali kako jih nosijo na nosilnicah, onemi in otrpne. To je poseben občutek, temen in velik. Ali bom tudi jaz tako stokal? se sprašuje vsakdo. Ali bom tudi jaz tako reven, nesrečen? Zjutraj smo še sedeli skupaj, a glejte, zdaj ga je doletelo ... Lahko tudi mene ... (Kveder 1938)

V romanu *Hanka* najdemo še en odlomek iz bratovega pisma, v katerem pripoveduje, kako je bil prisoten pri pokopu vojakov. Šokiran je bil, ker so jih pokopali brez krst, in prizna, da se vojak najbolj boji, da ga ne bi pokopali in pustili gniti:

Strasno je deloval name prvi pokop mrtvih vojakov. [...] takoj mu prijatelji skopljejo grob in so še srečni, če morejo to napraviti. Ker kdo ve, ali bo jutri čas za to. Srečen tisti, ki je skupaj z dvajsetimi, petdesetimi ali celo sto vojaki položen v hladno zemljo. Vsak se namreč boji, da mu bo truplo ostalo nepokopano [...]. Tega se boji vsak, tudi najtrdnejši od nas, najsvobodumnejši. Ker veš, grozno je, če si strah prijatelju in sovražniku, če razpadaš pred njunimi očmi. Strasna so trupla poleti! In tisti strupeni in pregrozni smrad, ki ga širijo! (Kveder 1938)

10 Zunaj okvira tega prispevka ostaja strah za prihodnost naroda, ki je prisoten v besedilih obeh avtorjev.

Pri Cankarju se večkrat pojavi motiv nepokopanega trupla, npr. v črtici Maj: »Napotil sem se v gozd. Vse je bilo tam, kakor prejšnje čase, prav nikjer ni bilo zname-nja trohnobe, nikjer ni dišalo po nezakopanih truplih« (Cankar 1917: 35). V črtici Edina beseda naletimo na kup trupel:

Sanjalo se mi je zadnjič [...], da grem trudoma po položnem brdu vkreber. [...] Od vznožja pa do vrha je bilo brdo posuto s trupli ljudi [...]; in kolikor je bilo še trave, je bila povaljana in krvava. Na vsakem obrazu [...] je molčala beseda, ki se je bila ustavila na robu usten. [...] Ustnice so ostale neme [...]; le nebesa so slišale njih edino, strašno besedo; človek, ki bi jo slišal, bi ne slišal nikoli nobene več. (Cankar 1917: 58–59)

V črtici Pobratimi pripovedovalec poudarja, da se ta motiv večkrat ponavlja:

Mnogokdaj se mi je sanjalo, da vidim brezštevilna mrtva trupla, nakopičena na poljani, ki se razprostira brez konca. Ta trupla so okrvavljena in oblatena [...]. Vselej, kadar se mi je tako sanjalo, se mi je zdelo, da so ti blede obrazi, ki več ne gledajo in več ne dihaajo, čisto enaki drug drugemu, kakor da je bila v zadnjem trenutku ena sama misel okamnena na vseh (Cankar 1917: 132).

V zadnjih dveh primerih je očiten namen, da se celotna groza skrči na *edino besedo* in *eno samo misel*. Ti pa nista poimenovani, morda zato, ker nista namenjeni človeškim ušesom, saj presegata človekovo zmožnost dojemanja groze, kar je očitno povezano s travmatično izkušnjo.

4 Generalizacija strahu

Obstajajo teoretična dela, ki ne le diferencirajo strah, temveč ga tudi posplošujejo, poskušajo ga dati na skupni imenovalce. Posebno pozornost si zasluži raziskava Karin Johannisson (2011: 22), posvečena melanholiji: »Melanholija je lahko smrtonosno črna, depresivno siva, opustošeno bela ali skoncentrirano modra. Lahko se kaže kot strah, otožnost, žalost, utrujenost, praznina, nemirnost ali potreba po uživanju. Vendar pa je vedno prisoten skupni trenutek – pomanjkanje ali izguba nečesa ali nekoga«.

4.1 Travma in molčeča groza

Vojna je prinesla izgubo, povzročila je travmo. »Travma je prelom med izkušnjo in njenim razumevanjem. Zato so zgodbe o travmi običajno zgodbe o molku, zgodbe o potisnjeni, neizrečeni, brezbesedni grozi« (Ušakin 2009: 35).

Za Hanko se izkušnja bratove smrtne rane izkaže za travmatično, ob njegovi postelji preživlja neprespane noči in je priča njegovi nečloveški agoniji. Tako opisuje to obdobje v pismu Kazimirju: »Priatelj moj, nikoli, nikoli ne pozabim teh noči. Človeški jezik nima besed, da bi opisal vso njihovo strahoto« (Kveder 1938).

V Cankarjevih *Podobah* se pogosto ponavlja motiv neizrekljivega oz. nemogočnosti, da bi z besedami opisali strahote, ki jim »ni podobe, ne imena«: »Vse, kar odeva

meglena beseda trpljenje, se je vzbudilo, je zaživel devetkratno življenje. Greh, kesanje, strah¹¹ ... nič več besed; ali je treba vseh, ali nobene« (Cankar 1917: 66).

Neznosno težko je izraziti travmatične izkušnje, tako lastne kot kolektivne.¹² »Na vseh obrazih pa [...] je bilo s trdim jeklom zapisano nekaj skupnega, čisto enakega: neugasljiv, neizbrisljiv spomin [...] na trpljenje in bolečino brez primere, na grozoto, ki ji ni imena«, zapiše Cankar v črtici Velika maša (Cankar 1917: 158). Domnevam, da se za grozo brez imena skriva *vojna*. Ta beseda je v *Podobah iz sanj* tabuizirana in se ne pojavi niti enkrat (ne kot samostalni, ne kot pridevnik *vojni*), medtem ko je beseda *vojska* uporabljena precej pogosto.¹³

Branje črtice Ranjenci lahko vzbudi občutek, da gre za posttravmatsko stresno motnjo. Kot vemo, lik-pripovedovalec v bolnišnici dobi neke vrste nadnaravno sposobnost videti srca vseh ranjenih: »Tedad sem videl, da nobeno teh src ni bilo zdravo, vsa so bila ranjena in razbolela« (Cankar 1917: 75). Nato pripovedovalec nagovarja (sebe ali bralca) v 2. osebi ednine: »Poglej se sam: tudi ti nosiš prozorno suknjo in pod to suknjo ranjeno, izžeto, omadeževano srce, ki nikoli več ne bo zdravo, nikoli več čisto, veselo brez zlega!« (Cankar 1917: 78) Tudi v tem primeru gre za kolektivno travmo – vojne grozote so prizadele vsakega člana družbe. Zaradi uporabe 2. osebe ednine velelnika je tudi bralec del tega procesa prebolevanja travme.

Na kratko si oglejmo načine premagovanja strahov in predelovanja travme v obeh delih.

5 Prebujanje

Znano je, da se travmatične izkušnje podoživljajo v sanjah, ljudje s posttravmatsko stresno motnjo pa imajo pogosto nočne more. Ena od osrednjih podob travme je po mnenju Cathy Caruth (2009: 581), kljub vztrajnosti vračanja travme, »prebujanje – od dobesednega prebujanja iz spanja do imperativa, da se zbudimo«.

Ni naključje, da Cankar svoje delo gradi v skladu z zakoni ne samo sanj, ampak tudi sna. V znamenitem Koncu, po neprestanem doživljanju travm, tako kolektivnih kot individualnih, skozi ves cikel (pogosto v sanjah, z obsesivnimi ponovitvami), končno

11 Posebno raziskavo si zasluži tema »združevanja/spremembe« čustev. »Če ne ostrmimo in ne pobegnemo, bo naslednja verjetna reakcija jeza na tisto, kar nam grozi. Zelo pogosto prav jeza hitro zamenja strah. [...] Lahko izmenično doživljamo strah in jezo (ali katero koli drugo čustvo) tako hitro, da se ta čustva združijo« (Ekman 2010: 193).

12 Travmo lahko preučujemo v treh smereh: »travma kot izkušnja izgube, travma kot simbolna matrica in nazadnje travma kot združevalen dogodek« (Ušakin 2009: 35).

13 V opombah k Cankarjevemu *Izbranemu delu* Boris Merhar in France Dobrovoljc pojasnjujeta razlog Cankarjevega »manj jasnega [...] s prispodobami in simboli zastrtega izražanja«. Po eni strani poudarjata, da je moral biti Cankar kot »nenemški pisatelj« po izkušnji aretacije in zapora (na Gradu jeseni 1914) bolj previden, saj so bili med prvo svetovno vojno cenzurirani tako pisatelji kot založniki. Po drugi strani pa ta obrat lahko razložimo tudi z nagnjenjem k mysticismu, ki je v teh časih značilno ne le za Cankarja, temveč tudi za njegove sodobnike (Cankar 1955: 472–475).

pride do prebujenja:¹⁴ »V tistem hipu [...] sem se sladko zbudil iz dolge, strašne bolezni.« (Cankar 1917: 165)

Tudi protagonistka romana *Hanka* se »prebudi«. Na začetku ne sprejme realnosti, ne verjame, da se bo vojna začela: »Oh, toda na vojno nikakor nisem mislila resno. Nič se je nisem bala. Saj Evropa ne bo začela take vojne, ne bo dovolila kaj takega! Blaznost!« (Kveder 1938) Sprva skuša Hankin mož svojo ženo zaščititi pred grozotami vojne, zato nekaj časa ostaja pasivna in zaradi tega trpi: »Ampak moj mož me ne razume. On ne ve, da bi mi bilo lažje, če bi imela ves dan opravke [...] Težko in odgovorno delo, ki ne pusti misliti na nič drugega. Da bi mi bilo lažje, če bi me zajel vrtinec tega silnega, razburjenega življenja, ki zdaj težko in bolno vre po mestu. [...] Bila bi koristna.« (Kveder 1938)

Vendar se strategija skrivanja (Ekman) ne izkaže za uspešno, pred vojnimi grozotami je zelo težko pobegniti. Roman kaže, da izredne razmere silijo k hitremu razvoju. Vojna spremeni zavest ljudi, odnose obrne na glavo. Hanka zaradi vojne v marsičem pridobi večjo neodvisnost. Izve za možovo prešuštvo pred osmimi leti. Marina, moževa ljubica, ki jo prežema krivda, se pokesa in Hanki vse prizna. Omeniti velja, da znorela Marina verjame, da je vojna izbruhnila zaradi njenih grehov in da je bil njen mož Marek prav zaradi tega ubit na fronti: »Grešila sem z [...] vašim možem, zato so Moskovčani ubili Mareka! ...« (Kveder 1938) Hanka se loči od moža, dejavno se vključi v kolektivno delovanje in prav s tem premaga strahove ter predela travme. Sprva dela v bolnišnici v Pragi, kjer ji umre brat (njegovo trpljenje je opisano z naturalističnimi podrobnostmi, predvsem z namenom, da bi bralca pretreslo in v njem vzbudilo odpor do vojne). Nato Hanka odpotuje na posestvo svoje matere, ki prav tako umre med vojno, in tam odpre šolo za revne kmečke otroke. Zares nima časa za strah. Hanka si namerno zoži perspektivo, da bi lažje preživela grozote vojnega časa:

Ne, ne gre, da bi gledali brezmejnost vsega strašnega, kar se godi. Ne gre, da bi zasledovali na zemljevidu milijonske vojske, jih urejevali v neizmerno dole fronte, šteli strelske jarke, topove, puške [...]

Zožiti moramo obzorje svojih misli, moramo se omejiti v svojem hotenju. Skrbeti moramo za svoje majhno področje in na svojem skromnem mestu opravljati svojo dolžnost (Kveder 1938).

Razvoj protagonistke je očiten – še sama je presenečena nad spremembo, ki jo doživlja:

Pogosto se mi zdi, kakor da sanjam in da ni res, da bi mi šele nedavno, pred tremi meseci, umrl brat na tako grozen način. Mislila sem, da ne bom nikdar prebolela tega grozotnega doživljanja [...]

In vendar, prijatelj, spet živim novo življenje. (Kveder 1938)

14 Namerno ponujam le eno interpretacijo tega cikla, pri tem se zavedam njegovega neskončnega interpretacijskega potenciala – »poslednjega dna ni« (Cankar 1917: 8). Gl. npr. predlagana koncepta Borisa Paternuja (2019: 13): »pogumni duh resignacije« in »živeti v oksimoronu«.

6 Pacifistične strategije: otroški in ženski pogled

Obe deli sta izrazito antimilitaristični, oba avtorja pa uporabljata različne strategije za prepričevanje bralca. Na kratko bom omenila le eno od njih.

V Otrocih in starcih Cankar uporabi otroško perspektivo. Otroci poskušajo razumeti pomen besede *padel* (Cankar 1917: 26), kar razkriva vso absurdnost vojne.

V *Hanki* je vojna prikazana z ženske perspektive: »Oh, jaz vsega tega ne razumem in nočem razumeti. Jaz sem ženska, uboga in slabotna«. V sporu s hčerkama o vojni Hanka izjavi: »Srečna sem, da sem žena, da se smem zgražati nad vojno in se razžalostiti zavoľjo hudega, kar povzroča ...« (Kveder 1938) Na ta način Hanka poudarja svojo prednost biti ženska in odkrito nasprotovati vojni.

7 Sklep

Različne vrste strahov, ki jih povzroča vojna, igrajo pomembno vlogo v obeh obravnavanih delih, pri čemer so ti strahovi v veliki meri povezani s travmo vojne. Obe besedili sta izrazito pacifistični in prikazujeta tako grozote kot tudi absurdnost vojne. Prav tako oba pisatelja intenzivno vplivata na bralčevo dožemanje, saj v njem vzbujata strah in odpor do vojne. Cankar mukoma (ne najde pravih oz. nobenih besed ali pa jih kompulzivno ponavlja) premaga travmatično izkušnjo ter daje bralcu upanje na »prebujanje«. Kveder prav tako »prebudi« svojo protagonistko, ki pred očmi bralca doživlja razvoj (od zanikanja do dejavnega vključevanja v življenje), in ji omogoči, da preživi travmo izgube.

Literatura

- BOROVNIK, Silvija, 2007: Uporništvo ženskih likov v prozi Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* LII/5. 53–62.
- BOURKE, Joanna, 2001: The Emotions in War: Fear and the British and American Military, 1914–45. *Historical Research* LXXIV/185. 314–330. <https://doi.org/10.1111/1468-2281.00130>
- BOURKE, Joanna, 2003: Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History. *History Workshop Journal* LV/1. 111–133. <https://doi.org/10.1093/hwj/55.1.111>
- BOURKE, Joanna, 2006: *Fear: A Cultural History*. London: Virago.
- CANKAR, Ivan, 1917: *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Nova založba.
- CANKAR, Ivan, 1955: *Izbrana dela* 8. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- CANKAR, Ivan, 1975: Pogled iz škatlice. *Zbrano delo* 22. Ljubljana: Državna založba Slovenije. Wikivir.
- CARUTH, Cathy, 2009: Travma, vremena i istorija. Sergej Ušakin, Elena Trubina (ur.): *Travma: punkty*. Moskva: NLO. 561–581.
- ČEH, Jožica, 2006: Metafora v Cankarjevih *Podobah iz sanj*. Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja* 23. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 569–580.
- EKMAN, Paul, 2010: *Psihologija emocij. Ja znaju, čto ty čuvstvues'*. Sankt Peterburg: Piter.
- FREUD, Sigmund, 1967: *Gesammelte Werke*: chronologisch geordnet. Bd. 13. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- FREVERT, Ute, 2013: *Vergängliche Gefühle*. Göttingen: Wallstein.
- JOHANNISSON, Karin, 2011: *Istorija melanholii. O strahe, skuke i čuvstvitel'nosti v prežnie vremena i teper'*. Moskva: NLO.
- KVEDER, Zofka, 1938: *Izbrano delo* 8: Hanka. Ljubljana: Belo-modra knjižnica. <https://sl.wikisource.org/wiki/Hanka> (dostop 1. 5. 2025)

- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2019: Vezi Zofke Kveder s srbskim kulturnim prostorom. *Slovenika* 5. 23–48. <https://doi.org/10.18485/slovenika.2019.5.1.1>
- MPIB = MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR BILDUNGSFORSCHUNG, 2024: *Ute Frevert: »International und national haben wir hier ordentlich Wind gemacht.«* 27. 7. 2024 <https://www.mpib-berlin.mpg.de/meldungen/abschied-geschichte-der-gefuehle>
- PATERNU, Boris, 2019: Vprašanje novega branja Ivana Cankarja. Marko Jesenšek, Janko Kos (ur.): *Akademjski pogledi na Cankarja*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. 11–16.
- PLAMPER, Jan, 2010: Strah: Soldaty i emocii v istorii voennoj psihologii načala XX veka. Jan Plamper, Schamma Schahadat, Marc Elie (ur.): *Rossijskaja imperija čuvstv: podhody k kul'turnoj istorii emocij*. Moskva: NLO. 401–430.
- REDDY, William M., 2001: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- UŠAKIN, Sergej, 2009: «Nam etoj bol'ju dyšat'»? O travme, pamjati i soobščestvah. Sergej Ušakin, Elena Trubina (ur.): *Travma: punkty*. Moskva: NLO. 5–41.

Pripovedna empatija v izbranih zbirkah sodobne slovenske kratke pripovedi

DOI: 10.4312/Obdobja.44.35-42

Blanka Bošnjak, Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, Maribor; blanka.bosnjak@um.si

Prispevek proučuje pripovedno empatijo z razumevanjem pripovednih čustev kot posebnega vidika pripovedne oblike in pri tem obravnava izbrane zbirke sodobne slovenske kratke pripovedi: *Gverilci* (2004) Polone Glavan, *Zakon želje* (2000) Andreja Blatnika in *Džehenem* (2010) Dušana Čatra. Analiza prisotnosti pripovednih čustev v kratkih zgodbah je pokazala, da so dialogi med subjekti oz. liki le na videz površinski, pri čemer gre na ravni komunikacije predvsem za postopke minimalistične eliptičnosti.

sodobna slovenska kratka pripoved, minimalistična kratka zgodba, Polona Glavan, Andrej Blatnik, Dušan Čater, pripovedna empatija

This article examines narrative empathy by understanding narrative emotions as a special aspect of narrative form in selected collections of contemporary Slovenian short stories: Polona Glavan's *Gverilci* (Guerrillas, 2004), Andrej Blatnik's *Zakon želje* (The Law of Desire, 2000), and Dušan Čater's *Džehenem* (Gehenna, 2010). The analysis of the presence of narrative emotions in the short stories has shown that the dialogues between the subjects or characters only seem superficial, and that, at the level of communication, they are mainly processes of minimalist ellipticity.

contemporary Slovenian short fiction, minimalist short story, Polona Glavan, Andrej Blatnik, Dušan Čater, narrative empathy

1 Uvod

Zanimanje za empatijo in čustva se v sodobni znanosti pojavlja v različnih disciplinah, kot so psihologija, filozofija, evolucijska biologija, antropologija, zgodovina, sociologija, pedagogika, jezikoslovje in tudi nevroznanost, kjer se meddisciplinarni raziskavi v zvezi z branjem in estetskim izkustvom temeljito posveča ameriški raziskovalec Paul B. Armstrong. V študiji *How Literature Plays with the Brain: Neuroscience of Reading and Art* (2013) (v slovenskem prevodu je izšla leta 2015 z naslovom *Kako se literatura igra z možgani? Nevroznanost umetnosti in branja*) upošteva različne metode literarne vede: fenomenologijo, recepcijsko estetiko, formalizem idr. V povezavi s pojmom estetsko izkustvo,¹ ki ga raziskuje t. i. nevroestetika, opredeli »dvojnost možganov kot univerzalnega organa naše vrste, ki pa je presenetljivo odprt za spremembe,

1 Znana je »dolga zgodovina opisov estetskih izkustev od Platona in Aristotela dalje«, kar naj bi nevroznanstveniki prav tako upoštevali pri svojih raziskavah (Armstrong 2015: 212–213).

prilagoditve in igro» (Armstrong 2015: 216). Te prilagoditve se v možganih dogajajo predvsem takrat, ko beremo besedila, ki prinašajo drugačen način mišljenja, občutenja in presojanja, pri čemer prihaja tudi do procesa potujevanja² znanega. Pri tem so kortikalni procesi večdimenzionalni: zrcaljenje, čustvena identifikacija ali kognitivno prevzemanje perspektiv. Tako pri branju, še zlasti literarnem, lahko mislimo in občutimo misli ter občutke drugih, saj možgani poustvarijo telesno stanje, ki ga dejansko ni (npr. pri branju, gledanju tragičnega prizora). »Utelešenost estetskega čustva« je poznal že Aristotel, ko je pisal o katarzi (Armstrong 2015: 216). Porast znanstvenega in strokovnega zanimanja za čustva, zlasti v literarni vedi, označujemo kot *afektivni obrat* (Clough, Halley 2007), ki nadaljuje *pripovedni obrat* iz prejšnjega obdobja. Narativni oz. pripovedni in afektivni obrat sta v zadnjih desetletjih sovpadla, spodbujata alternativno sodelovanje, ki temelji na skupnih raziskavah pripovedovanja zgodb in osrednjem pomenu čustev za mišljenje (Keen 2011: 7). Razmah zanimanja za pripovedno empatijo in tudi čustva v širšem smislu se kaže v raznolikosti tem, s katerimi se v zadnjem času, po afektivnem obratu, ukvarja literarna veda. Tako vključuje študije, ki zajemajo aktualne teme, kot so pripovedne identifikacije (Breger, Breithaupt 2009; Neumann idr. 2008), intersubjektivnost v filmu in fikciji (Butte 2004), pripovedne zmožnosti in čustvena vpletenost (Walsh 1997), vpliv čustvene vpletenosti na hitrost branja (Gerrig 1993; Miall 2007, 2008), pripovedna empatija (Fricke 2004; Keen 2006, 2008) idr.

2 Pripovedna empatija in čustva v literarni vedi

Suzanne Keen, pomembna teoretičarka postklasične naratologije, ki se je razvila konec 20. stoletja, v delu *Empathy and the Novel* (2007) piše, da je že Aristotel v *Poetiki* zapisal, kako formalni elementi zapleta vzbujajo čustva (v tragediji strah in sočutje). Tudi sodobna teorija temelji na antični tradiciji Aristotela, Platona, Horacija in drugih, v romantiki pa se je v zvezi s čustvi pisalo tudi o odtujenosti in sublimnem (npr. Herder, Lessing, Goethe, Kant) ter simpatiji (npr. Hum in Smith), kar kaže na selektivni izbor v zgodovini raziskav o literarnem čustvovanju (Keen 2007: 37–41). V razpravi *Introduction: Narrative and the Emotions*, objavljeni leta 2011 v *Poetics Today*, pa Keen mdr. ugotavlja, da Richards že leta 1926 v *Principles of Literary Criticism* piše o ritmu in metru v jeziku, kjer ima njegovo razumevanje literarne strukture prav tako nevrološko podlago (trditev velja predvsem za poezijo in krajše prozne forme), pri čemer ne obravnava daljših form. Za Richardsa namreč umetniška komunikacija, če je učinkovita in poglobljeno povezana s prejemnikovimi stališči, naredi trajne spremembe v strukturi uma (Dames 2007: 248–53 po: Keen 2011: 2). John Dewey v nasprotju z Richardsom v delu *Art as Experience* raziskuje predvsem doživljajoči ali beroči oz. gledajoči jaz v dramah in romanih (2005 [1934]: 43 po: Keen 2011: 5), kar napeljuje na zgodnja spoznanja naratologije v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja, npr. na pojem fokalizacije (žariščenja), ki ga je uvedel Gérard Genette z namenom, da bi ločil tistega, ki v pripovednem delu govori, torej pripovedovalca (subjekt govora), od tistega, ki

2 O procesu potujevanja v literaturi je mdr. pisal Viktor Šklovski (Armstrong 2015: 68).

v njem »gleda« – fokalizator (subjekt gledanja), čeprav je lahko oboje tudi povezano (Genette 1992: 99–102).

Kako je s pripovedovalcem in fokalizacijo v minimalizmu? Cynthia J. Hallett, avtorica razprave *Minimalism and the Short Story* (1996), mdr. poda temeljno ugotovitev glede značilnosti minimalistične kratke zgodbe, ki je kot prozna oblika raznovrstna, izjemno kompleksna in hkrati kompaktna pripovedna oblika. Dogajanje v njej se zdi samoumevno, ustvarja videz nečustvenosti, čeprav je bogastvo čustev prisotno pod površjem, pri čemer gre za minimalistično eliptičnost na ravni komunikacije oz. dialoga. Minimalistična kratka zgodba lahko s prikazovanjem na zunaj nepovezanih fragmentov ustvarja iluzijo »zgodbe brez zgodbe« in tudi »zgodbe brez pripovedovalca« predvsem zaradi izrazne moči različnih glasov (Hallett 1996: 490–491). Minimalistične kratke zgodbe namreč izhajajo iz t. i. »dialoške minimalistične pretočnosti«, ki pomeni medsebojno prepletenost pripovedovalca, likov in fokalizatorjev (Gulam 2019: 319). V nadaljevanju prispevka je v povezavi s komunikacijo med literarnimi osebami zlasti z vidika dialoga predstavljeno, da se pojavljajo postopki minimalistične eliptičnosti, ki razkrivajo na videz zakrito pripovedno empatijo v besedilih izbranih zbirk kratkih zgodb *Gverilci* (2004) Polone Glavan, *Zakon želje* (2000) Andreja Blatnika in *Džehenem* (2010) Dušana Čatra.

3 Pripovedna empatija in izbrana sodobna slovenska kratka pripoved s prvinami minimalizma

Marta C. Nussbaum v monografiji *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (2001) mdr. utemeljuje, da je empatija povezana s čustvi in etiko ter čustveno inteligenco, ki pomeni spodbujanje emocionalnega ter intelektualnega napredovanja. Ugotavlja, da ni ustrezne etične teorije brez ustrezne teorije čustev, pri čemer opravlja prav analiza čustev moralno delo, saj le z njihovo pomočjo lahko razumemo etične vidike življenja, ki utrjujejo zmožnost človekove čustvene inteligence (Nussbaum 2001: 15–16). Identifikacija ne pomeni istega kot empatija, pri kateri gre za psihično spoznavno sposobnost razumeti čustva in namere, s pomočjo katerih se lahko prestavimo na mesto nekoga drugega. Empatija je v literaturi povezana z zgodbo in pripovedjo, kar se na področju literarne vede imenuje pripovedna empatija (angl. *narrative empathy*), s katero se poglobljeno ukvarja že omenjena Suzanne Keen (Zupan Sosič 2022: 102–103). Poglobljeno branje literarnih tekstov z vidika pripovedne empatije vključuje razumevanje pripovednih čustev, ki jih lahko literarnim likom neposredno pripisuje pripovedovalec z vpogledom v njihova čustva, lahko se razkrijejo s pripovedovanim ali notranjim monologom, lahko pa jih povzamemo z branjem na osnovi karakterizacije in zunanjih dejanj, saj so pripovedna čustva močno povezana z literarnimi osebami (Keen 2015: 152–161 po: Zupan Sosič 2017: 304–305).

Minimalizem razgrajuje resničnost, ki mu služi za opise posebne atmosfere v zgodbah, saj se subjekti v njih vedno znova znajdejo v poziciji, da se kljub domači ali prepoznavni resničnosti počutijo osamljeno in nerazumljeno. V teh zgodbah gre navadno

za pojav implicitnega avtorja³ (Abádi-Nagy 2000: 239), ki je sicer lahko prisoten v vseh pripovedih. Minimalistična kratka proza ustvarja iluzijo »zgodbe brez avtorja« (Perić Jezernik 2011: 63), kar nakazuje na njeno performativnost. Izjavljanje je tisto dejanje v minimalističnih kratkih zgodbah, ki subjektom omogoča medsebojno komunikacijo, vendar pa minimalistična poetika to komunikacijo problematizira tako, da »s posnemanjem oziroma mimetičnim ponazarjanjem vsakdanje komunikacije na konkretnih primerih prikazuje krizo performativne identitete« (Perić Jezernik 2011: 44). V dialogih minimalistične kratke zgodbe tako ni podan celoten kontekst predvsem zaradi kratkega stika v komunikaciji med literarnimi liki. Njihovi dialogi sicer posnemajo način vsakdanjega pogovora, vendar bralca oz. bralko spodbujajo k večjemu sodelovanju, saj mora zaradi izpuščenega konteksta vložiti več truda za zapolnjevanje t. i. praznih mest. V minimalistični kratki pripovedi naj bi s pomočjo dialogov uvideli komunikacijsko blokado in nemoč refleksije literarnih subjektov, ki ne zmorejo izraziti lastnih problemov, nimajo moči reševanja konfliktov ali ubeseditve svojih čustev, ne znajo in ne zmorejo artikulirati tega, kar želijo povedati. Sicer imajo željo po komunikaciji, vendar so v njej nemočni, izražajo se pomanjkljivo, konfliktom se izogibajo. Velikokrat je prisotno ponavljanje besedišča in fraz, kar odraža »zavest o odpovedi komunikacije« kot temeljne značilnosti minimalizma, ki se pokaže v dialogih, v katerih prevladuje »verbalna paraliza« (Jezernik 2011: 96–103). Pripovedovalec ima lahko videz prvoosebne, tretjeosebne ali drugoosebne, nikoli ni vsevedni, zato v taki pripovedi ni trdne resničnosti in resnice (Jezernik 2011: 64). V minimalistični kratki zgodbi gre torej za t. i. »dialoško strukturiranost«, ki se kaže v povečani količini dialogov, vendar so navadno neproduktivni, saj so plod »deformirane komunikacije« (Matajc 2006: 368).

Kot je zapisala A. Walton Litz, je za sodobna urbana okolja, ki so večinoma dogajalni prostori minimalističnih kratkih pripovedi, značilno določeno pomanjkanje čustev in nezmožnost komunikacije ali povezovanja z drugimi (Litz 1994: 4 po: Hallett 1996: 491). Collado-Rodriguez (2006) pa za ameriško književnost ugotavlja, da je minimalistična kratka pripoved nadčasovno zastavljena, zgodbe niso rutinsko zasnovane, abruptno se zaključijo, so brez izpostavljenega pomena, moralno sporočilo zgodb ni eksplicitno podano. Minimalizem se povezuje z nihilizmom in kulturološkim relativizmom, literarni liki v teh besedilih imajo nejunaški značaj, svoj čas preživljajo največkrat pred televizijo, v družbi z mediji, brezciljno nakupujejo, jedo hitro hrano, zlorabljajo alkohol in še kaj, kar kaže na pomanjkanje življenjskega smisla akterjev sodobnega načina življenja (Collado-Rodriguez 2006: 99). Dober primer teh značilnosti je kratka zgodba Dušana Čatra Še kaj hujšega smo preživeli iz zbirke *Džehenem*, ki odlično

3 Implicitni avtor (angl. *implied author*) v pomenu nakazani ali predpostavljeni avtor, ki je abstraktna kategorija in ga je uvedel Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961). »Zaradi abstraktnosti se ga večinoma razlaga kot nakazano podobo avtorja, odgovorno za celotno obliko, vrednote in kulturne norme besedila, ter za normo literarnega dela. Pripiše se mu posebna senzibilnost, kombinacija čustvovanja, inteligence, znanja in določenih stališč, ki je osnova celotne interpretacije pripovedi, saj si bralci ob branju ustvarjajo svojo predstavo, kar bi opravičilo tudi izraz predpostavljeni avtor: i. a. je torej vir oblikovanja in opomenjanja besedila« (Zupan Sosič 2017: 330–331).

prikazuje disfunkcionalne odnose v družini Domazet iz blokovskega naselja na Glinškovi ploščadi v Ljubljani, in sicer med brezposelnim očetom Ivanom, materjo Tanjo v poznih štiridesetih letih, ki je zaposlena kot prodajalka v Mercatorju, in najstniškima otrokoma – mlajšo hčerko Nino ter starejšim sinom Ninom, ki imata težave z odvisnostmi, hči od televizije, sin od prepovedanih substanc.

John Gardner v delu *Art of Fiction* (1984) poleg tega ugotavlja, da si podobe v minimalističnih kratkih zgodbah sledijo z na videz nezainteresiranim fokusom npr. fotoaparata ali kamere, vendar se na površju diskurza oz. dialoga kažejo eliptični zamolki z emocionalnimi učinki. Tudi odrekanje individualnemu diskurzu pripovedovalca je estetska izbira minimalizma, s čimer se poudarja posredno izražanje čustev (Gardner 1984: 135–136), kar se kaže v vseh treh analiziranih zbirkah sodobne slovenske kratke pripovedi *Gverilci* (2004), *Zakon želje* (2000) in *Džehenem* (2010). V posameznih kratkih zgodbah se pojavljajo prvine minimalizma na različnih ravneh: s posebno minimalistično atmosfero, prisotna je redukcionistična težnja oz. minimalistična eliptičnost na ravni zgodbe, dogajanja, oseb, pripovedovalca, vpogleda (epifanije) ter zlasti izrazito eliptičnih ali odprtih mestih v dialogu (Bošnjak 2015: 52–53). Prav na eliptična ali odprta mesta v dialogu smo bili pri analizi zgodb v povezavi s pripovedno empatijo v izbranih kratkih minimalističnih zgodbah še posebej pozorni; kažejo se kot kratki stiki oz. zamolki v komunikaciji z emocionalnimi učinki. Čustveno žarišče minimalistične kratke zgodbe je navadno v nekem dogodku v ozadju, ki morda ni opisan ali je v zgodbi samo omenjen, vendar je kljub svoji odsotnosti pomemben, kar je značilno za Čatrovo že navedeno zgodbo *Še kaj hujšega smo preživeli*, v kateri gre za skrivnostno preteklost žene in matere Tanje, ki usodno vpliva na celotno družino. Minimalistične kratke zgodbe so tako zaradi navidezne preprostosti ali kratkosti morda premalo opazne, saj je prav umetelnost njihove kompozicije in pomenska zgoščenost tisto, kar jim daje pomen (Sapp 1993: 82–83 po: Hallett 1996: 487–488, 491). Primer izpostavljene eliptičnosti minimalistične komunikacije se kaže v omenjeni Čatrovi kratki zgodbi, npr. v odlomku v obliki pogovora med člani družine Domazet, ki vsebuje številne eliptične zamolke z emocionalnimi učinki in posredno izražanje čustev, kar lahko mestoma deluje tudi nekoliko ironično:

»Lahko bi se postrigel,« je rekla Tanja. »Pa ves bled si.«

»On je emo,« je rekla mala.

Nino je dvignil pogled vanjo.

»Kaj je?« je zanimalo Ivana.

»Emo,« je rekla mala.

»Kak emo? Kaj je to?« se je Ivan zazrl v hči.

»Emo ... To so tisti ... Emocialci,« je rekla mala.

»Ti pa veš ...« je rekel Nino.

»Maš probleme z emocijami?« je Ivan vprašal sina.

»Mah,« je rekel Nino.

»Saj se lahko vse pomenimo, sine,« je rekel Ivan. »Jaz in mami smo ...«

»Daj foter ...«

»Si bil na vajah?« ga je vprašala Tanja.

Aha.«

Kratek premolk (Čater 2010: 44).

Postopki minimalistične eliptičnosti na ravni komunikacije se kažejo tudi v celotni zbirki Andreja Blatnika *Zakon želje*, v kateri je funkcijo in pomen t. i. subjekta pogovarjanja izpostavil že Tomo Virk (1998: 47) zlasti v analizi kratke zgodbe O čem govoriva, prvotno objavljeni v zbirki *Biografije brezimenih* (1989). Literarne osebe v teh izrazito minimalističnih kratkih zgodbah veliko govorijo o na videz nepomembnih stvareh v življenju, vendar se pri branju kmalu pokaže, da se za tem skrivajo izrazita pripovedna čustva, kot npr. v kratki zgodbi Bližje, v kateri je prikazana kriza partnerske zveze, ki jo moški lik rešuje z odhodi od doma in občasnimi telefonskimi klici domov. Takrat se ljubeče pogovarja s sinom in s čustveno zadržanostjo, prizadetostjo ter občutki nemoči z ženo, kar se kaže v komunikacijskih kratkih stikih z eliptičnimi zamolki v njunem dialogu. Še bolj pa ta pripovedna čustva razkriva notranji monolog akterja, kot npr. v odlomku:

»Kaj je novega?« vpraša.

»Nič,« rečem in se počutim kot tepec, kot pravi idiot. Plašč povlečem s televizorja in pričnem tipati po daljincu.

»Nič? Zakaj pa potem kličeš?«

Oh, pomislim. Znaš bolje. Slab dan imaš. Slab dan, čeprav sem odšel. [...]

»Spodobi se.«

»Spodobi se? Še vse kaj drugega se spodobi, pa – «

Poznam ta pomenljivi premolk. Na izust ga poznam.

»Je doma vse v redu?« prazno vprašam.

»Odkar si šel, je precej bolje.«

»Hvala,« zamrmram. Delam se užaljenega. Se spodobi. Se mi zdi.

»Ni za kaj. Hvala tebi. Da si šel.«

»Vrnil se bom,« rečem, ker se ne morem spomniti boljšega. Na televizijskem zaslonu široko nasmejana družinska mati nosi na mizo nanizanim trem sinovom in možu zapečenega purana, s katerega kaplja maščoba.

»Oh, to me ne skrbi,« reče moja žena ledeno. »Saj boš spet šel.«

Molčim. Tudi ona molči. »Mi daš spet malega?« rečem (Blatnik 2000: 46–47).

V obravnavanih zbirkah minimalističnih kratkih zgodb prav dialogi odražajo na videz nepomembne poudarke, pomanjkanje pripovedovalčevega komentarja pa zahteva široko bralno sodelovanje, prav tako v kratkih zgodbah Polone Glavan, npr. Pravzaprav, Janko in Metka, December iz zbirke *Gverilci*. V kratki zgodbi Janko in Metka se pojavlja fokalizacija skozi oči majhne deklice Aleksandre, ki ima izjemno rada svojega veliko starejšega brata Andreja, on pa je, kar se razkriva med branjem, v incestnem razmerju s sestrice, ki tega ne more razumeti na ta način. Pripovedovani ali notranji monolog Aleksandre v zgodbi razkriva bogata pripovedna čustva ljubezni, občudovanja in pripadnosti bratu, a tudi strahu pred neznanim, kar lahko razbiramo tudi iz eliptičnih

zamolkov z emocionalnimi učinki, kot npr.: »Ti si tako blazno srčkana, pravi. Taka fina lička imaš in te očke ... Kar pojedel bi te, reče in me požgečka pod brado. Smejim se. Rečem, da me ne sme pojesti, da to boli. Smeji se mi in pravi, da me bo vseeno. Rečem mu, da bom povedala očiju in bo že videl« (Glavan 2018: 29).

V vseh treh analiziranih zbirkah kratkih zgodb gre za opazen pojav pripovedne empatije, ki je razvidna iz minimalistične eliptičnosti na ravni komunikacije, ki se kaže v obliki kratkih stikov in eliptičnih zamolkov z emocionalnimi učinki v pogovoru oz. dialogu. Literarne osebe skoraj nikoli ne povedo, kaj resnično mislijo ali čutijo, temveč izrekajo splošne fraze, podajajo pričakovane odzive, namige ali evfemizme, za katerimi se skrivajo globoka čustva (Hallett 1996: 489–494). Pripovedna čustva pa se v kratkih zgodbah lahko razkrivajo tudi s pripovedovanim ali notranjim monologom zlasti v zbirkah Polone Glavan in Andreja Blatnika.

4 Sklep

Prisotnost pripovedne empatije in pripovednih čustev kot posebnega vidika pripovedne oblike v izbranih zbirkah sodobne slovenske kratke proze Polone Glavan, Andreja Blatnika in Dušana Čatra se lahko razbira s poglobljenim branjem in odkrivanjem določenih značilnih postopkov minimalističnega diskurza. Analiza prisotnosti pripovedne empatije, zlasti po Cynthii J. Hallett (1996), Johnu Gardnerju (1984) in Suzanne Keen (2015 po: Zupan Sosič 2022), v izbranih zbirkah je pokazala, da je v izbranih minimalističnih kratkih zgodbah diskurz med subjekti le na videz površinski in pomensko izprazenjen, kar je razvidno iz postopkov minimalistične eliptičnosti ali odprtih mest na ravni komunikacije oz. dialoga z eliptičnimi zamolki kot posrednega načina izražanja čustev, občutij in mnenj.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalne skupine P6-0156 z naslovom Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine, ki jo financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Literatura

- ABÁDI-NAGY, Zoltán, 2000: The Narratorial Function in Minimalist Fiction. *Neohelicon* XXVII/2. 237–248.
- ARMSTRONG, Paul B., 2015: *Kako se literatura igra z možgani? Nevroznanost umetnosti in branja*. Prevedel Igor Žunkovič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- BLATNIK, Andrej, 2000: *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.
- BOŠNJAK, Blanka, 2015: *Med sodobnostjo in tradicijo*. Maribor: Založba Pivec.
- BREGER, Claudia, BREITHAUPT, Fritz (ur.), 2009: *Empathie und Erzählung*. Freiburg/Breisgau: Rombach.
- BUTTE, George, 2004: *I Know that You Know that I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbus: Ohio State University Press.
- CLOUGH, Patricia Ticineto, HALLEY, Jean, 2007: *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, London: Duke University Press.
- COLLADO-RODRIGUEZ, Francisco, 2006: Minimalism, Post-humanism, and the Recovery of History in Bobbie Ann Mason's Zigzagging Down a Wild Trail. *The Southern Literary Journal* XXXIX/1. 98–118.

- ČATER, Dušan, 2010: *Džehenem*. Ljubljana: Študentska založba.
- FRICKE, Hannes, 2004: *Das Hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie*. Gottingen: Wallstein.
- GARDNER, John, 1984: *Art of Fiction*. New York: Knopf.
- GENETTE, Gérard, 1992: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. Vladimir Biti (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus. 96–115.
- GERRIG, Richard J., 1993: *Experiencing Narrative Worlds: on the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- GLAVAN, Polona, 2018: *Gverilci*. Ljubljana: Beletrina.
- GULAM, Sara, 2019: Nezan esljlivi pripovedovalec, fokalizacija in ironija v romanih *Stud. chem. Helene Willfüer Vicki Baum in Eine Zierde für den Verein* Marieluise Fleißer. *Ars et Humanitas* XIII/2. 317–330. <https://doi.org/10.4312/ars.13.2.317-330>
- HALLETT, Cynthia J., 1996: Minimalism and the Short Story. *Studies in Short Fiction* XXXIII/4. 487–495.
- KEEN, Suzanne, 2006: A Theory of Narrative Empathy. *Narrative* 14. 207–236.
- KEEN, Suzanne, 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- KEEN, Suzanne, 2008: Strategic Empathizing: Techniques of Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Narrative Empathy. *Deutsche Vierteljahrsschrift* 82. 477–493.
- KEEN, Suzanne, 2011: Introduction: Narrative and the Emotions. *Poetics Today* XXXII/1. 1–53.
- MATAJC, Vanesa, 2006: Epizacijske strategije v sodobni slovenski prozi. Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza. Obdobja 23*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 361–373.
- MIALL, David S., 2007: Feeling from the Perspective of the Empirical Study of Literature. *Journal of Literary Theory* 1. 377–393.
- NEUMANN, Birgit, NUNNING, Ansgar, PETTERSSON, Bo (ur.), 2008: *Narrative and Identity: Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Trier: Wissenschaftliche Verlag Trier.
- NUSSBAUM, Marta C., 2001: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- PERIČ JEZERNIK, Andreja, 2011: *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- VIRK, Tomo, 1998: *Premisleki o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- WALSH, Richard, 1997: Why We Wept for Little Nell: Character and Emotional Involvement. *Narrative* V/3. 306–321.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2022: *Nekaj v megli nad reko*. Maribor: Litera.

Tematizacija in prezentacija ljubezni na primeru *Pohorskih poti* Janka Glazerja

DOI: 10.4312/Obdobja.44.43-50

Jožica Čeh Steger, Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, Maribor; jozica.ceph@um.si

Prispevek izhaja iz opredelitve, da imajo čustva v literarnem besedilu subjektivno in intersubjektivno razsežnost, kar pomeni, da niso povsem subjektivni psihofizični fenomeni, ampak tudi kulturno kodirana. Tematizacija in prezentacija ljubezni v izbranih pesmih Janka Glazerja se pokaže kot preplet pesnikove subjektivnosti, njegove poetike in kulturnih značilnosti obdobja (konvencij, pravil, moralnih norm, literarnih stilov idr.). Čustvo ljubezni je v Glazerjevi poeziji ubesedeno v eksplicitni in implicitni obliki, slednje zlasti z motivi in leksiko Pohorja, metaforami in s prototipsko simboliko letnih časov.

eksplicitni in implicitni izrazi čustev, kodiranje čustev, čustvo ljubezni, regionalnost, poezija slovenske moderne

This article draws from the assumption that emotions in a literary text contain subjective and intersubjective dimensions, which means that emotions are not entirely psychophysical phenomena, but are also culturally coded. The thematization and presentation of love in selected poems by Janko Glazer reflect an interplay between the poet's subjectivity and poetics, and the cultural characteristics (conventions, rules, moral norms, literary styles, etc.) of the period. In Glazer's poetry, love is verbalized in explicit and implicit forms, the latter especially with the themes and lexis of the Pohorje Mountains, metaphors, and the prototypical symbolism of the seasons.

explicit and implicit expressions of emotions, coding emotions, love, regionality, Slovenian modernist poetry

1 Uvod

V književnosti lahko raziskujemo čustva kot recepcijski fenomen na ravni avtorja in bralca z mehanizmi identifikacije in empatije, a tudi kot diskurzivni element na ravni besedila in kulturno-zgodovinskih kontekstov. Različni raziskovalni pristopi, zgodovinski, besedilni, kontekstualistični idr., opredeljujejo čustva kot subjektivni in/ali intersubjektivni psihofizični fenomen. V literarnem besedilu se lahko sprašujemo, kako so čustva tematizirana, s katerimi jezikovnimi sredstvi, besedilnimi strategijami in postopki so ubesedena, v kolikšni meri je njihova prezentacija kulturno pogojena ipd. V pričujočem prispevku predstavljamo, kako je čustvo ljubezni tematizirano in prezentirano v pesniški zbirki Janka Glazerja *Pohorske poti* (1919).

V opredelitvi čustev in njihovih pojavnih oblik v literarnem besedilu sledimo semiotičnim modelom raziskovanja čustev in se opiramo na monografijo Simone Winko

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Kodierte Gefühle (2003). Ta čustva opredeli kot variable posameznikovih bioloških danosti in znakovnih sistemov določene družbe in kulture (Winko 2003: 84). Čustva v literarnem besedilu s tega vidika niso samo izraz avtorjeve subjektivnosti, temveč so bolj ali manj v skladu s kulturnimi kodami, pri čemer je treba upoštevati tudi specifične literarne kode izražanja čustev v določenem obdobju. Kulturne kode se skozi čas spreminjajo in predstavljajo celotno védenje o čustvih v določenem zgodovinskem obdobju, oblikujejo in kontrolirajo njihovo zaznavanje, določajo, pod katerimi socialnimi in kulturnimi pogoji se lahko posamezna čustva sprostijo, kako se izražajo v odvisnosti od družbeno predpisanih konvencij, pravil, moralnih in kulturnih norm, literarnih estetik, smeri in slogov.

2 Tematizacija in prezentacija čustev

V okviru tematizacije čustev, ki je značilna tudi za neliterarna besedila, se sprašujemo, kaj in kako se o čustvih govori. Sem prištevamo eksplicitna poimenovanja čustev, tudi opise in definicije posameznih čustev, izjave o njihovi funkciji, s katerimi pojmi in metaforami so v določenem obdobju poimenovana idr. (Winko 2003: 111–112). Bolj kot tematizacija prihaja v literarnih besedilih do izraza prezentacija čustev, pri čemer gre za implicitno posredovanje čustev, za način, kako čustva jezikovno izraziti in jih posredovati bralcu. V literarnem delu so za to na razpolago vsebinska, jezikovna in formalna sredstva: tipični motivi, toposi, simbolika, pripovedne strategije, dogajalna linija, metafore, zvočne, semantične, skladenjske prvine, izbira besed ipd. (Winko 2003: 114–117). Ob eksplicitnih poimenovanjih čustev (npr. žalost, strah, ljubezen) in emocionalnih medmetih imajo v literarnem besedilu pomembno vlogo podobe in leksikalni izrazi s čustvenimi konotacijami kakor tudi kulturno kodirani prototipski scenariji za izražanje čustev, npr. pokrajina s pomladanskim cvetjem za veselje ali meglena jesenska pokrajina za žalost.

Metaforično izražanje čustev ni omejeno le na književna besedila, vendar ima čustvena metafora¹ v literarnem besedilu ne le ponazoritveno, temveč tudi estetsko funkcijo, subjektivno kvaliteto, vlogo razkrivanja, nakazovanja, prikrivanja čustev ipd. Metafora v okviru kognitivnega jezikoslovja, definirana kot čezpodročna preslikava konceptov, predstavlja temeljni vidik našega mišljenja, čustvovanja in delovanja. Kövecses (2003) je sprva menil, da obstajajo posebne izvirne domene za metaforizacijo čustev, vendar je to svojo tezo pozneje zavrgel. Lakoff in Johnson (2004) pa navajata številne konceptualne metafore za čustva nasploh in tudi za ljubezen (npr. LJUBEZEN JE TOPLOTA, LJUBEZEN JE SILA, LJUBEZEN JE HRANA, LJUBEZEN JE POTOVANJE, LJUBEZEN JE OGENJ, ČUSTVO JE TEKOČINA, LJUBEZEN JE CVETLICA). Konceptualizacija čustev lahko poteka po metonimični in metaforični poti² z izvornimi domenami, ki izhajajo iz biološko-fiziološke osnove, procesov v človeškem telesu ali telesnega stika z okoljem. Izrazi

1 Piskač in Marinčič (2024: 116) prištevata k čustveni konceptualni metafori tudi konceptualne metonimije.

2 V primerjavi s konceptualno metaforo, ki temelji na čezpodročni preslikavi izvirne domene v ciljno domeno, ima konceptualna metonimija samo eno domeno, v kateri en vidik izvirne domene predstavlja ali nadomešča celo domeno.

za čustva (npr. sladka, vroča ljubezen, bridka, grenka žalost) temeljijo na fizioloških izkušnjah in ekspresivnih odzivih, ki so povezani s čustvi. Piskač in Marinčič (2024: 116) navajata pogoste konceptualne metonimije, ki opisujejo fiziološke in ekspresivne odzive, povezane s čustvi (telesno vročino za strast, spremembe v dihanju za čustveni nemir, spremembo barve kože za jezo idr.).

3 O Glazerjevi poeziji

Literatura na prelomu 19. in 20. stoletja govori iz človekove notranjosti, tematizira dušo, sanje, mračna razpoloženja, beg iz realnosti v domišljjske, duhovne in metafizične svetove. Iz subjektive razklanosti rastejo občutja odtujenosti, osamljenosti, resignacije in elegičnosti. V subjektivističnih in esteticističnih smereh moderne so umetniki posegali po prefinjenih in slikovitih metaforah za niansirana čutno-čustvena stanja. Janko Glazer (1893–1975) je v literarni zgodovini predstavljen kot dedič slovenske moderne in pesnik Pohorja (Zadravec 1999). Pesniti je začel že v gimnazijskih letih pod vplivom Gregorčiča in Aškercar, ob prebiranju Prešerna, Schopenhauerja, Heineja in pozneje v stiku s slovensko moderno (Pogačnik 1993: 121). Izdal je tri pesniške zbirke, *Pohorske poti* (1919), *Čas-kovač* (1929), *Ob jesenskem ekvinokciju* (1946), ter pesniška izbora *Pesmi in napisi* (1953) in *Pohorje* (1968).³ Sočasna kritika⁴ mu je očitala Župančičev vpliv, celo prevzemanje posameznih stilemov, četudi je Glazerjeva pesem kot celota povsem drugačna, izhaja iz stika s stvarnostjo, teži k izjemni zgoščenosti, resnobni elegičnosti in opuščanju zunanega okrasa. Glazer je poetiko svoje pesmi pogosto razlagal s pojavi v naravi. V oceni Sardenkovih *Izbranih pesmi* navaja, da se mora snov pesmi v stvariteljski ekstazi prečistiti in pretaliti, strniti »kakor v kristal, ki neizprosno in do najmanjšega drobca izloči vse, kar je zakonitosti njegove rasti tuje, a je prav zaradi te svoje zakonitosti živo rasel organizem, tako rekoč svet v malem« (Glazer 1993: 351).

Glazerjeva pesem je čustveno prepojena s pohorsko pokrajino in zrasla z domačim rodod. Slovensko liriko je Glazer obogatil s svežimi motivi in izrazi Pohorja: bukovjem, malinovjem, brinjem, arniko, šoto, fratami, ciprošem idr. Vendar njegove pesmi praviloma ne ostajajo pri pokrajinski opisnosti, v slikovitih podobah Pohorja in sveta pod njim združuje impresije z ekspresivno meditacijo (Paternu 1967: 24). Kakor ugotavlja Pogačnik (1993: 131), Glazerjev regionalizem ni izraz idiličnega domačijstva, ampak je v funkciji aktiviranja različnosti in posebnosti, aktivnega poživljanja in oživljanja umetnostnih procesov v obdobju, ki mu pripada. Njegov lirski subjekt se sicer vpenja v krogotok narave, vendar pozna tudi razklanost, dvome in odtujenost moderne človeka. Pohorski motivi v njegovih pesmih preraščajo v globlje, simbolne podobe bivanjskih in čustvenih stanj, refleksij o življenju in rodu, z njimi ustvarja razpoloženja, občutja, izpoveduje erotična čustva, ljubezen do doma, rodu in slovenstva. V tem smislu

3 Ob stoletnici pesnikovega rojstva je Alenka Glazer pripravila knjigo *Pesmi* (1993), v kateri je zbrala vse očetove objavljene in izbor neobjavljenih pesmi.

4 Anton Ocvirk (1929: 633) je v uničujoči oceni Glazerjeve zbirke *Čas-kovač* zapisal: »Pesniška sila Glazerjeve narave ni samonikla, ampak preočito kaže Župančičev vpliv, ki mu očitno sledi.«

je svoje pesmi presojal tudi sam, ko je v Posvetilu (1953) h knjižnemu izboru *Pohorje* zapisal, da »to niso posnetki samo in odtisi, / so novi narisi, so srca zapisi« (Glazer 1993: 11).

4 Tematizacija in prezentacija ljubezni v zbirki *Pohorske poti*

Glazer je v svojo prvo pesniško zbirko *Pohorske poti* (1919) uvrstil 57 pesmi, nastalih med letoma 1910 in 1917, največ jih je iz leta 1917. Večino predstavljajo ljubezenske pesmi, porojene iz ljubezni do pesnikovega dekleta, mlade žene in matere. Ljubezensko čustvo je razširjeno še na materinstvo, ljubezen do otroka, doma, slovenstva in slovenske besede. Naslov zbirke označuje tako pesnikove konkretno prehojene poti v Ruše in na Pohorje, na katerih so se vanj vtisnile slikovite pokrajinske podobe,⁵ kakor tudi njegove notranje poti: dvome, razhajanja, ločitve, približevanja, iskanje smisla, pogled v preteklost in prihodnost. Ljubezen je ubesedena kot uglašen trenutek ljubezenske sreče (V mraku, Poletna pot), erotično pričakovanje (Poleten popoldan), velika skrivnost (Poljub), zadržana in nepotešena strast (Koprnenje), a tudi kot notranji konflikt: »O čuj: jaz te ljubim in jaz te črtim, / a ne pozabim te nikdar!« (V viharju; Glazer 1919: 16) Ljubezensko čustvo je pogosto prekrito z resnobnostjo, melanholijo in elegičnostjo, mračnimi slutnjami o njuni prihodnosti (Ob vrnitvi), občutki krivice do dekleta (List iz dnevnika), obupa, samoobtoževanja, kesa (Melanholija, Jesenski sonet) in odtujevanja zaradi njegovih razžalitev (Balada o dveh). Mlado ljubezen hromijo čas prve svetovne vojne, povsem negotova eksistenčna prihodnost, ločenost od žene in otroka zaradi vpoklica v vojsko. Ljubezensko izpovedovanje je večsmerno, monološko z moškim ali ženskim glasom, dialog iz daljave v obe smeri (V daljavo, Njeno pismo), združeno v dvojini (Žena) ali zapisano v tretji osebi kot čustveno odtujevanje (Balada o dveh). Ljubezensko čustvo je mestoma neposredno poimenovano (strast, poljub, ljubiti, ljubezen, imeti rad, draga, dragi), največkrat pa izraženo implicitno z različnimi jezikovnimi sredstvi.

Glazerjeve ljubezenske pesmi ne izzivajo moralnih pravil, mlada ljubezen je skrita pred javnostjo, tudi pred dekletovo materjo (V mraku), umeščena v zavetje pohorske narave, na planino, pod bukve, na mah, v prostore, ki jih samo onadva poznata. Pohorska narava postane prostor njune ljubezni, dobi konotacije intimnih prostorov, kar je prezentirano tudi s kazalnimi in svojilnimi zaimki: »Kje si, moj dragi? Še kakor večere nekdanje, / na te pot moja čaka, / da nanjo stopiš iz mraka / tam pod tistimi bukvami, ki le midva veva zanje« (Njeno pismo; Glazer 1919: 58). S ponavljajočim svojilnim zaimkom je izražena tudi ljubezen do domače zemlje in slovenstva v času narodne ogroženosti: »Vmes pa počasi, slovesno / kakor očenaš / siv orjak se oglaš / z vrha: 'Naš – naš – naš!'« (Klopotec; Glazer 1919: 73)

5 Oče ga je že kot otroka jemal s seboj v domačo planino na Pohorju, ki je pozneje v pesnika zarezala tudi občutke krivde, saj je oče del tega gozda v planini Bezovec moral posekati, da mu je lahko omogočil šolanje (A. Glazer 1993: 291). Med prvo svetovno vojno je pogosto pešalil iz mariborske vojaške pisarne v Ruše in na Pohorje k dekletu, Mariji Robnik s Čandrovine, s katero se je leta 1917 poročil (Stani 1977: 9).

Z motivi Pohorja (bukovje, jelševje, robidovje, frata, ciproč, arnika, šota, planja idr.) je Glazer ustvaril svojstven, čustveno prepojen pesniški svet, ki je postal tudi njegov pesniški izraz. S podobami Pohorja so izražena bivanjska in čutno-čustvena stanja lirskega subjekta, ljubezen do žene, otroka, družine, prednikov, vpetost v skrivnostni krogotok narave in življenja. Preobrazbe ljubezenskega čustva so metaforično ponazorjene z rastlinami, njihovimi barvami, okusi, plodovi idr. Mlada ljubezen je še vsa divja, zelena, grčava in trpka (Marec), a dozoreva v sad, »poln in težek in zlat« (Jesen; Glazer: 1919: 50). Metafora zlatega sadeža podeljuje čutni erotiki konotacije dragocenosti in svetosti novega življenja, ljubezen premaguje smrt in omogoča nov krogotok življenja. Prav tako dragocena in sveta, v zlato barvo odeta, je Glazerju ljubezen do doma in slovenske besede (Pohorje, Oktober,⁶ Neznancu). V pesmi Ljubezen, ki ima zapisan akrostih Mariji, lirski subjekt svoji dragi zagotavlja, da je njegova ljubezen močan, a trpek, rezek in žgoč napoj, ki počasi in dolgo zori kot brina na Pohorju: »In kot brina, dolgo zoreča v solncu, / Je ljubezen moja močna in zdrava / In opojnost v soku zori ji žgočem.« (Glazer 1919: 49) Enako grenka in žgoča je tudi strast lirskega subjekta, ločenega od mlade žene: »Grenka strast je, v meni zadržana, / žroč, žgoča, ko iztlevam sam.« (Koprnenje; Glazer 1919: 31) Čustvo ljubezni je vpeto v procese gibanja v naravi in večkrat ponazorjeno s pretakanjem, z valovanjem ali zgoščanjem vode. V pesmi Poleten popoldan je naraščanje erotične želje izraženo s primero zbiranja vode v vse težjo kapljo: »In že je ljubezen kot kaplja vedno težja / in rada bi tvojega obrežja.« (Glazer 1919: 24) Ljubezensko čustvo je podobno tudi širni, bleščeči reki, je valovanje in pretakanje do dragega na drugi strani obrežja (Njeno pismo; Glazer 1919: 58).

Ljubezensko čustvo je v zbirki *Pohorske poti* izpovedano v prepletu pesnikove subjektivnosti, lastne poetike, socialnih razmer, kulturnih norm in zgodovinskih okoliščin prve svetovne vojne. Težke življenjske razmere, negotova prihodnost, nemiren čas prve svetovne vojne, stvaren pogled na življenje kakor tudi trdno izoblikovana poetika, ki temelji na konkretnosti, zavrača retorično okrasje in jezikovno nabreklost, so dejavniki, ki so narekovali vse prej kot čustveno razbohoteno izpovedovanje lastne intimnosti. Opazen je tudi odmik od esteticističnih konceptov erotike, značilnih za subjektivistične smeri moderne. V Glazerjevih pesmih ni dekadentnega erotičnega senzualizma, moralno neobremenjenega, svobodnega in lahkoživega ljubimkanja, prav tako ne abstraktnega erotičnega hrepenenja ali idealizacije in stilizacije ženske s cvetlično metaforiko. Glazer si je postavil visoka etična merila, o sebi pravi, da mora biti avtentičen, zvest resnici in ohraniti svoj obraz (Sam). Ljubezen do ženske doživlja čutno in kot duševni pojav. V srečnih trenutkih je ljubezen izpovedana kot združitev dveh v eno: »Zadnji zvok iztrepet, / vse v tišini eni sami – / tiha ti ob moji rami, / kakor da več nisva dva.« (Večer v planini; Glazer 1919: 21) A trenutke njune ljubezenske sreče hromijo težke življenjske razmere, fizična ločenost pa tudi notranji nemir in razklanost lirskega subjekta. Lirski subjekt je pogosto strt, elegičen, mračen, poln strahu pred prihodnostjo (Ob vrnitvi). Ubisedena so tudi občutja brezdomstva (V zimskem jutru) in strahu, da si ne bosta

6 Prim. »In kakor čisto, težko zlato / je ljubezen v meni: do teh vinogradov naših in gor, / do te solnčne jeseni.« (Glazer 1919: 72)

mogla ustvariti skupnega doma (Melanholija). Še posebej pretresljiva je tožba mlade žene, ki ne ve, kam bo položila svoje dete (Tožba).

Nadzirano erotično čustvo je v Glazerjevi pesmi še posebej povezano z dejstvom, da je lirski subjekt trdno zakoreninjen v prvobitnem ambientu pohorske pokrajine, neločljivo zvezan s svojim rodом in svetom vaške tradicije, ki ne pozna javnega izkazovanja ljubezni in v skladu s katoliško moralo razume telesno ljubezen pred poroko za grešno. Lirski subjekt čuti do svojega dekleta, ki prav tako izhaja iz tega okolja, odgovornost in se v svoji erotični želji omejuje iz moralnih razlogov (Slutnja, Trenotek). Zgodnjo ljubezen skrivata pred ljudmi, sestajata se zvečer ali ponoči v odmaknjenih koticih pohorskih gozdov (Poleten popoldan, Pomlad, Večer v planin), njuna zблиžanja pa so omejena na dotikanje rok (V mraku), željo po božanju njenih las (Ubranost) in poljub (Poljub), medtem ko je naraščanje erotične želje zgolj metaforično nakazano (Poleten popoldan, Trenotek).

Erotično čustvo moškega in ženskega lirskega subjekta je v zbirki *Pohorske poti* nesproščeno iz več razlogov: zaradi vpetosti v vaško tradicijo in spoštovanja moralnih pravil, notranjih dvomov lirskega subjekta, negotove prihodnosti in fizične ločenosti tudi po poroki. Erotična zadržanost je pri lirskem subjektu tako mučna, da se sprašuje, ali je še sploh sposoben ljubiti: »[P]reveč sem dolgo se s strastmi razjedal, // več ni ostal mi ne plevel in ne sad, / preveč že vsemu sem se odpovedal, / da še kot nekdaj bi imel te rad.« (Melanholija; Glazer 1919: 32)

Glazer je čustva in občutja v obilni meri prezentiral s simboliko letnih časov. Topos letnih časov temelji na kulturnem védenju in literarni tradiciji; pomlad je tradicionalno povezana z jutrom in otroštvom, poletje s poldnevom in z mladostjo, jesen z mračnostjo ali zrelim življenjem, zima s starostjo in smrtjo. Slikam letnih časov, ki so utemeljene tudi z biološkim ritmom, se pripisujejo različna, večkrat mešana čustva: pomladi veselje, ljubezen in radostno hrepenenje, poletju veselje in ljubezen, zimi žalost, jeseni negativna čustva v megleni in pozitivna v sončni varianti (Winko 2003: 344). V zbirki *Pohorske poti* se zapisujejo vsi štirje letni časi, največkrat jesen, na kar opozarjajo že pogosti naslovi pesmi (Jesen, Jesenski sonet, Jesenski motiv, Jesenska slika, Oktober idr.). Prevladujočim jesenskim motivom megle, dežja, praznih polj, gnitja, vlage in blatnih poti s konotacijami žalosti, otožnosti, minljivosti in elegičnosti (Megla, Jesenski sonet, Jesenski motiv, Deževen dan, Jesenska slika) se pridružujejo z ljubeznijo do doma in slovenstva prežeti motivi dozorelega grozdja v vinogradih pod Pohorjem, klopotcev in zlate jesenske svetlobe (Oktober, Klopotci). Mlada ljubezen in narava se prebujata iz zime v pomlad (Pomlad), erotika v poletju pa ne doseže vrhunca kot pri Župančiču, ampak se počasi zbira v težko kapljo (Poleten popoldan). Zima evocira čustvo žalosti (V zimskem jutru), a tudi očiščujočo ljubezen (Zimski večer).

5 Sklep

Glazerjeve pesmi iz zbirke *Pohorske poti* je literarna zgodovina umestila v kontekst slovenske moderne, ko so pesnice in pesniki v okviru subjektivističnih in esteticističnih literarnih smeri izpovedovali prefinjene odtenke čustev in razpoloženj, oblikovali

mnogovrstne koncepte ljubezni (novoromantično hrepenenje, dekadentni erotični senzualizem, koncept ljubimkanja, simbolistično poduhovljeno ljubezen idr.) ter pri osvobajanju erotike, ki je bila v književnosti tistega časa še zmeraj zelo nadzorovana tema, bolj ali manj izrazito prihajali v nasprotje z meščanskimi in s cerkvenimi varuhi morale. Glazerjeva tematizacija ljubezni z moralnega vidika ni izzivalna, mlada ljubezen je umeščena v skrite prostore pohorske narave, erotika pa zadržana, prekrita s kruto realnostjo prve svetovne vojne, občutji tesnobe, krivde, dvoma in negotove eksistence. Prezentacija ljubezni v Glazerjevih pesmih temelji na pogosti simboliki letnih časov, zlasti jeseni, in motivih pohorske pokrajine, ki niso izraz vaše idealizacije in domačijstva, temveč predstavljajo avtorjev pesniški svet in jezikovni izraz tudi za moderna občutja razdvojenosti in dvoma. Raba kazalnih in svojilnih zaimkov ob pohorskih poteh, planoti, bukvah idr. daje pohorskim prostorom konotacije intimnosti. Glazerjeva metaforika za izražanje ljubezni je povezana s fiziološkimi procesi v telesu in temelji na konceptualnih metaforah LJUBEZEN JE TEKOČINA, LJUBEZEN JE POTOVANJE, LJUBEZEN JE RASTLINA, LJUBEZEN JE OGENJ, LJUBEZEN JE HRANA. Pesnik je te koncepte obogatil s svojevrstnim izrazjem pohorske pokrajine, ljubezen je ponazarjal s trpkim, z grenkim in žgočim okusom brine, z arniko, drenom, s počasnim zbiranjem vode v težko kapljo, tlenjem žerjavice v šoti idr. Za Glazerja značilno izražanje čustva ljubezni z rastlinjem, okusi, barvo, vonjem, s procesi zorenja in gibanja v naravi je povezano s pesnikovo intimno pripadnostjo Pohorju, študijem prirodoписа in izjemnim zanimanjem za botaniko.

Raziskava je nastala v okviru raziskovalnega programa št. P6-0156 Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Literatura

- GLAZER, Alenka, 1993: K branju Glazerjeve poezije. Janko Glazer: *Pesmi*. Izbrala, uredila, spremno besedo in pojasnila napisala Alenka Glazer. Maribor: Obzorja (Iz slovenske kulturne zakladnice, 26). 285–349.
- GLAZER, Janko, 1919: *Pohorske poti*. Ljubljana: Zvezna tiskarna.
- GLAZER, Janko, 1929: *Čas-kovač*. Maribor: samozaložba.
- GLAZER, Janko, 1946: *Ob jesenskem ekvinokciju*. Celje: Tiskarna sv. Mohorja v Celju.
- GLAZER, Janko, 1993: Sardenko Silvín: Izbrane pesmi. *Janko Glazer: Razprave, članki, ocene*. Izbral, uredil in opombe napisal Viktor Vrtnjak. Maribor: Založba Obzorja. 350–353.
- KÖVECSÉS, Zoltán, 2003: Metaphor and Emotion. *Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAKOFF, Georg, JOHNSON, Mark, 2004: *Leben in Metaphern*. Heidelberg: Carl-Auer Verlag.
- OCVIRK, Anton, 1929: Janko Glazer: *Čas-kovač*. *Ljubljanski zvon* XLIX/11. 633.
- PATERNU, Boris, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965. Prva knjiga. Lirika*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PISKAC, Davor, MARINČIČ, Manca, 2024: *Čustveno življenje metafor. Biblioterapevtska perspektiva*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.
- POGAČNIK, Jože, 1993: Pesništvo Janka Glazerja. Bernard Rajh (ur.): *Zbornik ob devetdesetletnici Univerzitetne knjižnice Maribor (1903–1993) in stoletnici rojstva Janka Glazerja (1893–1975)*. Maribor: Univerzitetna knjižnica. 114–132.
- STANI, Ciril, 1977: Življenjepis Janka Glazerja. *Časopis za zgodovino in narodopisje* XLVI/1. 5–12.

- WINKO, Simone, 2003: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotion in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
- ZADRAVEC, Franc, 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS.

Čustva v *Kmetskih slikah* Janka Kersnika

DOI: 10.4312/Obdobja.44.51-58

Anika Černigoj, Nova Gorica; anika.cernigoj@gmail.com

V prispevku¹ analiziram čustvovanje likov v delu *Kmetske slike* Janka Kersnika. V delu ne najdem veliko kompleksnih predstavitev čustev ali neposrednih poimenovanj čustev, pač pa liki svoja čustva v večji meri izražajo s fizičnimi gestami, mimiko, pogledi ... Prav tako je čustvovanje moških likov prikazano v večji meri, medtem ko je čustvovanje ženskih likov predstavljeno v bolj omejenem obsegu. Ženski liki so tudi bolj nagnjeni k joku, čustvenim izpadom in negativnim čustvom nasploh.

čustva, *Kmetske slike*, Janko Kersnik, emocionalna literarna veda, literarni liki

This article analyzes the characters' emotions in Janko Kersnik's *Kmetske slike* (Scenes of Peasant Life). The work does not contain many complex representations of emotions or direct names of emotions. Instead, the characters largely express their emotions with physical gestures, facial expressions, their eyes, and so on. In addition, the emotions of male characters are shown to a greater extent than those of female characters. Female characters are also more prone to crying, emotional outbursts, and negative emotions in general.

emotions, *Kmetske slike* (Scenes of Peasant Life), Janko Kersnik, emotional literary studies, literary characters

1 Teoretsko ozadje

Povezava med umetnostjo in čustvi ni nekaj novega – že Platon in Aristotel sta razmišljala o čustvih v literaturi in retoriki. V preteklosti so literarne in umetnostne teorije zanemarjale pomen estetske in čustvene razsežnosti oz. vidika, ki ga prinaša literatura (Kim, Klinger 2018), saj je starejše (ne)razumevanje čustev v literaturi »zapustilo izkripljeno razumevanje človeškega vedenja in neustrezna sredstva za razlago ali celo opisovanje družbenih in psiholoških pojavov« (Hogan, Irish 2022: 1). V sodobnejšem času se je odprl prostor novim vidikom preučevanja, med drugim se je vzbudilo zanimanje za čustva. Termin *emocionalna literarna veda* še ni popolnoma ustaljen, gre pa za vejo literarne vede, ki se ukvarja s preučevanjem čustev v literaturi. Uveljavljati se je pričela proti koncu 21. stoletja: »Morda je najbolj temeljno, da od poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja obstajajo poskusi, da bi koncept literarnosti – opredeljujoče lastnosti ali lastnosti literarnega diskurza – povezali s čustveno izkušnjo« (Caracciolo 2022: 53).

1 Prispevek predstavlja nekatere ugotovitve magistrske naloge z naslovom *Čustva v Kmetskih slikah Janka Kersnika z vidika emocionalne literarne vede*, ki sem jo na Univerzi v Novi Gorici napisala pod mentorstvom doc. dr. Ivane Zajc.

Obstajajo različne ravni preučevanja čustev, vseskozi pa moramo imeti v mislih, da literarni liki niso resnični ljudje, zato ne moremo enačiti čustev resničnega življenja s čustvi iz fikcije. Razlika med čustvi v literaturi in resničnosti se kaže na treh ravneh, saj imajo v leposlovju čustva t. i. laboratorijsko lastnost (doživljamo jih na varnem in sami izbiramo, ali se bomo angažirali ali ne, saj lahko knjigo odložimo); ob branju smo bolj podvrženi solzam; čustva ob branju doživljamo in hkrati razmišljamo o njih (Oatley 2002). Reprezentacija čustev v literaturi lahko izhaja iz jezikovnih, slogovnih in simbolnih elementov, ki prikažejo emocionalna stanja. Opis čustev vključuje različne opise čustvenih reakcij likov, uporabo figurativnega jezika, simbolike in drugih pripovednih tehnik, ki bralcu pomagajo razumeti in/ali podoživeti čustva likov.

V prispevku se osredotočam na čustva, ki jih literarni liki izražajo v določenem delu. Čustva, ki jih liki izražajo, so lahko neposredno poimenovana ali izražena z opisi, v besedilih se pogosteje izražajo z besedami, ki bi pri bralcu čustva vzbudila, zato ne smemo podcenjevati vloge opisovanja gest pri upodabljanju čustev: »Pravzaprav si mnogi romanopisci prizadevajo izraziti čustva posredno s pomočjo govornih figur ali katarz najprej zato, ker je čustveni jezik lahko dvoumen in nejasen, in drugič, da bi se izognili kakršnim koli aluzijam na viktorijanski emocionalizem in patos« (Kim, Klinger 2018: 10). Avtorji se poslužujejo raznih reprezentacij čustev, ne zgolj neposrednega poimenovanja čustva, ampak »[t]udi če je upodobitev ustrezna, čustvena izkušnja sama morda ni dober primer čustva, saj se pojavi spontano« (Hogan 2010: 186). Čustveni odziv na fiktivne dogodke v literaturi ni enak čustvenemu odzivu na čustva v resničnem svetu, kjer sledijo posledice, vendar sta oba odziva del našega čustvenega življenja (Hogan 2010).

2 Raziskava izražanja čustev v *Kmetiskih slikah*

V raziskavi Kersnikovega dela *Kmetiske slike* sem se ukvarjala z vprašanjem, kako liki izražajo čustva. Bila sem pozorna predvsem na to, kako čustva posamezno delo ubesedi, nisem se ukvarjala z afektom na bralca, temveč sem zgolj preverjala, kako Kersnik prikaže čustvena stanja posameznih likov v situacijah. Slednje sem preverjala skozi naslednje hipoteze: čustva so v večji meri izražena z opisi telesne govorice, gest, mimike kot pa z neposrednim poimenovanjem (hipoteza 1); čustva likov so predstavljena kompleksno ali površinsko (hipoteza 2);² ženski liki so bolj nagnjeni k joku in čustvenim izpadom kot moški, katerih čustva so pozitivnejša (hipoteza 3), in čustvovanje moških likov je opisano v večji meri kot čustvovanje ženskih likov (hipoteza 4). Hipoteze so bile zastavljene na podlagi dejstva, da gre za delo starejšega datuma in za delo, ki izhaja iz realizma.

Janka Kersnika (1852–1897) umeščamo v obdobje, ki ga na Slovenskem imenujemo med romantiko in realizmom, v širšem evropskem prostoru pa se je v tem času

2 Površinsko opisana čustva ne izhajajo iz avtorjeve nezmožnosti zaznavanja in opisovanja globljih, kompleksnejših čustev, ampak iz dejstva, da slovenščina v obdobju realizma še ni bila razvita do te mere, kot je dandanes, Kersnik pa posledično ni imel tolikšnega besednega zaklada, kot bi ga lahko imel denimo danes.

razvil realizem. Pogačnik in Zdravec (1973) Kersnika označita za »umetniško najmočnejšega pripovednika slovenskega realizma«. V splošnem o realizmu govorimo kot o literarnem obdobju, za katerega velja mit, da so realistična besedila očiščena čustev oz. da je afekt v njih odsoten (Manning 2016). Realistični avtorji uporabljajo različne retorične, metaforične ali simbolične elemente, da predstavijo tisto, česar naj v besedilu navidezno ne bi bilo – afekt oz. čustva (prav tam). Čustva imajo lahko močne jezikovne izraze, ki nakazujejo ton besedila (Kim 2020). »Geste in gibi nudijo avtorjem bogato platno za upodabljanje odtenkov čustev in misli likov. Bežen pogled, obotavljajoč se dotik ali nenaden obrat stran lahko povedo več kot le strani dialoga« (Gautam 2023). Slednje se pokaže na veliko mestih, saj pogosto zasledimo molk, fizični odmik iz situacije, zakrivanje obraza kot prikaz nezmožnosti izražanja čustev literarnih likov.

2.1 Ponkrčev oča (1882)

V sliki Ponkrčev oča pripovedovalec nobenega izmed likov ne opiše tako podrobno, kot opisuje vtise iz narave (npr. nikoli ne izvemo učiteljevega imena). Učitelj svoja čustva, ki so nekompleksna in pozitivna, izraža površinsko in z opisom. Mlado vaško dekle Urška v začetku prav tako izraža nekompleksna čustva, z eno izjemo: »reče ona malo nejevoljna, a vendar ji je silil smeh v zardelo lice« (Kersnik 1982: 7), ko kaže obenem nejevoljo in zaljubljenost. Pripovedovalec še v dveh primerih neposredno poimenuje čustvo, v dveh primerih je čustvo podano s telesno govorico.

V drugem delu slike botra prineseta otroka domov. Pripovedovalec pravi: »Tamkaj tudi ni bil vesel dan« (Kersnik 1982: 8), s čimer površinsko opiše žalost. Znotraj prizora imajo glavno besedo moški liki. Ženski liki izražajo negativna čustva, površinsko in z opisi, izjema je en primer Urške: »Dekle v postelji pa je zakrilo obraz. Tako slabo ji je bilo in tudi tako hudo pri srcu« (Kersnik 1982: 9), kjer se kažejo kompleksnejša čustva. Tudi moški liki v tem prizoru izražajo negativna čustva, izražena površinsko in z opisom.

V tretjem delu pripovedovalec Ponkreca opiše z značajskimi lastnostmi. Berač je v celotni sliki najboljše opisan, vendar le z izgledom. Pripovedovalec na več mestih v tej in preostalih slikah uporablja molk. Tišina je v fikciji enako ekspresivna in evokativna, kot so besede (Gautam 2023). »Avtorji uporabljajo tišino kot orodje za prikaz zapletenih čustev in psiholoških stanj, ki jih je včasih težko neposredno artikulirati« (Gautam 2023). Prav tako na več mestih v tej in ostalih slikah srečamo pojem bolečine, ob kateri liki ječijo. Nemogoče je govoriti o bolečini, ne da bi uporabili »jezik delovanja«, ker se nam bolečina vedno dogaja (Mintz 2013, prirejeno po Biro 2010). Kersnikovi liki povezujejo bolečino z nenehnim ječanjem (podobno tudi v Kmetski smrti). Edino pozitivno čustvo v tretjem prizoru je usmiljenje, vsa čustva so površinska in negativna, v večini primerov gre za podajanje čustev z opisi.

2.2 Rojenica (1884)

Slika Rojenica se prične z vtisi iz narave – čustvovanje rastlin je opisano v večji meri kot pri človeških likih. V kontekstu dreves so njihova čustva poimenovana, pri

človeških likih so čustveni odzivi le opisani. Čustva v tem delu zgodbe so povečini negativna in izražena nekompleksno. Kompleksnejši je en primer: »je sikala bukev, zagrozivši jelki. 'O, le čakaj, če skočim raz skalo, opraskala ti bom tvojo gladko kožo in nekoliko las ti bom tudi poruvala, ti ošabnica prilizljiva!' In stala je res nekoliko grozeče na skali« (Kersnik 1982: 12). Pozitivna čustva so izražena v dveh primerih.

O čustvih Kersnik v preostalem delu piše površinsko. Pripovedovalec Jurčevo ženo opiše z doto in s starostjo – redukcija osebnega življenja se prenese na materialne vidike (podobno se zgodi tudi v *Mamonu*). Čustva so kompleksna v enem primeru: »Sam ni vedel, je li vesel ali ne. Pa vesel je bil, da nikdar tako. [...] Vračal se je pozno domov, vesel in skrben, vse obenem, stopal pa je težko po snegu« (Kersnik 1982: 15). Ostala čustva so prikazana nekompleksno. V sliki naletimo na kar nekaj pozitivnih čustev, čeprav vseskozi prevladujejo negativna. Poleg tega na več mestih naletimo na neposredno poimenovanje čustev, prevladujejo z opisom prikazana čustva.

2.3 V zemljiški knjigi (1884)

Slika V zemljiški knjigi je sestavljena iz zgodbe v zgodbi; skozi obe zgodbi je izraženih malo čustev. V okvirni zgodbi so čustva zdravnika in odvetnika neposredno poimenovana, nekompleksna in kažejo na dobro voljo, saj so njuna čustva pozitivnejša.

V vloženi zgodbi spoznamo Matevža in Adelajdo, katerih žalost je nakazana fizično. Adelajda je edini ženski lik, čustvuje manj kot Matevž, njeno osrednje čustvo je žalost. Čustva so v tej sliki povečini negativna, vendar vidimo raznolikost med moškim čustvovanjem in Adelajdinim, prav tako so čustva v večini primerov podana z opisi in izražena nekompleksno. Izjema je en primer, kjer so čustva kompleksnejša: »Jok je fanta razburil in smililo se mu je dekle. 'Ej, kaj boš vzdihovala – morda pa ni tako!' je dejal, da bi utešil tudi svojo vest in skrb« (Kersnik 1982: 23).

2.4 Mačkova očeta (1886)

V sliki liki ne kažejo čustev, moramo jih prepoznati iz gest in mimike. Pripovedovalec življenje Mačkov opiše kot težko, pravi: »Med seboj tudi niso bili prijazni in marsikaterikrat je nastal kreg v hiši, ker stari ni hotel dati gospodarstva sinu« (Kersnik 1982: 27) – za njihovo nesrečo je bilo krivo posestvo in želja po dedovanju. Izvemo, da Maček ni nikoli za nič prosil, kar sporoča, da je bil stari Maček ponosen in je trpljenje zakrival.

V sliki ni ženskih likov. Čustva so v več primerih neposredno poimenovana. V začetku so čustva pozitivnejša, proti koncu pa se prevesijo v negativna. Naletimo tudi na nekaj mest, kjer so čustva podana z opisi.

2.5 Mohorčev Tone (1886)

Pripovedovalec v začetku opiše okolico. Tone si je bolj kot lepo in mlado ženo želel posestvo, kar kaže na lakomnost. Tonetova žena bolj ali manj molči, ob njeni smrti pripovedovalec nadaljuje z govorom o posestvu. Skozi sliko na več mestih vidimo fizično odmikanje iz situacije ali prekrivanje obraza, poleg tega liki čustva zatirajo/prekrivajo

tudi z molkom ali pretiranim delom. Tudi v ostalih slikah naletimo na to – predvsem pri moških likih.

V sliki prevladujejo moški liki, Cilka čustvuje manj kot Tone in Šimon, njena čustva so bolj negativna. Tone kot glavni lik največ čustvuje, čeprav v enem primeru pokaže kompleksnejša čustva, saj strast do Cilke prebudi v njem še ljubosumje in jezo, ko vidi, da ima Cilka raje Šimona kot njega: »iz njegovih oči je sevala ista strast kakor prej, [...] Tisto noč ni mogel spati [...] za trenutek se ga je polastila celo divja misel, da bi vzel velik brusni kamen, ki je ležal v kotu, ter ga vrgel onemu na glavo« (Kersnik 1982: 34). Čeprav pri njem prevladujejo negativna čustva, lahko naletimo tudi na pozitivnejša. Večina čustev je podana z opisi, je pa nekaj neposredno poimenovanih čustev.

Cilka je bolj nesrečna, medtem ko Šimon kaže predvsem jezo. Šimon vseskozi svoja čustva izraža površinsko, pozitivna čustva pokaže v dveh primerih. V dveh primerih naletimo na neposredno poimenovanje. Podobno se kaže tudi pri Cilki, ki kompleksnejša čustva pokaže enkrat, enkrat pokaže pozitivno čustvo in v enem izmed primerov so njena čustva neposredno poimenovana.

2.6 »Otroški dohtar« (1887)

V sliki nastopa veliko oseb, vendar največ čustev izkazuje Molek in Manica. Molek je ljubezen do Manice izkazoval tako, da ji je kopičil premoženje in ji nameraval izročiti posestvo. Moleka v začetku slike pripovedovalec opiše pozitivno, kasneje ga prikaže kot trmastega. Molek izraža čustva tako neposredno kot tudi z opisi. Na enem mestu so njegova čustva kompleksnejša: »Molek ga ni mogel spoznati in je imel vrhu svoje nejevolje še veliko skrb, da bi ga deklica ne ugledala, stoječega za grmovjem. Ves večer in vso noč se je srdil [...] Drugega dne se je hipoma ustavil pred Mano – sama sta bila v veži – ter vprašal osorno« (Kersnik 1982: 43).

Čustva so v tej sliki povečini negativna z vidno razliko med čustvovanjem Moleka in Manice, v večji meri niso neposredno poimenovana, prav tako so v večini primerov izražena nekompleksno. Tudi Manica na enem mestu izraža kompleksnejša čustva: »Mani bi bil skoro vrč, ki ga je imela v roki, zdrknil na tla, a bilo je nekaj v njej, kar jo je osrečevalo, neko čustvo samostalnosti ali neka zavest [...] Zardela je sicer, a vendar rekla odločno« (Kersnik 1982: 43). V primeru Manice vidimo večino pozitivnih čustev neposredno poimenovanih, čeprav so med njimi tudi negativna.

2.7 Kmetška smrt (1890)

V sliki naletimo na motiv pretiranega dela. Planjavec je opisan pozitivno, njegovo delo in nesreča sta opisana stvarno. Spremembe v naravi lahko povežemo s spremembami v čustvovanju likov, prav tako so lahko opisi narave metafora za notranje življenje, npr.: »velel [je] sinu Antonu, naj pripravi nekoliko škopnikov ržene slame, sam pa je šel gori v breg do meje, ki je obkrožala njivo in kjer je raslo med robidovjem dokaj mladih belokožnih brez. Pod grmovjem prav na rumenem laporju je slonelo mnogo suhe praproti« (Kersnik 1982: 52). Sinu je naložil manj dela, mu skušal prihraniti trdo delo, medtem ko je šel sam v hrib, med robidovje (metafora za težko delo), sredi katerega so

bile breze (treba je čez trnje, da pridemo do brez in praproti). V sliki je malo ženskih likov – moški skozi celotno sliko čustev ne izražajo, ne čutijo empatije in se distancirajo.

Pripovedovalec na začetku opisuje vsakdanje življenje kmeta, in sicer pravi, da je tako življenje sestavljeno pol iz smeha in pol iz joka – čustev ne poimenuje neposredno, za občutji uporabi najbolj značilni gesti. V sliki večkrat naletimo na molk. Čustva so povečini negativna in v večini primerov niso neposredno poimenovana, prav tako so v vseh primerih izražena nekompleksno. Pozitivna čustva so izražena v dveh primerih. Zasledimo tako neposredno poimenovanje kot opisovanje čustev z opisi.

2.8 Mamon (1891)

V zadnji sliki naletimo na realističen opis stvarnosti. Kljub pomanjkanju čustev prvoosebni pripovedovalec pravi o življenju vikarja: »Jaz bi dejal, da je bila to prav težka, robata batina, s katero si je gladil pot življenja rajni vikar Šimon Greben« (Kersnik 1982: 58) – predvideva, da mu ni bilo lahko. Podobno sklepa tudi na koncu slike.

Slika je kratka, realistično zgrajena, v njej ne najdemo podrobnejših opisov, prav tako malo izvemo o čustvih. Pride do odsotnosti čustev, v sliki ne nastopa noben ženski lik. Redka čustva, na katera v sliki naletimo, so pozitivna, niso neposredno poimenovana, prav tako so v vseh primerih izražena nekompleksno.

3 Sklep

Slike zastavljene hipoteze v večini potrjujejo. Le v sliki »Otroški dohtar« sta razmerje med neposrednim poimenovanjem in opisovanjem čustev sorazmerna, v vseh drugih slikah se hipoteza 1 popolnoma potrdi. Vse slike potrjujejo hipotezo 2, medtem ko pri hipotezi 3 opazimo odstopanja, npr. »Otroški dohtar« jo le deloma potrjuje. Pomembno je omeniti, da slike v splošnem vsebujejo več moških kot ženskih likov, kljub temu je v Kmetski smrti zelo jasno razlikovanje med čustvovanjem moških in ženskih likov. Prav tako je čustvovanje moških likov opisano v večji meri, kar potrjuje tudi hipotezo 4. Nobena izmed mojih ugotovitev za obdobje realizma ni presenetljiva, saj je tak način pisanja veljal vse do moderne leta 1899. Za lažjo predstavbo so vse ugotovitve zbrane v Tabeli 1.

	H1	H2		H3		H4		
	Čustva, izražena z opisi	Poimenovana čustva	Kompleksna čustva	Površinska čustva	Ženske izražajo negativna čustva	Moški izražajo pozitivna čustva	Prevladuje čustvovanje moških	Prevladuje čustvovanje žensk
Ponkrčev oča	X			X	X	X ³	X	
Rojenica	X ⁴			X ⁵	X	X	X	
V zemljiški knjigi	X ⁶			X	X	X ⁷	X ⁸	
Mačkova očeta		X		X		(X) ⁹	X ¹⁰	
Mohorčev Tone	X			X	X ¹¹		X ¹²	
»Otroški dohtar«	X	X		X	X	X ¹³	X	
Kmetska smrt	X			X ¹⁴	X ¹⁵		X	
Mamon	X			X		X	X ¹⁶	

Tabela 1: Skupne ugotovitve.

Prispevek je nastal na podlagi magistrskega dela na Univerzi v Novi Gorici. Še enkrat bi se zahvalila mentorici doc. dr. Ivani Zajc za napotke in pomoč pri pisanju.

Članek je nastal v okviru temeljnega raziskovalnega projekta Oblike sramu v slovenski književnosti (J6-60113), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

- 3 Moški liki izražajo pozitivnejša čustva v primerjavi z ženskimi, čeprav so povečini vsa čustva negativna.
- 4 Razen v začetku so čustva v večji meri izražena z opisi – čustvovanje rastlin je na več mestih izraženo z neposrednim poimenovanjem.
- 5 Čustva so le v primerih rastlin predstavljena kompleksnejše.
- 6 V dialogu med zdravnikom in odvetnikov so čustva v več primerih izražena z neposrednim poimenovanjem.
- 7 Ženski lik je en, vendar čustvuje povečini negativno. Čustva so v večini bolj negativna, vendar moški liki izražajo pozitivnejša čustva.
- 8 Ženski lik je en in čustvuje manj kot moški liki.
- 9 Moški liki čustvujejo tako negativno kot pozitivno, vendar ženskih likov ni.
- 10 Ženskih likov ni.
- 11 Tudi moški liki izražajo negativna čustva.
- 12 Ženskih likov je manj (čustvuje le Cilka).
- 13 Moški liki kažejo pozitivnejša čustva, čeprav Molek na veliko mestih izraža jezo.
- 14 Na več mestih naletimo na molk, ki nakazuje na zatiranje oz. na nezmožnost izkazovanja čustev.
- 15 Moški liki na več mestih kažejo brežčutnost oz. svojih čustev ne izražajo.
- 16 Ženskih likov ni.

Literatura

- CARACCILO, Marco, 2022: Cognitive Science: Literary Emotions From Appraisal to Embodiment. Patrick Colm Hogan, Bradley J. Irish, Lalita Pandit Hogan (ur.): *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. London: Routledge. 50–60.
- GAUTAM, Arpit, 2023: The Language of Silence: Analyzing Unspoken Emotions in Literature. *Medium*. <https://medium.com/@arp3348/the-language-of-silence-analyzing-unspoken-emotions-in-literature-8353fbb29866>
- HOGAN, Patrick Colm, 2010: Fictions and Feelings: On the Place of Literature in the Study of Emotion. *Emotion Review* II/2.184–195.
- HOGAN, Patrick Colm, 2016: Affect Studies. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.105>
- HOGAN, Patrick Colm, IRISH, Bradley J., 2022: Introduction. Literary Feelings: Understanding Emotions. Patrick Colm Hogan, Bradley J. Irish, Lalita Pandit Hogan (ur.): *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. London: Routledge. 1–11.
- KERSNIK, Janko, 1982: *Kmetske slike*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KIM, Evgeny, 2020: *Emotions in Literature: Computational Modelling in the Context of Genres and Characters*. Stuttgart: Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung der Universität Stuttgart.
- KIM, Evgeniy, KLINGER, Roman, 2018: A Survey on Sentiment and Emotion Analysis for Computational Literary Studies. *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*. <https://arxiv.org/abs/1808.03137>
- MANNING, Nicholas, 2016: Can Realism Speak of Affect? Forces of Emotional Alterity in Realist Modes. *L'Atelier* VIII/1. 220–238.
- MINTZ, Susannah B., 2013: *Hurt and Pain: Literature and the Suffering Body*. London: A&C Black.
- NÜNNING, Vera, 2017: The Affective Value of Fiction: Presenting and Evoking Emotions. Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner (ur.): *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: transcript Verlag. 29–54.
- OATLEY, Keith, 2002: Emotions and the Story Worlds of Fiction. Melanie C. Green, Jeffrey J. Strange, Timothy C. Brock (ur.): *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah: Erlbaum. 39–69.
- POGAČNIK, Jože, ZADRAVEC, Fran, 1973: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.

Kvantitativna strojna analiza razporeditve čustev na primeru *Visoške kronike*

DOI: 10.4312/Obdobja.44.59-66

Jaka Čibej, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; jaka.cibej@ff.uni-lj.si

V prispevku predstavljamo nekatere možnosti kvantitativne strojne analize razporeditve čustev na primeru zgodovinskega romana *Visoška kronika* Ivana Tavčarja. Besedilo romana razdelimo na odstavke in s pomočjo leksikona čustvenih asociacij SloEmoLex 1.0 vsakemu odstavku strojno pripišemo številsko razporeditev osmih čustev: jeza, strah, žalost, gnus, presenečenje, pričakovanje, zaupanje in sreča. Rezultate vizualiziramo in jih na kratko interpretiramo glede na vsebino romana ter nakažemo potencialne koristi tovrstne strojne obdelave in možnosti za prihodnje delo pri strojni obdelavi čustev v slovenski književnosti.

strojna analiza čustev, leksikon čustvenih asociacij, slovenska književnost, *Visoška kronika*, Ivan Tavčar

This article presents some options for a quantitative automatic analysis of the distribution of emotions using Ivan Tavčar's historical novel *Visoška kronika* (The Visoko Chronicle) as an example. The novel's text is divided into paragraphs, and the SloEmoLex 1.0 Lexicon of Word–Emotion Associations is used to assign a numerical distribution of eight emotions to each paragraph: anger, fear, sadness, disgust, surprise, anticipation, trust, or joy. The results are visualized and briefly interpreted in terms of the novel's content. In addition, several potential benefits of this automatic approach are presented, along with several possibilities for future work related to the automatic analysis of emotions in Slovenian literature.

automatic emotion analysis, word–emotion association lexicon, Slovenian literature, *Visoška kronika* (The Visoko Chronicle), Ivan Tavčar

1 Uvod

V slovenskem prostoru so tehnološko podprte metode analize besedil z razrastom korpusnega in računalniškega jezikoslovja v zadnjih desetletjih že dodobra uveljavljene. V tem času so bili zgrajeni številni korpusi, ki služijo kot gradivo za statistično podprte jezikoslovne analize različnih zvrsti besedil, npr. korpus pisne standardne slovenščine Gigafida (Krek idr. 2019), korpus akademske slovenščine KAS (Erjavec idr. 2017) in spremljevalni korpus Trendi (Kosem idr. 2021). Kljub temu napredku pa potencial, ki ga ponujajo jezikovnotehnološka orodja, v slovenščini še ni bil dovolj izkoriščen pri analizi književnih besedil,¹ čeprav se tovrstna praksa v tujini že nekaj časa uveljavlja –

1 Izjema je npr. stilometrična analiza pripovedne literature Janeza Ciglerja in Christopha Schmidta (Žejn 2020), pri kateri je bil uporabljen programski paket Stylo v okolju R. Na podoben način je bila opravljena tudi empirična analiza žanra kriminalke na primeru skandinavskih in slovenskih kriminalk (Koncilija 2024).



celo kot ločena disciplina računalniške literarne teorije v okviru digitalne humanistike (pregled sorodnih del in možnosti pri strojni analizi čustev v književnosti sta opravila npr. Kim in Klinger (2022)).

Strojni in statistično podprti postopki lahko npr. pomagajo pri vizualizacijah in kvantitativni analizi določenih vidikov književnih besedil, izluščeni podatki pa so lahko dodatna empirična podlaga pri analizi strukture dramskega loka in dogajanja, povezanosti med liki, stilometriji ter razporeditvi čustev v besedilu. Mohammad (2011) npr. s pomočjo leksikona čustvenih asociacij z grafi vizualizira potek čustev skozi zgodbo v delih *Kakor vam drago* (William Shakespeare), *Hamlet* (William Shakespeare) in *Frankenstein* (Mary Shelley), kar med drugim razkrije čustveno bolj negativno ali pozitivno naravnane odseke besedila. Klinger, Kim in Padó (2020) raziščejo še naprednejše metode pripisovanja čustev s strojnim učenjem, ki razporeditve čustev ne analizirajo le globalno skozi celotno besedilo, temveč tudi v kontekstu posameznih dogodkov in likov v zgodbi, kar analizo čustvovanja prestavi z bolj robustnega nivoja celotnega dela na bolj granularno interpretacijo posameznih likov. Samothrakis in Fasli (2015) kot dodatno korist strojne analize čustvovanja v književnih delih izpostavita dejstvo, da kvantitativna analiza čustev v delih pomaga izboljšati točnost strojnega prepoznavanja različnih žanrov književnosti.

Precej besedil slovenske književnosti je že digitaliziranih. Nekatera dela so vključena tudi npr. v korpus pisne standardne slovenščine Gigafida in v korpus starejše slovenščine IMP (Erjavec 2014), največja količina književnih besedil v strojno berljivi (čeprav za strojno obdelavo ne povsem optimalno strukturirani) obliki pa je na voljo na portalu Wikivir,² ki se v okviru projekta Slovenska književnost na Wikiviru polni z deli v javni domeni iz Digitalne knjižnice Slovenije (Hladnik, Polajnar 2016). Tehničnih ovir za strojno obdelavo slovenskih književnih besedil torej ni. V prispevku zato predstavljamo prvi primer strojne analize razporeditve čustev v slovenskih književnih besedilih na primeru *Visoške kronike* Ivana Tavčarja, zgodovinskega romana iz prve četrtine 20. stoletja. Po kratkem opisu uporabljenih virov, metode in priprave podatkov (razdelek 2) predstavimo poglobitve izsledke strojne analize in vizualizacije, ki iz njih izhajajo (razdelek 3), v zaključku pa nakažemo nekaj možnosti za nadaljnje delo in izboljšave.

2 Metoda, viri in priprava podatkov

Metoda strojne analize razporeditve čustev, ki smo jo uporabili v raziskavi, je zelo robustna in temelji na leksikonu čustvenih asociacij SloEmoLex 1.0 (Brglez idr. 2024), ki je bil uporabljen npr. za analizo dehumanizacije prebežnikov v slovenskih medijih (Caporusso idr. 2024). Leksikon vsebuje slovenske lekseme ter njihove kvantificirane asociacije na osem primarnih čustev glede na klasifikacijo ameriškega psihologa Roberta Plutchika (gl. npr. Plutchik 1982): jeza, strah, žalost, gnus, presenečenje, pričakovanje, zaupanje in sreča. SloEmoLex 1.0 sicer ni bil izdelan posebej za slovenščino, temveč izhaja iz prevodov sorodnih leksikonov čustvenih asociacij za angleščino in

2 Slovenska leposlovna klasika na Wikiviru: https://sl.wikisource.org/wiki/Wikivir:Slovenska_leposlovna_klasika.

druge jezike, npr. LiLaH (Daelemans idr. 2020; Ljubešić idr. 2020) in NRC (Mohammad, Turney 2010). Čustvene asociacije so bile zbrane s pomočjo množenja, pri katerem so materni govorci angleščine ocenjevali, v kolikšni meri jih določena beseda asociira na določeno čustvo oz. ali jo pretežno zaznavajo kot negativno ali pozitivno (Mohammad, Turney 2013).

Vsak leksem v leksikonu je (med drugim) označen s čustvi, s katerimi je asociiran, pripisano pa ima tudi intenzivnost asociacije na posamezno čustvo (kot povprečje vsaj štirih mnenj). Poenostavljen prikaz nekaterih primerov kvantificiranih asociacij iz leksikona je predstavljen v Tabeli 1 – v zadnjem stolpcu so podane asociacije na čustva ter njihove intenzivnosti med 0 (asociacije ni) in 1 (asociacija je zelo močna). Leksem *katastrofa* denimo asociira na pet različnih čustev, najmočnejše na strah in presenečenje, najšibkeje pa na gnus.

Leksem	Zaznamovanost	Čustvene asociacije
<i>razočaran</i>	negativno	jeza (0,348) gnus (0,328) žalost (0,636)
<i>katastrofa</i>	negativno	jeza (0,721) gnus (0,508) strah (0,875) žalost (0,758) presenečenje (0,812)
<i>hvaležnost</i>	pozitivno	sreča (0,914)
<i>radost</i>	pozitivno	pričakovanje (0,633) sreča (0,765)

Tabela 1: Primeri kvantificiranih čustvenih asociacij iz leksikona SloEmoLex 1.0.

Leksemi v leksikonu so navedeni le v osnovnih oblikah, zato smo besedilo *Višoke kronike* najprej strojno lematizirali in oblikoskladenjsko označili z orodjem CLASSLA-Stanza (Ljubešić, Dobrovoljc 2019; različica 1.1.0), nato pa za vsako čustvo izračunali čustveno intenzivnost na nivoju posameznega odstavka – najprej preverimo, kateri leksemi se pojavijo v odstavku, izračunamo njihovo relativno pogostost znotraj odstavka ter jo pomnožimo s količnikom čustvene zaznamovanosti iz leksikona (tj. ali beseda asociira s čustvom – 1 – ali ne – 0) in s količnikom čustvene intenzivnosti (v kolikšni meri beseda asociira na to čustvo na lestvici med 0 in 1). Čustvena intenzivnost (I) odstavka P s čustvom E je torej definirana kot vsota vseh zmnožkov relativnih frekvenc n različnih leksemov (w_k), njenega količnika čustvene zaznamovanosti (q_e) in količnika čustvene intenzivnosti (q_i):

$$I(P, E) = \sum_{k=1}^n \frac{f_a(w_k) * q_e(w_k, E) * q_i(w_k, E)}{N}$$

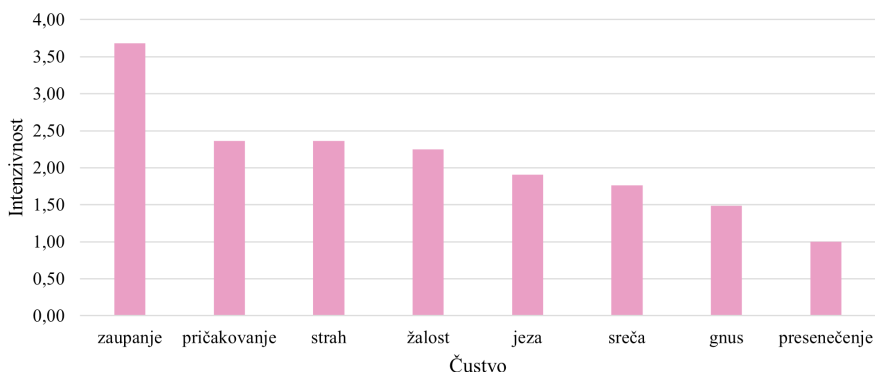
Za vsakega od približno 1.370 odstavkov v skupno 15 delih (14 poglavij in pripis) tako pridobimo številsko razporeditev vseh osmih čustev. Višje vrednosti čustvene

intenzivnosti nakazujejo, v katerih odsekih romana naletimo na zgoščene skupke besed, ki asociirajo na določeno čustvo. Rezultate in izsledke si podrobneje ogledamo v nadaljevanju.

3 Analiza

3.1 Globalna razporeditev čustev v romanu

Če čustveno intenzivnost izračunamo za celoten roman za vseh osem osnovnih čustev, dobimo razporeditev, kot jo prikazuje Graf 1 (vrednosti so normalizirane tako, da ima najmanj zastopano čustvo vrednost 1,0). Če enostaven pregled frekvenčnih seznamov besed, ki največ prispevajo k čustveni intenzivnosti, ponudi nekaj zanimivih vpogledov v pogloblitve tematike romana.



Graf 1: Globalna razporeditev čustev v romanu *Visoška kronika*.

Največjo čustveno težo doprinesejo besede, ki bralca asociirajo na zaupanje, med njimi npr. *oče, mati, brat, pravica, resnica, sodnik, vera, cerkev, nebeški, prijatelj* in *general*. Besede dobro odsevajo nekatere ključne motive v romanu – zapletene družinske in medčloveške odnose v času vojne in po njej, skrivnosti, ki pritiskajo na te odnose, ter iskanje pravice in resnice kot del pokore (tudi v religioznem kontekstu). Med negativnimi čustvi prevladujeta strah in žalost, npr. z besedami *kri, umreti, smrt, vojska, krvav, mrtev, morilec, hudič, greh, peklenški, grešnik* in *pokora*. Nabor nakazuje, da se odlomki, ki so najbolj čustveno negativni, vrtijo okrog za zgodbo ključnega Polikarpovega zločina in njegovih posledic za družino Khallan. Po drugi strani je v romanu mnogo manj srečnih trenutkov – poleg splošnih pozitivnih besed (*dober, lep, veselje*) k čustveni intenzivnosti sreče veliko prispevajo *ples* in *plesati* (prizor plesa po Agatinem prihodu na Visoko) ter *nevesta, ženin* in *zakon* (poroka Agate in Jurija ter Izidorja in Margarete na koncu romana).

3.2 Časovnica čustev skozi roman

Spremembe intenzivnosti določenega čustva skozi knjigo lahko vizualiziramo s črtnim grafom. Tovrstna analiza s ptičje perspektive razkrije, kateri odseki besedila so čustveno najbolj izstopajoči. Primer naraščanja in upadanja žalosti z drsečim povprečjem

prikazuje Graf 2, na kateri črtkana črta predstavlja globalno povprečje intenzivnosti, pikasta črta mediano, polna črta pa intenzivnost žalosti po posameznih odstavkih.



Graf 2: Naraščanje in padanje intenzivnosti žalosti skozi roman *Visoška kronika*. Na grafu so razdvoumljeni nekateri lokalni maksimumi, ki ponazarjajo ključne žalostne dogodke.

Maksimumi na grafu ponazarjajo tiste dele besedila, ki glede na leksikon čustvenih asociacij bralca najbolj asociirajo na žalost – takoj na začetku je npr. opis Polikarpovega okrutnega značaja, ki je grenilo življenje Khallanovih:

samo to sem občutil, da je bil Polikarp Khallan trd, temen in brezsrčen gospodar, kateremu ni nikdar posijalo sonce v dušo. Čez vse mere je delal grdo s svojo zakonsko ženo, katera mu je rodila mene in pet let mlajšega brata Jurija. Naša hiša ni bila hiša božjega blagoslova. Imeli smo več nego drugi, posedovali smo vsega dosti, a pod nobeno streho se ni tako malo molilo in tako obilo preklinjalo kakor ravno pod našo.

Z grafa je razvidno tudi, da lahko roman vsebinsko razdelimo na dva dela. Razmejitev med njima je dogodek, ki tudi s kvantitativnega vidika vzbuja največ žalosti: pogovor med Polikarpom in Izidorjem tik pred Polikarpovo smrtjo. V njem Polikarp prizna, da je umoril Jošta Schwarzkoblerja, in Izidorju naloži pokoro za svoj greh, kar je uvod v drugi del romana. Najbolj žalosten dogodek v drugi polovici zgodbe je sojenje Agati Schwarzkobler, njegovi razrešitvi pa sledi grenek zaključek *Visoške kronike*.

3.3 Korelacije med liki in čustvi

Orodje CLASSLA-Stanza v besedilu označi tudi imenske entitete, tj. eksplicitne omembe oseb, krajev ipd. Na podlagi tega lahko izračunamo, v katerih delih besedila se najpogosteje omenja določen lik, in analiziramo korelacije med omembami določenega lika in intenzivnostjo čustev. Tabela 2 prikazuje statistično pomembne Pearsonove koeficiente korelacije ρ (na lestevici od -1 (negativna linearna korelacija) do $+1$ (pozitivno linearno razmerje)) med intenzivnostjo določenega čustva in omembami določenega lika v romanu (ob upoštevanju le tistih odstavkov, v katerih je lik eksplicitno omenjen).

Lik	Čustvo	ρ	p
Jošt	gnus	0,64	$\leq 0,01$
Jošt	strah	0,66	$\leq 0,001$
Jošt	žalost	0,53	$\leq 0,05$
Agata	zaupanje	-0,19	$\leq 0,05$
Jurij	presenečenje	0,51	$\leq 0,001$
Margareta	zaupanje	0,44	$\leq 0,05$

Tabela 2: Pearsonovi koeficienti korelacije med relativnimi frekvenca mi omemb likov in intenzivnostjo čustev (na ravni odstavka).

Jošt Schwarzkobler se kot sodelujoči v vojni in žrtev Polikarpovega zločina omenja predvsem v kontekstih, v katerih prevladujejo strah, gnus in žalost. Agata se po drugi strani pogosteje pojavlja v odsekih, ki ne vzbujajo zaupanja, tj. v kontekstu obtožb, da je čarovnica, in sojenja, ki sledi. Jurij kot Izidorjev aktivnejši brat korelira s presenečenjem v kontekstu njegovega posredovanja v Agatini preizkušnji, ko jo reši iz vode. Margareta, ki na koncu romana skrbi za ranjenega Izidorja in se poroči z njim, še pred tem pa na sojenju priča v prid Agati, korelira z zaupanjem.

4 Zaključek

V prispevku smo na kratko predstavili nekatere možnosti kvantitativne strojne analize razporeditve čustev s pomočjo leksikona čustvenih asociacij na primeru romana *Visoška kronika*. Metoda kljub robustnemu pristopu, ki se na prvi pogled morda zdi preveč površinski, ponuja pričakovane izsledke – da v ključnih delih romana prevladujejo negativna čustva in da so čustveno najbolj intenzivni tisti dogodki, ki so za potek romana najbolj ključni. Izsledke je mogoče uporabiti kot podlago za didaktične pripomočke, ki lahko bolj plastično predstavijo časovnico in dogodke ter njihov morebitni vpliv na bralčevo čustveno dožemanje zgodbe in oceno literarnih oseb. Strojna analiza čustev je uporabna tudi kot predstopnja za poglobljeno kvalitativno ročno analizo, saj pomaga pri identifikaciji relevantnih delov besedila in prihrani ročno delo. Z metodo je mogoče označiti tudi večji korpus slovenske književnosti (kar bi npr. omogočilo iskanje po odlomkih, ki močneje asociirajo na določeno čustvo) ter opraviti primerjalno analizo čustvovanja po različnih delih in avtorjih, kar ponuja dodaten kvantitativni vidik k tradicionalno uporabljenim kvalitativnim metodam in olajša interpretacijo dogajanja.

Omeniti je treba, da ima metoda z uporabo čustvenega leksikona nekaj pomanjkljivosti, ki jih je treba upoštevati pri interpretaciji rezultatov. Postopek je zelo robusten in deluje le na podlagi besednih asociacij površinskih oblik, ne upošteva pa npr. večbesednih enot (*umreti od smeha*) ali zanikanja (»prejšnje veselosti ni več imela«). Primerna je predvsem za daljša besedila oz. vsaj za robustno analizo večjih količin krajših besedil (npr. pesmi). Leksikon SloEmoLex 1.0 je gotovo še pomanjkljiv, saj je njegova osnova angleški leksikon, ki je bil zgolj preveden, zato v njem manjkajo številne slovenske besede (in sopomenke že vključenih besed), s katerimi ga je mogoče še dopolniti.

V prihodnje bi bilo smiselno raziskavo ponoviti na večji količini besedil ter pri analizi upoštevati morebitna dodatna orodja, kot je npr. označevalnik koreferenc, ki bi v besedilu označil tudi implicitne omembe likov (z zaimki in drugimi nanašanji) in tako omogočil natančnejši pregled določene entitete skozi besedilo v povezavi s potekom čustev. Kot alternativno in naprednejšo metodo bi bilo dobro preizkusiti tudi čustveno analizo s pomočjo velikih jezikovnih modelov ter preveriti, ali rezultati, pridobljeni z modeli, natančneje določajo prevladujoča čustva v besedilu kot leksikonski pristop.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Jezikovni viri in tehnologije za slovenski jezik (P6-0411) in raziskovalnega projekta Veliki jezikovni modeli za digitalno humanistiko (LLM4DH; GC-0002), ki ju financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS). Iskrena hvala tudi anonimnima recenzentoma za konstruktivne pripombe.

Literatura

- BRGLEZ, Mojca, CAPORUSSO, Jaya, HOOGLAND, Damar, KOLOSKI, Boshko, POLLAK, Senja, PURVER, Matthew, 2024: *Slovenian Emotion Dimension and Emotion Association Lexicon SloEmoLex 1.0*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/1875>
- CAPORUSSO, Jaya, HOOGLAND, Damar, BRGLEZ, Mojca, KOLOSKI, Boshko, PURVER, Matthew, POLLAK, Senja, 2024: A Computational Analysis of the Dehumanisation of Migrants from Syria and Ukraine in Slovene News Media. *Proceedings of the 2024 Joint International Conference on Computational Linguistics, Language Resources and Evaluation (LREC-COLING 2024)*. Torino: ELRA/ICCL. 199–210.
- DAELEMANS, Walter, FIŠER, Fišer, FRANZA, Jasmin, KRANJČIĆ, Denis, LEMMENS, Jens, LJUBEŠIĆ, Nikola, MARKOV, Ilia, POPIČ, Damjan, 2020: *The LiLaH Emotion Lexicon of Croatian, Dutch and Slovene*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/1318>
- ERJAVEC, Tomaž, 2014: *Digital Library and Corpus of Historical Slovene IMP 1.1*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/1031>
- HLADNIK, Miran, POLAJNAR, Jernej, 2016: Wikiji v izobraževanju: Po desetih letih izkušenj. *Andragoška spoznanja* XXII/4. 73–83.
- KIM, Evgeny, KLINGER, Roman, (2019) 2022: A Survey on Sentiment and Emotion Analysis for Computational Literary Studies. *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1808.03137>
- KLINGER, Roman, KIM, Evgeny, PADÓ, Sebastian, 2020: Emotion Analysis for Literary Studies: Corpus Creation and Computational Modelling. Nils Reiter, Axel Pichler, Jonas Kuhn (ur.): *Reflektierte algorithmische Textanalyse: Interdisziplinäre(s) Arbeiten in der CRETA-Werkstatt*. Berlin, Boston: De Gruyter. 237–268. <https://doi.org/10.1515/9783110693973-011>
- KONCILIJA, Ema, 2024: *Empirična analiza žanra kriminalke na primeru skandinavskih in slovenskih kriminalk*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta. <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&id=161808>
- KOSEM, Iztok, ČIBEJ, Jaka, DOBROVOLJC, Kaja, ERJAVEC, Tomaž, LJUBEŠIĆ, Nikola, PONIKVAR, Primož, ŠINKEC, Mihael, KREK, Simon, 2025: *Monitor Corpus of Slovene Trendi 2025-01*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/2013>

- KREK, Simon, ERJAVEC, Tomaž, REPAR, Andraž, ČIBEJ, Jaka, ARHAR HOLDT, Špela, GANTAR, Polona, KOSEM, Iztok, ROBNIK-ŠIKONJA, Marko, LJUBEŠIČ, Nikola, DOBROVOLJC, Kaja, LASKOWSKI, Cyprian, GRČAR, Miha, HOLOZAN, Peter, ŠUSTER, Simon, GORJANC, Vojko, STABEJ, Marko, LOGAR, Nataša, 2019: *Corpus of Written Standard Slovene Gigafida 2.0*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/1320>
- LJUBEŠIČ, Nikola, DOBROVOLJC, Kaja, 2019: What does Neural Bring? Analysing Improvements in Morphosyntactic Annotation and Lemmatisation of Slovenian, Croatian and Serbian. Tomaž Erjavec, Michał Marcińczuk, Preslav Nakov, Jakub Piskorski, Lidia Pivovarov, Jan Šnajder, Josef Steinberger, Roman Yangarber (ur.): *Proceedings of the 7th Workshop on Balto-Slavic Natural Language Processing*. Firenze: Association for Computational Linguistics. 29–34.
- LJUBEŠIČ, Nikola, MARKOV, Ilia, FIŠER, Darja, DAELEMANS, Walter, 2020: The LiLaH Emotion Lexicon of Croatian, Dutch and Slovene. Malvina Nissim, Viviana Patti, Barbara Plank, Esin Durmus (ur.): *Proceedings of the Third Workshop on Computational Modeling of People's Opinions, Personality, and Emotion's in Social Media*. Barcelona: Association for Computational Linguistics. 153–157.
- MOHAMMAD, Saif, 2011: From Once Upon a Time to Happily Ever After: Tracking Emotions in Novels and Fairy Tales. Kalliopi Zervanou, Piroska Lendvai (ur.): *Proceedings of the 5th ACL-HLT Workshop on Language Technology for Cultural Heritage, Social Sciences, and Humanities*. Portland: Association for Computational Linguistics. 105–114.
<https://aclanthology.org/W11-1514.pdf>
- MOHAMMAD, Saif, TURNEY, Peter, 2010: Emotions Evoked by Common Words and Phrases: Using Mechanical Turk to Create an Emotion Lexicon. Diana Inkpen, Carlo Strapparava (ur.): *Proceedings of the NAACL-HLT 2010 Workshop on Computational Approaches to Analysis and Generation of Emotion in Text*. Los Angeles: Association for Computational Linguistics.
- MOHAMMAD, Saif, TURNEY, Peter, 2013: Crowdsourcing a Word-Emotion Association Lexicon. *Computational Intelligence* XXIX/3. 436–465.
- PLUTCHIK, Robert, 1982: A Psychoevolutionary Theory of Emotions. *Social Science Information* XXI/4–5. 529–553. <https://doi.org/10.1177/053901882021004003>
- SAMOTHRAKIS, Spyridon, FASLI, Maria, 2015: Emotional Sentence Annotation Helps Predict Fiction Genre. *PLoS ONE* X/11. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0141922>
- ŽAGAR, Aleš, KAVAŠ, Matic, ROBNIK-ŠIKONJA, Marko, ERJAVEC, Tomaž, FIŠER, Darja, LJUBEŠIČ, Nikola, FERME, Marko, BOROVIC, Mladen, BOŠKOVIČ, Borko, OJSTERŠEK, Milan, HROVAT, Goran, 2022: *Corpus of Academic Slovene KAS 2.0*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/1448>
- ŽEJN, Andrejka, 2020: Računalniško podprta stilometrična analiza pripovedne literature Janeza Ciglerja in Christoph Schmidta v slovenščini. *Fluminensia* XXXII/2. 137–158.
<https://hrcak.srce.hr/file/362519>

Кохання і війна: *Проститутка Зося Ангела Церквеника*

DOI: 10.4312/Obdobja.44.67-73

Olena Dzjuba-Pogrebniak, Instytut filologii, Kyjivskij nacionalnyj universitet imeni Tarasa Ševčenko; olenadp@ukr.net

Literatura o prvi svetovni vojni je predvsem pričevanje o človeških zločinih proti življenju, morali in dosežkom človeške civilizacije. Vendar so v njej neizogibno prisotne tudi zgodbe o ljubezni, odnosih med moškim in žensko. Obstaja določena vrsta standardnih tem in situacij, ki so značilne tudi za slovensko literaturo. Hkrati pa najdemo dela, ki presegajo običajni kontekst pripovedi o vojni in ljubezni ter ponujajo drugačen, včasih globlji in bolj zapleten pogled na človeško dušo.

prva svetovna vojna, slovenska literatura, ženska, ljubezen, usodna ženska

Literature about the First World War is primarily a testimony of human crimes against life, morality, and the achievements of human civilization. However, it inevitably contains love stories and relationships between men and women. There is a certain set of standard themes and situations, also inherent in Slovenian literature on this topic. At the same time, one also finds works that go beyond the usual context of a story about war and love, offering a deeper and more complex view of the human soul.

First World War, Slovenian literature, woman, love, femme fatale

1 Вступ

У літературі про Першу світову війну та в культурній пам'яті про неї виробився певний стереотип сприйняття цієї війни (окопи, щури, газ, болото, кров), хоча в сучасних дослідників трапляються спроби по-новому глянути на перебіг війни, вийшовши за загальноприйняті тропи розчарування і розпачу, концентруючись на почутті братерства, лояльності й детермінації в солдатських шеренгах, навіть на можливість переживання приємності під час війни, охочої участі у виконанні всіх аспектів своєї служби, аж до вбивства свого ворога включно (Wilson 2018: 219).

Практично в усіх творах про війну неминуче з'являється тема кохання та стосунків між чоловіком і жінкою. Тут теж існує певний набір типових ситуацій і колізій. Передусім це: щемке прощання чоловіка, що від'їжджає на фронт, з дружиною/коханою; мрії чоловіка на фронті про повернення до дружини/коханої, читання/написання листів до неї; переживання дружин/дівчат за своїми чоловіками/коханими, очікування на відпустку/повернення та зустріч по приїзді додому тощо. Зазвичай ці аспекти у взаємовідносинах між жінкою та чоловіком розкриваються в рамках традиційної моралі та уявлень про шлюб, сім'ю та

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



стосунки між статями. Проте війна як патовий стан людських взаємин призводить до руйнування традиційної моралі у відносинах між чоловіком і жінкою. У 1914–1918 рр. звичний вибух сексуальності, який супроводжує великі конфлікти, з'явився в тилу серед цивільних громадян. Попри зусилля офіційної лірики, популярної літератури та візуальної пропаганди, відпустка солдата нагадувала поведінку самця, що тривалий час утримувався. Численні свідчення солдатів доводять, що технічна війна спровокувала «сексуальну катастрофу» (де Ружмон 2001: 251). На це не могла не відгукнутися світова література. Невипадково лідер італійських футуристів Марінетті (2018) кинув гасло «футуристичної хтивості» на означення сексуальної революції, що супроводжувала — більшою чи меншою мірою — всі соціальні революції.

2 Сексуальність і Перша світова

Отже, і в літературі про Першу світову війну знайшли відображення вибухові імпульси людської сексуальності, що внаслідок впливу на людську психіку катастрофічних руйнівних подій часто набували хворобливих виявів. І йдеться не лише про сексуальні домагання вояків до жінок на фронтових і прифронтових територіях, потерпання жінок від сексуальних домагань тиловиків (включно з варіантом свекор-невістка), а й про образи жінок-зрадниць, які й самі були не проти вдатися до всіх тяжких гріхів, користуючись ситуацією, що склалася. Часто це й мотив дізнання чоловіком/хлопцем про зраду, невірність дружини/коханої, а в цьому контексті — трагічне повернення чоловіка після війни додому. Та серед усього цього розмаїття тем і мотивів у стосунках між чоловіком і жінкою, які повторюються в літературі про Першу світову, є твори, які «вириваються» за рамки узвичаєного контексту оповіді про війну і кохання.

У Марінеттієвому прославленні війни як мужнього і футуристичного часу «винищення націй, руйнування цілих міст, переселення народів, торпедованих ескадр, висаджених у повітря гір і цілих армій, які потрапляють у полон» (Марінетті та ін. 2018: 98), важливе місце посідає питання жінки та війни, стосунків жінки й чоловіка під час війни.

«У цьому готелі, очікуючи відправки на фронт, у поїзді, серед смороду солдатських сіро-зелених, перефарбованих окопами шинелей, та у будь-якій штовханині я буду продовжувати гарячково диктувати цю книгу» (Марінетті та ін. 2018: 13) — цей початок одного з творів письменника звучить надивовижу схоже на початкові речення багатьох книг-сповідей про Першу світову війну авторів багатьох країн, але вже продовження зазначеної фрази — «жорстоко стискаючи чарівне та пружне тіло тієї абстрактної жінки, створеної з сотні уламків пам'яті, яку кожен забирає із собою на війну» — дає змогу зрозуміти, що йдеться насправді про текст зовсім іншого стилю — *Мистецтво зваблювати жінок* (1917), своєрідний маніфест, в якому автор обстоює думку про війну як природне доповнення, потрібне і землі, і небу, і, звісно, жінці (Марінетті та ін. 2018: 31). «Мистецтво та війна — два великих прояви чуттєвості; плотолюбство і хіть —

їхні квіти» — втручає йому Валентина де Сен-Пуант, художниця, письменниця, бунтівниця, авторка *Маніфесту футуристичної жінки* та *Футуристичного маніфесту хтивості* (Марінетті та ін. 2018: 125).

Мистецтво зваблювати жінок Марінетті (2018) цікавий текст з погляду на теми кохання та війни, який дає немало підстав для полеміки. Численні твори різних письменників про Першу світову в чомусь підтверджують, але здебільшого категорично перекреслюють постулати цього «збірника моральних правил, не надто вимогливих, досить м'яких і дуже повчальних» (Марінетті та ін. 2018: 40), бо життя і література свідчать про інше ставлення до цієї проблеми. Хоча в окремих випадках знаходимо суголосність настроєвої палітри твору про війни з певними постулатами Марінетті (2018).

Жінка закохується в сильного і сміливого добровольця, який іде на фронт, але зраджує йому з першим зустрічним підлітком, калікою або й дідом, якщо той вибрав слушний час.

Слушний час завжди можна знайти, оскільки наречений чи чоловік далеко на війні.

Війна, створюючи у всьому й у всіх відчуття мінливості, нестабільності та руйнування, позбавляє жінку сором'язливості, вірності слову і робить її готовою до оновлення серця і почуттів.

Щоб нівелювати неминучу зраду, кожен солдат має підтримувати принаймні шість епістолярних зв'язків, готуючи себе до солодких різноманітних зустрічей після переможного повернення. (Марінетті та ін. 2018: 40–42)

Далеко не вся література про Першу світову могла б стати підтвердженням істинності футуристичних версій Марінетті (2018), але їхню небезпідставність можна бачити на прикладі багатьох творів, чії автори були далекі від футуризму і взагалі надихалися не теоретичними концепціями, а конкретними враженнями життя.

3 Проститутка Зося Ангела Церквеника

Серед книг про Першу світову війну з'являються тексти, в яких тема кохання не тільки є рушієм всієї дії твору, а й пов'язана з образом фатальної жінки, що є нетиповим для цієї літератури. У такому контексті можна розглядати *Проститутку Зося* Ангела Церквеника (1921). На творчості словенського драматурга, прозаїка, публіциста і перекладача Ангела Церквеника помітно позначився досвід перебування на галицькому фронті Першої світової. У своїй прозі та драматургії він часто звертається до пережитих воєнних жажіть і зокрема питання можливості збереження людяності, гідності почуттів і кохання в часи руйнування моральних та етичних цінностей. Жіночі та чоловічі образи його «галицьких» творів — «малі» люди із сильним внутрішнім стрижнем, моральним імперативом, який змушує їх відчайдушно обстоювати свою внутрішню незалежність і боротися за своє право на життя, кохання, справедливість. Так Мартін з оповідання *Помер за батьківщину* виступає своєрідним месником, який поквитався з полковником

Ульманом за знування над своїми вояками й за смерть юної дівчини в Хорохорині. А незакінчена повість *Маришка* (1923) розповідає про самозречену боротьбу молодой української матері за життя своїх донечок і за право жити у своїй хаті, на своїй Богом даній землі, у своїй рідній Дубрівці. Головну тему та мотив *Маришки* письменник використав у драмі *Хто винен?* (*Kdo je kriv?*, 1934), ускладнивши та поглибивши драматичну колізію взаємостосунків між німецьким солдатом і героїнею, яка чекає на повернення свого чоловіка.

Дія *Проститутки Зосі* розгортається у Львові на тлі війни та розповідає бурхливу історію взаємостосунків словенського офіцера та місцевої неординарної повії Зосі, своєрідної *femme fatale*. У словнику гендерних термінів зазначено, що

головними атрибутами фатальної жінки є її зовнішня привабливість, неординарність, енергія магнетичного, часто немотивованого впливу на чоловіка, маскуваня свого справжнього внутрішнього світу й характеру, авантюрна поведінка, емоційна екстатичність, почуття впевненості й самодостатності, стихійна жіночність, харизма, обізнаність із чоловічою психологією. Здебільшого інтенційність образу такої жінки пов'язується з деструктивним впливом на чоловіків, які в подальшому зазнають драматичного розчарування, пов'язаного з руйнуванням і розвінчуванням їхнього жіночого ідеалу. (Шевченко 2016)

Фатальна жінка демонструє необмежену владність, а чоловік часто постає іграшкою в її руках, засобом здійснення бажань і примх. Окреслюючи традиційний інвентар концепції образу фатальної жінки у статті *Femme fatale u hrvatskom romanu XIX. stoljeća (Geneza i funkcija motiva)* Немец (1995а) додає ще деякі характерні моменти: їхній образ амбівалентний, вони є поєднанням чарівності та бажанням нищити, а це надає їм динамізму і ставить у центр дії; вони наділені й духовними рисами, вони зазвичай інтелегентні, розумні, дотепні, домінують над навколишніми, свідомі себе, вміють маніпулювати іншими людьми, належать до високого суспільства, світу салонів, розваг тощо; з ними пов'язані чоловічі еротичні фантазії, вони є протилежністю пуританській проєкції жінки-матері, дружини, вірної Пенелопи, берегині домашнього вогнища. Кожна літературна епоха, продовжуючи традиції характеристики образу фатальної жінки, додавала якісь свої риси, художньо збагачувала їхні образи новими мистецькими нюансами та навіть вписала свої травми та комплекси, але, як зазначає Немец (1995а), уже з середини 19 ст. в літературі відбувається крен до реалістичної мотивації цих жіночих образів, що веде до людських його вимірів.

Перше побачення головного героя з омріяною загадковою незнайомкою («*Sanjal sem že tolikokrat o nji — že tolikokrat!*»), як і годиться для твору, в якому йдеться про кохання до фатальної жінки, відбувається за дещо таємничих обставин, у незвичній готельній атмосфері («*Hipoma se mi je zazdelo, da zrak v tej sobi ni podoben zraku drugih sob. Omamnost in pijanost sta prepletali motno temo*»). На неординарність, фатальність Зосі вказує вся її поведінка з перших митей зустрічі, риси зовнішності: її очі — «оці пантере», вона поводить з героєм, як звір

із жертвою, а він натомість намагається уникнути її поцілунків і ласок, навіть утекти, відчуваючи водночас і неймовірний потяг до неї, і фізичний біль від усвідомлення того, що вона проститутка, адже герой роману не належить до тих брутальних солдатів чи офіцерів, які сприймають жінку лише як об'єкт задоволення своїх потреб.

Образ проститутки Зосі несе в собі спростування загальноприйнятого в традиційних суспільствах поняття проституції. І цьому «допомагає» той злам життєвих основ, які принесла війна. Для Зосі проституція — свідомий вибір: «Veruj mi: jaz sem zavestna prostitutka — sem prostitutka iz ljubezni — ljubezni do iskrenosti in sovraštva do vsakega polovičarstva», — каже вона. Певно, вона з тих дівчат, які стали жертвою замилювання власною красою, цінуючи її як капітал, що має давати високі проценти: «Lepota, zunanja lepota je stvar — vsaj vsebinsko — stvar notranje sile človeške duše, je sugestija porojena v moji notranjosti. Lepa sem — to sem oddavna vedela in zato sem tudi stopila na to pot, ki je edina velika in vredna pot velike in vredne ženske. Resnična prostitucija je vse kje drugje doma». Зося вважає, що кидає виклик міщанській лицемірній моралі, яку зневажає, вона не відчуває себе приниженою, швидше ладна жаліти тих, хто живе в моральному рабстві. Зрештою героїчний жіночий виклик традиційній сексуальній моралі — діло далеко не нове, і в літературах світу не раз представлене. Як і широкий спектр чоловічих реакцій, відповідей, реплік на цю тему — від гуманістичних до цинічних.

Проститутка Зося — це ніби постійні діалоги-сповіді героя та героїні: проститутки Зосі, галичанки, та офіцера австрійської армії, словенця, для якого кохання є передусім чимось «ідеальним і душевним», прагненням до недосяжного ідеалу, «хворобою і досяганням, пошуками».

Постійним копірванням у своїх душах, пошуками відповідей на питання, що таке справжнє кохання, якими мають бути взаємостосунки чоловіка та жінки, герой і героїня наче підносяться над своїм реальним становищем і стають мало не на рівень розумувань із психології Еросу та філософії статей. Що ж, маргінальні голоси також можуть збагачувати вічні теми.

Зося, хоча й походить із відносно заможної сім'ї, не належить до вищих кіл суспільства, вона виросла в бідному середовищі провінційного галицького містечка, з дитинства плекаючи в собі любов до зневажених, знедолених і бідних. Хоча її портрет позбавлений витонченого аристократизму, вишуканості та гармонійності, Зосі притаманний магнетизм, і зовнішня краса, що захоує в себе всіх чоловіків.¹ Зося обертається переважно в офіцерських колах, які часто означені негативною конотацією: «v družbi rdečih, svinjskih obrazov».

1 Такою він її бачив коло театру ще до знайомства: «devojčica s kratkim krilcem, žametastim suknjičcem in črnim klobukom». А так виглядала під час першого побачення: «Dolga svilená halja z modrim trakom okrog pasu, globoko dekoltirana na prsih, v belih čevljičkih. Lasje so ji padali na rame — črni, kostanjevi. Temne, močne obrvi, temne, skoraj črne oči, blede črnkasta polt. [...] Šele sedaj sem opazil, da je to še dete, komaj doraslo, komaj živo, slabo, popolnoma nerazvito».

Проститутка Зося не є, як це може здатися на перший погляд, суто камерним твором про кохання, що розгортається в прифронтових територіях Галичини. У творі є чимало точок дотику до історичних реалій того часу, які весь час нагадують про себе. Доля героїв тісно вплетена в історичний процес. Тут маємо певну дистанцію між героєм та етнічним оточенням, в якому він опинився, його життям; Галичина побачена очима чужинця, який не надто переймається долею місцевого населення, який поглинений своїми справами, особистою драмою, тож лише мимохіть помічає якісь найхарактерніші речі, але ці поодинокі штрихи часто виявляються дуже промовистими, як-от, скажімо, випадок зі стратою старого русина в карпатському селі, або ж розмова з товаришкою Зосі Ерною про її національну самоідентифікацію.

Кінцівка *Проститутки Зосі* має відкритий характер. Зв'язок головного героя з Зосею ледь не губить його: не в змозі перебороти магнетизм незвичайної дівчини, він погоджується допомогти їй викрасти шпигунські відомості для росіян. Але напружена драматична пригода врешті завершується щасливо. Головний герой повертається до своєї частини, Зося вирішує «стати порядною». Шляхи героїв розходяться... але, вочевидь, ненадовго: кінцівка натякає на нову інтригу в їхніх взаємостосунках.

4 Висновок

Теми стосунків чоловіків і жінок торкаються майже всі твори про війну. В одних вона з'являється лише епізодично, органічно вплітається в канву твору, доповнює та увиразнює загальну картину воєнного лихоліття. В інших кохання є центральною або ж однією з провідних тем, а війна — лише тлом чи призвідцем розгортання любовних драм (*Kasija* С. Майцена, *Na frontu sestre Žive* Л. Крайгера, *Vrnitev* Й. Вомбергера, *Prostitutka Zoša, Mariška, Kdo je kriv?*, частково *Rosa* А. Церквеника, *In sonce je obstalo* Ф. Бевка та ін.). Ці твори різні за жанрами, стилістикою, художнім рівнем, але всі вони дають змогу простежити не лише як розкривається увесь спектр глибоких, суперечливих, трагічних і трагікомічних людських емоцій взаємостосунків, почувань за екстремальних кризових умов війни, а й отримати репрезентативний зріз літератури про першу світову, що засвідчить естетичні та художні пошуки письменників повоєнної доби. *Проститутка Зося* А. Церквеника, твір, який зараз маловідомий і за своїм художнім рівнем не сягає кращих зразків міжвоєнної словенської літератури, вирізняється з її корпусу особливим підходом до теми любовців під час війни та зверненням до образу не ординарної проститутки, а дівчини (що нетипово для творів (анти)воєнної тематики 20-30-х рр.), яка наділена рисами, типовими для *femme fatale*: краса, неординарність, розум, знання чоловічої психології, вміння маніпулювати чоловіками, магнетичний (часто деструктивний) вплив на чоловіків, схильність до авантур тощо.

Література

- BEVK, France, 1963: *In sonce je obstalo*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- CERKVENIK, Angelo, 1921: *Prostitutka Zoša*. *Kres* I/3–4 in 9–10. 41–45, 97–100, 109–111, 129–133, 161–163.
- МАРІНЕТТИ, Філіппо Томмазо, ДЕ СЕН-ПУАНТ, Валентина, ФАНІ ЧІОТТИ, Вінченцо, 2018: *SEX i фашизм*. Київ: Видавництво «Залізний тато».
- NEMEC, Krešimir, 1995a: *Femme fatale* u hrvatskom romanu XIX. stoljeća (Geneza i funkcija motiva). *Forum* 57. 1–2.
- NEMEC, Krešimir, 1995b: *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica Hrvatska. 58–75.
- ДЕ РУЖМОН, Дені, 2001: Любов і західна культура. Львів: Літопис.
- ШЕВЧЕНКО, Зоя (укладач), 2016: Словник гендерних термінів. Черкаси: видавець Чабаненко Ю. <http://a-z-gender.net/ua/fatalna-zhinka.html>
- WILSON, Ross J., 2018: Nadal trva: trauma i pamięć I wojny światowej. *Teksty drugie* 4. 218–235.

Pesništvo Vasje Kluna: spoj osebne izpovedi in uglaševanja s pop kulturo

DOI: 10.4312/Obdobja.44.75-83

Nada Đukić, Srednja ekonomsko-poslovna šola Koper, Koper; nadadukic1@gmail.com

Vasja Klun (1987) je predstavnik mlade slovenske poezije. Za začetek njegovega pesnjenja so bili odločilni rap ter tudi rock in pop oz. sploh pop kultura (popularne kulture), vendar je svojo poetiko izvirno dodeloval ob iskanju neposredne izpovedi in prečiščenega izraza. V njegovih pesmih imajo pomembno vlogo njegova različna čustvena doživetja in posamezne osebe, zlasti ženske, ki so z njim povezane erotično, ljubezensko ali naključno. Njegove pesmi nosijo tudi pečat njegove lastne življenjske filozofije in mediteranskega (obmorskega) okolja.

čustveno doživetje, popevka, pop kultura, erotična pesem, empatija

Vasja Klun (born 1987) is a Slovenian poet of the younger generation. Rap, as well rock and pop or pop culture (popular cultures) in general, were decisive in his decision to write poetry, and he has been reworking his poetics in an original manner by searching for direct expression and a refined style. In his poems, an important role is played by his various emotional experiences and individual, mainly female, characters, who are connected to him erotically, amorously, or by chance. His poems also bear the hallmarks of his own life philosophy and the Mediterranean (seaside) milieu.

emotional experience, popular song, pop culture, erotic poem, empathy

1 Uvod

Vasja Klun (1987) je predstavnik mlade slovenske poezije, ki nastaja po letu 2000 in je zaznamovana z urbanostjo, novim intimizmom, ametafizičnostjo, opuščanjem zgodovinske refleksije in premikom v konkretno vsakdanjost; na ravni jezikovnih sredstev in postopkov pa v njej najdemo prozaizacijo, narativnost, fragmentiranje, kopičenje, ironijo in sarkazem ter zgostitev v domislek (Novak Popov 2021: 276). Jedro Klunovega ustvarjanja predstavlja ukvarjanje tako z lastnimi čustvi kot čustvi drugih, ki jih kot senzibilni in empatični opazovalec uspe zaznati, ujeti in artikulirati v pesniški govorici. V pesniškem svetu zavzemajo posebno mesto in ustvarjajo kompleksno čustveno pokrajino, iz katere je razbrati različne eksistencialne položaje in doživljanje ob tem, ki se lahko odraža surovo, grobo in neposredno ali pa je pretanjeno in poglobljeno s posebno distanco in empatijo, sočustvovanjem in obenem nudenjem pomoči trpečim osebi, ali pa je le nekoliko prizanesljivo in opredeljeno s sprejemanjem tudi napačnih izbir trpečih oseb, zlasti žensk. Njegova pesniška drža ostaja ob vseh vzponih in padcih ter zavedanju tudi različnih družbenih, ekonomskih in političnih nevarnosti vitalistična, še največ

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



opore najde v pristnem stiku z mediteransko, obmorsko naravo in življenjem v njej, ki se odslikavata ali zrcalita in presnavljata v njegovo pesniško tkivo in mu dajeta izraz. Formativno vlogo za Klunovo pojavitev na zemljevidu sodobne slovenske poezije je imel najprej rap, kot ga je ustvarjal Klemen Klemen, rock, kot ga je utelešal Jimi Hendrix, in pop, kot so ga izsanjali Beatlesi, ter vrsta drugih ustvarjalcev iz pop kulture ali popularnih kultur nasploh, kar lahko ugotovimo iz pesnikovih osebnih izjav (prim. Đukić 2024; Golja 2025). Koncentrat čustev iz tovrstnih umetnosti je ob lastnih čustvenih predispozicijah pomenil plodno gojišče nove in izvirne pesniške pisave, ki zagotovo ni larpurlartistična, ampak je sodobna in relevantna. Slovenski intimisti, kot je bil npr. Ciril Zlobec, so mu bili v začetni fazi blizu, vendar se je iz strahu pred pesniško kontaminacijo od njih odmaknil. Charles Bukowski kot pesnik pa zanj ni predstavljal tolikšne nevarnosti in mu kot bralec še vedno ostaja zvest.

Kljub avtobiografskemu momentu – prispeval je štiri od skupaj enajstih besedil za album *Brez strahu* (Croatia Records, 2017) koprške glasbene skupine Karamela, v kateri je bil bobnar njegov oče Zlati (Zlatko) Klun – ne bi mogli z gotovostjo trditi, da je bil pesnikov prvotni namen v prvi vrsti ustvarjati besedila popevk. Četudi je odnos med njegovo osebno izpovedjo, ki je pri njem imanentna, in popevko sicer zapleten, je vendarle najti njuno ključno vsebinsko stičišče: popularnost popevke se kaže v tem, da »se more s sporočilom njenega besedila identificirati kar največ poslušalcev« (Kralj 2005: 11), oz. v tem, da gre ob upovedovanju čustev »za univerzalno izkušnjo, ki jo le redko katera umetniška forma lahko zadene tako dobro kot popevka« (G. Renko 2025: 43), in da je »zajetje prav teh čustev v popevko eden od vrhuncev umetniškega izraza« (G. Renko 2025: 44).

Klunovo pesniško ustvarjanje je zato nujno obravnavati interdisciplinarno ali celo multidisciplinarno: ob vzgibih za njegovo pisanje, ki izhajajo iz več epizod tesnobe, napadov panike in derealizacije, ter ob njegovem senzibilnem opazovanju svoje okolice in ljudi v njej ter čutenju globoke empatije ob usodah trpečih žensk posegamo na področje (klinične) psihologije in psihiatrije oz. teorije čustev. Iz literarne vede je za razumevanje njegovih besedil pomembna teorija erotične, erotizirane in ljubezenske literature (poezije). Stik s pop kulturo (popularnimi kulturami) mu je najprej kot konzumentu omogočil dožemanje tujih in kasneje kot besednemu ustvarjalcu neposredno izražanje lastnih čustvenih doživetij, ki učinkujejo kot univerzalne izkušnje, s katerimi se lahko identificira kar največ njegovih bralcev. Zaradi slednjega je pomembno razumevanje čustvene pokrajine njegove generacije, rojene v drugi polovici osemdesetih let, pri čemer se je bilo treba opreti na teorijo popularne kulture oz. njenih praks. Ker gre za neuveljavljenega avtorja, so bili iz njegovega prvenca izbrani pesniško najbolj uspešni primeri.

2 Čustvena doživetja kot vzgibi za pesniško izražanje

V uvodu v svoj pesniški prvenec *Poezija: Vol. II (2016–2021)* z naslovom *Nekaj o meni, mojem ustvarjanju in zbirki* (Klun 2022: 5–9) je Klun izrazilo avtoreferencialen; osebni in odkritosrčen ter na svoj lastni način igriv in trpek, vendar ne zagrenjen.

Njegovo »zabavljaštvo«, kot ga imenuje, ga utegne nekega dne pripeljati v *stand up* komedijo in je le eden izmed njegovih mnogih talentov; med njimi so igralski, ki se je odrazil v nagrajenih kratkih filmih v posebnem formatu filmskega maratona MUVIT/6x60; manekenski, ki je bil realiziran v sodelovanju s Studiom Železna v Ljubljani in režiserko Rebeko Bratož Gornik v Rimu; glasbeni in nogometni, ki sta mu bila položena v zibelko, saj je to podedoval po očetovi strani. Do zdaj so bile posamezne izmed njegovih pesmi nagrajene in/ali uglasbene. Če so njegova besedila popevkam všečna in zanje kot naročena, pa je malce bolj presenetljivo besedilo himne Občine Ankaran z naslovom Moj Ankaran, ki ga odlikujejo zlasti prevladujoča čustva, ter vsebuje bolj ljubezensko izpoved in hvalnico življenju kot neko resno himnično ter morebitno narodnobudno in politično noto, vendar sta ravno zaradi te univerzalnosti povezovalni in identifikacijski učinek toliko večja. Njegova nagrajena uporniška pesem Vojak, ki jo je pod šifro Odpadniški blues poslal za mentorjev feferon, nosi protivojno sporočilo in še zlasti močno človekoljubno noto oz. klic po njej.

Klunu predstavlja pisanje osebni izraz, manifestiranje tega, kar ima v sebi; pomaga mu pri soočanju z epizodami tesnobe in napadov panike, ima zanj neki terapevtski efekt; morda pa je najpomembnejše to, da je prelivanje na papir dejansko neki njegov način obstoja (Novak 2022). V že omenjenem uvodu tudi o tesnobi spregovori zelo eksplicitno in zdi se, da je skoraj edina stalnica oz. kot ponavljajoči se vzorec ali glavno predivo v tkanini njegovega življenja.

V psihiatriji in klinični psihologiji se za izraz *tesnoba* uporablja termin *anksioznost* (Feldman Barrett 2023: 17). *Slovar slovenskega knjižnega jezika*² (2014) in *Sinonimni slovar slovenskega jezika* (2018) podajata jeziko(slo)vne razlage sestavljenih čustev, kot je tesnoba, in ravno s pomočjo sinonimov, sopomenskih izrazov, razkrivata, kaj je na dnu oz. katero je tisto osnovno čustvo ali osnovno čustvo in stanje, ki sta sprožila kompleksnejše čustveno doživljanje. *Anksioznost* je tako razložena kot »neprijetno stanje vznemirjenosti, napetosti zaradi občutka ogroženosti, strahu brez stvarnega zunanjega razloga« oz. v psihiatriji s tem povezana duševna motnja. Sopomensko se navezuje na *tesnoba* in *nevrozo*. *Tesnoba* je razložena kot »neprijetno stanje vznemirjenosti, napetosti zaradi občutka ogroženosti, zlasti brez jasnega zavedanja vzrokov«, »nesproščenost, nelagodnost«, »strah, bojazen«, »neprijeten občutek stiskanja, dušenja«. Sopomensko se navezuje na *strah*. *Nevroza* je razložena kot »živčna bolezen duševnega izvora brez organskih okvar«, ki jo obravnava medicina. *Panika* je razložena kot »nenadni velik strah, ki zajame navadno večje število ljudi in povzroči zmedo, nerazsodno ravnanje«, »zmeda, nered«, v zvezi *ne delaj, ne zganjaj panike* pa kot »ne razburjaj se po nepotrebem in ne zapletaj stvari«. Sopomensko se navezuje na *strah* in *zmedo*.

V (klinični) psihologiji pojasnjujejo, da ljudje postanejo tesnobni, kadar ne dosegajo meril drugih, in kadar so anksiozni, se počutijo vznemirjene, razdražljive, kot bi jih skrbelo, da se bo zgodilo kaj slabega (Feldman Barrett 2023: 17). Po njihovi razlagi nevroticizem vključuje tako anksiozno kot razdražljivo negativno čustvovanje: prvo predstavlja navznoter usmerjena negativna čustva, kot so žalost, občutje krivde in pomanjkanje občutja varnosti, drugo pa predstavlja navzven usmerjena negativna

čustva, kot so sovražnost, jeza, ljubosumje, frustriranost in razdražljivost (Avsec, Kavčič, Petrič 2017: 44).

Iz vse te palete čustev, ki privrejo na dan zaradi katerega od navedenih (bolezenskih) stanj, je razvidno, da lahko privede do eksistencialne stiske ter je obenem vzvod za besedno ali katerokoli drugo umetniško ustvarjanje in plodno gojišče pesniških oz. drugih umetniških inovacij. Klunu je pri tem pomagala velika mera samozavedanja, vendar na način mentalizacije, tj. osredotočanja na lastna mentalna stanja (v metasamozavedanju) in na duševna stanja drugih (njihove potrebe, želje, čustva, prepričanja, cilje ...) (Avsec, Kavčič, Petrič 2017: 165).

3 Čustvena pokrajina neke generacije in pop kultura (popularne kulture)

Ko je intelektualko in feministko Manco G. Renko (1988) ob izidu njene zbirke esejev *Živalsko mesto* novinar Marko Golja vprašal, ali je tesnoba izkušnja pretežnega dela neke generacije, vsaj v nekem obdobju, mu je pritrdila, da je to stvar njene generacije, rojene v drugi polovici osemdesetih in v devetdesetih. Po njenem mnenju se njena generacija od generacij pred njo razlikuje po tem, da so tudi le-te doživljale tesnobo, vendar niso imele besede zanjo, njena generacija ali mlajše pa naj bi doprinesle k svetu to, da jasneje govorijo o tem, kako se počutijo, ter da jim je mogoče manj nerodno in ne povezujejo tega z lastno šibkostjo (Golja 2025).

Ob tem se zastavlja vprašanje, v kakšen svet se je torej rodila generacija druge polovice osemdesetih let in še zlasti v kakšnem svetu je rastla. G. Renko v esejih *Osebna zgodovina popa* (G. Renko 2025: 35–36, 45) in *Are We Having Fun Yet* (G. Renko 2025: 15) omenja MTV, YouTube, sočasnost svojih čustvenih doživetij in doživetij njenih prijateljic v pozni adolescenci ter njihovih idolk iz pop kulture (popularnih kultur), in da je izkušnja množične zabave sprva prevzela vse njene čute, vendar ji je kmalu postalo jasno, da se velika zabava in prekomerno pitje alkohola povezuje tudi z veliko travmo. Prav tako na platnici zbirke esejev *Živalsko mesto* omenja akademski prekariat (G. Renko 2025), Vasja Klun pa z drugimi besedami opiše neakademski, vendar še vedno prekariat, ko trdi, da danes človek s svojim delom ne more nečesa ustvariti in da tempo, sistem ni v harmoniji s tem, kar smo mi kot bitja, kar ustvarja tesnobo, preživetveni stres, depresijo (Đukić 2024). Sedaj se zaveda, da mu je alkohol v neki fazi pomagal utopiti njegovo tesnobo, vendar je ob eskalaciji težav prihajalo tudi do derealizacije, izgube stika z realnostjo, in vnovičnih ciklusov tesnobe (Đukić 2024).

Alkoholizem se kot soroden pojav narkomaniji uvršča v toksikomanijo, pri čemer je strogo gledano tudi alkohol mamilo, vendar je učinek enega oz. drugega nekoliko drugačen: alkohol namreč otopi misli in čustva, mamila pa jih nasprotno – vzdražijo in v začetni fazi celo spodbujajo umetniško domišljijo oz. zamenjajo navdih, če ta ne pride po naravni poti (Čhartišvili 2017: 293). Ob tem je zanimivo pripomniti še, da v neverbalnih umetnostih (slikarstvu, glasbi idr.) obstaja smer, ki temelji na narkotičnih videnjih in se imenuje psihedelika, obenem pa obstaja tudi psihedelična poezija, npr. precejšen del besedil rock glasbe (Čhartišvili 2017: 294). To pa je zagotovo glasba, ki jo je

intenzivno konzumirala tudi generacija druge polovice osemdesetih let prejšnjega stoletja.

4 Ljubezenske, erotizirane in erotične pesmi

V literarni vedi je v klasifikaciji Alojzije Zupan (1994: 6, 8), ki zadeva razlikovanje med ljubezensko in erotično literaturo (poezijo) in njuno vmesno varianto, erotizirano literaturo (poezijo), zlasti ob interdisciplinarni pomoči sociologije in filozofije, ljubezen opredeljena kot hipernimni (nadpomenski, širši) pojem v odnosu do erotike, ki je opredeljena kot »oplemeniteni občutek spolne ljubezni, zato ne odlikuje vsakega seksualnega odnosa ali ljubezenskega akta«. Avtorica se obenem sprašuje, »zakaj je težje ubesediti *poetiko sreče* (predvsem v ljubezenskem besedilu)« oz. »kje je vzrok konstantnega travmatičnega razpleta literarnih ljubezenskih shem« (Zupan 1994: 19). Kasneje ugotavlja, da je v zadnjih dveh desetletjih na prelomu 20. v 21. stoletje erotika postala osrednja os sodobne slovenske poezije (Zupan Sosič 2009: 169).

V psihiatriji pa se po besedah Maje Rus Makovec (2017: 96) pripisuje pomemben del duševnih motenj in človeškega trpljenja pomanjkanju izkušnje ljubezni, in sicer zlasti primarne navezovalne vezi z materjo in drugimi skrbniki, ljubezen je obenem razumljena kot nevrobiološki in psihološki pojav v nekem socialnem kontekstu, zaljubljenost pa »predstavlja duševno stanje, ki spominja tako na hipomanijo kot na odvisnost od psihoaktivnih snovi«. Poseben fenomen je izkušnja romantične ljubezni, ki naj bi bila kombinacija vsaj dveh procesov: zmanjšanja aktivacije sistema za strah in aktiviranje možganskega nagrajevalnega sistema, zaradi česar »stanje romantične zaljubljenosti povzroča občutek sreče« (Rus Makovec 2017: 98).

V doživljajskem svetu Vasje Kluna in v besedilnem svetu njegovih pesmi je ljubezen temeljno (osnovno, glavno in bistveno) gibalno. Njegova pesniška domišljija se zgošča ob ljubezenskih, erotiziranih in erotičnih podobah ženske in delov njenega telesa, ki jih povezuje z mediteranskim (obmorskim) naravnim okoljem. Pri tem je v ospredju užitek ali zgolj želja po užitku kot njegova neizživetata fantazija. Prav tako je ena izmed stalnic tega dela njegovega pesništva, ki je tudi prevladujoč, nenehno prihajanje ljubljene osebe in njeno odhajanje oz. bolj ali manj bežno, naključno in nepredvidljivo srečevanje (potencialnih) zaljubljenecv. Ob tem je veliko samo(pre)izpraševanja moškega lirskega subjekta in na trenutke občutenja krivde ter nekakšne neizživetosti, neizpoljenosti in vprašljivosti smisla lastne eksistence. Iz kronološko razporejenih pesmi (glede na mesec in leto nastanka) iz njegovega pesniškega prvenca *Poezija: Vol. II (2016–2021)* je možno izpostaviti nekaj primerov tovrstne poezije:

X/2016

Ti si mi všeč, ko se svetiš
v mladem luninem soju
vem, da čuden je fetiš
a sem spet v opoju

vidim jih, tvoje trte
ki ob morju zorijo
z novim svetom so sprte
od starega se učijo

nisem pil, nisem stiskal
grozda jagodo tvojo
rad bi užil jo in vriskal
ko bi stiskala mojo

upam, da sod mi izpraznit uspe
preden dokončno zavre
in postaneš
neprepoznavno moderna
želim te okusit prej, kot se zadaneš
z vsem, kar ti da njih cisterna

a nič hudega, če bom zamudil
bo nova sezona, bo zemlje nov sad
nov bo deklič svoj mošt mi ponudil

(Klun 2022: 33)

VII/2018

ne daš mi fige s svojega drevesa
čeprav sem splezal ti do krošenj v nebesa
ta padec smrt bo mojega telesa

ne boj se, nisem tu, da te posekam
za tvojo srečo svoji se odrekam
pod krinko smeha v sebi glasno vekam

kot zima je ta žalost brez utehe
mraz širi se v njo, kot dom brez strehe
ki čaka sonce, čaka tvoje nasmehe...

(Klun 2022: 88)

III/2019

Pila sva vino
in se ljubila
napolnila sva si duši
in izpraznila kozarca

a morala si iti
ker vsi ljudje prej ali slej morajo iti

v realnost,
v smrt ali življenje
v ponedeljek

ostala mi je
elastika za lase, ki diši po tebi
in vreme, ki se ne zna odločiti,
če bo sončno ali ne

(Klun 2022: 103)

5 Empatija in poezija Charlesa Bukowskega

Empatija vključuje tri komponente: pri opazovanju drugega človeka lahko z empatijo začutimo oz. prepoznamo njegovo čustvo, npr. njegovo trpljenje, kar predstavlja čustveno komponento empatije; zmožnost, da lahko zamenjamo perspektivo, tj. da se npr. postavimo v situacijo trpečega človeka, predstavlja kognitivno komponento empatije; bistveni del empatije pa je etična komponenta, ki vključuje dobronamernost, brez dobronamernosti namreč »lahko prepoznamo trpljenje drugih, a se ne povežemo z njimi v želji in upanju po spremembi na bolje« (Rus Makovec 2017: 101–102).

V pesništvu Vasje Kluna je zaznati vpliv Charlesa Bukowskega, pri katerem gre za sopostavljanje verističnih prikazov najbolj grobih strani življenja na eni strani in obenem sočutno vzpostavljjanje že naravnost boleče izrazito intimne perspektive na drugi strani. Ta ljubeča in empatična perspektiva je v Klunovih besedilih namenjena prvenstveno ženskam, pa naj bo to njegovi materi ali tistim ženskam, ki trpijo v samoti, ko se vrata v zunanji svet zaprejo:

XII/2017

Tvoje roke me hranijo, ko sem lačen
in me nikoli ne ranijo
čeprav je včasih moj odnos napačen
se zame vedno postavijo

Tvoje roke me božajo, ko boli me
in me močno objemajo
za trenutek bolečina vsa izgine
ker pravo točko zadanejo

Tvoje roke mi mahajo, ko odhajam
na njih se solze bleščijo
bežim, ker nanje se preveč navajam
strah me je, da zame le živijo

(Klun 2022: 63)

VIII/2019

zunaj pada, ti zaprta v svoje majhno stanovanje
v uho vesolja šepetaš svoje velike sanje
na noč utrinkov si želiš, da bi bili vsi enaki
a vsa telesa in nebesa ti zakrivajo oblaki

sivi...

položnice te prizemljijo
žulji že več dolgo ne bolijo
padla si v apatijo, a drugi ti nič niso

krivi...

rad bi ti dal en ciničen nasvet
mogoče je prepozno za ta svet
ne obremenjuj se s tem, česar ne moreš spremeniti
usoda je taka, da ji ne moremo uiti

živi...

(Klun 2022: 111)

Če bi Klunova pesemska besedila analizirali na presečišču lirike in zabavne glasbe, bi ugotovili, da se kljub elementom, značilnim za popevke (nezahtevno besedilo, izrazit refren, praviloma šablonsko grajena oblika, jasnost izražanja, jednatost, naravnost, elementi presenečenja na ravni vsebine) (Kralj 2005: 12–13), izmika popevkarstvu, tj. liriki, »ki nastopa v tesni, neločljivi zvezi z vrsto zabavne glasbe«, ker je njegovo izhodišče besedilo, ki je »pomemben element zabavne glasbe«, o čemer »priča podeljevanje nagrad za najboljše besedilo« pred uglasbitvijo na literarnih natečajih oz. po njej »na festivalih zabavne glasbe« (Kmecl 1983: 262).

6 Sklep

V pesniškem prvencu mladega neuveljavljenega pesnika Vasje Kluna *Poezija: Vol. II (2016–2021)* in v njegovem neobjavljenem delu lahko sledimo navdihu v rap in pop glasbi ter pesništvu slovenskega intimizma in Charlesa Bukowskega. Temeljni gradniki te poezije vključujejo izvirno izpoved celotne palete čustev človekovega doživljanja življenja. V ospredju so ljubezen, odnos do vseh in vsega okrog človeka, nevtralni in sočutni opazovalec samega sebe in drugih ljudi. Pesniški jezik je prečiščen in prinaša na izviren način nove miselne vpogleda v človeško izkušnjo, tako da jo humanizira in obenem domiselno odpira drugačnim možnostim. Pesniku so v izhodišču služila uglasbena besedila, kasneje pa so bila tudi njegova besedila vir uglasbitev.

Za vstop v pesniški svet Vasje Kluna se je bilo treba opreti na teorijo čustev ter raziskovanje transformacije osebne izkušnje v pesniško govorico in vloge glasbe pri tem. Lirski subjekt se v njegovem pesništvu giblje od najbolj subtilnega in empatičnega

do izrazito grobega in neizprosne. Ne glede na vse izkušnje, ki jim je izpostavljen, v njem zmaguje vitalizem. Podobe tega vitalizma so izrazito raznolike, saj se dotikajo tako izkušanja ljubezni kot celostnega občudovanja ali silovitega predajanja strasti, uživanja drobnih trenutkov v stiku z vsakdanjim vrvenjem življenja in detajlov v njem ali ob občutenju narave kot enakovrednega subjekta v človekovem življenju, v katerem je prostor izenačevanja človeških izkušenj. Posamezna izmed sporočil, ki se izkristalizirajo iz tega pesništva, kažejo na doživljanje neke univerzalne zavesti in vzpostavljanja dialoga z njo z namenom osmišljanja vloge človeka v svetu. Iz tega izvira neka posebna osvobojenost in nevezanost na materialno.

Vir in literatura

- AVSEC, Andreja, KAVČIČ, Tina, PETRIČ, Mojca, 2017: *Temeljni vidiki osebnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- ČHARTIŠVILI, Grigorij, 2017: *Pisatelj in samomor*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- DUKIČ, Nada, 2024: *Literarni večer z Vasjo Klunom* 4. 6. 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=qUObAPLNz1s&t=2135s> (dostop 3. 5. 2025)
- FELDMAN BARRETT, Lisa, 2023: *Kako nastajajo čustva: Skrivno življenje možganov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- GOLJA, Marko, 2025: *Manca G. Renko: Živalsko mesto*. 4. 3. 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=xkJOcIS3GP0> (dostop 3. 5. 2025)
- G[RGIČ] RENKO, Manca, 2025: *Živalsko mesto: Eseji o popularni kulturi, zgodovini in čustvih*. Ljubljana: No!Press.
- KLUN, Vasja, 2022: *Poezija: Vol. II (2016–2021)*. Tržič: Mdi Production.
- KMECL, Matjaž, 1983: *Mala literarna teorija: Priročnik za učitelje slovenščine na osnovnih in srednjih šolah*. Ljubljana: Univerzum.
- KRALJ, Katja, 2005: *Besedila popularnih pesmi*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- NOVAK, Iztok, 2022: *Vasja Klun izdal prvenec*. <https://365.rtvsl.si/arhiv/dopoldan-in-pol/174906589> (dostop 3. 5. 2025)
- NOVAK POPOV, Irena, 2021: Sodobna slovenska družbenokritična poezija. Darja Pavlič (ur.): *Slovenska poezija. Obdobja 40*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 275–283.
- RUS MAKOVEC, Maja, 2017: Razumevanje ljubezni v psihiatriji. Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Ljubezen v slovenskem jeziku, literaturi, kulturi*. 53. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 96–103.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika. Druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja*. www.fran.si (dostop 3. 5. 2025)
- SNOJ, Jerica, AHLIN, Martin, LAZAR, Branka, PRAZNIK, Zvonka, 2018: *Sinonimni slovar slovenskega jezika*. www.fran.si (dostop 3. 5. 2025)
- ZUPAN, Alojzija, 1994: *Ljubezen in erotika v sodobni slovenski poeziji*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2009: Telo v slovenski erotični pesmi. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi, kulturi*. 45. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 169–179.

Preplet nostalgije in umišljene domovine pri Francetu Papežu

DOI: 10.4312/Obdobja.44.85-91

Urh Ferlež, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Karl-Franzens-Universität Graz, Gradec;
 urh.ferlez@uni-graz.at

Prispevek obravnava koncept nostalgije in umišljene domovine pri Francetu Papežu na podlagi njegovega dela *Zapisi iz zdomstva*. S pomočjo teoretskih okvirjev Svetlane Boym in Salmana Rushdieja analizira, kako Papež kot izseljeni avtor oblikuje simbolno in časovno zamrznjeno podobo predvojne Bele krajine. Prispevek pokaže razpetost med osebno refleksivno nostalgijo in kolektivno, ideološko obarvano rekonstrukcijo domovine v argentinski skupnosti.

nostalgija, umišljena domovina, France Papež, Slovenci v Argentini, izseljenstvo

This article explores the concepts of nostalgia and imaginary homeland in the work *Zapisi iz zdomstva* (Notes from Exile) by France Papež. Drawing on the theoretical frameworks of Svetlana Boym and Salman Rushdie, it analyzes how Papež, as an émigré writer, constructs a symbolic and temporally suspended image of prewar region of White Carniola. The article highlights the tension between personal, reflective nostalgia and the collective, ideologically shaped reconstruction of homeland within the Slovenian community in Argentina.

nostalgia, imaginary homeland, France Papež, Slovenians in Argentina, emigration

Sanjal je o domovini, kakor o svoji ljubici in glas se mu je tresel, ko mi je pripovedoval, da pojde čez mesec dni. Govoril je in nekaj neizmerno lepega je vstajalo pred njim. Obrazi, ki je bila na njih vsa rosna, ljubezniva lepota njegove mladosti ... zelene pokrajine ... bele cerkve na holmih ... in iz stolpov velikonočne pesmi ... in vitko dekletke z rdečimi lici in velikimi očmi ... in prva otroška ljubezen ... Vse je še tam, kakor je bilo; tisto solnce, ki je takrat veselo sijalo, stoji še zmirom na nebu in beli oblački lete in pod njimi beže po travnikih sence kakor sanje ...

Ivan Cankar (1902: 68)

1 Uvod

Hrepenenje je čustvo, ki je skupno vsem ljudem. Njegova posebna oblika nastane, ko posameznik hrepeni po nečem, kar je geografsko in/ali časovno od njega oddaljeno. Takrat občuti nostalgijo. To čustvo se še posebej kompleksno pokaže pri izseljencih, ki so zapustili svojo domovino. Nostalgija je vir razmisleka, bolečine, za pisatelje, ki ustvarjajo zunaj svoje domovine, pa pogosto ploden literarni navdih. Pogled iz tujine

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
 Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
 ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
 ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



domov (nazaj »po kraju«) je navadno tudi pogled nazaj po času. V prispevku na podlagi teorij Svetlane Boym in Salmana Rushdieja pojasnim, kako izseljenec razvije nostalgичna čustva in podobo umišljene domovine ter slednje analiziram na pripovednih delih Franceta Papeža.

2 Nostalgija in umišljena domovina

Literarizirani izseljenec, ki sem si ga izposodil v odlomku iz Cankarjeve črtice *Domov*, ni osamljen primer v svetovni in slovenski književnosti. Vprašanje, ki si ga na tem mestu lahko postavimo, tako znotraj literarnovednega razmišljanja kot zunaj njega, je, kako označiti domovino,¹ kot jo doživlja tak posameznik.

Koncept umišljene domovine, kot ga opredeli Salman Rushdie, je uporaben za razumevanje izseljenskega literarnega ustvarjanja, kjer domovina ni več konkretna geografija, temveč spominska in simbolna konstrukcija. Rushdie, ki sam izhaja iz izseljenske izkušnje, poudarja fragmentarnost in subjektivnost spominov, ki jih primerja z drobci razbitega ogledala ali arheološkimi najdbami – vsakdanji prizori iz mladosti tako lahko postanejo svetinje, simboli. Umišljena domovina, kot jo izseljenci nosijo v sebi, je fiktivna rekonstrukcija izgubljenega kraja, ki ima korenine v resničnosti, a je ni mogoče v celoti obnoviti. Prav ta občutek izgube in večplastna identiteta, ki ju izseljenec doživlja, predstavljata plodno podlago za literarno ustvarjanje – pisatelj, ki je hkrati domačin in tujec, lahko črpa iz več kultur in perspektiv ter tako oblikuje edinstven literarni glas. Rushdie z drobci spominov iz otroštva ustvarja fragmentarno, a navadno zanj resnično podobo izgubljenega doma, ki ne obstaja več v svoji izvorni obliki oz. sploh ni nikdar obstajal, saj je njegova celotna podoba sestavljena le iz fragmentov (Rushdie 1992: 9–21).

Rushdiejev koncept umišljene domovine je tesno povezan z nostalgijo. V literaturi je mogoče najti več različnih definicij nostalgije. Za Christopherja Lascha (1984) npr. je nostalgija enaka abdikaciji spomina, za Erica Dysona (1997) je obarvani spomin, romantično spominjanje, ki predružači ravno toliko resnice, kolikor je razkriva, za Davida Lowenthala (2015) obujanje spominov, iz katerih smo odstranili bolečino. Sam uporabljam definicijo Svetlane Boym. Ta literarna zgodovinarka, prav tako sama izseljenka, nostalgijo opiše kot občutek izgube in neuspešen poskus prekrivanja dveh svetov – preteklosti in sedanjosti, doma in tujine, občutek, da smo nekaj izgubili in da nismo na pravem kraju. Umišljena domovina je po njenem razumevanju del tega procesa nostalgije, ki ni zgolj hrepenenje po kraju, temveč predvsem po času, ki je nepreklicno

1 Domovino razumem v širokem smislu: »Posplošena definicija domovine je lahko le zelo groba, saj se nanaša na posameznikov odnos do dežele rojstva (opirajoč se na njen političen okvir, pa tudi na etnični, regionalni, lokalni idr. okvir), ki pa se doživlja zelo subjektivno in je v veliki meri vezan na posameznikovo identiteto. Nekateri so svojo domovino videli v celotni Jugoslaviji, drugi le v Sloveniji, nekateri v svoji lokalni skupnosti, regiji, religiji, morda le pokrajini in domači hiši, hkrati pa domnevam, da domovina marsikomu ne pomeni le ozemeljske tvorbe, ampak tudi konkretne ljudi, ki tam živijo oziroma so živeli, dogodke, običaje, vrednote in spomine.« (Strle 2007: 120)

minil. Nostalgija je tako upor proti linearnemu času in poskus nadomestitve zgodovine z mitologijo, bodisi osebno bodisi kolektivno (Boym 2001: 3–19).

Svetlana Boym razlikuje med dvema vrstama nostalgije: rekonstrukcijsko in refleksivno. Prva išče absolutno resnico in idealizirano tradicijo ter lahko služi kot ideološka podlaga nacionalizmu in avtokratskim režimom. Refleksivna nostalgija pa ne želi poustvariti preteklosti, temveč jo dojema z distanco, tudi ironijo, in zbira drobce spominov kot del osebnega in kolektivnega doživljanja izgube. Gre za hrepenenje, ki ni usmerjeno v obnovo, ampak v razumevanje odnosa do preteklosti in identitete. Nostalgija se tako umešča med individualni in kolektivni spomin – slednji je spremenljiv in pogosto vsebuje banalne, a samoumevne elemente, ki jih izseljenec zares prepozna šele, ko se iz skupnosti oddalji (Boym 2001: 41–55).²

Umišljena domovina predstavlja pogost motiv v književnosti slovenskih izseljencev, prav tako nostalgija (Žitnik Serafin 2008: 37). Najdemo jo pri izseljencih na vseh celinah: ideal slovenske narave se pojavlja v haikujih avstralske Slovenke Pavle Gruden (2002), v ZDA v Adamičevem delu *Vrnitev v rodni kraj* (1934) lahko večkrat beremo o primerjavi med umišljeno in resnično podobo domovine, v besedilih argentinskega Slovenca Vinka Rodeta je prisoten spomin na domače okolje okrog Domžal (2005), celo v sicer modernistična in hladno eksistencialistično pisana besedila Zorka Simčiča se mestoma prikrade kakšen drobec umišljene domovine (v romanu *Človek na obeh straneh stene* (1957) se kot simboli domovine pojavljajo »sočna jabolka« in »žuboreči potoki«, po katerih protagonist hrepeni na tropskem argentinskem severu). Vsak izseljenec ima svojo verzijo umišljene domovine (Rushdie govori o *Indias of the mind*), v kontekstu slovenske književnostih lahko po tej analogiji govorimo o različnih podobah slovenske domovine, o »Slovenijah«. V nadaljevanju bom na podlagi analiziranih del razdelal primer take umišljene domovine, in sicer na delih Franceta Papeža, slovenskega pisatelja iz Argentine.

3 France Papež

France Papež (1924–1996) se je rodil v Beli krajini. V Črnomlju je končal meščansko šolo, po italijanski kapitulaciji (1943) je vstopil v NOB, a že konec istega leta odšel k domobrancem. Po vojni se je umaknil v begunska taborišča na Koroško, tam je začel pisati in leta 1948 emigriral v Argentino. Bil je eden ustanovnih članov Slovenske kulturne akcije. Aktiven je bil v slovenski skupnosti in kot urednik *Meddobja*. Zanj je tudi prevajal in napisal številne prozne, pesniške, filozofske, teološke in druge prispevke. Za analizo sem izbral njegovo pripovedno delo *Zapisi iz zdomstva* (1977), pri katerem gre za kombinacijo literariziranih spominov in refleksij, ki so mestoma filozofske narave (Glušič 1990: 55–59, 1999, 1997; Dobrovoljc 1999: 99–125).

Rdeča nit *Zapisov iz zdomstva* je za avtorja pojasniti, kako dojema emigracijo svoje

2 Svetlana Boym (2001) je analizirala umišljeno domovino Vladimirja Nabokova in Josifa Brodskega. Podobne raziskave so delali nekateri drugi literarni zgodovinarji (prim. Gramshammer-Hohl 2017; Laurušaitė 2015; Williams 2022). V slovenski literarni zgodovini sta se te teme dotaknili npr. Irena Avsenik Nabergoj (2005) in Silvija Borovnik (2022).

skupine – kot odisejado, dolgo vračanje domov, med katerim pridobiva tako pozitivne kot negativne izkušnje. Pripoved je prvoosebna. Avtor je sposoben dovolj zrelega premisleka, da drugo svetovno vojno, čeprav je na svoji koži občutil vse njeno gorje, imenuje kot »zgodovinski dogodki, ki so pripeljali do naše napotitve v svet«. Obenem je kritičen do komunističnega in kapitalističnega modela vladanja: »zaslužjenje – bolj ali manj direktno – tu in tam« (Papež 1977: 144).

Kot da bi hotel odmisлити težke dogodke, Papež medvojne spomine na več mestih v *Zapisih iz zdomstva* prav kontrastno v naslednjem poglavju prekine z doživljaji v Argentini. Naštevaje krajev, kjer ležijo po vojni pobiti domobranci, na naslednji strani pa skok v Humauhaco, na videz idilično vas pod Andi. To južnoameriško gorovje doživlja precej duhovno poglabljeno (Papež 1977: 21).

V zgodbi potuje skozi več slovenskih in argentinskih pokrajin. Zase pravi: »dokler potujem, hrepenim – dokler hrepenim, sem« (Papež 1977: 62). Njegovo potovanje je torej nostalgичno, njegovo početje v Argentini, delo v slovenski skupnosti, je nostalgija po domu. Ta razmislek vplete v poglavje o gledališču v njegovi skupnosti, pripovedovalec o tem razmišlja, medtem ko na odru pred njim uprizarjajo *Lepo Vido*. Premišluje, kako se hrepenenje kaže pri drugih članih skupnosti: »Benčič dela, zida, Klemenc prekučuje; [...] Lončar piše in prevaja, Jurkič politizira. [...] En sam skupen svet imamo, a v hrepenenju se obrača vsakdo v svoj posebni svet.« (Papež 1977: 62) Rushdiejev poudarek, da ima vsak človek svojo, unikatno umišljeno domovino, lahko pri Papežu torej potrdimo. Kakšna je torej Papeževa Slovenija?

Zanj so »sokovi domačega sveta« tradicija, poezija, zemeljske in nadzemeljske skrbi. »Emigrant ima dve duši – eno za ta svet, drugo za oni ...« (Papež 1977: 78) pravi in s tem nakazuje dvojno identiteto izseljenca. Njegova Slovenija je zanj dežela tradicijskih stališč, simbol krščanskega kmeta, viničarja; gorskih vil, triglavskih rož. Njegovi sodelavci v Argentini mu predstavljajo to Slovenijo v spodnjem svetu, zaradi katerih je »v najčistejših in najbolj jasnih dneh mogoče od tu videti v tisti triglavski svet, v gorice in gozdove« (Papež 1977: 97).

Svojevrsten spominski vložek je skrivnostni prihod fiktivnega obiskovalca na pripovedovalčev dom:

Obiskovalec se je obrnil, vzel izpod plašča neke papirje in jih počasi razložil po mizi, po stolih in po tleh. Iz njih je sestavil načrt mesta z vsemi njegovimi obzidji in stolpi, zbirališči in trgi, hišami, palačami in cerkvami; ozke in široke ceste so se zvijale med mestnimi predeli ter odhajale po bližnjih gozdovih in gorah. Bilo je naše, poznano mesto. In na papirjih so bili zapisani naslovi, podatki o domovih in vrtovih, o letnih časih in procesijah in grobovih. [...] Na drugem, popolnoma orumenelem listu papirja so bili načrti gozdov in jas, starih zidov, grap in strmin, kjer smo se borili in padali in tudi slike tistih, ki sem jih poznal in so ostali tam. Zavedel sem se – obiskovalec je prihajal iz našega najbolj intimnega sveta (Papež 1977: 79).

Zopet se pred nami razgrne pisateljeva umišljena domovina, sestavljena iz spominskih drobcev, umišljeno mesto je *naše* in *poznano*. In čeprav se mesto zdi realistično in celovito, so ljudje, ki jih je poznal, le še slike na porumenelem listu.

Na enem mestu hvali, skorajda idealizira³ slovenskega (izseljenskega) človeka, poleg superlativov ga označi tudi kot: »Njegov obraz je podoba drugih krajev, drugih mest; v njegovih očeh je odsev drugega časa. In vendar je ta človek podoba pozabe – mora biti, če hoče obstati. S pozabo dosega sublimacijo, vendar pa mu je pozaba paradoks – ne pomeni vreči s sebe starega orožja, ampak očistiti ga in nabrusiti. Orožje pa je duh, beseda, ustvarjalnost.« (Papež 1977: 90) Tudi ta odlomek kaže na pomen umišljene domovine pri izseljencu (podoba drugih krajev – obenem drugega časa). Pozaba očetnjave je vživljanje v novo domovino, a hkrati navdih za ustvarjanje in pisanje, nabrušeno orožje pa lahko razumemo kot zvestobo načelom skupnosti.

Podobno se dvojica čas-kraj potrdi na drugih mestih: »Stvaritve in podobe našega umetnika morajo imeti v sebi 'duha', ki je prinešen iz alpsko-kraško-panonskega sveta in iz časa trdote, milobe, sončnosti in teme« (Papež 1977: 99). Izseljenec-umetnik, razklan med domovinama, se ne prilagodi tej ali oni stvarnosti, »izraža več: nad-stvarnost, ki je estetsko lepa in pomembna« (Papež 1977: 99).

Pomenljiv izseljenski trenutek je koncert zbora slovenskega doma iz Mendoze na vrtu sedeža slovenske skupnosti v Buenos Airesu. Opisuje reakcije poslušalcev, ko tisoče kilometrov od rojstnega kraja zaslišijo belokranjske ljudske pesmi, ki izvirajo od tam:

Najprej je izginil filozof, se pravi, ni izginil, ampak Jože ga ni več prepoznal in kmalu tudi ne več videl. Izkazalo se je, da se stvar ni godila v tem mestu, ampak v majhni vasi blizu Metlike, pod Gorjanci – v Drašičih. Vse je bilo čisto naravno. Na tistem vrtu je bilo zbranih precej ljudi in Jožetu se je zdelo, da je mnoge prepoznal. Med njimi so bili tudi tisti, ki so v dneh revolucije odšli v gozd in jih potem ni več srečal. Zdaj so bili že umirjeni. (Papež 1977: 123)

Pesem je delovala kot portal v umišljeno domovino, kjer so se celo medvojna politična nasprotja zgladila. Konec poglavja prinese streznitev: »Prvi zor se je že svetlikal na nebu, ko se je Jože vrnil in se znašel na poti ob reki. Sprejela so ga drevesa, kamenje in pesek. Vedel je: zadnja realnost je vselej zdomstvo – mesto s svojimi zidovi in cestami; širna ravnina s suhimi travniki in prašnimi potmi.« (Papež 1977: 124)

Umišljena domovina je, če jo ocenjujemo po Rushdiejevi teoriji, med slovenskimi izseljenskimi pisci kot motiv pri Francetu Papežu med najbolj razvitimi. Geografsko gre za Belo krajino z obronki Dolenjske, kjer je Papež preživel mladost in del vojnih let. Dom so zanj domačije teh krajev, s katoliškimi nazori navdahnjeno kmečko življenje z običaji, delom in romanji, še bolj pa tamkajšnja narava, s katero je globoko povezan in ji v Argentini ves čas išče vzporednice. Slovenijo primerja z umetnino, ki jo je v tuji ni očistil in *renoviral*. V tej metafori se skriva umišljena domovina, njena časovna komponenta je v času pred drugo svetovno vojno, delno še med njo. Gre torej za drobce domovine, ki so jih izseljenci prinesli s sabo; v duši so nosili umišljeno domovino, fizi-

3 Predvsem je močna oznaka Slovenca – garača, Papež razgrinja argentinsko kapitalistično družbo (primerja jo z napihujočim kolosom) in Slovence s Cankarjevim junakom postavlja v nasprotje s prav tako pregovornimi argentinskimi »lenuhi«: »Mi smo drugi – Mi smo Jerneji. Delo je v nas« (Papež 1977: 94).

čno pa so jo tudi gradili na domačih vrtovih in v skupnih domovih (Papež 1977: 58, 63, 154).

Z redkimi izjemami so vsa Papeževa literarna dela navdihnjena iz dvojnosti med življenjem v Argentini in umišljeno domovino.⁴ Vse, kar je doma nastalo po emigraciji, ga ne zanima. Ne kupuje novih knjig, slovenska književnost iz osrednjega slovenskega prostora, ki zanj kaj šteje, je nastala pred drugo svetovno vojno. Ob morebitni vrnitvi domov bi ga pričakala le še narava, dragih ljudi ne bi več bilo, rojstna vas pa bi mu prinesla le bolečine.⁵ Umišljeno domovino vedno znova reflektira in si ne dela utvar o njeni idealnosti, zanj je to bil dom, težaven kraj lepega in grdega, a dom. O nasprotni strani v državljanski vojni, kot tudi o povojni Sloveniji, govori brez zamer, a se jasno opredeli, da to ni več povsem njegova domovina (domovina je to slovenstvo v Argentini in predvojna Slovenija – vrniti se v to novo bi bilo boleče in nenačelno). Slovenska povojna migracija v Argentino je zanj torej Slovenija v malem, domovi po Buenos Airesu odmevi belokranjskih vasi (Papež 1977: 58, 63; Jeločnik 1977: 6–8).

Po tipologiji Svetlane Boym gre pri Papežu za nekakšno dvojnost. Osebno občuti refleksivno nostalgijo. Sanja, idealizira domovino, pravzaprav skoraj izključno domače kraje in tamkajšnjo naravo. Želi se vrniti, a odhod odlaša, do stare domovine drži distanco in se skuša vživeti v novo – to vživljanje je zanj *élan vital* in navdih za pisanje. Njegovo družbeno delovanje je bolj na strani rekonstrukcijske nostalgije. »Slovenija«, kot jo s sonarodnjaki uprizarjajo in v obliki nacionalnih domov v Argentini, je ukrojena po njihovem političnem in verskem prepričanju in ni v resnici nikoli obstajala. Gre za razmeroma patriarhalen svet katoliških vrednot, večina pa živi v trdnem prepričanju, da je njihova pot prava.

4 Sklep

V analizi sem Rushdiejevo idejo umišljene domovine in definicijo nostalgije, kot jo je postavila Svetlana Boym, uporabil na izbranih delih Franceta Papeža. Omenjena avtor in avtorica sta razmišljala o hrepenenju po domačnosti, po trenutku, za katerega se zdaj zdi, da so bile takrat stvari na svojem mestu. Pri Papežu je umišljena domovina v Beli krajini pred drugo svetovno vojno, v kmečkem, tradicionalnem okolju, obkroženem z naravo. Vanjo se avtor v *Zapisih iz zdomstva* nenehno vrača in jo vzporeja z argentinsko. Niha med nostalgijo po idealiziranem kraju in času ter poglobljenim premislekom o položaju sebe, izseljenca, in o svoji skupnosti v resničnem času in prostoru. Kljub pogledu nazaj in izraziti skrbi za ohranjanje slovenstva v Argentini se vse bolj kaže tudi dvojnost identitete: ta je razpeta prav med argentinskim vsakdanom in umišljeno predvojno domovino.

4 Tovrstno tematiko najdemo v obeh njegovih pesniških zbirkah *Osnovno govorjenje* (1957) in *Dva svetova* (1985).

5 Vrnitev domov tematizira v zgodbi *Vrata* (1984). Avtor se sicer ni nikdar več vrnil v Evropo.

Literatura

- ADAMIČ, Louis, 1934: *The Native's Return: An American Immigrant Visits Yugoslavia and Discovers His Old Country*. New York: Harper & Brothers.
- AVSENIK NABERGOJ, Irena, 2005: Hrepenenje po domovini v poeziji slovenskih avtoric v zdomstvu. *Dve domovini* 21. 125–135.
- BOROVNIK, Silvija, 2022: *Ugledati se v drugem. Slovenska književnost v medkulturnem kontekstu*. Maribor: Univerzitetna založba.
- BOYM, Svetlana, 2001: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- CANKAR, Ivan, 1902: *Domov*. Wikivir. Na spletu.
- DOBROVOLJC, Helena, 1999: Na zdomski poti Franceta Papeža: (oris literarnega ustvarjanja). *Meddobje* XXXIII/1–2. 99–125.
- DYSON, Michael Eric, 1997: *Race Rules: Navigating the Color Line*. Vintage Books.
- GLUŠIČ, Helga, 1990: Biografija Franceta Papeža. *Glasnik Slovenske matice* XIV/1–2. 55–59.
- GLUŠIČ, Helga, 1997: Poezija Franceta Papeža. Breda Pogorelec (ur.): *Jezikoslovne in literarnovedne raziskave: zbornik referatov 6. srečanja slavistov*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 235–242.
- GLUŠIČ, Helga, 1999: France Papež. Janja Žitnik Serafin, Helga Glušič (ur.): *Slovenska izseljenska književnost III*. Ljubljana: ZRC, Rokus. 344–354.
- GLUŠIČ, Helga, 2001: Spremnna beseda. France Papež: *Izbrane pesmi*. Celje: Mohorjeva družba. 179–195.
- GRAMSHAMMER-HOHL, Dagmar, 2017: Exile, Return and »the Relative Brevity of Our Life«: Aging in Slavic Homecoming Narratives. Nabokov – Kundera – Jergović. Dagmar Gramshammer-Hohl (ur.): *Aging in Slavic Literatures*. Bielefeld: Transcript Verlag. 185–202.
<https://doi.org/10.1515/9783839432211>
- GRUDEN, Pavla, 2002: *Ljubezen pod džakarando*. Ljubljana: Prešernova družba.
- JELOČNIK, Nikolaj, 1977: France Papež in Nikolaj Jeločnik se pogovarjata o Zapisih iz zdomstva. *Glas SKA* 11–12. 6–8.
- LASCH, Christopher, 1984: The Politics of Nostalgia: Losing History in the Mists of Ideology. *Harper's Magazine* 269. 65–70.
- LAURUŠAITĖ, Laura, 2015: The Imagological Approach to Lithuanian and Latvian Contemporary Émigré Narratives. *Interlitteraria* XX/1. 168–181. <https://doi.org/10.12697/IL.2015.20.1.13>
- LOWENTHAL, David, 2015: *The Past is a Foreign Country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAPEŽ, France, 1957: *Osnovno govorjenje*. Buenos Aires: Slovenska kulturna akcija.
- PAPEŽ, France, 1977: *Zapisi iz zdomstva*. Buenos Aires: Slovenska kulturna akcija.
- PAPEŽ, France, 1984: *Vrata*. *Meddobje* XX/1/2. 40–49.
- PAPEŽ, France, 1985: *Dva svetova*. Buenos Aires: Slovenska kulturna akcija.
- RODE, Vinko, 2005: *Temno zelenje*. Celje: Mohorjeva družba.
- RUSHDIE, Salman, 1992: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Penguin Books.
- SIMČIČ, Zorko, 1957: *Človek na obeh straneh stene*. Buenos Aires: Slovenska kulturna akcija.
- STRLE, Urška, 2007: Odnos slovenskih izseljencev v Kanadi do matične domovine po drugi svetovni vojni. *Dve domovini* 26. 117–141.
- WILLIAMS, Elin, 2022: *The Portrait of a Homeland: An Analysis of the Image of Sweden and Swedish Poverty in the Swedish American Post, Year 1887*. Malmö: Malmö University.
- ŽITNIK SERAFIN, Janja, 2008: *Večkulturna Slovenija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Afekt in doživljanje intenzivnosti v slovenski literaturi in kulturi na primeru Kurenta

DOI: 10.4312/Obdobja.44.93-101

Marlena Gruda, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Jagielloński, Kraków;
marlena.gruda@uj.edu.pl

Namen tega prispevka je predstaviti različne načine prikazovanja afektivnosti oz. afekta kot intenzivnosti v ljudskem slovstvu in v literarnih delih slovenskih avtorjev, ki upoštevajo zgodovinski kontekst (*Kurent in smrt* Franceta Kosmača), poudarjajo pomen rituala (Pust Anje Mugerli) in prikazujejo rekonstruiran pristop, ki temelji na smislu čutnega izkustva (*Pijani kurent* Franceta Forstneriča).

Kurent, afekt, intenzivnost, maska, spomin

This article presents various ways of depicting affectivity or affect as intensity in folk literature and in literary works by Slovenian authors, which take into account the historical context (*Kurent in smrt* 'The Kurent and Death' by France Kosmač), emphasize the importance of rituals (Pust 'The Carnival' by Anja Mugerli), and present a reconstructed approach based on the meaning of sensory experience (*Pijani kurent* 'The Drunken Kurent' by France Forstnerič).

Kurent, affect, intensity, costume, memory

Afekt je vse, kar je.

Félix Guattari

1 Uvod

Prepoznavna podoba kurenta kot maske in Kurenta kot literarnega lika je v slovenski kulturi nosilec različnih pomenov in čustev. Kot karnevalska maska povzroča na eni strani občutek strahu pri opazovalcih obreda, na drugi pa neizmerno veselje in zadovoljstvo, včasih tudi močna ekstatična čustva, povezana z vznesenim, religioznim izkustvom pri izvajalcih kurentovanja. Kurent se med skupinskim afirmativnim doživljanjem obreda preganjanja zime vživlja v vlogo posrednika med tostranstvom in onostranstvom, izraža pripadnost skupini, dvojno slovensko naravo ter – kar je razvidno zlasti v slovenski književnosti – željo pozabiti na travmatične oz. neprijetne dogodke, skrite za masko smeha in zabave. Ostaja na meji med svetovoma kot vrhovodec, eksperimentira kot Prometej.

Kurenta določa intenzivnost in skupinsko doživljanje afekta. Pojem intenzivnosti, ki ga uporabljata mdr. Gilles Deleuze in Félix Guattari (1991), odpira več načinov razumevanja figure Kurenta v literaturi, kulturi in vizualni umetnosti nekoč in danes. Izražanje

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



intenzivnosti pri Kurentu lahko razumemo kot njegovo angažiranost za nastajanje afektov in za gojenje kulturnega spomina prek besedil, ritual in individualno izkustvo kurentove identitete. Na to so opozorili nekateri slovenski pisatelji in umetniki, ki se z uporabo imena Kurent sklicujejo na zgodbe (npr. France Kosmač, Mira Mihelič), znane iz ljudskega slovstva, ali ustvarjajo nove prenesene pomene tega lika v pripovedi ali sliki (npr. Ivan Cankar, Aleš Šteger). Ta semantična razsežnost se zrcali v mnogoterosti doživetih in ubesedenih čustev: od veselja do žalosti, upanja in brezupa, strahu in trpljenja, melanholije in strasti, nemoči in moči (premagovanja smrti) ter empatije. Kurent je tukaj nosilec afektov, tako individualnih kot skupinskih, ki z afekti komunicira in preko afektov doživlja svet – ali kot realna maska ali kot umetniška interpretacija. V prispevku skušam predstaviti različne načine prikazovanja afektov v izbranih literarnih delih, ndr. Anje Mugerli (Pust), Franceta Kosmača (*Kurent in smrt*) in Franceta Forstneriča (*Pijani kurent*).

2 Emocije vs. afekti: teorija in metodologija

Ni dvoma, da so čustva pomemben del življenja vsakega človeka, so vseprisotna, pogojujejo človekovo obnašanje, vplivajo na razmišljanje, odločitve in spomin. Dejstvo pa je, da se jih kljub njihovi univerzalnosti v vsaki kulturi lahko drugače imenuje, opisuje, definira in vrednoti. Zato so včasih tudi jabolko spora in razlog za nesporazum, ker ne obstajajo trdi dokazi in iztočnice za njihovo uporabo in način izražanja glede na situacijo in kontekst. Nekateri trdijo, da so pogosto nasprotje razumnega in logičnega ter da zaradi povezanosti s telesom in strastjo onemogočajo zdravo razmišljanje in sklepanje. Ta konflikt, ki se je pojavil že v antiki (Platon, Aristotel, Seneka, Cicero), je bil podlaga za kasnejše razmišljanje o afekti (Descartes, Kant, Leibnitz, Spinoza, Nietzsche, Deleuze idr.) v kulturi in končno za afektivni preobrat v devetdesetih letih 20. stoletja (in njegovo nadaljevanje), ki ga lahko povezujemo z iz poststrukturalizma izhajajočo teorijo šibke misli (Constantin Noica, Gianni Vattimo), novim materializmom (Manuela DeLandy, Rosi Braidotti), postkonstrukcionizmom (Niny Lykke), teorijo korporalnega feminizma (Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz), s tendencami, ki so nastale na obrobju feminističnih in naravoslovnih filozofij (Karen Barad, Donna Haraway, Elizabeth Wilson), s spekulativnim realizmom, novo objektno orientirano ontologijo (t. i. OOO), teorijo estetike in somatske semantike (Teresa Brennan) ter drugimi. Primeri teh pristopov so objavljeni v knjigi *The Affect Theory Reader* (2010), ki predstavlja širok in interdisciplinarni pregled današnjih raziskav na temo afektov s področja filozofije, literarne teorije, estetike, performatike, psihologije, družbenih ved, kulturologije, antropologije, politologije in medicine.

Za opis čustev raziskovalci uporabljajo besede: čustva, afekt, emocije, vzdušje, občutek, strast, sentimentalnost. Za namen tega prispevka bo najbolj koristno razlikovanje pojmov *emocije* in *afekt* – ene najpogostejših dihotomij na tem področju. Marko Snoj v *Slovenskem etimološkem slovarju* razlaga, da beseda *emocija* izhaja iz francoske besede *émotion* 'čustvo, ganjenost', kar prvotneje pomeni samo 'razburjenje in upor, vstaja', ter francoskega glagola *émouvoir*, kar pomeni 'ganiti, vznemiriti, premakniti'

(Snoj 2016). Besedo *afekt* pa definira kot 'zelo močno, a kratkotrajno čustvo'; ki izhaja iz lat. *affectus* 'čustvo, volja, strast' ter je izpeljano iz glagola *afficere* 'prizadeti', sestavljenega iz *ad* 'pri' in *facere* 'delati' (Snoj 2016). Oba pojma sta definirana z uporabo besede *čustvo*, pri *emociji* sta dodani *ganjenost* in *vznemirjenost*, pri *afektu* pa *strast* in *kratkotrajnost*. Skupno obema pojmom pa je *premikanje* oz. *gibanje*.

Kot trdi Anna Łebkowska, pojem *afekt* danes funkcionira drugače kot pojem *emocija* (Łebkowska 2019: 84). *Emocije* so kulturna kategorija, *afekt* pa je nasprotno bolj povezan z občutki. Tudi po mnenju Zdenke Šadl *emocije* in *afekti* niso isti pojem. *Emocije* označujejo kognitivne pojave, duševna stanja, ki so intencionalno usmerjena na objekte, *afekti* pa pomenijo nezavedno občutenje (»intenzivnost«) v telesu; so trdneje biološko in fiziološko določeni, nekognitivni, zato bolj fluidni in manj predvidljivi (Šadl 2021: 372). To pomeni, da je afekt pogostejše premaknjen k temu, kar je preliminarno, predzvestno, avtonomično, efemerično (Gregg, Seigworth 2010: 1–28), in je obenem oblika brezosebne intenzivnosti, ki ni popolnoma last ne objekta ne subjekta (Łebkowska 2019: 84). Afekt naznanja telo in je povezan z gibanjem, aktivnostjo in včasih pomanjkanjem samokontrole. Ni pripisan ne razumu ne telesu, je, kot menita Gregory Seigworth in Melissa Gregg v prispevku *An Inventory of Shimmers*, nekakšno utripanje, je hkrati prehod med vrstami delujočih moči in njihove intenzivnosti ter območje prehoda med telesi (Gregg, Seigworth 2010: 1–4; Łebkowska 2019: 85). Podobnega mnenja sta bila tudi Baruch Spinoza in kasneje Gilles Deleuze, ki ju ne zanima afekt kot psihična energija (Freud). Spinoza afekt povezuje s telesom in njegovo stimulacijo ter kategorijo aktivnosti-pasivnosti (Spinoza 2010: 129). Njegova pozornost je usmerjena na stanje vznemirjenega telesa (*affectio* – vznemirjenje), zlasti prehod iz enega stanja v drugo (*affectus* – intenzivnost, čustvena ekspresija). Ta prehod iz enega stanja telesa ali raje enega smisla v drug smisel je prav definicija afekta pri Deleuzu, ki trdi, da je telo temelj pri delovanju perceptov in afektov. Kot je (skupaj s Félixom Guattarijem) navedel v knjigi *Kaj je filozofija?*, telo ni jasno zarisana celota, temveč spremenljiva, z afektom povezana konfiguracija, ki funkcionira v neprestanih odnosih med aktualnim in potencialnim ter omogoča prehod iz enega stanja v drugo oz. ločitev afektov od občutkov in čutnih vtisov (Łebkowska 2019: 86; Deleuze 2000: 180–220).

Deleuze pri oblikovanju svoje teorije za razliko od enega glavnih raziskovalcev in analitikov afektov Briana Massumija ne uporablja pojma *emocija*. Massumi v svojem članku *Avtonomija afekta* razlikuje pojma *emocija* in *afekt* (če sprejmemo, da je afekt »intenzivnost«) ter pri definiranju afekta upošteva za mikropercepcijo značilna spomin in zavest (Massumi 2013: 117). Massumi je oblikoval najbolj temeljito definicijo, ki upošteva več področij življenja človeka in njegovo naravo ter omogoča opis večplastne afektivne konstrukcije, ki je predmet te naloge.

3 Afektivna podoba kurenta med obredom in svetom literarne fikcije

Kurent velja za enega od najpomembnejših in najkompleksnejših toposov (mnemotoposov)¹ v slovenski literaturi in umetnosti, enega od štirih mitičnih simbolov (poleg

1 Mnemotoposi so univerzalni in brezčasni simboli, miti, alegorije, vrste medbesedilnih referenc na

kralja Matjaža, Lepe Vide in Petra Klepca), ki oblikuje kulturni spomin Slovencev (Ocvirk 1931: 241–327), združuje in krepi narodno identiteto. To, da je Kurent še vedno živ simbol, lik, ki ga vedno na novo upodabljajo predstavniki različnih vrst umetnosti, tudi dokazuje, da vzbuja čustva tistih, ki se z njim istovetijo oz. ga dojemajo kot izraz lastne (skupinske) identitete. Kurent je nedvomno lik sublimnega (Erjavec 1993: 9–19), na katerega se Slovenci sklicujejo ob pomembnih zgodovinskih dogodkih.

Številne interpretacije temeljijo na zgodnjih ljudskih besedilih, na petih glavnih pripovedkah o Kurentu (Kelemina 1997), ki predstavljajo trojni funkcijski model Kurenta, osnovo pripovedi od romantike vse do danes. V nekaterih izvirnih delih (iz ljudskega slovstva) samo ime družī Kurenta z likom in je sopomenka stanja duha: pove-zave umetniške občutljivosti in družbenega trpljenja. Drugje pa Kurent ostaja blizu izvirne zgodbe kot oblika literarne posodobitve. Takrat je po navadi človeško bitje, ki ima magično moč ali magični predmet (v glavnem glasbilo) ter sodeluje na za slovenski narod pomembnih oz. zgodovinskih dogodkih; ali pa je božansko bitje, ki je odgovorno za nastanek sveta in slovenskega naroda. Posebna skupina interpretacij so maske, ki se navezujejo na kulturo karnevala in na komemorativne obrede, ne pa na literarno besedi-lo kot ustvarjalno dejanje. O Kurentu so pisali mdr. Ivan Cankar, Miha Remec, France Kosmač, Anton Ingolič, Franček Rudolf, Igor Torkar, Mira Mihelič, France Forstnerič, Anja Mugerli in Aleš Šteger.

Primer interpretacije pripovedke o Kurentu kot siroti, ki v otroštvu trpi zaradi svoje življenjske situacije, kasneje pa dobi čudežni predmet (piščal), je zbirka Franceta Kosmača *Kurent in smrt* (1950), v kateri se sklicuje na lik Kurenta tudi v širšem smislu. Kurent je lahko figura-metafora, ki obstaja v individualnem in skupinskem spominu kot izraz pristopa do ljudi, življenja, zgodovine in prihodnosti. Pesnik je predstavil večplast-no emotivno podobo Kurenta, opozarjajoč tudi na telo kot medij v posredovanju čutnih vtisov, ki vplivajo na nekognitivne afekte (občutki v sanjah) in oblikovanje končne (sublimne) podobe Kurenta: »In kdo od nas ga ne pozna? / In kdo od nas ne čuti ga? / Kot jasno sonce sred neba – / v svobodnih srcih je doma« (Kosmač 1950: 78). Kosmačeva interpretacija ljudske pripovedke o Kurentu je obogatena s predstavami, ki izražajo mdr. strah, jezo, žalost in veselje. Potrjuje prisotnost Kurenta v skupinskem spominu in zavesti (»In kdo od nas ga ne pozna?«) ter čustveno povezanost z njim oz. percepcijo njegove prisotnosti preko čutnih vtisov (»In kdo od nas ne čuti ga?«). In sklepa, da je zanj vrednota svoboda, za katero so se Slovenci borili, ker je bil Kurent duh, afirmativna afektivna sila, ki je spodbujala Slovence k dejanju in omogočala spremembo, kar poudarja v Vencu sonetov, središčnem delu zbirke, posvečenem žrtvam osvobodilnega boja. Venec vsebuje 14 sonetov in magistrale. V prvih osmih sonetih, osredotočenih na preteklost in dogodke druge svetovne vojne, je vzdušje negativno, žalostno, povezano s trpljenjem, smrtjo, nemočjo in brezupom. Šele v devetem sonetu se stališče spremeni z besedami:

pretekle dogodke in zgodovinsko pomembne teme, ki ustvarjajo sliko duhovne in materialne kul-ture ter pojasnjujejo človekovo vedenje in vrednostni sistem (Bednarek 2012: 33–43).

Občutil žrtve žlahtne sem sadove,
 [...]

 skozi prst in sonce, vodo in vetrove.

[...]

 Živeti hočemo! Živeti! Bijte!

 Vihar noben te pesmi ne prerjove!

Bili smo v stiski zviti, skoro strti.

 Je bil v nas Kurent, ki uporno stal je

 z usmevom sončnim, že v objemu smrti?

[...]

 zaljubil sem se v zvezde, v veter, v trave.

(Kosmač 1950: 49)

Opazamo novo občutenje sveta in zavedanje. Subjekt je zdaj močan, izraža željo po življenju, afektivnost in angažiranost. Sprašuje se, ali je to vse zaradi Kurenta, ki »je bil v nas«, kot nezavedna moč, kot »žar luči neznane« (Kosmač 1950: 55), zaradi katere se je na novo zaljubil v svet. Kurent je v tem primeru preliminarne afekt, ki spodbuja k spremembi, k prehodu med starim in novim, aktualnim in potencialnim, k prenovi in končno k novemu življenju; ki gleda v prihodnost in obenem ne dovoli pozabiti na preteklo dogodka: »Že slišim dni prihodnjih simfonij / in cvetov tisoč čutim, ki kalijo – / ob grobih nepozabnih naj kalijo« (prav tam: 53). Njegova afektivnost je tukaj izražena ne kot spontana reakcija, ki jo določa kratkotrajnost in strast, temveč je del v spominu zapisanih (zgodovinskih) dogodkov.

Dogodki, ki spremljajo Kurenta in niso rezultat umeščenosti zgodbe v zgodovinski kontekst, so večinoma povezani s pustovanjem oz. kurentovanjem. Pust, ki je lahko tudi ime junaka oz. različica imena Kurent (*O Pustu in zakletem gradu*), je pogosto povezan s prostorom in časom karnevala (*Stara pravljica o Kurentu*, Mihelič 1987: 10–15). Kot beremo v knjigah *Črni Kurent* Mihe Remca in *Koža megle* Frančka Rudolfa je bilo kurentovanje prilika za reševanje osebnih konfliktov, ponavadi čustvene ali čustvene in politične narave. Moški, ki so si med kurentovanjem nadel masko, so se z večjo drznostjo lotili borbe za žensko ali maščevanja drugim zaradi preteklih dogodkov. Z občutkom volje in moči so delali »v afektu«, bolj nekontrolirano, a prepričani, da pristno in dosledno, ker so njihova telesa oblečena v masko, reprezentacijo druge materije, ki je izven časa in prostora, nekje vmes, kjer veljajo druga pravila.

Anja Mugerli v svoji kratki zgodbi *Pust* iz zbirke *Čebelja družina* (2021) poudarja vpliv kurentovanja na življenje Slovencev. Preko prvoosebne pripovedi moškega, ki se začne s prizorom iz pustovanja in spominom na podobne dogodke v otroških letih, spoznamo njegov odnos do obreda, do kurentove maske, do družinskih članov, zlasti očeta, ter do intersubjektivnih izkustev. Vse omenjene izkušnje so povezane s figuro kurenta. Brezimni junak se boji kurentov, pred katerimi od otroštva beži, njegov oče Saša, s katerim se je kot otrok dobro razumel in zabaval, ker se ni obnašal kot odrasel človek, je

vaški norec, ki ga sovaščani spoštujejo edino tri mesece pred pustovanjem, ker izdeluje kurentove maske. Sašev sin ima ambivalenten odnos do očeta in do njegovih mask:

Ob pogledu nanje me je spreletaval srh. Vsaka se mi je zdela strašnejša od prejšnje. Veliko pozneje, ko sem odrasel, sem pomislil, ali so bile maske morda odsev tistega, kar je Saša videl v svoji glavi in česar mi nikoli ni zmozel pokazati. Saša je v tistih treh mesecih postal zame tujec. (Mugerli 2021: 30).

Saša, ki ga sovaščani kličejo »Saša, šema naša« (Mugerli 2021: 31) je, kot pravi njegov sin: »otrok, ujet v odraslem moškem telesu« (prav tam: 32), ki ga med pustovanjem dojema drugače kot ponavadi: »Sram zaradi njega me je opeknel kot ogenj« (prav tam) in zaradi tega ga doletijo različna čustva: jeze, strahu, sramu in žalosti, ki ga popeljejo do afektivnega destruktivnega dejanja. Sežig očetovih mask (en teden pred debelim četrtkom), ki je bil izraz sinove jeze, nemoči in strasti, je imel očiščujoč učinek tako za sina kot za njegovega očeta. Sinu je omogočil narediti naslednji korak v življenju, to je njegov sprejem v skupino vaških fantov med simbolično ritualno iniciacijo (fantovščino) (prav tam: 32–33, 36–37), očeta pa je distanciral od njegovega »poslanstva«. Sin je lastnoročno izdelal svojo masko in med obrednim plesom začutil intenzivno čutno izkustvo, ki ga je imenoval »nekakšen trans« med plesom »sredi votline, sredi lastnega strahu« (prav tam: 37). Čeprav v pripovedi ne opazamo prekomernega poglobljanja v čustvena stanja likov, dobimo občutek vseprisotne afektivnosti in dinamičnega prepletanja različnih stanj (vznemirjenja, čustvene ekspresije, strasti, groze), ki so povezani s spominom in zavestjo. Junak je doživel »trans« šele takrat, ko je spremenil način razmišljanja in se je zavedal svojega dejanja, kar je bil tudi dokaz zrelosti in zavestnega doživljanja intenzivnosti ter sposobnosti razlikovanja meja med resnostjo in zabavo. Ključno je bilo tudi sprejetje dejstva, da sodelovanje na karnevalu pomeni sodelovanje na zabavi, se pravi pri sproščenem delovanju, ki se glede na prostor in čas trajanja razlikuje od vsakdanjosti (Huizinga 1985: 22–23), in tudi dejstva, da pri kurentovanju lahko šteje kot zabava izključno del, ki je povezan s skupinskim sodelovanjem v obredu. Izven obreda je figura kurenta dobivala globlji pomen, povezan z identiteto in pozicijo v družbi. Ni torej nujno, da je glavno čustvo, ki je večkrat prisotno tudi v (sami) zgodbi, strah, ki ga vzbuja pri otrocih in obiskovalcih obreda, čeprav le-tega omenja tudi France Forstnerič v svoji zbirki pesmi *Pijani kurent* (1971), temveč intenzivno izkustvo.

Pesnik France Forstnerič predstavlja podobo kurenta z nekoliko drugačnega, bolj univerzalnega, neetnografsko-antropološkega vidika. Avtorja ne zanimajo družbeni problemi, ki se jih rešuje med kurentovanjem, kot so npr. dediščina, obračun s preteklostjo, ljubezen, ampak njihov splošni smisel, in sicer to, kar se dogaja pred praznovanjem (pesem *Pijanost I*), kar zadeva vrsto aktivnosti oz. gibanja kurenta (Tek za čredo), pomen zvoka zvoncev (Glas nizkega zvonca), hiše, ki jih obiskujejo kurentovi duhovi (Klicanje ognja), simbolični prehod v nov, onostranski svet (V novem svetu), popotovanja (Usoda prišleca), odnosi med kurenti in reševanje konfliktov (Zapreka, Kazen, Spor, Ti), soglasja ali nesoglasja z naravo kurenta (Slačenje, Osončje zahaja, Učlovečenje, Raztelesenje). V skoraj vseh pesmih odmeva kurentova vitalistična moč, ki spodbuja

k dejanju in daje življenje, pa tudi nemoč in občutek, da noče sodelovati na obredu in igrati vnaprej pripisane odvečne vloge. Kurent je nosilec živalskega (nagoni), nadčloveškega (pesem Hvalnica) in človeškega (razum), večnega in minljivega. Združuje torej afektivno (prekognitivno) s spominom in zavestjo (kognitivno). Opažen je tudi prehod med aktivnostjo in pasivnostjo, med potrebo po afektivnosti in po nenehnem gibanju ter pasivnostjo v obliki nesprejemanja stanj in obnašanj, ki se razlikujejo od vnaprej določenih (in tega, kaj kurent sme in česa ne), kar lahko povzroča utrujenost zaradi npr. dvojnega življenja in obremenjujočega simboličnega kožuha, ki ga demonstrativno sleče in čaka na reakcijo opazovalcev (Slačenje). Pomembno je to, da se pesnik izogiba sublimnega in prikazuje kurenta kot navadnega človeka, ki ga je strah rešiti spor brez maske, z masko je pa sposoben celo ubiti. V pesmi Osončje zahaja z besedami: »kurenti ne umrejo. / Kurenti znorijo.« (Forstnerič 1971: 55) poudarja, da je lahko razlog za kazniva dejanja norost ali da gre pri njih za dejanje »v afektu«, nagonsko in kratkotrajno. Dejstvo pa je, da kurent obstaja zaradi močne afektivne energije, ki neutelešena miruje globoko v naravi in poganja ta svet, ki je preliminarna in avtonomna, torej večna:

Kako jih vleče
neznana moč, ki nima jedra
kako jih veže.
[...]
Kosmati kurenti sršijo
od slasti pjenja
[...]
Kurenti [...]
čutijo v žilah čredno moč,
[...]
na rogovih pa jih sladko peče
neviden čredni obroč.

(Forstnerič 1971: 22–23).

4 Zaključek

V pričujočem prispevku predstavljena analiza podobe Kurenta z vidika njegove afektivnosti in doživljanja intenzivnosti na podlagi izbranih besedil je samo en primer pristopa h konceptu afekta, ki se osredotoča na pojme vmesnosti, nastajanja, telesnosti in nenehnega gibanja med različnimi stanji, ter k povezanosti afekta s spominom in zavestjo, posledično tudi s konstrukcijo novih pomenov in modalitet.

Pomen afektivnosti Kurenta se konstruira na več nivojih, odvisno od tega, ali je v središču pozornosti: 1) obredna kurentova maska med vsakoletnim praznovanjem preganjanja zime ali maska predstavljena v literarni fikciji; 2) doživljanje resničnosti literarnega lika v ljudskih besedilih ali doživljanje različnih izkustev literarnega lika v književnih delih, ki se sklicujejo na ljudsko pripoved ali ustvarjajo novo alternativno podobo Kurenta; 3) sublimna podoba Kurenta, utelešena ali neutelešena kot osnova za

ustvarjanje kulturnega spomina in identitete, ali nesublimna podoba, ki je tudi vrsta izražanja odnosa do kulturnega spomina; 4) zunajliterarno individualno doživljanje vseh zgoraj opisanih situacij ali poskus lastne distancirane recepcije le-teh.

Za moj pristop so bile ključne besede Gregoryja Seigwortha in Melisse Gregg, da »afekt nastane sredi vmesnosti: v zmožnostih delovanja in podvrženosti delovanju«, kar pomeni, da:

se afekt nahaja v tistih intenzivnostih, ki prehajajo iz telesa v telo [...], v tistih resonancah, ki krožijo okoli, med telesi in svetovi ter se jih včasih oprimejo, in v samih prehodih ali variacijah med temi intenzivnostmi in resonancami samimi (Seigworth, Gregg 2010: 1).

Kurent, ki obstaja v prostoru »vmes«, med realnim obredom in interpretacijo obreda v literarnem delu ali v kulturnem spominu kot literarni lik na meji med tostranstvom in onostranstvom, preteklostjo in prihodnostjo ter njegovo interpretacijo v sodobni književnosti, odseva raznolikost razumevanja afekta, ki kot *rhisome* prepleta in povezuje različne svetove ter konstruira nove pomene, krožeče v okviru enega ali več besedil kot »smerokazi za kulturno znanje na temo družbenega in afektivnega izkustva« (Leavitt 2012: 75). Zato lahko govorimo o večkratni in večplastni afektivnosti ali afektu kot intenzivnosti v navedenih primerih, ki: 1) upoštevajo zgodovinski kontekst (*Kurent in smrt*); 2) poudarjajo pomen rituala (Pust); 3) prikazujejo rekonstruiran pristop, ki temelji na smislu čutnega izkustva (*Pijani kurent*), povezanega z izvirno percepcijo in ekspresijo kurenta kot figure identitete in domišljije.

Raziskavo za to objavo je podprla donacija iz Prednostnega raziskovalnega področja (WFilolog.10.2.2024) v okviru strateškega programa Pobuda za odličnost na Jagelonski univerzi (ID.UJ).

Literatura

- BEDNAREK, Stefan, 2012: Mnemotopika polska. Jan Adamowski, Marta Wójcicka (ur.): *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. 33–43.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 2000: *Co to jest filozofia?* Prevedel Paweł Pieniążek. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- ERJAVEC, Aleš, 1993: Sublimno in aura. *Filozofski vestnik* XIV/1. 9–19.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9Q51622Z>
- FORSTNERIČ, France, 1971: *Pijani kurent*. Maribor: Obzorja Maribor.
- GREGG, Melissa, SEIGWORTH, Gregory (ur.), 2010: *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke University Press.
- HUIZINGA, Johan, 1985. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Prevedla Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: Czytelnik.
- KELEMINA, Jakob, 1997: *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva. Z mitološkim uvodom*. Bilje: Studio Ro, Založništvo Humar.
- KOSMAČ, France, 1950: *Kurent in smrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LEAVITT, John, 2012: Znaczenie i czucie w antropologii emocji. Małgorzata Rajtar, Justyna Straczuk (ur.): *Emocje w kulturze*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. 59–99.
- ŁEBKOWSKA, Anna, 2019: *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- MASSUMI, Brian, 2013: Autonomia afektu. *Teksty Drugie* 6. 112–135.
- MIHELIC, Mira, 1956: *Štirje letni časi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MUGERLI, Anja, 2021: *Čebelja družina*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- OCVIRK, Anton, 1931: Slovenski kulturni problemi. *Ljubljanski zvon* LI/4. 241–327.
- SNOJ, Marko, ³2016: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. www.fran.si (dostop 15. 4. 2025)
- SPINOZA, Baruch, 1954: *Etyka w porzqdku geometrycznym dowiedziona*. Prevedel Ignacy Myślicki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŠADL, Zdenka, 2021: Emocije in afekt v političnem diskurzu. *Teorija in praksa* LVIII/2. 370–390. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZW7TY90U>
- TORKAR, Igor, 1946: *Kurent*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.

Prepoznavanje različnih čustev skozi branje otroške in mladinske književnosti

DOI: 10.4312/Obdobja.44.103-110

Dragica Haramija, Pedagoška fakulteta in Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, Maribor;
dragica.haramija@um.si

V prispevku je predstavljen razvoj otrok in mladostnikov s psihološkega, etičnega in literarnega vidika, saj so čustva izrazito interdisciplinarna tematika. V sodobni otroški in mladinski književnosti se pojavljajo različna čustva ali kombinacija več čustev, najpogostejše nasprotnih (npr. veselje – žalost, ljubezen – sovraštvo, strah – pogum). Predstavljeni so primeri literarnih del, v katerih so čustva pomembna tema, dela pa so kakovostna in sodijo v različne literarne vrste.

pozitivna čustva, negativna čustva, otroška književnost, mladinska književnost

This article presents the development of children and young adults from a psychological, ethical, and literary aspect because emotions are a distinctively interdisciplinary topic. Different emotions or combinations of multiple emotions, often opposing (e.g., joy and sadness, love and hate, or fear and courage), appear in contemporary children's and young adult literature. Examples of high-quality literary works are presented, in which emotions are an important theme and which belong to a variety of genres.

positive emotions, negative emotions, children's literature, young adult literature

1 Uvod

V uvodnem poglavju znanstvene monografije *Literature and Emotion* je Patrick Colm Hogan (2017: 1) poudaril: »Kot je razvidno iz skoraj vsake recenzije romana ali filma, so naši odzivi na zgodbe in naše sodbe o njih prežeti s čustvi, od navdušenja do ogorčenja in od žalosti do veselja.« V otroški in mladinski književnosti je prepoznavanje čustev odvisno od kognitivnega razvoja mladega bralca, kar pomeni, da se na motivno-tematski ravni vrsta in kompleksnost čustev glede na starost otrok, mladostnikov in/ali mladih odraslih zelo razlikujeta. V književnih delih za otroke do približno 12. leta starosti prevladujejo osnovna čustva, ta so univerzalna in prirojena, lahko so pozitivna ali negativna; v mladinski književnosti pa prevladujejo sestavljena čustva.

Willim James (1893: 373–390) je v delu *Psychology* v poglavju o čustvih navedel osem osnovnih čustev, ki so prirojena, to so jeza, strah, ljubezen, sovraštvo, užitek, žalost, sram in ponos ter njihove variante. Osnovnih čustev je po Robertu Plutchiku prav tako osem in nastopajo v paru: veselje – žalost, strah – jeza, sprejemanje – zavračanje

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



(gnus) in pričakovanje – presenečenje.¹ Urednika monografije *Emotion: Theory, Research, and Experience* Plutchik in Kellerman (1980: XV–XX) sta v predgovoru zapisala, da so čustva povezana s prostorom in časom ter da se nenehno spreminjajo in da nanje vplivajo različni dejavniki.² Kljub prirojenosti čustev pa se posameznik šele s socializacijo nauči svoja čustva obvladovati. Mlajši otrok razpozna osnovna čustva, s kognitivnim razvojem se paleta čustev oz. njihovo razumevanje – tudi v književnih delih – razširi na t. i. sestavljena čustva, npr. ljubezen (veselje + sprejemanje), zavist (jeza + žalost), ponos (pričakovanje + sprejemanje + veselje), ljubosumje (ljubezen + strah).

Čustva se, postopno in ne vsa naenkrat, razvijajo od najzgodnejšega otroštva, pri čemer se šele skozi socializacijo izoblikujejo v družbeno sprejemljivo izražanje (Marjanovič Umek, Zupančič 2019; Bednjički Rošar 2023). Glede na kronološko starost delijo psihologi razvojna obdobja v devet starostnih obdobj (Zupančič 2020).³

V prispevku so v nadaljevanju upoštevane širše skupine glede na skupne bralne značilnosti:

- otroška književnost: do 6 let (predbralno obdobje), 6–8 let (obdobje opismenjevanja), 9–11 let (pridobivanje tekočnosti branja),
- mladinska književnost: predmetna stopnja osnovne šole, srednješolci, mladi odrasli.

Seveda nobena od navedenih skupin ni nikoli povsem homogena, saj je bralni razvoj posameznika odvisen od različnih dejavnikov: sposobnost posameznika, dostopnost bralnih gradiv (obkroženost otroka z bralnim gradivom), odrasli kot bralni zgled in odrasli, ki je pripravljen otroku brati, dokler tega še ne zmore sam (Ranki 2018).

Znanstvena monografija, ki so jo uredile Kristine Moruzi, Michelle J. Smith in Elizabeth Bullen *Affect, Emotion, and Children's Literature: Representation and Socialisation in Texts for Children and Young Adults* (2019), odpira vprašanja o reprezentaciji čustev (npr. sram, žalost, tesnoba, sočutje, sreča) kot psiholoških stanj in kulturnih konstruktov.

Friderik Klampfer (2003: 45) s stališča filozofije navaja, da je del moralne teorije aksiologija ali teorija vrednot. Pri tem opozarja na nujnost premislekov o dobrem v povezavi z zlom in izlušči tri prioritete, ki jih umesti glede na pomembnost: »1. Ne povzročaj zla, 2. Prepreči zlo, 3. Delaj dobro« (Klampfer 2003: 53).

2 Metodologija

Za teoretična izhodišča o čustvih, njihovem razvoju ter pojavnosti v književnosti za

- 1 Plutchik je ustvaril shemo čustev, ki razloži povezave med različnimi čustvi, prim. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Plutchik.
- 2 Monografija vsebuje poglavja različnih avtorjev, ki čustva osvetljujejo skozi različne znanstvene discipline, psihologijo, biologijo, psihiatrijo, jezikoslovje, etnologijo, sociologijo itn.
- 3 Razvojna obdobja po kronološki starosti so (Zupančič 2020: 12–15): dojenček do dopolnjenega 1. leta (novorojenček do dopolnjenega 1. meseca), malček (2–3 leta), zgodnje otroštvo (3–6 let), srednje otroštvo (6–8 let), pozno otroštvo (8 let do pubertete, tj. do 11./12. leta), zgodnje mladostništvo (od 11./12. leta do 14. leta), srednje mladostništvo (od 14. do 16. leta), pozno mladostništvo (od 16. do 18. leta), morda je zanimivo še obdobje prehoda v odraslost (do 24. leta), ki najbolj sodi v naslovniško odprto književnost.

otroke in mladino sta uporabljeni metodi deskripcije in kompilacije. V osrednjem delu so po metodi sinteze predstavljena izbrana literarna dela, pri čemer so različna čustva dokumentirana s citati. V sklepnem delu je uporabljena metoda generalizacije.

V prispevku sta zastavljeni dve raziskovalni vprašanji:

- Kakšna je vloga bralnega razvoja otrok in mladostnikov ter kako branje vpliva na razumevanje čustev?
- Katera so tipična besedila, katerih tema so čustva?

Omejitve raziskovalnega problema so povezane z vrednotenjem izbranih besedil, in sicer z načinom izbora obravnavanih literarnih del. Omejila sem se na literarna dela, ki so (večinoma) izšla v zadnjem desetletju, avtorji teh del pa so večkrat nominirani ali nagrajeni in so uvrščeni v *Antologijo sodobne slovenske otroške in mladinske književnosti* (2024). Naslednji pomemben kriterij se navezuje na bralca, in sicer da bi bil dosežen razpon od knjig, primernih za otroke (slikanic), do romanov, ki sodijo v književnost za mlade odrasle in so naslovniško odprti. V okviru posameznega bralnega obdobja so izbrane različne književne vrste, realistična, fantastična in fantazijska besedila z otrokom ali mladostnikom kot glavnim literarnim likom, pa tudi z liki živali, saj je slednjih v otroški književnosti veliko. Izbrana dela tematsko-motivno sodijo v okvir realistično prikazanega literarnega lika, ki zaradi nekih okoliščin ali dogodkov izraža močna pozitivna ali negativna čustva.

3 Rezultati

Na podlagi teoretičnih izhodišč o razvoju in razumevanju čustev skozi kognitivni ter emocionalno-moralni razvoj otrok, učencev in dijakov (omejene izkušnje) je bila pregledana slovenska produkcija zadnjega desetletja, iz produkcije pa so izbrani vzorčni primeri za posamezna čustva.

3.1 Primeri iz otroške književnosti

Maria Nikolajeva (2019: 81–95) v poglavju *Emotions and Ethics: Implication's for Children's Literature* piše o razmerju med čustvi in etiko, pri čemer posebej opozarja, da imajo otroci omejen razpon izkušenj, zato (še) ne razumejo vzročno-posledičnih povezav, prav tako pa se morajo šele naučiti kontrole svojih čustev in empatije. Vse to seveda vpliva tudi na razumevanje literarnih del in na življenje mladega bralca v književne like.

Med kratke fantazijske zgodbe sodijo folklorne in avtorske pravljice, ki temeljijo na arhetipih kot cikličnem obnavljanju nekih univerzalnih motivov, simbolov in njihovih shem (Biti 1997), in vsebujejo izrazite čustvene opise trpljenja in nato (od)rešitve glavnega literarnega lika. Pravljičje so književna vrsta, ki imajo homogeno strukturo, zanje so značilni klišeji ali prepoznavni elementi pravljичne poetike (enodimenzionalnost, čarobnost, posebni motivi, tipični literarni liki in njihove funkcije ter struktura). Pravljičje imajo tematski poudarek na milenarizmu, saj so glavne književne osebe zaradi svoje dobrote in spretnosti ob koncu preizkušnje bogato nagrajene, najpogosteje s poroko, ki glavnemu literarnemu liku pomaga izboljšati družbeni in ekonomski položaj. Tudi

sodobna pravljica mora vsebovati te elemente, sicer delo ne sodi med pravljice. Kot primer navajam pravljico Ferija Lainščka Zalika in Gusti, ki je izšla v zbirki *Mislice* (2000). To je zgodba o neminljivi ljubezni med naslovnima likoma. Kraljevič vidi Zaliko plesati ob Gustijevi glasbi in si jo zaželi. Ukaže, naj jo odpeljejo na grad, se z njo poroči in jo tako loči od Gustija. Kljub razkošju na gradu Zalika ni zadovoljna, njena žalost vpliva na vse ljudi, tudi na kraljeviča. Istočasno Gusti sam hodi po svetu in igra žalostne skladbe. Nekega dne Gusti spet zagleda Zaliko, in ko kraljevič ugotovi, kako srečna je z Gustijem, želi kraljevič z zamenjavo oblačil zamenjati vloži. Preobleče se v Gustijeva oblačila, Gusti pa v njegova in slednji odide na grad k Zaliki. Naslednji dan na gradu nihče ne prepozna kralja v strganih oblačilih, napodijo ga, Gusti pa postane kralj in z Zaliko srečno živita. Zmaga čista ljubezen, ki je ni mogoče kupiti z materialnimi dobrinami.

V slikaniški obliki sta bili izdani kratka realistična zgodba Žige X Gombača *Adam in tuba* (2022) ter kratka fantastična zgodba Jane Bauer *Kako objeti ježa* (2021). Adam Prevalski je deček, ki živi v cirkusu, in vsi menijo, da je njegova poklicna pot že začrtana. Deček si želi le igrati tubo; ko odrasli ozavestijo in sprejmejo, da je Adam nadarjen za igranje instrumenta, združijo akrobacije z glasbo in občinstvo vsak navdušuje s svojimi talenti. Jana Bauer pa v zgodbi *Kako objeti ježa* odpira vprašanja sprejemanja, bližine, pomoči, kajti jež si želi le objema, a prav tega ne dobi, ker se vsi bojijo njegovih bodic. Pipe, deček, preoblečen v lisjaka, najde rešitev za objemanje, zato postane življenje bolj veselo in bližina prijateljev pomirjujoča.

Pokazalo se je, da so čustva v otroški književnosti večkrat ubesedena v serijah, pri čemer posamezna slikanica ali ilustrirana knjiga iz serije predstavi eno izrazito čustvo. Tipičen primer, v katerih je glavni literarni lik žival, ki ima lastnosti človeka/otroka, je serija kratkih zgodb, izdanih v slikanicah Ide Mlakar Črnič o pujskih Bibi in Gustiju, ter dve zbirki kratkih zgodb Sebastijana Preglja o Medu in Pujsiju. Odzivi Bibi in Gustija kažejo na medosebni odnos oz. predstavljajo paleto čustev, npr. žalost, srečo, veselje, zaupanje, ponos. Kot primer navajam slikanico *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost* (2004), v kateri Gusti takoj začuti, da je z Bibi nekaj narobe, saj sta najboljša prijatelja. Bibi gre res vse narobe: polije vrček z mlekom, razbije svojo najljubšo skodelico, povrh vsega ves čas kiha. Če gre vse narobe, je to gotovo žalost in takrat si prehlajen v srce, ugotavlja Bibi. Gusti ve, da se žalost prežene s pisanim mavričnim milnim mehurčkom, ki vedno pomaga. Zbirki kratkih zgodb Sebastijana Preglja *Medo in Pujsi 1* (2023) ter *Medo in Pujsi 2: prosim in hvala* (2024) skozi dialoge naslovnih likov, pa tudi ob druženju z drugimi živalmi, predstavljata različna pozitivna (veselje, radovednost, naklonjenost, presenečenje, občudovanje) in negativna čustva (strah, jeza, žalost, razočaranje), kar je mestoma nakazano že v naslovih posameznih poglavij, npr. Prijateljstvo, Najboljša prijatelja, Opravičilo.

Med serije realističnih kratkih zgodb s človeškim literarnim likom, v katerih v posameznem delu prevladuje eno čustvo, sodijo dela Slavka Pregla o dečku Tarasu, kjer sta poudarjeni čustvi vedrosti in zaupljivosti (prim. *O fantu, ki je lepo pozdravljal*, 2020). Tudi slikanice Petra Svetine s humorno obarvanimi realističnimi kratkimi zgodbami o

gospodu Feliksu poudarjajo pozitivna čustva, to so vedrost, presenečenje, radovednost, ljubezen (prim. *Kako je gospod Feliks tekmoval s kolesom*, 2016). Posamezno čustvo je predstavljeno tudi v seriji povesti o Anici Dese Muck, npr. prva zaljubljenost, strah zaradi medvrstniškega nasilja, strah zaradi pretiravanja, žalovanje zaradi smrti hišnega ljubljenečka (*Anica in zajček*, 2001). Ob zajčkovi smrti Anica šele spozna Jakobovo bolečino, ker mu je umrla mama. V drugi varianti serij se čustva stopnjujejo skozi celotno serijo, čeprav so posamezne knjige vsaj delno zaokrožene celote. V to skupino sodi npr. serija Dima Zupana o prvoosebnem pripovedovalcu, labradorcu Hektorju, ki ga skozi sedem delov spremljamo od skotitve do smrti; njegovi ljudje pa se z njim veselijo, ga imajo radi, na koncu žalujejo. Prepričljiv in v skladu sam s seboj je Hektor na koncu zadnjega dela, naslovljenem *Hektor in zrela hruška*, ko izreče bistvo sobivanja v tem našem skupnem svetu (Zupan 2011: 56): »Pogledal sem jih, mojo družino, ki so družno točili solze, in se vprašal, kaj je bilo tisto, kar nas je vse moje življenje tako tesno držalo skupaj. Ljubezen. To je bila ljubezen.«

3.2 Primeri iz mladinske književnosti

V književnosti za mladostnike in mlade odrasle so čustva predstavljena bolj kompleksno, ne gre samo za črno-belo slikanje občutij, temveč za ves spekter pozitivnih in negativnih čustev.

Sovraštvo, trpljenje in strah so temeljna čustva v romanu Janje Vidmar *Črna vrana* (2018), ki govori o izgnancih in beguncih iz Sirije, glavni literarni lik je deklica Hiba. Kljub prestanemu strahu, bolečinam ob izgubah, doživljanju vojnih grozot in begunstva se njena zgodba srečno zaključí.

Roman Vinka Möderndorferja *Sončnica* (2021) ima dva petnajstletna prvoosebna pripovedovalca, Voranca in Ajdo, ki sta sošolca, soseda in najboljša prijatelja. Na ulici, kjer živita, stoji stara, zapuščena, napol podrtá vila, ki v njiju zbuja strah. V vilo se vseli starejša ženska, brezdomka, ki jima pove, da jo je hiša našla; tudi ona v njiju najprej zbuja strah. Povabi ju na čaj in takrat se vse spremeni: njun odnos do Sončnice (nadejeta ji to ime, ker nosi sončnico, zataknjeno za klobuk), do brezdomcev na sploh in do stare hiše. Ko že zgleda, da bo vse dobro, začne vse razpadati. Ob koncu romana, ko razpade Ajdina družina, ko ni več stare vile, ko se razpusti prijateljstvo med Vorncem in Ajdo, slednja ugotovi: »V resnici je brezdomec vsak, ki ga nima nihče rad.« (Möderndorfer 2021: 267)

Gremo mi v tri krasne (2020) Nataše Konc Lorenzutti je realistični roman o problemu sodobnih (nekemičnih) odvisnosti, zato starši skupino mladostnikov pošljejo na poletni tabor. Ker so mladostniki umaknjeni iz domačega okolja v hribe, kjer ne smejo imeti telefonov ali računalnikov, so izolirani od družbe in so se na nek način prisiljeni družiti in slediti dnevni rutini. Lepoto narave sicer opazijo, vendar se vsak od njih ukvarja s svojimi lastnimi težavami. Skupina mladostnikov nikakor ni homogena: vsak ima svojo zgodbo, svoj pogled nase in na svojo prihodnost, svoje težave (odvisnost od interneta, anoreksija, napadi panike ipd.), a so si iz dneva v dan bližje. Večinoma imajo težave s samopodobo, kar je razvidno iz njihovih pripovedi in njihovega molčanja: »Nič

se nismo pogovarjali, pa smo si vse povedali.« (Konc Lorenzutti 2020: 249) Gre za socialno-psihološki roman, ki v ospredje postavlja odnose in skupinsko dinamiko.

Distopični roman Marjane Moškrič *Sneg* (2023) skozi zgodbo treh najstnikov, Eda, Oskarja in Jare, predstavlja razočaranje nad družbo (odraslih) in hierarhičnimi odnosi, ki vladajo v mestu (tema, družinske ali varuhove ali šok ure, mraz). Njihova čustva so povezana s strahom, s pomanjkanjem osnovnih dobrin in z razčlovečenjem večine prebivalcev. Edina svetla plat mesta je Tkalnica, v kateri imajo tudi najrevnejši dostop do knjig, torej do znanja, in so sprejeti, to je prostor spoštovanja in prijateljstva. Grafiti, ki jih ustvarja Sneg, rdeče vrtnice, postanejo simbol upora in obljuba večje enakosti med ljudmi. Roman upoveduje usode posameznikov, hkrati pa slika grozljivo vzdušje družbe, v kateri se večina bori za golo preživetje, manjšina pa brani lastne privilegije.

4 Sklep

V prispevku so predstavljeni tipični primeri besedil, ki vsebujejo različna čustva, sodijo v različne prozne vrste in so namenjena bralcem različne starosti, to je bralcem otroške in mladinske književnosti. Pogosto je v tovrstnih literarnih delih, ki sodijo v otroško ali mladinsko književnost, zaznati dve (nasprotujoči si) čustvi; v otroški književnosti so izražena predvsem primarna čustva, v mladinski pa kompleksna (sestavljena).

Vloga bralnega razvoja otrok in mladostnikov je pri razumevanju in sprejemanju vzročno-posledičnih povezav različnih čustev ključnega pomena. Negativna čustva – žalost, strah, zaskrbljenost, brezbriznost, gnus, jeza, bes, sram, zadrega, zavist, dolgčas, razočaranje – so pogosto opisana v začetnem delu oz. začetnih poglavjih izbranih literarnih del. Sledijo zapleti, ki so pozitivno razrešeni, zato ob koncu (vsaj večinoma) literarni liki doživijo pozitivna čustva – radovednost, privlačnost, občudovanje, upanje, hvaležnost, veselje, ponos, sproščenost, prijaznost, naklonjenost, ljubezen.

V otroški književnosti se čustva pojavljajo v različnih kratkoproznih vrstah. V pravljicah je pogosto čustvo trpljenje in po razrešitvi problema veselje in ljubezen (Lainšček). Med izbranimi kratkimi realističnimi zgodbami se glede na izražena čustva kažejo trije pripovedni vzorci, in sicer nerazumevanje ter na koncu naklonjenost, prijaznost in ponos (Bauer, Gombač), druga skupina besedil upoveduje samo pozitivna čustva, naklonjenost, razumevanje, ljubezen (Pregl, Svetina, Muck), tretja skupina predstavlja žalost (Muck). Primarna čustva so temeljna tema besedil z živaljo kot glavnim literarnim likom: žalost ob smrti (Zupan), jeza in razočaranje (Mlakar Črnič) ter naklonjenost (Pregelj). Čustva so izražena eksplicitno, s konkretnim poimenovanjem: literarni lik je žalosten, razočaran, vesel, ponosen.

V izbranih mladinskih romanih gre za poglobljene opise čustvenih stanj literarnih likov. Vidmar opisuje strah, tesnobo in grozo, ki so posledica vojnih razmer in begunstva. Pri Moškrič je v ospredju družbena razslojenost ter s tem povezan eksistencialni strah. Konc Lorenzutti in Möderndorfer skozi pripovedi glavnih literarnih likov predstavljata zapletene odnose med mladostniki, sovrstniki in odraslimi. Čustva v romanih so deloma izražena eksplicitno, deloma pa atmosfera romanov kaže na stiske mladih ljudi,

ki se na poti odrasčanja znajdejo v različnih neugodnih položajih. Mladinsko romanopisje izraža čustva kot psihološka stanja v obdobju odrasčanja, ko literarni liki odkrivajo svojo identiteto in svoje mesto v družbi. Gre torej za preplet zavedanja lastnih čustev in družbenih omejitev, torej kulturnih konstruktov, ki pomenijo sobivanje skupnosti.

Izrazi čustev in uravnavanje čustvenih odzivov se skozi obdobja človeške zgodovine spreminjajo, kar je razvidno tudi iz primerjave starejše književnosti s sodobno, hkrati pa je treba opozoriti tudi na to, da so čustva (vsaj deloma) geografsko pogojena. Čustva so torej kronotopična (Bahtin 1982), bralec pa jih presoja skozi svoj lastni čustveni svet, ki je lahko bolj ali manj empatičen. V književnosti je treba upoštevati otrokovo oz. mladostnikovo kronološko starost in kako se razvija na kognitivnem, socialno-emocionalnem, estetskem in moralno-etičnem področju. Skozi literarna dela lahko otrok ali mladostnik spoznava različna čustva in se vživlja vanje; literatura skozi spoznavno funkcijo predstavlja etične norme nekega časa in prostora. Razumevanje čustev je razvojno pogojeno; prav tako vzročno-posledične zveze, ki jih otroci začnejo razumeti šele postopoma. V otroški književnosti se tematsko najprej pojavijo čustva, ki izhajajo iz otroka ali njegove bližnje okolice (strah zaradi zapustitve, jeza zaradi neizpolnjenega pričakovanja, brezpogojna ljubezen odraslih, veselje ob drobnih presenečenjih), šele pozneje se razvije družbeno sprejemljivo obvladovanje čustev (socializacija). V otroški in mladinski književnosti – kljub opisanim stiskam, težavam in drugim nevšečnostim – na koncu skoraj vedno prevladajo pozitivne moralne vrednote in pozitivna čustva, npr. vera v dobro v človeku, spoštovanje in veselje.

Prispevek je nastal v okviru programske skupine P6-0156 Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine, ki jo financira ARIS.

Viri

- BAUER, Jana, 2021: *Kako objeti ježa*. Ilustriral Peter Škerl. Ljubljana: KUD Sodobnost International.
- GOMBAČ, Žiga X, 2022: *Adam in tuba*. Ilustrirala Maja Kastelic. Dob: Miš založba.
- KONC LORENZUTTI, Nataša, 2020: *Gremo mi v tri krasne*. Dob: Miš založba.
- LAINŠČEK, Feri, 2000: *Mislíce*. Murska Sobota: Franc-Franc (Zbirka med Rabo in Muro).
- MLAKAR, Ida, 2001: *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost*. Ilustrirala Kristina Krhin. Radovljica: Didakta.
- MOŠKRIČ, Marjana, 2023: *Sneg*. Ljubljana: KUD Sodobnost International.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2021: *Sončnica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MUCK, Desa, 2001: *Anica in zajček*. Ilustrirala Ana Košir. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PREGELJ, Sebastijan, 2023: *Medo in Pujsi 1*. Ilustriral Igor Šinkovec. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PREGL, Slavko, 2020: O fantu, ki je lepo pozdravljal. Ilustriral Marjan Manček. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SKUBIC, Andrej, 2024: *Lahko bi umrl na tem kavču z mano*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SVETINA, Peter, 2016: *Kako je gospod Feliks tekmoval s kolesom*. Ilustrirala Ana Razpotnik Donati. Dob: Miš založba.
- VIDMAR, Janja, 2018: *Črna vrana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ZUPAN, Dim, 2011: *Hektor in zrela hruška*. Ilustrirala Andreja Gregorič. Ljubljana: Mladika.

Literatura

- BAHTIN, Mihail, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BEDNJIČKI ROŠER, Barbara, 2023: Z vzgojiteljevo metodično kompetentnostjo do čustvene inbralne pismenosti. *Jezik in slovstvo* LXVIII/3. 149–164. <https://doi.org/10.4312/jis.68.3.149-164>
- BITI, Vladimir, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- HARAMIJA, Dragica, 2021: Vrednotenje otroške in mladinske književnosti za branje v izobraževalnem prostoru. *Otrok in knjiga* XLVIII/111. 16–31.
- HOGAN, Patrick Colm, 2017: *Literature and Emotion*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315644639>
- JAMES, Willim, 1892: *Psychology*. New York: Henry Holt and Company. <https://archive.org/details/00311290R.nlm.nih.gov/page/n13/mode/2up>
- KLAMPFER, Friderik, 2003: *Etiški pojmovnik za mlade*. Maribor: Aristej (Zbirka pojmovniki, 3).
- MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, ZUPANČIČ, Maja, 2019: *Razvojna psihologija: izbrane teme*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2019: Emotions and Ethics: Implication's for Children's Literature. Kristine Moruzi, Michelle J. Smith, Elizabeth Bullen (ur.): *Affect, Emotion, and Children's Literature: Representation and Socialisation in Texts for Children and Young Adults*. London, New York: Routledge. 81–95.
- PLUTCHIK, Robert, KELLERMAN, Henry, 1980: *Emotion: Theory, Research, and Experience. Volume 1: Theories of Emotion*. New York, London, Toronto, Sydney, San Francisco: Academic Press.
- RANKI, Carolynn (ur.), 2018: *IFLA Guidelines for Library Services to Children aged 0-18: Developed by the IFLA Library Services to Children and Young Adults Section*. Netherlands: Den Haag. https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/libraries-for-children-and-ya/publications/ifla-guidelines-for-library-services-to-children_aged-0-18.pdf
- ZUPANČIČ, Maja, 2020: Predmet in zgodovina razvojne psihologije. Ljubica Marjanovič Umek, Maja Zupančič (ur.): *Razvojna psihologija: 1. zvezek. 2. dopolnjena in razširjena izdaja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 8–30.

Čustveni odzivi na marginalne spolne identitete v dramatiki Vinka Möderndorferja

DOI: 10.4312/Obdobja.44.111-118

Mia Hočevar, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; mia.hocevar@ff.uni-lj.si

Prispevek analizira čustva in čustvene odzive kot družbeno kodirane in kulturno pogojene prakse znotraj čustvenih režimov v izbranih dramskih besedilih Vinka Möderndorferja *Transvestitska svatba*, *Limonada slovenica*, *Solze in kri* ter *Sestre*. V središču je analiza čustvenih odzivov na dramske like s pripisano marginalno oz. neheteronormativno spolno identiteto, ki v Möderndorferjevih besedilih delujejo kot središče čustvene napetosti.

spolne identitete, čustva, družbeno kodirani odzivi, slovenska dramatika, Vinko Möderndorfer

This article analyzes emotions and emotional responses as socially coded and culturally conditioned practices within the framework of emotional regimes using selected plays by Vinko Möderndorfer: *Transvestitska svatba* (The Transvestite Wedding), *Limonada slovenica* (Lemonade Slovenica), *Solze in kri* (Tears and Blood), and *Sestre* (Sisters). The analysis centers on the emotional reactions triggered by dramatic characters with ascribed marginal or non-heteronormative gender identities, which function as the focal point of emotional tension in Möderndorfer's works.

gender identities, emotions, socially coded responses, Slovenian drama, Vinko Möderndorfer

1 Uvod

Raziskovanje spolnih identitet je v slovenski dramatiki razmeroma zapostavljeno, čeprav so spolne identitete dramskim likom posredno ali neposredno pripisane v vsakem dramskem besedilu in v njem neredko učinkujejo kot sprožilec dramskega konflikta. Ta je (lahko) produkt čustvenih odzivov med liki, pri čemer posebno intenzivna čustva sprožajo interakcije s spolnimi identitetami, ki jih dramski liki s pripisano (hetero)normativno spolno identiteto prepoznavajo kot marginalne. V prispevku čustva in čustvene odzive po Sari Ahmed (2004) obravnavam kot kulturne prakse, analiziram pa jih v nekaterih besedilih Vinka Möderndorferja, in sicer v *Transvestitska svatba* (1995), *Limonada slovenica* (1999), *Solze in kri* (2005) in *Sestre* (2017).

2 Spolne identitete in slovenska dramatika

Spolno identiteto v prispevku obravnavam po Michelu Foucaultu in Judith Butler, tj. kot družbeni konstrukt, ustvarjen kot mehanizem družbene organiziranosti. Osnovna teza je, da so spolne identitete konstruirane na relacijski osi spol-seksualnost-družbena moč (oblast), vsaka od teh kategorij pa je družbeno pogojena, torej vedno znova odvisna

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



od konteksta. Spol je tako po Butler razumljen kot produkt diskurzivnih praks (t. i. performativnost spola), seksualnost pa Foucault razlaga kot produkt zgodovinskih, bioloških, ekonomskih, političnih in kulturnih silnic. Prav družbena pogojenost seksualnosti nalaga družbeno moč v smislu normiranja in legitimacije spolne delitve, kar jo umešča kot osrednji dejavnik pri konstrukciji posameznikove spolne identitete. Te od moderne družbe dalje delujejo kot biopolitični agent, saj prav na podlagi spolnih identitet oblastna razmerja upravljajo s porazdeljevanjem družbene moči in posledično družbo kategorizirajo (Foucault 2010; Butler 2001; Bernini 2021).

Čeprav se s spolnimi identitetami v slovenski pripovedi literarna zgodovina ukvarja že vsaj od novega tisočletja dalje (npr. Zupan Sosič 2005; Koron 2007), pa je podobnih raziskav o dramskih besedilih malo (npr. Ocepek 2023). To preseneča, saj so dramski teksti že po svoji naravi primerni za tovrstne analize; če spolne identitete razumemo kot družbeno pogojen pojav, ki se odstira v medosebnih odnosih, že sama definicija dramskega dialoga kot reprodukcije medčloveških razmerij (Szondi 2000) napeljuje na smiselnost tovrstnih raziskav. S pomočjo postopkov naratologije družbenega spola lahko namreč na podlagi karakterizacije dramskih likov, njihovih medosebnih odnosov, dejanj in funkcije v dramskem dogajanju znotraj glavnega teksta ter navedb, opisov, komentarjev in sugestij v stranskem tekstu analiziramo celoten spekter statusov, pozicij, praks in pomenov, ki določeni spolni vlogi, pripisani na dramski lik, pripadajo.

3 Čustva kot družbeni odnosi: aplikacija na slovensko dramatiko

Interakcije med dramskimi liki vodijo v formacijo družbenih in intimnih odnosov, zaznamovanih z raznolikim spektrom čustev. Ker v prispevku spolne identitete preučujem kot družbeni konstrukt, je tudi čustvene odnose, ki se razvijajo med dramskimi liki, smiselno analizirati z družbene (sociološke) perspektive. Tak način analize ponuja Sara Ahmed v študiji *The Cultural Politics of Emotion* (2004), v kateri čustva obravnava kot relacijsko, družbeno in prostorsko pogojeno prakso. Ahmed se odmakne od ustaljene percepcije čustev kot notranjih in individualnih odzivov posameznika ter jih raziskuje kot učinke, ki nastajajo skozi kroženje med telesi, prostori in pomeni. Čustva po Ahmed torej niso inherentna posamezniku, temveč se formirajo v odnosih – oblikujejo se kot odzivi znotraj kulturnih kontekstov, kar pomeni, da so produkt interakcij s simbolnimi kategorijami, kot so rasa, spol, narod ali spolna identiteta. Čustva kot družbeno kategorijo lahko razumemo kot del t. i. čustvenega režima,¹ tj. kulturno pogojenih struktur, ki določajo, katera čustva so primerna, kdo jih lahko izraža in zlasti do koga. Čustva v čustvenem režimu subjekte usmerjajo proti drugim, oblikujejo občutek pripadnosti ali izključenosti ter ustvarjajo meje skupnosti oz. identitet. Pri tem imajo ključno vlogo procesi označevanja, kategorizacije in prostorske razporeditve – ko pojav označimo npr. kot nenaraven, ga čustveno obarvamo in vnaprej določimo, kako naj se drugi do tega tudi čustveno opredelijo (Ahmed 2004: 6–11).

Pri raziskovanju dramatike tovrstni model obravnave omogoča branje čustev kot družbeno kodiranih odzivov. Z opazovanjem čustvene dinamike med dramskimi liki

¹ Za več gl. Reddy (2001).

čustev ne prepoznavamo le kot značajskih lastnosti ali inherentnih občutij, temveč jih razbiramo kot del širšega čustvenega režima, npr. kulturnih norm, političnih oznak, spolnih hierarhij itn. Dramski liki z neheteroseksualno identiteto se lahko iz identitetno označenih subjektov namreč sprevržejo v t. i. čustveni objekt, okrog katerega so zgoščena (negativna) občutja drugih likov, zlasti gnus, nelagodje, sram itn. Specifična občutja, ki se v takih primerih pojavljajo, razkrivajo, kako so norme o spolu in spolnosti vgrajene v čustveno logiko besedila (Ahmed 2004: 12–13). To raziskovalko tudi preusmerja od osnovnega vprašanja »kaj lik(i) čuti(jo)« k družbeno pogojenim »kdo sploh sme čutiti« in »na koga lahko svoja čustva usmerja«. Dramski liki s pripisano nehetero-normativno spolno identiteto namreč delujejo kot središče čustvene napetosti, okrog katerih se ne izrišejo le medosebni odnosi, temveč tudi ustaljene družbene norme in ponotranjene literarne reprezentacije.

4 Čustva in spolna identiteta v štirih dramskih besedilih Vinka Möderndorferja

V komediji *Transvestitska svatba* (1994) se Möderndorfer poigrava s temo transvestije,² pri čemer se v komediji nihče izmed dramskih likov kot transvestit sploh ne identificira. Žare, ki se skozi celotno dogajanje preobraža iz moškega v ženski lik, je okarakteriziran kot »transvestit po sili razmer«, saj je transvestizem v besedilo vpeljan z namenom prikrivanja druge spolne identitete, to je Lukove. Inovativen preobrat bralca sooči s fluidnostjo pripisa spolnih identitet, saj v komediji ni nič tako, kot se zdi: Žaretova spolna identiteta je kljub prisilni transvestiji heteroseksualna in stabilna, medtem ko se nam Luka po uvodnih prizorih razkrije kot homoseksualen moški. Njegova identiteta je označena kot marginalna, kar je tudi jedro komičnega zapleta: staršem homoseksualno usmerjenost prikriva, ker pa o tem obstaja dokazno gradivo (gola fotografija z afriškim domorodcem), Luka potrebuje krinko. Žaretova nenačrtovana preob-leka v žensko tako pridobi dvojno vlogo: ne zaščiti le njegove afere s sosedo Kristino, pač pa Luko z navidezno zaroko tudi umesti v zahtevano polje heteronormativnosti.

OČKA: Saj vem, da naju hoče Lukec presenetit. Brez skrbi, ne bom vas izdal. Morate vedet, da sva z Mamico te zaroke zelo vesela. Prav v skrbeh sva bila, sploh pa, ko sva našla tisto fotografijo, na kateri je Lukec s popolnoma golim črncem. Tako nagnusno neokusno, sploh pa, kaj bi rekli sosedje. (Möderndorfer 1992: 40–41)

Ker Žaretov transvestizem ni prepoznan in ga Lukova družina dojema kot stabilno (žensko) identiteto, med dramskimi liki ne sproža čustvenih reakcij; te silovito izbruhnejo šele, ko Luka staršem prizna svojo seksualno usmerjenost. Razkritje učinkuje kot transformacija iz subjekta v čustveni objekt, saj Luka postane središče čustvene napetosti

2 Izraz v nagovoru besedila uporabi dramatik: »Transvestija je uporabljena iz več razlogov: poleg žgečkljive erotike, ki jo transvestija brez dvoma nosi s sabo, je transvestija tudi 'radost' gledališkega preoblečenja, globoko je vtkana v gledališko zgodovino in s tem je že a priori gledališko efektna, humorna, hkrati pa je tudi razbrzdana« (Möderndorfer 1992: 2). Ustaljeni termin je sicer *transvestizem*, katerega raba pa se opušča (v angleškem prostoru se npr. priporoča uporaba izraza *cross-dressing*).

med družinskimi člani (očetov bes, mamino nelagodje). Negativna čustva dramskih likov na tej točki postanejo usmerjevalci dramskega dogajanja, in sicer do te mere, da oče Radogost sinu zagrozi s smrtjo in se za njim požene z nožem. Očetova jeza in gnus se kaže kot produkt kulturnih norm heteronormativne družbe, ki goji in utrjuje pričakovanja, kakšen je družbeno sprejemljiv moški. V ta pričakovanja je ujet tudi Luka, ki ga v besedilu čustveno določa sram; tega lahko označimo kot temeljno čustvo besedila, saj predstavlja vzvod za osrednji situacijski zaplet, tj. spolno igro vlog oz. performativnost spola. Konec ni pričakovano spravljen, saj se družina na koncu ne pobota ali poveže, temveč svoja občutja le potlači. Ponotranjene vzorce uspe preseči le Luka, ki se postavi zase in starša pošlje domov; sram naposled zamenja sprejemanje samega sebe.

LUKA: (razburjen) Hočem isto. Hočem s črncem. Hočem v Ugandi. In vsega tega mi ne moreš dat. Ne moreš mi dat Ugande in niti črnca. Nič mi več ne moreš dat. Najbolje bo, da kar greš.

OČKA: Še vedno sem tvoj Očka.

LUKA: Očka, ki je hotel sina klat! (Möderndorfer 1992: 73–74)

Motiv homoseksualnosti se v funkciji humornega zapleta krajše pojavi tudi v komediji *Limonada slovenica* (1999), ko poskuša sekretarka Helena, da bi njena politična stranka zmagala, zapeljati profesorja Vasilija. Ker ne ve, da je slep, svoje neuspešno zapeljevanje pripisuje dejstvu, da je profesor homoseksualec. Neposredne izjave, da je ne vidi, si namreč interpretira, da je ne vidi kot ženske, tj. ustrezne spolne partnerke, in manko interesa pripisuje njegovi spolni usmerjenosti.

SEKRETARKA HELENA: Aha. Že razumem. [...] Nič hudega. *Po moško ga udari po rame-nu*. Saj sva lahko vseeno prijatelja. Še boljša prijatelja sva lahko. Imam prijateljico, ki ima za najboljšo prijateljico frizerja.

VASILIJ: Prosim? [...] Nisva se razumela.

SEKRETARKA HELENA: Ne sekiraj se, Vasilij, razumem to, saj tudi jaz kdaj pa kdaj rada pogledam kakšno lepo žensko ... [...] A misliš, da Alan ne bo ljubosumen? Veš, ne bi rada razdrla vajine zveze. (Möderndorfer 2011: 109)

Ker Helena Vasilijeve zavrnitve ne more razumeti, njegovo seksualno mlačnost pripiše neheteroseksualni spolni identiteti, njegovega tajnika Alana pa označi za Vasilijevega skrivnega ljubimca. Na (neresnično) razkritje se sicer odzove pozitivno, saj svoje obnašanje povsem prilagodi interesu stranke in posledično deluje izven čustvenega režima, v katerega so vpeti ostali Möderndorferjevi liki: z izkazovanjem navideznega razumevanja in namigovanjem na lastno neheteronormativnost skuša vzbuditi občutek istovetnosti, zapeljevanje pa poskusi nerodno preleviti v (stereotipno) upodobitev prijateljice lezbijke. V tem primeru gre za usmerjanje pozitivnih čustev z namenom grajenja občutka pripadnosti, v nadaljevanju pa se izriše povsem nasproten prizor, ko skuša z namigom na homoseksualnost prvaka nasprotne stranke Kremžarja delovati izključevalno.

Z na videz nedolžno izjavo o nošnji čipkastega perila želi v njem vzbuditi sram in predvsem strah pred izgubo politične avtoritete, s čimer neheteroseksualno spolno identiteto umesti kot negativen politični označevalec v obstoječem čustvenem režimu.

SEKRETARKA HELENA *Kremžarju dvoumno*: Boljše rdeče nogavičke kot pa čipkasto perilo.

VLADO KREMŽAR *presenečen*: Kaj?! Šepne Tomažinčiču. Kdo je izdal?! (Möderndorfer 2011: 92)

Möderndorfer nasprotno motiv ženske homoseksualnosti v dramah vpeljuje kot enega izmed elementov nefunkcionalnih družinskih odnosov. V drami *Sestre* (2017) dramatik secira družino kot primarno družbeno celico in razgalja toksične družinske vzorce, v katere so ujete sestre Dana, Barbara in Katarina, ki jih v srečanje prisili materina smrt. Tudi v tej drami je osrednji sprožilec čustvenih odzivov marginalna spolna identiteta, tokrat lezbična. Sestre pri praznjenju stanovanja namreč izvejo, da se je mama trideset let skrivoma dobivala s Heleno, s katero se je v letu pred smrtjo tudi poročila. Prizor razkrije družbeno ponotranjene vzorce spolnih hierarhij, kulturnih norm in spolnih predsodkov. Sestre, z izjemo Dane, se na novico odzovejo burno ter pričenejo Heleno obtoževati, da je njihovo mamo izkoristila. Möderndorfer na tem mestu reprezentira lik lezbijke predatorke, ki je značilen za slovensko književnost vse do druge svetovne vojne (Mihurko Poniz 2008: 144–145; Greif, Velikonja 2018: 246) in se pojavlja tudi v sodobni književnosti. Gre za kulturno-zgodovinsko pogojeno literarno reprezentacijo, ki lezbičnim ženskam pripisuje oznako družbene grožnje zaradi domnevnega spreobračanja heteroseksualnih žensk, kar kot ponotranjeni čustveni odziv sproža strah, bojazen, jezo in gnus. V Möderndorferjevem tekstu se intenzivna čustvena reakcija sprevrže v fizični obračun med sestrami in Heleno.

BARBARA (*kriči kot ponorela*): Prekleta lezbača pofukana!

Helena si poskuša zaščititi obraz.

HELENA (*vztrajno*): Ljubila sem jo ...

BARBARA: Ne ti meni *ljubila*, pizda smrdljiva degenerirana! Zbila te bom kot psa ... [...] Umakni se! Ne vidiš, da je lezbača stara izkoristila našo mamo! Daj mi jo [pištolo]! Ubila jo bom. Preklete lezbijko. (Möderndorfer 2017: 55)

Helena je v tem prizoru potisnjena v vlogo čustvenega objekta, pri čemer nase prevzame tudi čustveno breme, ki ga sestri ne moreta neposredno usmeriti v pokojno mater ali druga v drugo. Leta potlačena ljubosumje, gnev, nevoščljivost, strah in jeza se združijo v izbruh sovraštva nad Heleno, pri čemer se srž bolečine med sestrama razlikuje: Katarina izhaja iz strahu, saj nujno potrebuje denar za otroka, Barbaro pa v sovraštvo sili sram kot družbeno kodiran odziv delovanja v patriarhalno zaznamovanem poklicu policistke.

BARBARA: Ne bodi nora! Kaj bodo rekli ljudje! V službi se bodo delali norca iz mene. Že tako me ne marajo, ker sem ženska. Ženska pa policist! Zdaj naj imam pa še mamo lezbijko!

In tvojo hčerko bodo v šoli zasmehovali, ker je bila njena babica stara lezbača. Naj vzame tisti denar, samo obljubi naj, da bo tiho. Tiho kot grob. Nočemo, da bi okrog govorila, kako je lizala pičko naši mami. (Möderndorfer 2017: 58)

Nad Heleno se ne spravi le najstarejša Dana, ki materino ženo pred sestrama celo ubrani in ju prepodi iz stanovanja. Zdi se, kot da se s Helenino pripovedjo o ljubezenski zgodbi z žensko celo poistoveti, kar potrjuje Helenino povzemanje ženinih zadnjih besed, namenjenih Dani. Te lahko razumemo kot sugestijo na Danino »klozetiranost«³ ali le kot materino željo, da se Dana otrese družinskih travm in zaživi avtentično življenje.

HELENA (*mirno*): *Ona bo razumela. Edina bo razumela*, je rekla. *Zakaj misliš tako?* sem jo vprašala. *Vem*, mi je odgovorila, *ista je kot jaz. Ona je jaz*, je rekla. *Moja najstarejša hči, moja je, jaz sem ona, in ona je jaz. [...]* *Bala sem se, da mi je podobna, da bo tudi ona trpela, kot sem jaz trpela vse življenje; trpela bo, ker se bo bala biti takšna, kot je v resnici. Povej ji, je rekla, povej ji, da je treba biti pogumen ... Jaz nisem bila.* (Möderndorfer 2017: 56)

Motiv lezbičnosti se pojavi še v drami *Solze in kri* (2005), v kateri se dramsko dogajanje vrti okrog nikdar razčiščenih odnosov med tremi ženskami, ki jih povezuje nepoimenovani pokojni mož, tj. Janjin mož, bivši Olgin mož in Verin sin. Janja, ki se nikdar ni otesla občutka, da je pokojni mož večjo pozornost namenjal svoji bivši ženi in materi kot njej sami, do obeh goji globoko zamero. Ker Vera in Olga kot stanovski kolegici in bivši sodelavki zadnja leta živita skupaj, prične Janja razširjati govorico, da si ne delita le hiše, temveč tudi posteljo. V prepiru, ki se prične ob Verinem in Olginem vstopu v pokojnikovo hišo, ju Janja v pijanosti in navalu zlobe naposled obtoži lezbištva.

DRUGA ŽENA JANJA: [...] Ne moreš! Vsi vejo, da zdaj živita skupaj. Pravijo tudi, da sta celo intimni.

MAMA VERA: Janja, lepo te prosim! [...]

DRUGA ŽENA JANJA: (*mirno, počasi, razločno*) Si gresta domov lizat pizde? *Tišina*. Zakaj sta pa obmolknila? Se motim ali si zares zardela, Olgica? *Tišina*.

DRUGA ŽENA JANJA: Mogoče si bosta pa raje druga drugi porinili pest v rit? Sem videla v njegovih revijah. Na skrivaj jih je kupoval in jih skrival povsod po stanovanju. Najbolj packaste je skril celo na vrhu knjižne omare. Zadaj za knjige v gotici. Je mislil, da ne bom nikoli dosegla. Da tja zadaj, za knjige, ki jih nihče več ne bere, pa res ne bom pogledala! Tiste revije izgledajo res blazno gnusno. (Möderndorfer 2005: 39, 50)

Motiv lezbištva je tudi v tej drami uporabljen kot instrument diskreditacije, pri čemer sta Janjin bes in stud posledica strahu pred drugo marginalno identiteto, to je moževo. Janja moževo domnevno homoseksualnost pripisuje genskemu prenosu, pri čemer za osrednjo krivko označi njegovo mater Vero, ki naj bi svoje »pokvarjene gene« prenesla na sina, ki jo je nato zapeljal v lažno poroko.

3 Angl. *closeted*, tj. biti nerazkrit, skrivati svojo spolno/seksualno identiteto.

DRUGA ŽENA JANJA: Porno revije za pedre. Celi kupi prelistanih revij za homoseksualce. Sami mladi fantje s stoječimi kurci in svetlečimi, z vazelino premazanimi ritnimi luknjami. [...] Jabolko ne pade daleč od drevesa. Ko sem zvedela, da živita skupaj, mi je bilo pa sploh jasno ... (Möderndorfer 2005: 58, 60)

Z besom in sovraštvom, ki ju usmerja v Vero in Olgo, Janja prekriva globlja čustva sramu, nezadovoljstva in občutka, da pokojnemu partnerju ni bila dovolj. Namesto so- očenja z lastnimi čustvi in emocionalno šibkostjo si poišče zunanjega sovražnika, kar pa ne privede do želenega zadoščenja, saj se na koncu izkaže, da so bili vsi ženski dramski liki žrtev seksualnih intrig pokojnega in jih lahko odreši le medsebojno razumevanje, odpuščanje ter popravljanje preteklih krivic.

5 Sklep

Analiza čustvenih odzivov kot družbeno kodiranih in kulturno pogojenih praks omogoča izstop iz psihološke interpretacije čustev kot značjsko inherentnih odzivov ter analizo pomika v polje sociologije. Taka analiza je še posebej primerna za analizo spolnih identitet v literaturi, tudi dramatik, kadar so te obravnavane kot družbeni konstrukt. Posebej močne čustvene odzive med dramskimi liki sprožajo zlasti spolne identitete, ki so prepoznane kot marginalne, kar se kaže tudi v analiziranih dramskih besedilih Vinka Möderndorferja. Čustva v teh besedilih ne učinkujejo zgolj kot individualna razpoloženja, temveč delujejo znotraj širših čustvenih režimov, v katerih so spolne identitete stigmatizirane in se vzpostavljajo kot center čustvenih napetosti, pri čemer v komedijah (*Transvestitska svatba*, *Limonada slovenica*) delujejo kot sprožilec komičnega zapleta, v dramah (*Sestre*, *Kri in solze*) pa v funkciji razgaljanja toksičnih družinskih vzorcev.

Viri in literatura

- AHMED, Sara, 2004: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press & Routledge.
- BERNINI, Lorenzo, 2021: *Queer Theories: An Introduction: from Mario Mieli to the Antisocial Turn*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- BUTLER, Judith, 2001: *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- FOUCAULT, Michel, 2010: *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- GREIF, Tatjana, VELIKONJA, Nataša, 2018: *Zamolčane zgodovine*. Ljubljana: ŠKUC.
- KORON, Alenka, 2007: Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. *Primerjalna književnost XXX/2*. 53–65.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 1992: *Transvestitska svatba*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/transvestitska-svatba>
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2005: *Solze in kri*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/solze-in-kri>
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2011: *Limonada slovenica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2017: *Sestre*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/sestre>
- OCEPEK, Pavel, 2023: *Seksualnost v slovenski dramatik*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

REDDY, William M., 2001: *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*.

Cambridge: Cambridge University Press.

SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2005: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* XXVIII/2. 93–113.

Objemi me z zgodbo

DOI: 10.4312/Obdobja.44.119-126

Katarina Jaklitsch Jakše, Srednja vzgojiteljska šola, gimnazija in umetniška gimnazija
Ljubljana, Ljubljana; katarina.jaklitsch@svsgugl.si

Otroci pogosto ne vedo, kako se odzvati na čustva, pri odzivu pa jim lahko pomagajo tudi slikanice. Vzgojiteljice in seveda v prvi vrsti starši zmorejo s kakovostno literarno zgodbo razvijati čustveno inteligenco in socialne veščine otrok. Osnova za analizo pomena slikanic za čustveno opismenjevanje so kakovostne slikanice, v katerih odkrivamo, kako spodbuditi najmlajše, da s pomočjo živalskega in rastlinskega sveta spoznajo različna čustva, ki jih prevevajo, in kako se z njimi spopasti. Zagotovo je najlepše in najprijaznejše, če jih izrazijo s pomočjo besedila in ilustracij, ki jih nagovarjajo v slikanicah. V prispevku izpostavimo nekaj poučnih slikanic, ki z zgodbami na igriv način pomagajo otroku razvijati čustveno inteligenco in empatijo ter poimenovati različna čustva in občutke, poleg tega pa se dotaknemo tudi vrste čustev.

predšolski otroci, otroško leposlovje, slikanica, čustva, čustvena vzgoja

Children are often unsure how to respond to emotions, and picture books can play an important role in supporting them. Educators—and, first and foremost, parents—can foster the development of children's emotional intelligence and social skills through quality literary narratives. This article is based on an analysis of high-quality picture books that reveal ways to encourage young children to explore their emotions—using images from the world of animals and plants—and to learn how to understand and manage them. One of the most effective and engaging approaches is through illustrations and texts that resonate with children in picture books. The article also highlights several picture books that, through playful storytelling, help children develop emotional intelligence and empathy, and identify and name various emotions and feelings. In addition, the article briefly addresses different types of emotions.

preschool children, children's literature, picture book, emotions, emotional learning

1 Otrok in literatura

Otroško leposlovje je za otroka neprecenljive vrednosti. Ob vsakodnevnih doživljanjih otroka vzgaja in oblikuje v osebnost tudi leposlovje. Literarna umetnina uči otroka vrednotiti tisto, kar je lepo, pošteno, plemenito, ustvarja mu etična merila, čeprav jih še ni sposoben zavestno sprejemati. Številne raziskave so potrdile, da so otroške knjige zelo pomembne za otrokov socialni, miselni in jezikovni razvoj ter vplivajo na branje in pisanje (Marjanovič Umek idr. 2002). Pripovedovanje zgodb je temeljna človekova dejavnost in hkrati pomemben družbeni kontekst za razvoj in spodbujanje govora in zgodnje pismenosti malčkov/otrok. Je eden od najstarejših načinov posredovanja kulture, znanja, vrednot in idej med posamezniki. Odrasli lahko otrokom pripovedujejo zgodbe med tem, ko skupaj berejo ob različnih slikovnih predlogah ali si sami izmislijo

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



lastne zgodbe. Raziskovalci posebej izpostavljajo pozitiven učinek pripovedovanja zgodb odraslih na izkušnjo učenja ter na spodbujanje socialnega in čustvenega razvoja, sporazumevalnih zmožnosti, zgodnje pismenosti, poslušanja in pripovedovanja, sprejemanja drugačnosti in kritičnega mišljenja otrok (Marjanovič Umek idr. 2020).

2 Opredelitev slikanice

Slikanica je posebna oblika knjige, ki je sestavljena iz besedila, ilustracije in interakcije med njima. »V slikanici je posebej pomembna interakcija med besedilom in ilustracijo, ki s svojo raznolikostjo vpliva na slikanico samo: na njeno zunanjo podobo, razumevanje besedila in ilustracije« (Haramija, Batič 2013: 29). Slikanica ima velik delež ilustracije, ki ga lepo dopolnjuje besedilo kot del ilustracije, kot samostojna stran v knjigi ali v obliki dopolnilnega besedila na ilustraciji (ilustracija dopolnjuje zgodbo; slikopis). V izjemnih primerih govorimo o slikanici brez besedila.

Glede tematike (vsebine) ni ključnega pomena, kdo je glavni lik, ampak je pomembnejša tema besedila. Tema je v otroških delih običajno le ena in označuje prvine besedila, ki je najpomembnejša in pogosto izražena že v naslovu. Branje slikanic otrokom pomeni več kot le branje besedila, z »branjem« ilustracij natančno opazujejo, analizirajo in interpretirajo, cilj odraslega posrednika branja pa je otroke usmeriti v pozorno opazovanje in iskanje informacij (Haramija, Batič 2019). Zato slikanica tudi ni samo »vsota« enakovrednih in enakomernih deležev, likovnega in tekstovnega. Gre za mnogo več, saj slika in beseda nista v nobeni drugi zvrsti knjige tako magično neločljivo povezani in zato tudi na docela samosvoj način izžarevata skupno estetsko sporočilo (Kobe 2004). Otrok čuti potrebo po knjigi, zato otrokom pripovedujemo pravljice, bajke, pripovedke, basni in druge zgodbe. Pri tem pa je pomembno, da izbiramo kakovostne slikanice, ki jih odlikuje kakovostna ilustracija, ustreznost izbrane likovne tehnike in materialov, po vsebini in izvedbi pa odstopajo od ostalih knjižnih del. O kakovostni slikanici govorimo takrat, ko upošteva ustrezen jezik, slog, zgradbo, berljivost in je poskrbljeno za kakovosten prevod (*Zlate hruške*).

V prispevku izbrane slikanice so prejemnice znaka zlata hruška, ki zagotavlja kriterije kakovosti, ali pa so avtorji (tako pisci besedila kot ilustratorji) večkratni prejemniki te oznake.

3 Recepcija otroških čustev

Otrok se v razvoju postopoma sreča z najrazličnejšimi čustvi, ki s pomočjo odraslih postajajo del njega in njegove osebnosti ter se jih uči prepoznavati, jih uravnavati in izražati. Takšnemu znanju danes pravimo čustveno opismenjevanje (Hudoklin v: Peštaj 2021). Starši in vzgojitelji se včasih znajdejo pred zagato, ker je silovitost otrokovih čustvenih izrazov taka, da ne vedo prav dobro, kako se odzvati. Psihologi večinoma poudarjajo, da so čustva zapleteni procesi, izražajo vrednostni odnos do zunanjega sveta ali do samega sebe (Kompore idr. 2012). S čustvi doživljamo in vzpostavljamo odnos do ljudi, situacij in dogodkov. Čustva torej doživljamo v okoliščinah, ki jih ocenimo kot pomembne, sicer ostajamo ravnodušni.

Kako se počutiš danes? Da si lahko zastavi to vprašanje in zna nanj tudi odgovoriti, je pri otroku ena ključnih razvojnih stopenj (Kompore idr. 2012), ki je pomembna tudi za vzdrževanje dobrih odnosov, uspešno učenje in dobro duševno zdravje. Otrok, ki se ne nauči predelovati in obdelovati svojih čustev, lahko v čustvenem razvoju obstane in ima pozneje težave pri soočanju z vsakodnevnimi izzivi.

Psihologi razlikujejo temeljna (osnovna) in kompleksna čustva (Kompore idr. 2012). Večina med temeljna čustva uvršča strah, jezo, veselje, žalost, gnus in presenečenje. Od drugih se razlikujejo po tem, da so prirojena in so tudi zelo koristna, saj nas pripravijo, da se najbolje odzovemo v situacijah, ki so za nas pomembne. Kompleksna (sestavljena) čustva, kot so ljubezen, sovraštvo, ponos, zavist in krivda, se pojavijo kasneje in so bolj odvisna od družbeno-kulturnih vplivov.

Strah velja za prilagojen odziv, če se pojavlja na primernem mestu in v primernem času. Nekatere strahove vzbudijo otrokove resnične izkušnje: glasni zvoki, ločitve staršev, tema, neprijetni dogodki, posnemanje staršev, ki se bojijo, gledanje grozljivih televizijskih oddaj, bujna domišljija (Kavčič, Fekonja 2009: 337). Otrok strah doživlja, kadar oceni, da je ogroženo nekaj, kar je zanj pomembno. Jeza je čustvo, ki izvira iz frustracije, ko otrok ugotovi, da prihaja do razhajanja med tem, kar naj bi se po njegovem moralo zgoditi in kar se dejansko dogaja. Jeza ima lahko pozitiven pomen, saj lahko predstavlja motivacijo za premagovanje ovir, po drugi strani pa lahko vodi do konflikta ali nasilja (Kavčič, Fekonja 2009: 337). Jeza otrok doživlja, kadar oceni, da nekdo ali nekaj neupravičeno ogroža pomembne cilje, želje in vrednote. Otrok se veseli pomembnih dogodkov, daril, sodelovanja v različnih dejavnostih z drugimi, kajti čustvo veselja igra pomembno vlogo v njegovem socialnem prilagajanju in prispeva k prijetni klimi v skupini. To je pozitivno čustvo, ki navdaja z energijo. Veselje otrok doživlja takrat, ko oceni, da je dosežen pomemben cilj ali uresničena pomembna želja ali vrednota. Tako kot strah in jeza je tudi žalost negativno čustvo, ki se pojavlja kot odziv na neprijetne življenjske dogodke. Okoliščin, v katerih je nastala, ne moremo spremeniti, zanjo je značilna vdanost. Žalost doživlja, kadar oceni, da je dokončno izgubil nekaj pomembnega (predvsem ob izgubi ljubljene osebe ali objekta), in lahko preide v depresijo, obup ali jezo (Kompore idr. 2012: 94). O žalosti poglobljeno piše Pezdirc Bartol (2024), ki temeljito razišče, kako slikanice verbalno ali vizualno izražajo žalost ter kako lahko otroku pomagajo to čustvo prepoznati in izraziti. Ljubezen spada med kompleksna čustva in je v slikanicah za otroke manj prisotna. Otrok jo doživlja v odnosu do ljudi, ki jih pozitivno vrednoti in ocenjuje kot sestavni del njegovega intimnega sveta. V ljubezni se zbliža z drugimi, tistimi, ki jim zaupa. Tako se počuti varnega, doživlja mir in je pripravljen ljubezen tudi vračati (Peštaj 2021: 191).

4 Čustva in slikanica

Vzgojitelji in starši si zagotovo želijo, da bi imeli otroci vse možnosti, da se v življenju razvijejo v samostojna in srečna bitja. A vedno ni na voljo potrebnih sredstev, da bi to nalogo lahko izvedli na najboljši možen način, zato so slikanice, ki pomagajo

razumeti, kaj občutimo in doživljamo v svoji notranjosti v določenih situacijah, da bomo pri spopadanju z različnimi čustvi lahko otrokom v oporo, zelo dober pripomoček.

Tu omenimo 30 zabavnih dogodivščin simpatičnih junakov knjige *Pisani svet čustev* (2022), v kateri pisateljica Maria Menendez-Ponte in ilustratorica Judi Abbot prikažeta različna čustva in razpoloženja (strah, nevoščljivost, veselje, jeza, navdušenje, hvaležnost, sram, sočutje, dolgčas, samospoštovanje, pomanjkanje spoštovanja, znati poslušati, drugačnost idr.). Namen teh slikanic je otrokom pomagati razmišljati o čustvih na prijeten način, jih spodbujati, naj pokažejo ilustracije, spuščajo zvoke in igrajo vloge. Slikanice spodbujajo otroke, naj govorijo o čustvih, če jim le ni preveč neprijetno. Najlaže je seveda, medtem ko knjigo beremo. Zgodba Jagodine marmelade (Menendez-Ponte, Abbot 2022) na zelo iskričav način prikaže moč ljubezni: da ljubezen ni menjalna valuta, ljubezni ni mogoče doseči na silo, nikogar ne moremo prisiliti, da bi bil naš prijatelj ali da se igramo z njim. Jagoda pripravlja okusne marmelade, ljudje hodijo k njej z različnimi težavami (samotna babica, žalostna mama, razburjena hčerka idr.) in za vsakega skuha marmelado, ki težave odpravi. Pri kuhi namreč razumevajoče poslušajo in marmelade so narejene z ljubeznijo. Njena priljubljenost doseže gospoda Miljontiča, finančnega strokovnjaka, ki v marmeladah vidi dober posel. Redno hodi k Jagodi s pretevezo, da ga nekaj boli in si zapisuje recepte. Kmalu odpre trgovino Jagodine marmelade, kjer prodaja marmelade po njenih receptih, ki pa ne odpravljajo žalosti, lajšajo bolečin, zato se ljudje pritožujejo. Jezen sprašuje Jagodo, katero sestavino je dodala na skrivaj. Jagoda pa ga vpraša: »Ste vanjo vložili ljubezen? [...] Ljubezen? Kakšna sestavina pa je to in kje za vraga se kupi? [...] O, gospod Miljontič, ljubezen se ne kupi nikjer. Ljubezen je potrebno dodati pri vsakem opraviilu, in to brezplačno.« (Menendez-Ponte 2022: 190) Ko prejmemo ljubezen, se bolje počutimo, doživljamo mir in pripravljeni smo ljubezen tudi vračati.

Poučna slikanica *Moja čustva, tvoja čustva* (Peštaj, Košir 2021) vsebuje različne zgodbe o čustvih za pogovor z otrokom. V prvem delu (*Moja čustva*) so zgodbe iz vsakdanjega življenja otrok, ki nas popeljejo skozi vsa temeljna čustva, ki jih lahko neposredno prepoznamo na podlagi izrazov na obrazu. Razumevanje posameznih čustvenih izrazov izvrstno omogočajo ilustracije obraznih izrazov. V drugem delu pa nas zgodbe vodijo med čustvi, nas navdihujejo, sprašujejo, izzivajo in pomirjajo (Peštaj 2021: 7). Otrok med prebiranjem zgodbe pripoveduje, kaj se dogaja na slikah, kako se počutijo otroci in kako odrasli. Slikanica otrokom predstavi tudi, kako predelati svoja čustva, ter jih spodbuja, da o njih razmišljajo in govorijo. Poleg tega nudi še veliko nasvetov za odrasle, kako lahko tudi sami pripomorejo k otrokovemu čustvenemu razvoju.

Slikaniški priročnik *Vse o čustvih* (Brooks, Ferrero 2012) otrokom pomaga razvijati čustveno inteligenco in empatijo, pomaga jim graditi samozavest ter jih seznanja z različnimi tehnikami za soočanje z lastnimi čustvi in za njihovo obvladovanje. Otroku pomaga prepoznati, razumeti in poimenovati različna čustva in občutke. Predstavi jim tudi načine za spopadanje z neprijetnimi situacijami, stresom in tesnobo. Zaradi vsega, kar nudi, je slikanica nadvse primerna tako za vrtčevske otroke, ki jim bo služila kot neke vrste uvod v svet čustev in jim pomagala usvojiti besedišče za pogovor o njih, kot

tudi za učence prve triade, ki bodo ob prebiranju bolje spoznali svoja čustva in se naučili, kako jih regulirati.

Slikanica *A veš, koliko te imam rad* (McBratney, Jeram 2009) preprosto in jasno ubeseduje ljubezen in naklonjenost med otrokom in starši. Otroku na zelo neposreden način pomaga stopiti v stik z lastnimi čustvi. Zajček Rjavček in zajec Rjavec se odpravljata spat. Zajček želi očku povedati, kako zelo ga ima rad. Razmišlja, nato pa pravi, da ga ima rad toliko, kolikor lahko razširi tačke, kolikor visoko lahko skoči ... A kaj, ko je njegov očka večji, ima daljše tačke in lahko skoči višje – torej ima po teh merilih očka majhnega zajca bolj rad. Potem pa se zajček Rjavček domisli in pravi zadovoljno: »Rad te imam, prav tja gor do Lune«. A očka tudi v tem ne zaostaja, temveč mu odgovori, da ga ima rad prav tja gor do Lune – in nazaj. Odgovor, ki je zaslovel in se vtisnil v srca majhnih in velikih bralcev po vsem svetu. Verjetno se ničkolikokrat zgodi, da bi otrok rad povedal mamici ali očku, da jo/ga ima neskončno rad, pa mu za kaj takega zmanjka novih besed. Morda le išče pravi trenutek, da bi to povedal. Po drugi strani pa tudi staršem včasih zmanjka besed, načina in časa, da bi otrokom povedali, kako zelo jih imajo radi. Slikanica je lahko dobra za pogovor o drugih čustvih. Ko so otroci vznemirjeni, si lahko izmislijo svojo različico zgodbe o zajcih. Morda se bosta zajec in zajček v njej prepirala in morda bo zajček Rjavček rekel: »A veš, kako zelo sem jezen nate?« Ali pa: »A veš, kako zelo sem žalosten?« V slikanici se ilustracija razteza čez obe strani, skromno besedilo pa jo z velikimi črkami dopolnjuje.

Slikanice *Živijo, adijo, na laži te vedno dobijo* (Jones, Batuz 2018), *Sramežljivi Staš in govorni nastop* (Bracken, Bell 2018), *Lara Kosmulja, mala klepetulja* (Jones, Watson 2018) in *Dobiš, kar dobiš, pa brez trmarjenja!* (Gassman, Horne 2018) s pravljimi liki postavljajo ogledalo našim najmlajšim. Na izviren način vabijo k pogovoru o izzivih in ponujajo ogrodje za dobre odnose v družini, šoli in družbi. Lara Kosmulja, mala klepetulja, (Jones, Watson 2018) (ilustratorica jo je narisala kot sovico) nadvse rada govori (med jedjo, v šoli, knjižnici itn.). Ko nekega dne izgubi glas, jo to najprej ujezi, potem privede na rob obupa, dokler počasi ne začne ugotavljati, kaj vse je preslišala, česa vsega ni naredila, ker je preveč govorila. In na koncu se mladi »bralec« strinja z njo, da je treba znati tudi poslušati, prisluhniti drugim.

Vsak dan lahko pride do dogodkov, ki povzročijo jezo. Protagonist slikanice *Kako premagam jezo* (Neßhöver, Sommer 2022), opičjak Vim, je že navsezgodaj jezen in ta občutek ni nič prijeten. Živali mu pokažejo, kako one premagujejo jezo (tigrica glasno tuli, gorila se pobobna po prsih, slonica »topota in topota, da se jeza pogrezne v tla« (prav tam), leopard teče, kolikor more). Tako živali svetujejo Vimu in otrokom ter odraslim, ki berejo zgodbo in jih nagovarjajo čustvene ilustracije, kako ravnati, da preženejo jezo. Pri tem so v pomoč zelo barvite ilustracije, na katerih ima mali opičjak zelo jezen izraz na obrazu, in skromno besedilo z različnimi velikostmi črk, določene besede so namreč pisane v krepkem tisku in povečane, da jih tudi bralec poudari pri branju in tako doseže večjo dramatičnost.

Zgodba v klasično oblikovani slikanici (kjer je vsaka ilustracija samostojna slika) *Tudi drevesa jokajo* (Cohen-Janca, Quarello 2012) je pripoved o kostonjem drevesu,

ki počasi umira. Bralcu na subtilen način približa vojno in mu pripoveduje, kako je v 150 letih daroval plodove, senco, deblo, veje za gnezda idr. Drevo z bralci deli tudi žalostno zgodbo 13-letne Ane, ki ji je podarilo upanje in lepoto, ko se je med drugo svetovno vojno skrivala v zadnjem delu hiše, ob kateri je rastel kostanj. Takrat je bil še mogočen in je pokal od zdravja, s cvetočo krošnjo – od tistega dne, ko so Ano odpeljali v taborišče, je obstal nem. Tudi sam postaja žalosten, nihče ne bo zajokal za njim. Se pa zgodba konča z upanjem, kajti ljudje bodo vzeli cepič in na tem mestu bo zraslo novo drevo. Slikanica je sicer napisana kot zgodba za otroke, a je namenjena predvsem branju z odraslim, ki mlademu bralcu oz. poslušalcu razloži tudi zgodbo judovske deklince Ane Frank.

S poetičnim besedilom (Pimm van Hest) in povednimi ilustracijami (Aron Dijkstra) slikanica *Na begu* (2018) otroke in starše vodi iz brezupnih razmer vojne, ko občutiš strah, žalost, jezo in moraš zapustiti varni dom, ker ga ni več, v prihodnost, polno upanja, da bo vojne konec, da boš, tujec, nekje sprejet in nikoli več na begu. Ob močnih barvah ilustracij, ki prevladujejo, in žalostnem obrazu glavne literarne junakinje lahko otrok doživlja njeno stisko. Stavki so velikokrat zelo kratki ali celo enobesedni, da tudi verbalno učinkujejo na otroka. Ob tej čustveni slikanici se z otrokom lahko pogovarjamo tudi o prišlekih, o drugačnih, posebnih, ki živijo pod istim soncem, istim nebom.

Ali te lahko objamem močno (Kodrič Filipić, Stepančič 2010) je čustveno nabita in navdihujoča zgodba o moči preprostih dejanj. Slikanica ima kar veliko besedila, ločenege od ilustracij, ki so s pastelnimi sivo-rjavimi odtenki precej temačne do zadnje strani, ko se tujčev plašč razpre v barvito mavrico in tudi vizualno nakaže prijazen zaključek zgodbe. V neko mesto, kjer živijo običajni ljudje, pride neobičajen človek s pisanim plaščem in strganim klobukom. S svojo skrivnostnostjo in nenavadnostjo zbudi pozornost meščanov, ki se mu posmehujejo in mu nagajajo, tako otroci kot odrasli. Nato pa se zgodi nekaj nepričakovanega, kar za vedno spremeni mesto in ljudi v njem: tujec nagovori dečka, ali ga lahko objame. Bil je to »močan objem, varen in topel objem, jeza in strah sta se v dečku raztopila in počutil se je lepo« (prav tam). Ob koncu za čudnim neznancem ostane le spomin in ljudje v mestu sporočajo »kdor je z njimi neprijazen, poreden in nagajiv, le topel objem dobi v opomin« (prav tam).

Slikanica *Kako objeti ježa* (Bauer, Škerl 2022) prepleta dvostransko ilustracijo z besedilom, ki je vedno le na eni strani in tako učinkuje kot klasična slikanica, v kateri preprostega, dobrovoljnega ježa z zašiljenimi bodicami v duhoviti zgodbi zagradi želja, da bi koga objel. Verbalni del slikanice je zelo obširen in ima na vsaki strani tudi vizualno večje in debelejšje črke enega stavka ali besede oz. besedne zveze, ki ga bralec lahko poudari za večji čustveni učinek. Slon in medved ježa takoj zavrneta s sicer izvirnimi izgovoroma (frfotava bolezen in nalezljiva nesrečnost), sraka pa se mu posmehuje. Šele Pipe, fantič, oblečen v pajaca lisjaka, mu iskreno pove, da ga ne bo objel, ker bode. Vseeno pa ježu želi pomagati, tudi tako, da mu naredi »mašino za objemanje«, ki sicer deluje, a deli bolj mehanske objeme, ne žive. Nazadnje Pipe sešije skafander, ga obleče in napolni s toplim zrakom. Tako neroden skoraj utone v jezeru in ježu ga uspe rešiti, kljub temu da ne zna plavati. V zahvalo dobi spontan objem in se ne zbode. Šoja

poskrbi, da to izvejo vsi prebivalci gozda in naslednje jutro je pred ježevimi vrati dolga vrsta živali, ki čakajo, da jih objame.

5 Zaključek

Najrazličnejša čustva lahko izražajo tudi različne slikanice, ki jih otroku predstavimo na njemu naklonjen in razumljiv način v pisani besedi in s spremljajočimi ilustracijami. Otroci imajo ob branju zgodb, listanju slikanic ali pogovoru o zgodbah možnost, da paleta čustev prepoznajo pri sebi ali bližnjih. Slikanice s toplimi, nagovarjajočimi temami so odlična priložnost, da se odrasli pogovarjamo z otroki o čustvih in smo jim opora v iskanju pravega načina soočanja z njimi.

Viri

- BAUER, Jana, ŠKERL, Peter, 2022: *Kako objeti ježa*. Ljubljana: KUD Sodobnost.
- BRACKEN, Beth, BELL, Jennifer, 2018: *Sramežljivi Staš in govorni nastop*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- COHEN-JANCA, Irene, QUARELLO, Maurizio A. C., 2012: *Tudi drevesa jokajo*. Ljubljana: Novi svet.
- GASSMAN, Julie, HORNE, Sarah, 2018: *Dobiš, kar dobiš, pa brez trmarjenja!* Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- van HEST, Pimm, DIJKSTRA, Aron, 2018: *Na begu*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- JONES, Christianne, BATUZ, Christine, 2018: *Živijo, adijo, na laži te vedno dobijo*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- JONES, Christianne, WATSON, Richard, 2018: *Lara Kosmulja, mala klepetulja*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- KODRIČ FILIPIČ, Neli, STEPANČIČ, Damjan, 2011: *Ali te lahko objamem močno*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MCBRATNEY, Sam, JERAM, Anita, 2009: *A veš, koliko te imam rad*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NEßHÖVER, Nanna, SOMMER, Eleanor, 2022: *Kako premagam jezo*. Izola: Grlica.

Literatura

- BROOKS, Felicity, FERRERO, Mar, 2022: *Vse o čustvih*. Ljubljana: Grafenauer založba.
- HARAMIJA, Dragica, BATIČ, Janja, 2013: *Poetika slikanice*. Murska Sobota: Podjetje za promocijo kulture Franc-Franc.
- HARAMIJA, Dragica, BATIČ, Janja, 2019: Slikanice v prvem starostnem obdobju. Sonja Čotar Konrad (ur.): *Vzgoja in izobraževanje predšolskih otrok prvega starostnega obdobja*. Koper: Založba Univerze na Primorskem. 245–262.
- KAVČIČ, Tina, FEKONJA, Urška, 2009: Čustveni razvoj v zgodnjem otroštvu. Ljubica Marjanovič Umek (ur.): *Razvojna psihologija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 334–349.
- KOBE, Marjana, 2004: Uvodna beseda o slikanici. *Otrok in knjiga* XXXI/59. 41–42.
- KOMPARE, Alenka idr., 2012: *Uvod v psihologijo. Učbenik za psihologijo v 2. letniku gimnazij in srednjih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS.
- MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, FEKONJA PEKLAJ, Urška, LEŠNIK MUSEK, Petra, KRANJC, Simona, 2002: Otroška literatura kot kontekst za govorni razvoj predšolskega otroka. *Psihološka obzorja* XI/1. 51–64.
- MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, FEKONJA, Urška, HACIN BEYAZOGLU, Kaja, 2020: *Zgodnja pismenost otrok: razvoj, spremljanje in spodbujanje*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- MENENDEZ-PONTE, Maria, ABBOT, Judi, 2022: *Pisani svet čustev*. Ljubljana: Rokus Klett.
- PEŠTAJ, Martina, KOŠIR, Ana 2021: *Moja čustva, tvoja čustva*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2024: Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah. *Primerjalna književnost* XXXXVII/1. 131–144. <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.08>
Zlate hruške. Mestna knjižnica Ljubljana. <https://www.mklj.si/pionirska/zlate-hruske/> (dostop 2. 5. 2025)

Otroštvo kot grenkoba v poeziji Hannah Koselj Marušič in Veronike Razpotnik

DOI: 10.4312/Obdobja.44.127-134

Tonja Jelen, Kulturno izobraževalno društvo KIBLA, Maribor; jelen.tonja@gmail.com

Prispevek želi prikazati otroštvo skozi oči subjektov v poeziji Hannah Koselj Marušič in Veronike Razpotnik. Poezija obeh se dotika destruktivnosti, raztelesenja, nasilja in eskapizmov odraslih. Pogosta sta čustvena pogojenost in nasilje, ki ga odrasli – starši – izvajajo nad svojimi otroki. Primarna družina ne pomeni zavetja in varnosti, temveč številne odklonskosti, ki jih subjektu kažeta v odrasli dobi. Razkroj podobe družine je torej v obravnavani poeziji zelo nazoren. Gre za samopoškodovanje pesniških subjektov in poškodovanje drugih v odrasli dobi, obenem pa gre za velik klic po pomoči in ljubezni. Obravnavana poezija se pri obeh pesnicah dotika čustvovanja, pri čemer imajo veliko vlogo nefunkcionalna primarna družina in medosebni odnosi, ki vplivajo na dožemanje telesa. Velika silnica pri tem je v obravnavanih pesniških zbirkah tudi erotika ter njeno dožemanje in pojmovanje v odrasli dobi.

eskapizmi, nefunkcionalna družina, telo, erotika, (samo)poškodovanje

This article presents childhood through the eyes of the female subjects in the poetry of Hannah Koselj Marušič and Veronika Razpotnik. The poetry of both deals with the destructiveness, disembodiment, violence, and escapism of adults. The emotional conditioning and violence that adults (parents) exert on their children are common. The primary family does not represent shelter and security, but rather numerous deviations that the subjects display in their adulthood. The decomposition of the image of the family is therefore very clear in the poetry examined. This is about self-harm by the poetic subjects and harming others in adulthood, as well as a powerful cry for help and love. The poetry of both authors touches on emotions, with a dysfunctional primary family and interpersonal relationships that affect the perception of the body playing a major role. In the poetry collections studied, eroticism and its perception and understanding in adulthood is also a major factor in this regard.

escapism, dysfunctional family, body, eroticism, (self-)harm

1 Uvod

Najnovejša slovenska poezija pri mlajši generaciji, rojeni po letu 1990, pogosto razčlenjuje družinske odnose, dožemanje telesa in spolno usmerjenost. Če so pomemben prelom v osemdesetih letih 20. stoletja v slovenski književnosti pomenili poezija Braneta Mozetiča in Nataše Velikonja ter proza Suzane Tratnik, se zdaj val literature LGBT nadaljuje. Pojmovanje te vrste literature se v zadnjem času širi, kar se kaže tudi v oznaki LGBTQAI+; vsi avtorji, kot npr. uveljavljena, večkrat nagrajena pesnica Anja

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Zag Golob,¹ se z njo sicer ne želijo identificirati. Med tovrstnimi literarnimi deli je vredno omeniti zbornike in antologije,² pa tudi pomembna literarna mesta in funkcije, ki jih s svojo brezkompromisno držo z nazori, kot so (literarni) nastopi in intervjuji, zasedajo in zagovarjajo.³ Njihova poezija je kakovostna, nagrajena s pomembnimi literarnimi nagradami.

V pričujočem prispevku se interpretativna analiza omejuje na dve perspektivni avtorici: Hannah Koselj Marušič in Veroniko Razpotnik, čeprav bi vanjo lahko uvrstila tudi poezijo Vesne Liponik, Pina Pograjca, Toma Vebra idr.⁴ S sodobno interpretacijo in primerjalno metodo bom prikazala poezijo omenjenih avtoric, pri čemer bom uporabila teorijo spolne identitete in kvir⁵ teorije (Zupan Sosič 2021: 121–127). Poezijo Hannah Koselj Marušič in Veronike Razpotnik sem izbrala predvsem zaradi kakovosti, močne ekspresivnosti in družbenokritičnosti v obeh pesniških zbirkah. Razčlenjujeta podobo nevarnih družinskih odnosov, ki v odrasli dobi vodijo v bolečino, zasvojenosti in nenehno nezadovoljstvo. Tanja Božić in Anja Drab, ki ju je generacijsko mogoče umestiti v enako obdobje, denimo v svoji poeziji o družini pišeta popolnoma drugače, saj jo prikazujeta kot varen pristan in se močno identificirata z določenimi družinskimi člani (Božić npr. s teto). Zaradi motivnih podobnosti bi poezijo Drab in Božić lahko povezali s poezijo Jureta Jakoba (Zupan 2011: 144). Se pa nevarnih družinskih odnosov že loteva pesnica Anja Novak - Anjuta.

Razpotnik (roj. 1997) in Koselj Marušič (roj. 1996) prikazujeta destruktivni mikrosvet, o katerem se jima zdi vredno govoriti in ga – kot razumem – tudi celiti, saj jima primarna družina in dom nista predstavljala varnosti in se v sedanjem svetu stežka znajdeteta: »Družina je, ne glede na njeno konkretno podobo in odnose, temeljna struktura razvoja vsakega posameznika, saj se znotraj nje oblikuje in nastane identiteta.« (Zupan 2011: 143) Čeprav nam priročniki za samopomoč ponujajo marsikaj (o čemer ironično piše Razpotnik, ki to vrsto literature zavrača), nam prav leposlovje ponuja mnogo več. Obravnavani zbirki *vse je eno vse je vseeno* Hannah Koselj Marušič in *Sršena pičim nazaj* Veronike Razpotnik s perspektive uvida v otroštvo subjekt in prav tako njuno zgodnjo odraslost pomembno prikazujeta nestabilne družinske odnose, ki vplivajo na njuno osebnost ter medsebojne odnose in se prenašajo naprej, v njunem odraslem obdobju subjekt. Ne gre za patetično ubesedovanje previtega spominjanja,⁶ saj je nizanje žalostnih dogodkov, ki se pojavljajo kot digresija in lastne streznitve, prežeto z ironijo. V bitju poezije namreč ponujata več, saj nizanje drobnih epizod, razmišljanj,

1 Sicer rojena 1979.

2 *Srca v igri: Izbor leposlovnih del mladih slovenskih avtoric_jev LGBTQ+*, uredila Tom Veber in Tonja Jelen (Maribor: Mladinski kulturni center, 2021).

3 Mišljene so literarne vloge, kot so uredniki oz. urednice, pesniki oz. pesnice, prevajalci oz. prevajalke, aktivisti oz. aktivistke.

4 Razvrščeni so po abecednem vrstnem redu.

5 Izbrala sem oznako *kvir*, ne *queer*.

6 Besedno zvezo sem iznašla sama. Porodila se mi je ob branju obravnavane zbirke Koselj Marušič, prav tako ob prizorih filma *Trainspotting* (1996), ki sem ga gledala kot najstnica. Gre za spominjanje nazaj, ki deluje kot previjanje nazaj, zlasti še VHS-kaset, saj sem med gledanjem fotografij in pesmi na tak način dojemala doživljanje protagonista, kot da se vse vrti naprej in nazaj.

naštevaje citatov staršev preraščajo v močno poetiko z jasnimi sporočili, kako destruktivni so lahko odnosi v primarni družini. Izpovedi o družini sta torej skozi motiviko predstavljeni kot nekaj popolnoma negativnega in slabega, pogosto je v njej najti pogojevanje in žalitve, ki se kažejo kot zelo znani vzorci toksičnih okolij. Druga plat je odraslo obdobje, ki prikazuje erotične odmike: ti pogosto niso zavezani ljubezni, temveč odmikom iz vsakdanjega sveta in k užitku. Čeprav bi njuno poezijo z vidika skupnosti LGBTQAI+ označila kot aktivistično, kot ozaveščanje o sami problematiki in sprejemanju, je tudi opozarjanje na kompleksne družinske odnose, ki presega sam aktivizem, ena izmed pomembnih problematik, ki jo je treba poudariti. Obravnavana poezija se dotika nove občutljivosti oz. nove senzibilnosti za drugost (Burzyńska, Markowski v: Zupan Sosič 2021: 122). Obe subjektki s svojimi telesi vstopata na novo sceno, na prizorišče, na katerem je pomembno telo in z njim naslada z obeh strani. Poezijo bi tako lahko označila kot kvir poezijo, saj najdemo v njej spajanje analize produkcije modernega telesa in prihod postmodernih teles na sceno (Andrieu, Boetsch v: Zupan Sosič 2021: 123). Jasno je, da se v obeh primerih telo dojema kot objekt opazovanja in spolnega akta, ki se ga vidi, se mu predaja, pri Koselj celo kakorkoli zlorablja: »si mi rekel / pri mojih šestnajstih / in svojih nekajinšestdesetih / medtem ko si me posiljeval s pogledom« (Koselj Marušič 2024: 54). Pri tem se s to poezijo ruši patriarhat in klasično predstavo o idealni družini.

V nadaljevanju bom poskušala prikazati t. i. razvojni lok čustvovanja, ki se začne z najnežnejšimi leti, torej otroštvom, v družini in nato z zgodnjo odraslostjo, v kateri vrejo spomini na izgubljeno, uničeno otroštvo in nato dojemanje erotike, ki nastopi v odrasli dobi. Pri tem se prepletata preteklost in sedanjost, pogosto gre za podajanje realnih dogodkov, ki se počasi razvijajo v spominjanje oz. prikaz življenja – to je predvsem otroštva in zgodnje odraslosti, ki je prepleteno s spomini in raznimi erotičnimi dogodki na zabavah. Ljubezenska poznanstva se po navadi ne razvijejo v daljše ljubezensko razmerje. Pri tem ima močno plat približevanje in oddaljevanje v obeh obravnavanih pesniških zbirkah (Zupan Sosič 2009: 172–173).

2 Poezija Hannah Koselj Marušič in Veronike Razpotnik

2.1 Hannah Koselj Marušič: vse je eno vse je vseeno

V prispevku sem se motivno-tematsko osredinila na otroštvo in dojemanje družine, telesa, čustvovanja, ljubezni in erotike v odrasli dobi. Natrgana, ekspresivna in impulzivna izraznost v obeh obravnavanih zbirkah nakazuje na mračno obdobje otroštva. Če je poezija intimističnega toka prikazovala izgubljeno otroštvo (Novak Popov 2014: 169), lahko to poimenovanje prenesem tudi na obravnavane pesmi, vendar ne zaradi vojne in smrti staršev. Izgubljeno otroštvo se kaže predvsem zaradi nasilja pri Veroniki Razpotnik in očetove zapustitve ter visokih pričakovanj matere v poeziji Hannah Koselj Marušič. Ironija se v prej omenjeni poeziji kaže v dodanih fotografijah, ki prikazujejo idealno življenje deklice, obdane s številnimi igračami in z izbrano hrano (motivika torte in jagod s smetano je upodobljena tudi v poeziji). Vendar nam njena poetika prikazuje popolnoma nasprotno notranje doživljanje subjektke: »petnajst let kasneje / se med gol-

tanjem antidepresivov sprašujem / kam je izginila tista Hannika s tisoč podpisov v roza beležki / *njo sm mela rada usaj js*» (Koselj Marušič 2024: 23). Pri tem gre za ponovni prikaz razkroja družine (Novak Popov 2014: 173), ki ves čas razpada in nima nobenega pravega sidra in pomena, tudi če gre za reči, ki jih ima subjektka rada: čeprav ceni knjige, jih ne želi prejemati od svojega očeta: »knjiga je lepo darilo / če ni od fotra« (Koselj Marušič 2024: 40). Odklonskost je izražena neposredno, subjektka ne čuti pristnega odnosa ne z mamo ne z očetom, presenetljivo tudi ne z babico. Gre za absoluten izraz bivanjske tesnobe, čustva so močno poudarjena, pri čemer gre za izraziti odpor do staršev, ne nazadnje tudi do ljudi, s katerimi se zapleta v odnose, tudi seksualne. Grobost izraza se oddaljuje od patetike, subjektka prehaja iz notranjega otroka v odraslo osebo ter nenehno kroži v čustvih in s tem spominih.

Družina v izbrani zbirki *vse je eno vse je vseeno* ne predstavlja varnega pristana, zato tudi pesniški subjekt ne zmore čutiti pristnosti in varnosti, zaradi česar se pogosto na različne načine poškoduje. Poudariti je treba, da ne oče in ne mati subjektke nista zagotovila stabilnega, kaj šele srečnega življenja. Po eni strani je bil odsoten oče: prva pesem v zbirki z naslovom *razglednica z Japonske govori*⁷ o tem, da je oče njo in njeno mater zapustil pri šestih mesecih. Mati je ljubezen ves čas pogojevala z njeno pridnostjo, četudi te zagotovitve o upoštevanju materinih želja niso bile dovolj, kar kaže v pesmi z naslovom *pridna poredna pridna*. Podobo očeta zreducira celo na črko r in ji posveti celo cikel.

Poezija Hannah Koselj Marušič v pesniški zbirki *vse je eno vse je vseeno* že s samim naslovom kaže na odpor do sveta in sprijaznitev s tem. Sodobna generacija, ki stremi k ideologiji gibanja voke, kot prebujenja, se po drugi strani upira vsem normam in tradicionalnim vzorcem, saj ji prav ti niso dali varnega pristana. Idealizma ni mogoče najti, saj ga ni že od vsega začetka; zgodnji odhod očeta je pokazal, kako globoke rane ji je to pustilo za vse življenje. Prav tako se upodabljata podobi mame in stare mame, ki v sami poeziji ter prozi kažeta na drugačne vzorce, kar prikazujejo fotografije v hibridni pesniški zbirki. Tudi samo telo subjektke ni več zgolj telo, je performativ – motivi seksualnih užitkov ali zaklinjanj zaradi spolne nedotakljivosti, motiv splava in prizor opravljanje male potrebe kažejo na to, »da spol ni to, kar nekdo je, ampak kar nekdo počne« (Culler 2008: 121).

2.2 Veronika Razpotnik: *Sršena pičim nazaj*

Tudi v pesniški zbirki *Sršena pičim nazaj* Veronike Razpotnik imajo primarni izraz čustva, ki jih je mogoče razumeti kot primarni krik opisa spominov na otroštvo znotraj primarne družine. Veronika Razpotnik z nizanjem misli, konkretnih posamičnih dogodkov, ki so predvsem spomini, razvija izpisovanje spominov. Na podlagi njih je ustvarjen prikaz družinskega vzdušja, prav tako prikaz celotne subjektke družine. Izvemo, da družino sestavljajo mati, oče, subjektka in pet bratov, pri čemer navidezno srečno življenje velike družine ni resnično. Vtis o edinem varnem pristanu – pa še zanj obstaja

7 Naslov pesniške zbirke in naslovi pesmi so pisani z malo začetnico, zato jih tako navajam tudi v prispevku.

dvom – predstavlja materina mati: »pritekla je babica / in se zadrila / da sem točno taka / kot moja mama« (Razpotnik 2024: 28). Druga pesniška zbirka pesnice Veronike Razpotnik *Sršena pičim nazaj* se posveča čustvom, ki so vseprisotna. Pogosto so negativna in jih ne doživlja samo posameznica, vsak od bratov kaže na odklonsko vedenje in potencialne izgube, zaradi katerih se mati, ki prekriva fotografijo z vsemi člani družine, boji. Zelo povedno je, da Razpotnik piše o tem, da je celotna družina poškodovana, saj pravi, da dom vsi zapuščajo v kosih: »od hiše odhajamo v kosih / se naložimo v samokolnico / in peljemo do odlagališča / kjer kup poskušamo spet sestaviti / brez priloženih navodil za uporabo« (Razpotnik 2024: 31). Lahko bi rekla, da ne gre samo za posamično doživljanje slabih odnosov, temveč za celotno družinsko travmo. Raztelešenje je tako fizično kot psihično. Ne družina ne dom ne ponujata zaščite: »dom je nepredvidljiv / in vsak teden na drugem mestu / knjige pa vselej / na dnu mojega nahrbtnika« (Razpotnik 2024: 20).

Velik pomen subjektu predstavljajo knjige, ki imajo globoko metaforiko. Vendar ji kljub temu vse, kar počne na intelektualni ravni, ne ponuja človečnosti: »govorim tri jezike / berem knjige in pišem poezijo / a še vedno / znam samo renčati« (Razpotnik 2024: 32).

Neposredne avtobiografske prvine, neposredno izražanje in jasen krik po bližini so glavne značilnosti zbirke *Sršena pičim nazaj*. Razpotnik si za ponavljajoči se verz na začetku pesmi izbere »imela sem pet let«. Izjemna metaforika se kaže v več pesmih, pesniški jaz je izpraznjena vreča, polna steklenica, ki bo vsak čas eksplodirala ali se razbila – v pesmi *Steklo*. Varnega pristana namreč ni, ta je lahko samo babica ali številne ljubimke, ki so poimenovane kot *bejbe*, pri čemer je pri njih najpomembnejši ples ali odnos, ki omogoča skorajda edini stik brez prave zaveze. Nenehna pretočnost iz verza v verz kaže na vrtiljak, kot ga je še posebej opaziti v njenem prvencu *Krekspot na požarnih štingah*.

Tudi fizično telo je v zbirki *Sršena pičim nazaj* v pomembni fazi razkrivanja »kako pritisniti ventil za sproščanje / ko ležiš na tleh in ne moreš vstati / misli se derejo ena čez drugo / hrup *noise* džumbus / ki se ga ne da utišati / s čepki za ušesa« (Razpotnik 2024: 22). Vse se staplja, tako da je prekrivanje spomina s sedanostjo križišče neštetih grenkih občutkov, ki pomembno vplivajo na pesniški jaz tudi v vsakdanjem (mimo-bežnem) življenju.

3 Erotika kot zabava in hkrati krik

Erotika bi lahko predstavljala pomembno intimno vez, vendar ni vedno mogoča. V obeh zbirkah je opaziti motiv Grumovih žensk, zlasti Hane, pri čemer gre tudi za vlogo žrtve zaradi posilstva, česar prej v družinskih odnosih ni bilo opaziti.

Tako je lahko erotična poezija tudi odklon, perverzija, torej krik proti približevanju. Spajanje med telesno in duhovno ljubeznijo (Zupan Sosič 2009: 170) je vseeno bolj mogoče v primerjavi s prej poudarjeno poezijo, ki je namenjena zgolj pobegu, lahko bi rekla, da ne gre niti za pravi užitek in lepoto v njem. Razpotnik vseeno pada v svet opa-

zovalke, osvajalke, Koselj Marušič pa se (tudi begajoče) predaja prepustitvam in partnerskim odnosom.

4 Razmislek, ali je družina res varno sidro

Prispevek se je osredinil na izbrane pesmi Veronike Razpotnik in Hannah Koselj Marušič. S sodobno interpretacijo sem prikazala, kaj vse lahko pomenijo čustva v otroštvu in odrasli dobi ter kako se kažejo skozi različne vidike obnašanj oz. odzivov znotraj posameznic in družbe.

Pregled pesniških zbirk *Sršena pičim nazaj* in *vse je eno vse je vseeno* je z literarno analizo prikazal primarne odnose v družini, ki so pomembno vplivali na otroštvo in odraslo dobo subjektov. Pozorna sem bila na čustva, ki jih pesnici kažeta v odnosu do drugega v odrasli dobi skozi spomine in zdajšnjost. To so lahko ljubljena oz. ljubljene in bližnji svojci. Odzivi na odnose in spomini so pogosto samodestruktivni in vplivajo na obe subjektki kot slab odziv in spomin. Varna navezanost je mogoča samo na babico, kot je zaznati iz poezije Veronike Razpotnik. Tudi erotično približevanje je mogoče razumeti kot eskapizem, samo približevanje in pozneje ljubljenje pa je na ravni dekadence.

Kljub idealnim hčerkam v intelektualnem smislu (kot se kažeta na primeru pesmi pridna poredna pridna Koselj Marušič in Lajež III Razpotnik: prva omenja obiskovanje elitne gimnazije, obe se odločata za več uspešnih študijev, ne prejemata pa ljubezni) umanjajo pristna topla čustva staršev in njihova potrditev o vrednosti življenja otrok. V pesmih so stabilni in varni odnosi ves čas odsotni.

Intima, prav tako z njo povezana erotika v odrasli dobi, se seli v umike ter negotovost, kar prikazuje splošno stanje današnjega sveta in družbe. V obeh primerih gre za svet, ki iz individualizma prehaja v kolektivni problem in obratno. Čeprav živimo v nestabilnem svetu, se zdi, da pesniški jaz v izbrani poeziji še vedno stremi k ljubezni, kljub temu pa je ta prežeta z negotovostjo, mimobežnostjo, odvisnostjo, spolnim in fizičnim nasiljem.

Na primerih izbrane poezije sem prikazala pomen čustev ali človeške odsotnosti, ki so vplivale na življenje obeh pesniških jazov. Močna poezija kaže na motive čustev, ki se pogosto odražajo skozi bolečino, in je pomemben kazalnik sodobne slovenske poezije. Obenem gre za poezijo brez patetike ter razčustvovanosti, brez pretirane želje po sočustvovanju, saj se subjektki ne postavljata v vlogo žrtev, prav tako kažeta tudi svoje pobege v dekadenco z različnimi omamami, ki pomagajo ubežati nešteto vprašanjem.

Literatura

- CULLER, Jonathan, 2008: *Literarna teorija. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Založba Krtina.
- KOSELJ MARUŠIČ, Hannah, 2024: *vse je eno vse je vseeno*. Ljubljana: Mala črna skrinjica.
- RAZPOTNIK, Veronika, 2021: *Krekspot na požarnih štengah*. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.
- RAZPOTNIK, Veronika, 2024: *Sršena pičim nazaj*. Ljubljana: Škuc.
- NOVAK POPOV, Irena, 2014: *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: Zveza Slavističnih društev Slovenije (Zbirka Slavistična knjižica, 19).

- ZUPAN, Špela, 2011: Družina v poeziji najmlajše pesniške generacije. Vera Smole (ur.): *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 47. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 143–146.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2009: Telo v slovenski erotični pesmi. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 45. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 169–179.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2013: *V tebi se razraščam*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2021: Literarna interpretacija pesmi Tine Kozin in Braneta Mozetiča. Darja Pavlič (ur.): *Slovenska poezija. 40. simpozij Obdobja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 121–127. <https://doi.org/10.4312/Obdobja.40.2784-7152>

Reprezentacije ljubezni in erotike v poeziji Kristine Šuler

DOI: 10.4312/Obdobja.44.135-141

Alenka Jensterle Doležal, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praga;
alenka.dolezalova@ff.cuni.cz

Tema prispevka je ljubezenska poezija Kristine Šuler (Schuller, 1866–1959), ene najvidnejših slovenskih lirskih pesnic. Šulerjeva je svoje pesmi pisala in objavljala na koncu 19. in na začetku 20. stoletja v kontekstu slovenskega gibanja »moderne«, objavljati pa jih je začela v tržaški reviji *Slovenka*. V prispevku tematsko analiziramo njene ljubezenske pesmi. Med avtoricami *Slovenke* je objavila največ ljubezenskih pesmi in nakazala premik k prikazovanju intimne, s pisanjem ljubezenskih pesmi je nadaljevala tudi v okviru *Ljubljanskega zvona*. Kristina Šuler je v svojem prvem obdobju iskala jezik in podobe za izražanje ljubezenskih čustev avtobiografskega lirskega subjekta. Med pisanjem je v svoji poetiki naredila velik premik od realizma in formalizma k impresionizmu. Raziskujemo njeno novo impresionistično poetiko, v kateri je povezala čustveno izpoved s kategorijo trenutka in prostora narave. V njenih izpovednih pesmih nas zanimajo nove podobe heteroseksualne ljubezni, umeščene v prostor narave, podobe ljubezenskega dialoga ženskega lirskega subjekta z drugim spolom. Osredotočamo se tudi na novo senzibilnost v času krize identitete.

Kristina Šuler, ljubezenska poezija, slovenska moderna, čustva v poeziji, impresionistična poezija

This article discusses the love poetry of Kristina Šuler (a.k.a. Schuller, 1866–1959), one of the most prominent Slovenian female lyrical poets, who published her works in the magazine *Slovenka*. Šuler wrote and published her poems at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century in the context of the Slovenian modernist movement and the »Habsburg myth«. The article thematically analyzes her love poems. She published the greatest number of love poems among the female authors of *Slovenka*, indicating a shift toward the representation of intimacy. In her early period, Šuler sought language and images to express the love felt by the autobiographical lyrical subject. In her poetics she gradually made a major shift from realism and formalism to impressionism. The article focuses on new images of heterosexual love in her lyrical poems and on images related to the typical romantic dialog between the female lyrical subject and a man. It analyzes the connection between the category of time and the representation of natural themes and attributes of the landscape. In addition, it focuses on new sensibility during the period of identity crisis and new valuation of time.

Kristina Šuler, love poetry, Slovenian modernism, emotions in poetry, impressionist poetry

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
 Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
 ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
 ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



1 Uvod

V plamenih teh – žarečih zvezdah
 Srce mi zagori,
 A v morje temno to-globoko
 Se duša žalna zatopi.

(Šuler 1897: 9)

Kratek izsek izpovedne pesmi Očesi tvoji kaže na vlogo in pomen čustev v slovenski moderni, v času, ko so se oblikovale prve lirske pesnice okrog revije *Slovenka*. Med njimi se je z izjemno ubeseditvijo ženske ljubezenske strasti izpostavila prav pesnica Kristina Šuler (ali Kristina Schuller, 1866–1959). Tudi v tej pesmi pesnica ljubezensko strast in željo ubesedi s tipičnimi metaforami in primerami: oči so goreče zvezde in ljubezen je plamen. Pesnica je že pred sto dvajsetimi leti v svojih izpovednih pesmih pogumno upodabljala svojo intimnost in se tudi ni zaustavljala pred erotiko, ki je bila del njenega ljubezenskega dialoga. Kristina Šuler je tako subverzivno presegala model klasicističnega in realističnega liričnega pisanja na prelomu 19. in 20. stoletja ter se v svojih ljubezenskih pesmih po pogumnih podobah in ustvarjalni imaginaciji približevala moškim kolegom Otonu Župančiču, Ivanu Cankarju in Dragotinu Ketteju. Vznemirjali so jo impresionistični zapisi trenutkov – lirske situacije je umeščala v »urejen in znan prostor« narave in vaše kulture. Izogibala se je dekadentni senzibilnosti in vročični nervoznosti mesta, ljubezensko dvojico je tematizirala v okviru vaškega ambienta in s pridihom folklorne tradicije. V njenih pesmih kljub vsemu najdemo motive poljubov, strastnih objemov in tudi preživetih ljubezenskih noči.

Tema prispevka bo njena ljubezenska poezija. Kristina Šuler je bila ena najvidnejših slovenskih lirskih pesnic v moderni. Svoje pesmi je pisala in objavljala na koncu 19. in na začetku 20. stoletja v kontekstu slovenskega gibanja »moderne« in »habsburškega mita« (gl. tudi Cesar 2008: 94–109; Muser 2013).¹ Med avtoricami *Slovenke* je objavila največ ljubezenskih pesmi (80) in nakazala premik k prikazovanju intime. Z intimno izpovedjo je nadaljevala tudi v časopisu *Ljubljanski zvon*.

Kristina Šuler je v svojem prvem obdobju iskala jezik in podobe za izražanje ljubezenskih čustev avtobiografskega lirskega subjekta. Njen govorec lirskega izjavljanja je esencialno spet z avtorskim subjektom in pri bralcu vzbuja občutek, da se obe legi prikrivata. Prvinsko tako konfigurira predvsem tradicionalni lirski model z znano zastavitvijo korelacije subjekt – objekt.² V prispevku bom analizirala njene ljubezenske pesmi, napisane v realistični maniri s pridihom modernosti, ki kažejo tudi na prehod v impresionizem³ (Čeh Steger 2023: 55–65). V njenih pesmih nas bodo zanimale podo-

1 Slovenski avtorji so bili v tem času v slovenski kulturi kot delu monarhične kulture dvojezični in so imeli nemško vzgojo, za pisanje v maternem jeziku so se morali odločiti. Tudi Kristina Šuler je začenjala z nemškimi pesmimi. O njeni dvojni identiteti priča tudi sprememba nemškega priimka: iz Schuller se je na začetku 20. stoletja preimenovala v Šuler.

2 Glej rekonceptualizacije lirskega subjekta pri Balžalorsky Antić (2019).

3 Slovenski bralci njenih ljubezenskih pesmi ne poznajo. V njeni edini pesniški zbirki *Češnja pod oknom* (2008) večina ljubezenskih pesmi ni bila objavljena.

be in glasovi ženskega lirskega subjekta, ki so prepričljivo tematizirali izkušnje ljubezenskega dialoga z drugim spolom. V lirski izpovedi ni bila tako prepričljivo izpovedna kot Vida Jeraj, gotovo pa je med pesnicami najpogumneje zapisovala erotično željo. Njena intimna poezija je obetala eno najbolj zanimivih ljubezenskih pesmi v slovenski kulturi, a je zaradi patriarhalnih omejitev hitro padla v pozabo.⁴

2 Ljubezenski glasovi v »ženski« moderni

Naše postmoderno razumevanje moderne se je temeljito spremenilo prav v smislu samega fenomena, saj nas zanimajo tudi pesnice v tem obdobju. Prav v obdobju moderne so se pojavile prve slovenske lirične pesnice z avtentičnimi poetikami (gl. tudi Žerjal Pavlin 2017: 53–65). Prodor intimizma in modne ljubezenske tematike zasledimo že v prvih začetkih slovenske moderne in temu trendu so sledile tudi mlade pesnice. Nastop pesnic Irena Novak Popov (2004: 186) označi kot zgodbo »o vzpostavljanju ženske identitete in iskanju njej ustreznega pesniškega jezika, zgodbo o ženskem načinu zaznavanja, opazovanja, doživljanja in razmišljanja o sebi in svetu.«

Prelom stoletja so zaznamovala tesnobno in travmatično doživljanje ljubezni in spolnosti ter tudi pisanje o tej temi. Sociolog Anthony Giddens poudarja, da so se osupljive spremembe v dojemanju ženske spolnosti in erotike začele v obdobju modernizma, ko je romantična ljubezen v spreminjajoči se družbi dobila posebno mesto. Ljubezenska zgodba v tem času postane individualizirana in osebna (Giddens 1992: 40–41). Prodor romantične ljubezni kot ključne teme v literaturi lahko opazimo tudi v poeziji slovenskih pesnic na prelomu stoletja. Rita Felski (1995: 9–10) opozarja, da so se pisateljice v obdobju fin de siècle, zlasti v danih družbenozgodovinskih razmerah, začele eksplicitno in revolucionarno izražati. Po njenem mnenju je tudi v obdobju modernizma kategorija spola glavna metafora, okoli katere se oblikuje razumevanje zgodovinskega časa. Podobno Agatha Schwartz (2008: 2) v knjigi o avstro-ogrskih pisateljicah poudarja, da je bilo pozno 19. stoletje in začetek 20. nedvomno eno najbolj fascinantnih kulturnih in literarnih obdobj v zgodovini srednje Evrope. Obstajali so trije glavni vidiki modernosti fin de siècle: prisotnost močnih in organiziranih ženskih gibanj, pa tudi pojav značilne generacije pisateljic. Podobno lahko trdimo tudi za pesnice in pisateljice v reviji *Slovenka*.

Podobno kot njeni predhodniki je Kristina Šuler začela pisati v tradicionalni formi in na začetku prav tako jezik in slog prilagajala konvencionalnim predstavam iz 19. stoletja. Začenjala je s pesmimi o naravi in domoljubnimi pesmimi, pozneje se je izoblikovala v pesnico ljubezenske lirike. Njena avtorska identiteta je ostajala še sramežljivo v ozadju, podpisovala se je samo z ženskim imenom⁵ in tako spretno skrivala svojo

4 Izid njene pesniške zbirke so onemogočile nesrečne okoliščine: najprej jo je pred prvo svetovno vojno poizkušal izdati Ivan Lah, izdajo urednice Marje Boršnik je v šestdesetih letih 20. stoletja preprečila pesničina smrt (Cesar 2008:100–101).

5 Kristina Šuler se je podpisovala kot Kristina ali Gorska in tako kot ostale avtorice uspešno skrivala svojo identiteto. Objavljala je tudi v drugih slovenskih časopisih: *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Planinski vestnik*, *Slovenec*, *Slovenski gospodar*, *Slovenska gospodinja*, *Slovenski narod* in pozneje tudi v časopisih *Slovan*, *Domači prijatelj* in *Ženski svet*.

identiteto (kar so delale tudi druge pesnice *Slovenke*).⁶ Med seboj so se podpirale, z določenim tipom obnašanja so izoblikovale model nove ženske⁷ – intelektualke in pisateljice (Boršnik 1962: 115–151; Verginella 2017). V krogu mladih pisateljic, ki jih je podpirala Marica Nadlišek Bartol, je mlada nadobudna učiteljica Kristina Šuler objavila (največkrat v družbi Vide Jeraj) skoraj v vsaki številki eno pesem, večinoma ljubezenskega značaja. Kasneje je pisala tudi angažirane in socialno kritične pesmi: imela je izostren čut za negativne družbene pojave ter tudi za težko politično situacijo slovenske družbe in krizne situacije slovenskega naroda.

3 Poetika trenutka

Pisala je izpovedne, lirčne pesmi, v katere je vključila avtobiografske izkušnje in čustva. Pesnica, ki je začejala v obdobju fin de siècle, je v svoji poetiki nihala med ustaljenimi poetskimi rešitvami in novimi možnostmi, med konvencionalnim zapisom in že modernim izrazom. Realistično izkušnjo je zaznamovalo novo impresionistično dožemanje časa in prostora. V pesmih je začela zapisovati trenutke. Jožica Čeh Steger (2023: 58) trdi, da je prav v obdobju *Slovenke* Kristina Šuler prešla od realizma k impresionizmu. Kristina Šuler je v ljubezenskem diskurzu brezkompromisno beležila žensko izkušnjo ter tudi razkrivala ambivalentnost in razdvojenost modernega lirskega subjekta.

Posebno mesto v kronološkem prikazu ljubezenske zgodbe ima kategorija trenutka. Trenutek ima v njenem upodabljanju narave posebno mesto: je izhodišče impresionističnega doživljanja sveta. Zgodbo definirajo izjemni radostni in žalostni trenutki. Čustva velike ljubezenske strasti zaznamujejo kronologijo ljubezenske zgodbe, ki se prebujata, se uresniči v vrhovih, a tudi konča. Tudi pri Kristini Šuler je realistična izkušnja nadgrajena z novim impresionističnim dožemanjem časa in prostora. Tako kot drugi pesniki impresionisti z jezikovnimi sredstvi slika pokrajino kot vidno podobo »duše« in notranjega sveta lirskega subjekta, pri čemer daje poudarek predvsem vidnim vtisom in trenutkom v prostoru. Posebno mesto – podobno kot pri drugih impresionistih – dobi prostor kot kulisa za njena čustva in kot prostor dialoga, v katerem intimne podobe uokvirja narava. Le včasih uporabi prizore miru in tišine v prostoru kot kontrast valovom silovite strasti, ki v sebi pretresajo lirskega subjekt. V slikah podeželja Kristina Šuler ljubezenske izpovedi povezuje z motivi iz narave: zunanja krajina je barvit okvir za burno življenje subjekta. Pesnica lirčno zgodbo umešča med gore, polja, jezera in travnike (geografsko prepoznavne iz Bohinja, kjer je na začetku učiteljjevala), krajina pa se mestoma razširi v neskončen prostor veselja.

Temo ljubezni in erotike prikazuje kot sliko predzakonskega odnosa med dekletom in fantom v patriarhalnem okolju slovenske vasi na koncu 19. stoletja. V ljubezenski poeziji najpogosteje opisuje moško dvorjenje mladi deklici pod njenim oknom (npr.

6 V času svojega prodiranja so se mlade avtorice soočale z različnimi vrstami cenzure, tudi patriarhalne mizogine moške cenzure. Pri oblikovanju pesniške samozavesti je delovala tudi samocenzura (Jensterle Doležal 2023: 50).

7 Gl. Ledger 1997.

v pesmi Na okencu) ali njuna srečanja v naravi. Avtoričin lirični glas je pod vplivom folklorne preteklosti ter je zaznamovan z realistično in romantično tradicijo.

V ljubezenskem izrazu ponekod uporablja stereotipne pesniške strategije. Pogosto antropomorfizira motive iz narave, je z njimi v dialogu, to so njeni skriti prijatelji, ki ji pomagajo. V pesmi Toži meni se ... so to zvezde, ki jo tešijo v njeni žalosti. Ljubezen se tudi stereotipno povezuje z motivi rož, ptic in zvezd, pogosti so motivi srca, ljubezen se upodablja s plamenom in ognjem.

Lirski dialog ženskega lirskega subjekta je dialog med jaz in ti. V nekaterih pesmih najdemo tudi novost: pesnica v izpovedi uporabi dvojino. Zaimek *midva* poudarja temeljno metafizično zavezanost zaljubljenecv in njuno trajno povezanost. V pesmi V noči je prisotna subverzija spola: o ljubezni pripoveduje moški subjekt.

Njena izpoved postaja vedno pogumnejša, v pesmih Nekdaj in Pesem je prisoten realistični opis ljubezenske noči, preživete z ljubimcem.

A, ko zvečer si v vas prišel,

Vsa jeza je minila.

Po najini navadici

Sladko sva se ljubila. –

(Šuler 1898: 407)

Trenutki se tako spreminjajo v večnost, ljubezen v neobvladljivo strast, ki zavzame glavno mesto v človekovi eksistenci, ki ga s svojo iracionalnostjo obvladuje.

V nekaterih pesmih se pojavljajo motivi ljubosumja, nezvestobe moškega partnerja, njegovega promiskuitetnega obnašanja in izdajstva, ki pa jih pesnica obdela lahkotno, ne z ostrino (Ne trdi ..., Požigalec, Pisemce).

Ljubezenske pesmi sčasoma postanejo tudi prostor družbene kritike položaja žensk v krutem patriarhalnem okolju vasi. Posebej zanimive so pesmi, v katerih prikazuje obsodbo svobodne ljubezni. V njih pesnica prikaže dvojno moralo družbe, ki obsoja svobodno ljubezen, kaznuje pa le dekle. Družba odklanja ljubezen neporočenega para v pesmih Obsodba in Obup. Kljub vsemu družbeni pritiski ne izbrišejo »plamena iz ženskih oči« kot prisposodbe velike strasti. V pesmi Sanje (Sanja) se položaj mlade ljubezni v sanjah groteskno tako zaostri, da družba zaljubljeno deklo obsodi na smrt. Pripeljejo jo h krvniku, od tam pa jo reši le ljubimec – in prebujenje. V tem kontekstu se motiv nezakonskega otroka in njegove nesreče v družbi zaradi zveze dveh neporočenih partnerjev pojavlja tudi v pesmih Zapuščena in Pesem.

Najbolj pretresljive so pesmi o koncu ljubezni (Spomini III). V zadnjih pesmih, objavljenih v časopisu *Slovenka*, ločitev partnerjev prikazuje kot neizbežno realnost, v kateri se prihodnost spreminja v neznosen pekel. V teh pesmih prevladuje obup; izgubo partnerja ženski lirski subjekt doživlja kot popolno brezizhodnost. Motivi spominov na preteklost so zadnji otoki upanja, ki počasi izginjajo.

Za Kristino Šuler je znova nastopilo novo obdobje intimne lirike v prvem desetletju 20. stoletja. Tedaj je ljubezenske pesmi objavljala v osrednjem *Ljubljanskem zvonu*. Vrhunec teh pesmi je bil med letoma 1903 in 1906. Pesnica v izrazu postane konserva-

tivna in sentimentalna: vrača se k formalizmu in tradicionalnim izjavam iz 19. stoletja, konvencionalne pesmi so tudi daljše (pogosti so cikli pesmi). Spremeni se čustvena naravnost lirskega govorca: v epsko-lirskih izpovedih ljubezen postane preteklost. Drža ženskega lirskega subjekta izraža tiho, mirno resignacijo in melanholijo nad »sladkimi, lepimi spomini«. Vse pesmi so prepletene z bolečino ob izgubi ljubljene osebe: npr. v pesmih *Le spodaj, Spomini, Vse je tiho, Za tvojo ljubezen*. Pesem izgubi lahkotnost, jezik igrivost. V diskurzu je zapečaten velika bolečina, ki se kristalizira v izjavi, v atmosferi se izpostavljata melanholija in resignacija, npr. v pesmi *Ne vprašaj*:

Ne vprašaj me, zakaj da plakam,
pogledi raje mi v oči
in v solznih biserih izvedi,
kaj v prsih dušo mi teži.

Na srce moje se nasloni,
zakaj da plakam, ti pove.
Le s tabo pač bi bila srečna,
brez tebe meni je gorje.

(Gorska 1903: 84)

4 Zaključek

Pesnice slovenske moderne so bistveno spremenile diskurz slovenske lirike. Vida Jeraj se je v impresionističnih in dekadentnih pesmih uveljavila kot pesnica z najbolj strukturirano izpovedjo in premišljenim verzom, za katerega je značilna globina čustvenega izraza. Ljudmila Poljanec je začela kot prva lezbična pesnica s kultiviranim izrazom, v katerem impresionistični koncept sredozemskega prostora rezonira s slavljenjem ljubezni do ženske (Jensterle Doležal 2018: 21–33). V primerjavi z lirskima sodobnicama je Kristina Šuler najbolj brezkompromisno slikala žensko spolno željo, v patriarhalni kulturi fin de siècle se ni zaustavljala pred opisi telesnosti in razviharjene čutnosti, a hkrati njen diskurz že kaže ambivalentnost modernega, razdvojenega subjekta. Podobe ljubezenskega para so podane v okviru vaše kulture (vpliv folklorne imaginacije). V zadnjih pesmih se v poezijo naselijo motivi izgube z občutki greha in sramu, razkriva se pritisk socialnega okolja na žensko, poetika se vrača v tradicionalen izraz in konvencijo.

V njeni poetični podobi je prevladovala realistična podoba ljubezenske strasti, zaustavljena v impresionističnih trenutkih, ki se razlikuje od »moške dekadentne podobe«. Cankar in Župančič v prvih ljubezenskih zbirkah objekt ljubezenskega poželenja upodobita le na dva načina: bodisi kot idealizirano ali kot demonizirano žensko (Jensterle Doležal 2009: 149–160). Njuna vrstnica Kristina Šuler pa nasprotno podobe moškega ne idealizira ali demonizira: zanimali so jo predanost in brezmejna strast ženskega subjekta, dialog med moškim in žensko. Njeno pesniško ustvarjanje se ne osredotoča toliko na podobo moškega, kot na emocionalno orkestracijo glasov ženskega lirskega subjekta. Pesnico zanima samo ljubezensko

dogajanje; v lirskih pesmih se osredotoča na čustveno doživljanje lirskega subjekta v prostoru in času. Izrazita je poetika spola. Izpoved vodi ženska subjektivnost – ženska izpoveduje odnos do ljubljeneega moškega objekta in telesnosti.

V srednjeevropskem prostoru je pesniški glas Kristine Šuler obljubljal originalno ljubezensko poetiko, a je bil prav zaradi patriarhalnih razmer utišan.

Prispevek je bil napisan v okviru projekta Cooperatio Literatura-Medievistika, programa razvoja znanosti na Karlovi univerzi v Češki republiki.

Literatura

- BALŽALORSKY ANTIĆ, Varja, 2019: *Lirski subjekt: rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- BORŠNIK, Marja, 1962: Slovenka. *Študije in fragmenti*. Maribor: Založba Obzorja Maribor. 115–150.
- CESAR, Emil, 2008: O pesnici Kristini Šuler. Kristina Šuler: *Češnja pod mojim oknom: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti. 94–101.
- ČEH STEGER, Jožica, 2023: Poezija Kristine Šuler v kontekstu slovenske moderne. Jožica Jožef Beg, Mia Hočevnar, Neža Kočnik (ur.): *Naslavljanje raznolikosti v jeziku in književnosti*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 33). 55–65.
- FELSKI, Rita, 1995: *The Gender of Modernity*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- GIDDENS, Anthony, 1992: *The Transformation of Intimacy, Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press.
- GORSKA [= ŠULER, Kristina], 1903: Ne vprašaj! *Ljubljanski zvon* XXIII/2. 84.
- JENSTERLE DOLEŽAL, Alenka, 2009: Myth about Woman in the Slovene Moderna: Mother or Whore. *Journal of the Society of Slovene Studies* XXXI/2. 149–160.
<https://doi.org/10.7152/ssj.v31i2.14853>
- JENSTERLE DOLEŽAL, Alenka, 2018: Imagining the not Imaginable. Slovenian Women Poetry in the Fin-De-Siècle Period and the Beginning of the 20th Century. Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka, Lenka Paučová (ur.): *Česká slavistika*. Brno: Česká asociace slavistů. 21–33.
- JENSTERLE DOLEŽAL, Alenka, 2023: Problem oblikovanja pisateljske identitete pri slovenskih pesnicah v obdobju moderne. Jožica Jožef Beg, Mia Hočevnar, Neža Kočnik (ur.): *Naslavljanje raznolikosti v jeziku in književnosti*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 33). 45–55.
- LEDGER, Sally, 1997: *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin-de-Siècle*. Manchester: Manchester University Press.
- MUSER, Erna, 2013: Šuler, Kristina (1866–1959). *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi676502/> (dostop 22. 1. 2024)
- NOVAK POPOV, Irena, 2004: Neraziskana pokrajina poezije. Irena Novak Popov (ur.): *Antologija slovenskih pesnic 1*. Ljubljana: Založba Tuma. 181–190.
- SCHWARTZ, Agatha, 2008: *Shifting Voices: Feminist Thought and Women's Writing in Fin-de-Siècle Austria and Hungary*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- ŠULER, Kristina, 1897: Očesi tvoji. *Slovenka* I/11. 9.
- ŠULER, Kristina, 1898: Pesem. *Slovenka* II/18. 407.
- ŠULER, Kristina, 2008: *Češnja pod mojim oknom: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Amalietti & Amalietti.
- Zapuščina Erne Muser, Mapa Kristine in Kriste Šuler, št. 108, Ms 1432. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, rokopisni oddelek.
- VERGINELLA, Marta (ur.), 2017: *Slovenka: prvi ženski časopis (1897–1902)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- ŽERJAL PAVLIN, Vita, 2017: Slovenkine pesnice. Marta Verginella (ur.): *Slovenka: prvi ženski časopis (1897–1902)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 53–65.

Literarni zgodovinarji o čustvenosti Simona Gregorčiča

DOI: 10.4312/Obdobja.44.143-149

Pavle Jovič, Univerzitetna biblioteka Svetozar Marković, Beograd; paveljovic@gmail.com

Prispevek prinaša poglede slovenskih, hrvaških in srbskih literarnih zgodovinarjev, nastale med letoma 1882 in 2006, o čustveni naravi pesnika Simona Gregorčiča. Njegova občutljivost in čustvenost izvirata iz njegove čiste duše ter nežnega in plemenitega srca. V Gregorčičevi osebnosti se prepletajo tri podobe: človek, pesnik in duhovnik. Nasprotja v njem so nastajala iz mnogih naključij in posebnosti njegove narave.

slovenska poezija, čustvenost, Simon Gregorčič

This article deals with the views of Slovenian, Croatian, and Serbian literary historians from 1882 to 2006 on the emotional nature of the Slovenian poet Simon Gregorčič. Gregorčič's sensitivity and emotionality originates from his pure soul and gentle and noble heart. Three images intertwine in his personality: man, poet, and priest. The contradictions in him arose from many coincidences and idiosyncrasies of his nature.

Slovenian poetry, emotionality, Simon Gregorčič

Uvod

Glavna značilnost pesmi slovenskega pesnika Simona Gregorčiča (1844–1906) je močna čustvenost, o kateri do tega prispevka še ni bilo veliko napisanega.

Po besedah prvega Gregorčičevega življenjepisca Antona Burgarja (1907: 29): »Kakor je bilo čisto njegovo srce, kakor so bile človekoljubne njegove misli, tako so bile tudi njegove poezije, kakor odsev njegovega plemenitega srca.« V zunanjem svetu ni igral velike vloge, težišče njegovega bogastva je bilo v njegovi duši, v njegovem srcu (Burgar 1907).

Slovenski duhovnik in pesnik Fran Ksaver Meško (1874–1964), ki ga je s prezgodaj umrlim pesnikom vezalo najiskrenejše prijateljstvo, je o njegovih pesmih napisal: »Govoriti o pesmih Gregorčičevih podrobno – prazno, nepotrebno delo. A če vprašamo: Zakaj se dojmijo ti dostikrat povsem preprosti verzi s tako silo naših duš? – [...] Ker je šel v globočine srca in je dvignil iz njega vsa skrivna čuvstva, resnična, pristna in neponarejena, [...] zato nam segajo tako globoko v srce« (Meško 1907: 148).

Slovenski pisatelj in pesnik Ivan Pregelj (1883–1960) je o Gregorčiču zapisal: »Gregorčič je izrazito liričen pesnik; njegova pesem je izpoved njegove notranjosti, tega, kar je pesnik duhovno ali duševno doživel, mislil in čutil. Gregorčičeva pesem je miselno čustvena.« (Pregelj 1934: 12)

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Namen prispevka je pokazati, kako so slovenski, hrvaški in srbski literarni zgodovinarji doumeli čustvenost Simona Gregorčiča. Kot izhodišče za raziskavo smo uporabili literaturo o Simonu Gregorčiču, ki je obsežna, čeprav sta o velikem slovenskem liriku doslej izšli le dve knjigi (Dobrovoljc 1979: 293).

1882

Gregorčičev sodobnik Fran Levec (1846–1916), ki je med prvimi izkazal svoje občudovanje do Gregorčičeve poezije, je zapisal: »Ta čudovita dikcija, kako ti seza v dušo; ti polni verzi, kako ti pretresajo srce.« (Levec 1882: 312) Kakšno je njegovo notranje življenje, to pripovedujejo njegove poezije. Levec je obzirno opozarjal na Gregorčičev pesimizem in notranjo neskladnost njegove poezije: »Skrivaj med vrstami leze kakor rdeča nit nekakov duševni razpor« (Levec 1882: 437). V svojih esejih je o njem napisal: »Kako visoko nad nami stoji ta pesniški genij. Gregorčičeve pesmi segajo v dušo. Gregorčič je duhovnik živo čutečega, blagega srca, kateremu se tolikokrat odkriva človeško gorje.« (Levec 1965: 351)

1895

Srbski literarni zgodovinar Andra Gavrilović (1864–1929), najzgodnejši preučevalec slovenske književnosti na Srbskem, je o Gregorčičevi poeziji napisal, da je popolnoma lirična in da so njegove pesmi prežete s toplino čustev, vendar se v njih čuti nekakšen skriti duševni nemir (Gavrilović 1895: 91).

1898

Gregorčičeve pesmi prihajajo in silijo v srca, zaradi tega ga smemo imenovati pesnik srca. Tako je o njem pisal njegov sodobnik, slovenski literarni zgodovinar Karol Glaser (1845–1913). »Ljubezen do ožje slovenske domovine, do širšega Slovanstva razširja se v prsih pesnika v ljubezen do vesoljnega človečanstva, v nesebično ljubezen do bližnjega. [...] Gregorčič je nedosežen v svoji preprostosti, če razlaga višje ideje.« (Glaser 1898: 36–37).

1905

Hrvaški literarni zgodovinar in pesnik Ante Petravić (1874–1941) v svoji prvi knjigi *Studije i portreti* piše: »Gregorčič je genialen pesnik. Čeprav je svoje življenje živel kot skromen duhovnik, se je zaradi svoje nadarjenosti uspel visoko povzpeti.« (Petravić 1905: 173) »Gregorčič je v svoji domoljubni poeziji optimist, njegova čustva so ljubezensko goreča, medtem so pesmi, v katerih izraža svoje lastno doživljanje sveta, bolj pesimistične. [...] Plemenitost in nežnost njegovega srca kažeta na še eno odliko njegove poezije.« (Petravić 1905: 184, 192).

1908

Slovenski slavist Davorin Majcen, o katerem ne vemo skoraj nič, se v svojem predavanju o Gregorčičevi poeziji sprašuje: »In kakšen je duh njegovih nesmrtnih poezij

[...]? Kakšna je duša tega velikega pesnika, ki diha, toži in vzdihuje, se topi in raduje, upa in sluti, trepeče v boli in se vzdiguje samosilno v umetniškem vzletu po večnolepih spevih njegove muze?» (Majcen 1908: 3)

1917

O pesništvu Simona Gregorčiča je slovenski literarni zgodovinar Joža Glonar (1885–1946) ob desetletnici pesnikove smrti povedal: »Njegova pesem je prihajala iz srca in je iskala src; našla jih je, naj bi jih tudi v bodoče. [...] kako pristno je bilo to njegovo čustvo, ni pokazal samo v svojih pesmih, to je dokazal tudi s svojim življenjem« (Glonar 1917: 69, 72).



Ivan Grafenauer



Antun Barac



Ljubica S. Janković

1924

Znani hrvaški literarni zgodovinar Antun Barac (1894–1955) je v posebni knjigi o Gregorčevi poeziji zapisal: »Izmed vseh delov celotnega našega slovstva je slovenski del najbolj liričen in Gregorčič je tako rekoč najbolj liričen med vsemi slovenskimi liriki.« (Barac 1924: 5) Gregorčič je pesnik neposrednih in iskrenih čustev: »Le besede srca, čustev, ki ne prepričajo s svojo logičnostjo, ampak s svojo toplino in neposrednostjo.« (Barac 1924: 6)

1926

Ivan Grafenauer (1880–1964), pisec prve zgodovine slovenskega slovstva po ustanovitvi ljubljanske univerze, je o Gregorčiču kot človeku napisal, da je bil »premehek in predober z ljudstvom« (Grafenauer 1926: 252). »Boj med idealizmom svetovnega naziranja in pesimizmom njegove melanholične čustvene narave, je eden glavnih znakov Gregorčičeve poezije [...] To, kar dela Gregorčiča pesnika gorja, je njegova čustvenost, melanholija, proti čemur se je neprestano boril.« (Grafenauer 1926: 253, 255)

1927

Slovenski literarni zgodovinar Avgust Pirjevec (1887–1943) je v knjigi *Slovenski možje* o Gregorčiču napisal, da je bil globoko npravstven, etičen pesnik. »Gregorčičeva bol ni samo namišljena, temveč resnična, izvirajoča iz lastnega trpljenja in iz lastnih

duševnih bojov. Njegovo življenje mu ni prineslo sreče, ne veselja in ne miru, pač pa mnogo trpljenja. Njegova žalost izvira iz človeške bede« (Pirjevec 1927: 203).

1931

Srbska literarna zgodovinarica Ljubica S. Janković (1894–1974), ki je objavila dve knjigi o slovenski književnosti na Srbskem (1928, 1931), je o Gregorčiču napisala: »Njegovo življenje in njegove pesmi: nastale so na podlagi najiskrenejših in najsvetlejših čustev« (Janković 1931: 157). »So trenutki, ko iz njega spregovori vse tisto, kar je v svojem življenju potlačil. Pesnik je hotel eno, življenje mu je prineslo drugo. Zato nič čudnega, da je njegova poezija otožna in pesimistična, včasih celo grenka [...] Gregorčičeva poezija nagonsko in neobvladljivo izraža vsa elementarna čustva in pokriva vsa področja življenja« (Janković 1931: 159–160).

1934

Znani slovenski literarni zgodovinar Anton Slodnjak (1899–1983) opisuje Gregorčiča kot gorečega patriota, globokega človekoljuba in neupogljivega idealista. Gregorčičeve pesmi so izraz popolne slovenske duše. V njegovi pesmi se čuti brezmejna ljubezen do rodnega ljudstva in njegovega jezika. Pesniško čustvo in poetična misel si sama ustvarjata preprosto obliko (Slodnjak 1934: 254). »[...] se je moral neprestano bojevati v sebi in okoli sebe. Najhuje je trpel kot pesnik, saj je svoje zatajeno življenje živel prav za prav edino v poeziji. [...] se ni mogel nikjer in nikdar vsestransko izživeti, temveč je bil v življenju in pesmi žrtev nesrečne odločitve. [...] je Gregorčičeva pesem lepa izobražencu in preprostemu človeku. [...] je v njih neko notranje protislovje [...] notranj[a] neskladnost« (Slodnjak 1934: 257).

Več kot petdeset let kasneje je Slodnjak o Gregorčiču zapisal: »Kot pravi lirik je Gregorčič čutil, da bi moral svobodno peti o tem bistvenem nesoglasju med resničnim življenjem in religiozno zavestjo.« (Slodnjak 1986: 592).



Anton Slodnjak



Fran Petre



France Koblar

1937

V pomembnem srbskem literarnem časopisu, *Srpski književni glasnik*, je slovenski literarni zgodovinar Tone Potokar (1908–1985) objavil prispevek o Simonu Gregorčiču.

»Za njegove pesmi lahko rečemo, da pomenijo začetek preprostega verza in ritma v slovenski poeziji. Njegove pesmi so preproste, jasne in razumljive vsem« (Potokar 1937: 26). V Gregorčičevih pesmih se občuti nostalgija in boleč občutek ločenosti od domačega kraja (Potokar 1937: 24).

1946

Literarni zgodovinar Mirko Rupel (1901–1963) v zvezi z Gregorčičevim delom meni, da pesnikova naloga ni samo v bogastvu misli, marveč tudi v intenzivnem občutju (Rupel 1946: 81). Gregorčiča kot človeka opisuje kot zelo občutljivega in mehkega. Prebridki so bili pesniku vsi dnevi. Gregorčič ni bil iniciativen, temveč v sodbi in delu precej odvisen od drugih.

1955

Slovenski literarni zgodovinar Fran Petre (1906–1978), profesor slovenske književnosti na Filozofski fakulteti v Zagrebu, dojema Gregorčiča kot refleksivnega, meditativnega pesnika (Petre 1955: 144). »Gregorčič ni bil zadovoljen z duhovniškim poklicem, ki ga je mučil in zaviral. Njegove ljubezenske pesmi z veliko žalostjo in samozatajevanja izražajo njegovo notranje trpljenje, osebno dramo človeka, ki ni smel ljubiti.«

1961/1962

Najboljši poznavalec pesnika Simona Gregorčiča, literarni zgodovinar France Koblar (1899–1975), je v svoji monografiji o znamenitem slovenskem pesniku skušal prikazati Gregorčiča v dvojni podobi: kot človeka in pesnika. »Oba, pesnik in človek, sta neločljiva. Ko govorimo o dvojni podobi, o nasprotjih v človeku in pesniku, nasprotja v njem so nastajala iz mnogokaterih naključij in posebnosti njegove narave« (Koblar 1962: 10). »Pesnikova mladost v preprostosti, njegova vzgoja in duhovništvo so mu uravnavali idealističen pogled na svet in človeka. Temu pogledu je v marsičem nasprotovalo resnično življenje ter prinašalo trpka razočaranja« (Koblar 1961: 20). Danes določno vemo, da je Gregorčičeva pesem prihajala iz dna ranjenega srca. »Gregorčič je sodobnikom govoril neposredno do srca kakor noben naš pesnik; sodobniki so iz njega spoznavali tudi njegov kraj in doumeli svoj čas, a predvsem so zajemali njegova čustva in misli, ter jih sprejeli kot dragoceno razodetje človeške notranjosti« (Koblar 1961: 10). Po Koblarju Gregorčiča kot človeka odlikuje naravna preprostost in mehka pesniška narava (Koblar 1980: 12). »Gregorčič idealist je sprejel večni boj med srcem in razumom.«

Pričakovali bi, da bo Koblar v svoji monografiji povedal kaj o duhovni podobi Gregorčiča, vendar se to ni zgodilo.

1984

Literarni zgodovinar Jože Pogačnik (1933–2002) je v predgovoru svoje knjige o Gregorčičevi poeziji zapisal: »Tisto tradicionalno vsebino [misli na Domoljubne iskre], ki je spominjala na Jenkov patriotizem, je spremljala pesnikova osebna občutljivost, ki

je bila nova in pomenljiva dvojnost v poeziji tistega časa«. Glavni vir njegove poezije je bilo notranje nelagodje, ki je izhajalo iz dolžnosti duhovniškega poklica in hkrati stremelo k človeški preprostosti (Pogačnik 1984: 34).

1987

Da je Gregorčič največji slovenski lirik med Jenkom in slovensko moderno, je zapisal slovenski literarni zgodovinar Janko Kos. »S svojo naivno čustvenostjo je osvežil na Slovenskem predromantično in romantično poezijo, v času, ki se je začel nagibati v realizem. S tem predstavlja most med dobo romantike in novoromantičnimi sestavinami moderne. Gregorčič ni bil mislec, pač pa čustven človek, ki je ob preprostih mislih znal izraziti problematiko svojega življenja. Za Gregorčičevo osebnost je bila značilna telesna in duševna krhkost in nagnjenje k melanholiji.« (Kos 1987: 165)

Istega leta je pisec druge knjige o Gregorčiču, literarni zgodovinar Denis Poniž napisal: »Iskanje pesniške podobe Simona Gregorčiča ni lahko opravilo. Njegovo osebnost zaznamuje dvoje temeljnih oznak: ljudskost in liričnost.« (Poniž 1987: 159–160) »Gregorčičeva poezija je bila v času svojega nastanka pravzaprav sprejeta v nekaj drugih razsežnostih, v estetskih prav gotovo ne. Čas je bil torej tak, da se je morala poetičnost prikriti« (Poniž 1987).

2006

France Bernik (1927–2020), slovenski literarni zgodovinar, piše o neskladnosti med Gregorčičem človekom in duhovnikom: »V vsakdanjem življenju je moral Gregorčič prestati številne preizkušnje in skušnjave. Odpovedati se je moral človeškemu, če je hotel ostati zvest božjemu. Do takih neskladnosti z življenjem je prihajalo, ker je bil pesnik notranje razklan, razdeljen med človeka in duhovnika, kar potrjujejo tudi njegove refleksije.« (Bernik 2006: 298)

Zaključne misli

Čeprav je glavna značilnost Gregorčičeve poezije močna čustvenost, pa tudi preprostost in jasnost, so jo slovenski, hrvaški in srbski literarni zgodovinarji doumeli različno. Kot glavni vir Gregorčičeve poezije navajajo: nasprotje med ideali in realnostjo, nasprotje med srcem in razumom, nesoglasje med resničnim življenjem in religiozno zavestjo ter neskladnost med svetom in seboj. Gregorčičevo čustvovanje opisujejo kot neposredno, pristno, čisto, resnično, iskreno, nežno, naravno, globoko, toplo, ljubezensko, melanholično, pesimistično, domoljubno, nostalgичno, nebeško, pa tudi naivno.

Literatura

- BARAC, Anton, 1924: *Antologija. Simon Gregorčič*. Zagreb: Narodna knjižnica.
 BERNIK, France, 2006: Gregorčičeva poezija danes. *Slavistična revija* LIV/3. 295–301.
 BURGAR, Anton, 1907: *Simon Gregorčič. Življenjepis*. Ljubljana: Ignacij Gruntar.
 GAVRILOVIĆ, Andra, 1895: *Simon Gregorčič. Pisma o književnosti u Slovenaca*. Beograd: Štamparija Petra Tanaskovića.

- GLASER, Karol, 1898: Gregorčič Simon. *Zgodovina slovenskega slovstva: IV zvezek, Stritarjeva doba od 1870. do 1895*. Ljubljana: Slovenska matica.
- GLONAR, Joža, 1917: Govor ob desetletnici Gregorčičeve Smrti. *Ljubljanski zvon* XXXVII/1. 68–78.
- GRAFENAUER, Ivan, 1926: Gregorčič Simon. *Slovenski biografski leksikon*. 2. zvezek. Ljubljana: Zadruga gospodarska banka. 251–257.
- DOBROVOLJC, France, 1987: Gregorčič Simon. *Leksikon pisaca Jugoslavije*, knjiga 2. Novi Sad: Matica srpska. 293–299.
- JANKOVIĆ, Ljubica, 1931: Simon Gregorčič. *Iz slovenačke književnosti*. Beograd: Zadruga Profesorskog društva. 154–162.
- KOBLAR, France, 1961: *Izbrane poezije. Simon Gregorčič*. Celje: Mohorjeva družba.
- KOBLAR, France, 1962: *Simon Gregorčič: njegov čas, življenje in delo*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOBLAR, France, 1980: *Izbrane poezije. Simon Gregorčič*. Celje: Mohorjeva družba.
- KOS, Janko, 1987: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- LEVEC, Fran, 1882: Zlata knjiga. *Ljubljanski zvon* II/7. 436–442.
- LEVEC, Fran, 1965: *Eseji, študije, potopisi*. Uredil France Bernik. Ljubljana: Slovenska matica.
- MAJCEN, Davorin, 1908: *Simon Gregorčič, pesnik najplemenitejšega domoljubja*. Novo Mesto: tisk J. Krajec.
- MEŠKO, Fran Ksaver, 1907: Simon Gregorčič. *Ljubljanski zvon* XXVII/2. 142–149.
- PETRAVIĆ, Ante, 1905: Simon Gregorčič. *Studije i portreti*. Zagreb: A. Scholz.
- PETRE, Fran, 1955: Popularni i intimni Gregorčič. *Kulturni radnik* VIII/3–4. 142–146.
- PIRJEVEC, Avgust, 1927: Simon Gregorčič. *Slovenski možje*. Prevalje: Družba sv. Mohorja.
- POGAČNIK, Jože, 1984: *Simon Gregorčič. Poezija*. Novi Sad: Matica srpska.
- PONIŽ, Denis, 1987: *Simon Gregorčič. Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PREGELJ, Ivan, 1934: *Simon Gregorčič. Izbrane pesmi*. Celje: Družba sv. Mohorja.
- RUPEL, Mirko, 1946: *Izbrane pesmi Simona Gregorčiča*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- SLODNJAK, Anton, 1934: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Akademsko knjiga. 253–271.
- SLODNJAK, Anton, 1986: Gregorčič Simon. *Enciklopedija Jugoslavije*, knjiga 4. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 592–593.

Vloga slikanic pri razumevanju in uravnavanju neugodnih čustev v predšolskem obdobju

DOI: 10.4312/Obdobja.44.151-157

Eva Klemenc, Kranjski vrtci, Kranj; eva.klemenc11@gmail.com

Petra Dolenc, Pedagoška fakulteta, Univerza na Primorskem, Koper; petra.dolenc@pef.upr.si

Barbara Zorman, Pedagoška fakulteta, Univerza na Primorskem, Koper;
barbara.zorman@upr.si

Kot večkodna besedila so slikanice posebej primerne za spodbujanje empatije in teorije uma. Premišljeno posredovanje slikanic otrokom v predšolskem obdobju lahko izboljša sposobnosti prepoznavanja, razumevanja in izražanja čustev ter omogoči prenos znanja o strategijah uravnavanja čustev iz slikanic v lastna življenja. V prispevku predstavljamo raziskavo o načrtovanju, izvedbi in evalvaciji posredovanja štirih slikanic na temo neugodnih čustev v dveh skupinah predšolskih otrok v starosti od štiri do šest let. Posredovanje slikanic je potekalo v skladu s temeljnimi načeli komunikacijske didaktike književnosti oz. posredovanja večkodnih besedil. Predvsem v fazah izražanja vtisov oz. poustvarjanja estetskega doživetja smo opazovali, kako se dojemanje neugodnih čustev, ki jih predstavljajo slikanice, odraža v odzivih otrok, natančneje v njihovih govornih, likovnih in telesnih poustvaritvah, ter kako so otroci čustva, predstavljena v slikanicah, povezovali z lastnimi izkušnjami.

slikanice, branje, neugodna čustva, zgodnje otroštvo, vrtce

As multimodal texts, picture books are particularly suitable for promoting empathy and theory of mind. Thoughtful presentation of picture books to preschool children can, among other things, improve their ability to recognize, understand, and express emotions (and facilitate the transfer of knowledge about emotion regulation strategies from picture books to their own lives). This article presents a study based on the design, implementation, and evaluation of presenting four picture books about unpleasant emotions to two groups of preschool children four to six years old. The picture books were presented according to the basic principles of communicative literature teaching and the principles of teaching multimodal texts. Particularly in the phase of expressing the children's aesthetic experience, it was observed how the unpleasant emotions represented in the picture books were reflected in the children's reactions, especially in their linguistic, visual, and physical recreations of the picture books, and how the children related the emotions presented in these books to their own experiences.

picture books, reading, unpleasant emotions, early childhood, preschool

1 Uvod

Čustva so zapleteni psihofiziološki procesi, ki izražajo posameznikov vrednostni odnos do zunanjega sveta ali samega sebe ter predstavljajo subjektivni odziv na specifično situacijo, ki jo posameznik ocenjuje kot zanj pomembno (Lazarus 1991 v: Smrtnik

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Vitulić 2007: 26). Običajno jih delimo na prijetna oz. ugodna in neprijetna oz. neugodna ter temeljna in sestavljena (tudi čustva samozavedanja, kot so sram, ponos, ljubosumje, zadrega). Medtem ko vsa temeljna čustva (veselje, zanimanje, presenečenje, strah, jeza, žalost in gnus) opazamo že pri dojenčkih na podlagi njihovih obraznih izrazov, pa v obdobju malčka poleg temeljnih čustev otrok doživlja tudi čustva samozavedanja (sram, zadrega, krivda, zavidanje, ponos), ki se nanašajo na ugodno ali neugodno doživljanje sebe (Zupančič 2020: 261). V zgodnjem otroštvu se nadaljuje razvoj prepoznavanja, razumevanja čustev, otroci pa tudi vse bolj razumejo, da lahko posameznik doživlja več različnih čustev hkrati. Glavni razvojni napredek v tem obdobju se kaže na področju nadzora nad čustvenim doživljanjem in izražanjem, ki postaja vse bolj uravnoteženo in socialno sprejemljivo (Kavčič, Fekonja 2020: 393).

Ker je sposobnost razumevanja in uravnavanja čustev po mnenju nekaterih avtorjev (Akin idr. 2000) osnova za soočanje z različnimi življenjskimi izzivi, je ključno, da spodbujamo otrokov čustveni razvoj in uravnavanje različnih čustvenih stanj. Pregled raziskav, ki so analizirale vpliv dialoškega branja na otrokove socialno-čustvene in socialno-kognitivne veščine, zmožnost pripovedovanja, slovnično zmožnost in znanje o svetu, je pokazal, da dialoško branje odraslih z otroki ugodno vpliva na razvoj prepoznavanja čustev in psihičnih stanj, tako lastnih kot tujih (Grøver idr. 2023). Številni avtorji (Nikolajeva 2013, 2018; Iordanou, Mattock 2022; Schoppman idr. 2023; Zorman 2017; Pezdirc Bartol 2024) kot najprimernejše sredstvo za čustveno opismenjevanje otrok v predbralnem oz. zgodnjem bralnem obdobju izpostavljajo slikanico. Ta je že izhodiščno namenjena skupnemu branju otrok in odraslih, posebej dragocena za čustveno opismenjevanje pa je njena večkodnost, tj. interakcija slikovnega in verbalnega (Nikolajeva 2013, 2018). Študije dokazujejo tudi, da premišljeno posredovanje slikanic otrokom v predšolskem obdobju med drugim lahko izboljša sposobnosti prepoznavanja, razumevanja in izražanja čustev (Bergman idr. 2021) ter omogoči prenos znanja o strategijah uravnavanja čustev iz slikanic v lastna življenja (Schoppmann idr. 2023). Jezik kot medij, ki temelji na abstrakciji in arbitrarnem razmerju med označevalcem in označenim, ni zmeraj uspešen pri neposrednem izražanju spremenljivosti in večpomenskosti čustev. Vrzel med abstraktnimi jezikovnimi koncepti in telesnim doživljanjem čustev uspešno premošča metaforično izražanje (gl. Zorman 2017). Za otroke, ki se prepoznavanja čustev šele učijo, je dobrodošlo, da so čustva prikazana v (likovni) upodobitvi telesa. Zaradi razvojnih značilnosti mlajši otroci čustva lažje prepoznajo v zunanji manifestaciji, npr. solzah, kot v opisu občutja, npr. žalosti (Kordigel Aberšek 2008). Slikanice so problemske teme, med katere sodi tudi izražanje neugodnih čustev, začele predstavljati po letu 1990, izraziteje pa v 21. stoletju (Iordanou, Mattock 2022; Schoppmann idr. 2023). Tudi Nikolajeva (2013) je mnenja, da se slikanice sicer že od nekdaj uporabljajo za spodbujanje bralnih spretnosti otrok, v kontekstu razvoja čustvene pismenosti pa so bile precej zapostavljene. Spoznanja s področja razvojne in kognitivne psihologije so raziskovalcem mladinske književnosti omogočila nov vpogled v uporabo slikanic, kar lahko pripomore k spodbujanju otrokove čustvene pismenosti (Nikolajeva 2013, 2018; Schoppmann idr. 2023). Vse to se sklada tudi s cilji književne vzgoje v vrtcu, ki med

drugim izpostavljajo pomen otrokovega razvijanja sposobnosti identifikacije s književno osebo in posledično spoznavanje različnih čustvenih stanj, ki jih ta oseba doživlja (Kordigel, Jamnik 1999).

2 Raziskava

2.1 Načrt in izvedba

V raziskavi smo se osredotočili na otroško dojemanje podajanja neugodnih čustev v slikanici, zlasti jeze, žalosti in strahu. Za izbrana čustva smo se odločili, ker so temeljna in evolucijsko pomembna čustva, ki jih doživljajo vsi otroci, hkrati pa je pomembno, da jih znajo prepoznavati in jih ustrezno uravnavati. Namen raziskave je bil ovrednotiti pomen slikanic pri razumevanju in uravnavanju neugodnih čustev pri otrocih drugega starostnega obdobja v izbranem slovenskem vrtcu. Zastavili smo si naslednja raziskovalna vprašanja:

- Katere slikanice za predšolske otroke so primerne za obravnavo neugodnih čustev, kot so strah, žalost in jeza?
- Kako se posamezna obravnavana neugodna čustva v slikanicah odražajo v odzivih otrok – kako jih doživljajo, izražajo in uravnavajo?
- Kako se estetska doživetja slikanic odražajo v različnih poustvaritvah otrok?
- Kakšna je uporabna vrednost izbranih slikanic za obravnavo neugodnih čustev pri predšolskih otrocih?

Za namene raziskave smo z dvema manjšima skupinama (največ sedem) predšolskih otrok izvedli štiri delavnice (30–45 minut), ki so tematizirale temeljna neugodna čustva: prva delavnica strah, druga žalost, tretja jeza in četrta kombinacijo teh navedenih čustev. Za izvedbo delavnic smo na podlagi jezikovne in likovne kakovosti, ustrezne tematizacije neugodnih čustev ter primernosti za starostno skupino otrok (4–6 let) izbrali dve slovenski in dve tuji slikanici, in sicer Ida Mlakar: *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost* (2004), Max Velthuijs: *Žabec se boji* (2004), Aksinja Kermauner: *O miški, ki je oklofutala medveda* (2022) in Maurice Sendak: *Tja, kjer so zverine doma* (2013). Med izvajanjem delavnic smo s pomočjo opazovalnega obrazca beležili vedenje otrok.

V skladu z načeli komunikacijske didaktike mladinske književnosti (Kordigel Aberšek 2008) smo vsako delavnico začeli z uvodno motivacijo, sledilo je interpretativno branje, pri čemer smo bili pozorni, da so bile ilustracije otrokom dobro vidne. Sledilo je izražanje doživetij. Pri usmerjenem pogovoru smo se sprva osredotočili na like v slikanici in na čustva, ki so jih doživljali, potem pa je glede na interes in odzivnost otrok sledil pogovor o njihovem doživljanju ter uravnavanju čustev, obravnavanih v slikanici. Pogovor o slikanici je bil usmerjen: otrokom smo postavljali odprta vprašanja in jih spodbujali k izražanju mnenj, hkrati pa nismo vztrajali, če se kdo ni želel izpostaviti ali govoriti o določeni temi. Sledilo je poustvarjanje estetskega doživetja, ki je zajemalo likovno in gibalno izražanje oz. dramsko poustvaritev dogajanja. Otroke smo spodbujali, vendar jim nismo dajali natančnih navodil ali postavljali omejitev. Glede na motivacijo in pozornost otrok smo v izvedbo vključili še krajši zaključek, namenjen sprostitvi in povzetku srečanja.

2.2 Rezultati in razprava

Otroci so na začetku vsake delavnice z veseljem pričakovali nove zgodbe in dejavnosti, radovedno so spremljali ilustracije, kar kaže na pomen ustreznega posredovanja slikovne komponente. Branju je vedno sledilo nekaj trenutkov tišine, saj smo želeli počakati na prve odzive otrok. Pri vseh delavnicah smo dosledno opazovali željo otrok, da bi slikanico prebrali še enkrat in si ponovno ogledati ilustracije. V nadaljevanju na kratko povzemamo najpomembnejše ugotovitve glede odzivov otrok.

Otroci v obeh skupinah so po branju slikanice *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost* prepoznali, katero čustvo je slikanica obravnavala, čeprav jim predhodno nismo prebrali naslova slikanice. Vsi otroci so se o žalosti brez težav pogovarjali, kar med drugim kaže, da žalost razumejo. V pogovoru o tem, kdaj sami doživljajo žalost, so v obeh skupinah navajali razne telesne poškodbe (padec, udarec itn.), kar potrjuje trditev Kordigel Aberšek (2008), da mlajši otroci čustva lažje prepoznajo v zunanji manifestaciji. Otroci so iz podobnih razlogov izhajali tudi pri pogovoru o tem, kako lahko nekemu, ki je žalosten, pomagamo: »V primeru, da kdo pade, mu prinesem obliž« itn. Nekateri odgovori nakazujejo, da so otroci žalostni takrat, ko je prizadet nekdo izmed njihovih bližnjih (npr. če komu razbijejo skodelico, ko brat nagaja mami ali očetu idr.). Slednje kaže tudi porast otrokove občutljivosti v medosebnih odnosih, kar je pomembno za razvoj empatije kot ene ključnih socialnih veščin (Nikolajeva 2013). Sledilo je likovno poustvarjanje, pri katerem se je v največji meri pojavljal motiv milnega mehurčka. Milni mehurček, s katerim Bibi izdiha žalost, predstavlja osrednjo pesniško podobo besedila oz. telesno, materialno ponazoritev čustva. Dejstvo, da se je ta motiv pogosto pojavil v otroških likovnih poustvaritvah besedila, potrjuje zgornji trditvi, da metafore oz. materialne manifestacije čustev otrokom pomagajo pri njihovem prepoznavanju in uravnavanju.

Analiza likovnih poustvaritev estetskega doživetja je pokazala, da so kar trije otroci poleg prašičkov narisali volka, ki se v obravnavani slikanici ni pojavil. Verjetno lahko tu zaznamo medbesedilno povezavo s pravljico bratov Grimm *Volk in trije prašički*, ki so jo po besedah vzgojiteljice v vrtcu otroci že večkrat slišali, kar nakazuje na to, da je mogoče že v predšolski književni vzgoji (na igriv način) razvijati večšino medbesedilnega povezovanja, ki je ključen del kompleksne literarne zmožnosti.

Tudi pri slikanici *Žabec se boji* so otroci brez težav prepoznali čustvo strahu in se o njem sproščeno pogovarjali, zelo radi so delili svoje osebne izkušnje, povezane z doživljanjem strahu. Kot razlog za strah so večinoma omenjali duhove in pošasti, največkrat v povezavi s temo. To potrjuje ugotovitve (Smrtnik Vitulić 2007), po katerih so strahovi v zgodnjem otroštvu pogosto povezani z bujno domišljijo, zato kot izvore strahu navajajo nadnaravna bitja. Sposobnost ločevanja resničnosti od domišljije se v tem obdobju namreč še razvija (Kavčič, Fekonja 2020). Pogosto so otroci kot izvor strahu navajali tudi odsotnost bližnjih oseb, predvsem staršev. Otroci v obeh skupinah so slikanico z velikim zanimanjem dramsko poustvarili. Doživljanje strahu so izrazili zelo doživeto, hkrati pa so v obeh skupinah prišli do smiselnega zaključka, kako premagati strah – vsem je bilo skupno to, da so ga, podobno kot v slikanici, premagali s pomočjo prijate-

ljev. To lahko povežemo z navedbami nekaterih avtorjev, po katerih se otroci pogosto poistovetijo z različnimi pomembnimi osebami (npr. vrstniki) ali knjižnimi liki ter se tako učijo reševanja problemov v vsakdanjem življenju (Kordigel, Jamnik 1999; Schoppmann idr. 2023).

Slikanico *O miški, ki je oklofutala medveda* so otroci spremljali z velikim zanimanjem. Čustvo jeze so brez težav prepoznali, so bili pa pri pogovoru o jezi zelo zadržani in v veliki večini niso želeli deliti svojih izkušenj, povezanih z jezo. Čeprav je jeza z razvojnega vidika koristno čustvo, saj lahko otroku predstavlja motivacijo za premaganje ovir ali mu omogoča, da se postavi zase (Kavčič, Fekonja 2020), ostaja v primerjavi z drugimi neugodnimi čustvi (npr. strahom, žalostjo) pogosto tabuizirana, predvsem zato, ker jo večkrat napačno enačimo z agresivnostjo in nasiljem. Slednja namreč predstavljata negativni vedenjski izraz jeze, ko je ne uspemo ustrezno uravnati oz. izraziti na družbeno sprejemljiv način. Prav zato smo se pri gibalnem oz. dramškem poustvarjanju osredotočili na socialno sprejemljivo uravnavanje jeze – pri otrocih smo izražanje jeze spodbujali, vendar poudarjali predvsem konstruktivne načine njenega izražanja. Pri tem so otroci sodelovali tako, da so vključevali svoje ideje in jih tudi preizkusili, kjer je bilo to možno. Najbolj so si zapomnili, da je miška v slikanici, da bi se pomirila, štela od deset nazaj. Tako so tudi sami vključevali ideje s štetjem (npr. preštej barvice, žlice ipd.).

Otroci obeh skupin so ob slikanici *Tja, kjer so zverine doma* v primerjavi z drugimi slikanicami kazali še intenzivnejše zanimanje za ilustracije. Tako so potrdili ustreznost avtorjeve odločitve, da osrednji del (ta upodablja Maksovo soočanje z lastno jezo, prikazano v metaforični upodobitvi srečanja z »zverinami«) poda izključno v slikah, brez besed. Z odpovedjo besednemu delu, ki ga v posredovanju slikanice neopismenjenemu otroku posreduje odrasla oseba, je Sendak (začasno) odpravil hierarhično izhodišče skupnega branja in otroka povabil, da avtonomno vstopi v pripovedni prostor slikanice ter jo samostojno interpretira. Interes otrok za ilustracije je potrdil tudi pomen ustreznega posredovanja slikovnega dela knjige otrokom v predšolski književni vzgoji in še zlasti pomen posredovanja čustvenih stanj otrokom preko kakovostnih ilustracij. Zanimivo se nam je zdelo, da so otroci slikanico najprej povezali s čustvom strahu. Najverjetneje zato, ker so se večini otrok zverine v slikanici zdele strašne. Po mnenju Iordanou in Mattock (2022) so »divje stvari« v slikanici metafora za dečkovo jezo. Povezava med čustvoma jeze in strahu lahko služi kot izhodišče spoznanja, da lahko posameznik doživlja več različnih čustev hkrati. Kot na predhodni delavnici, se tudi v tem primeru otroci o jezi niso želeli veliko pogovarjati, eden od otrok je Maksa označil kot »zlobnega fanta«, ker se je pretvarjal, da je zverina. To bi lahko še dodatno nakazovalo na dejstvo, da družbene norme narekujejo potlačeno izražanje intenzivnih čustev (Iordanou, Mattock 2022), posledično pa otroci jezo dojemajo kot nekaj slabega, čeprav je izražanje jeze pri mlajših otrocih pogosto in normalno. Pri likovnem poustvarjanju oz. dramatizaciji so otroci največji interes izkazali za zverine, ki so jih zelo nazorno oponašali, pojavile pa so se tudi na večini risb.

Otroci so pokazali več interesa in pripravljenosti za pogovor o lastnih izkušnjah doživljanja, uravnavanja žalosti in strahu kot pa jeze. O jezi, ki se je pojavljala kot odziv na dogodke v izbranih slikanicah, so se otroci še želeli pogovarjati, iz česar je bilo razvidno, da razumejo jezo, ki se je pojavila pri literarnih likih, ter so v slikanici prepoznali tudi socialno sprejemljive in nesprejemljive načine soočanja z jezo. O jezi v povezavi z lastnimi izkušnjami pa večinoma niso želeli govoriti, zato se je ravno pri obravnavi tega čustva kot zelo uporabno in smiselno izkazalo poustvarjanje slikanice.

Pri poustvarjanju slikanice so otroci na splošno pokazali več interesa za dramsko kakor za likovno poustvarjanje. Gledališke dejavnosti kot poustvarjanje bralnega doživljanja na temo čustev otrokom omogočajo intenzivno vživetje v telesni položaj lika, poleg tega pa nudijo tudi izhodišče za improvizacijo in varno eksperimentiranje v socialni interakciji (Lešnik Jeras 2024).

3 Sklep

Priprava in izvedba raziskave je v veliki meri potrdila številne predhodne izsledke (Nikolajeva 2013; Zorman 2017; Iordanou, Mattock 2022; Li 2023; Schoppmann idr. 2023; Pezdirc Bartol 2024), ki navajajo možnost uporabe slikanic pri čustvenem opismenjevanju otrok ter možnost prenosa informacij iz slikanic v realno življenje. Slikanice ustvarjajo simulacijo čustev in na ta način ponujajo nadomestno čustveno izkušnjo (Nikolajeva 2013, 2018). Na prenos informacij iz knjig v realno življenje spodbudno vpliva pogovor med branjem in po njem (Schoppmann idr. 2023) oz. poustvarjanje estetske izkušnje slikanice, s katero otroci sporočajo, kako so zgodbo doživeli in razumeli (Marjanovič Umek idr. 2022).

Praktične delavnice so pokazale, da otroci izbranega vrtea poznajo in razumejo temeljna neugodna čustva, kot so strah, žalost in jeza. Pri obravnavi posameznih čustev je bilo zaznati opazno razliko predvsem pri jezi, saj so imeli otroci pri pogovoru o tem čustvu nekoliko več zadržkov kot pri obravnavi žalosti in strahu. Menimo, da ima v tem primeru možnost poustvarjanja slikanice še večjo dodano vrednost, saj uporaba gledališke pedagogike v dejavnostih po branju omogoča prevzemanje vloge literarnih junakov, kar predstavlja otrokom varnejše okolje za soočanje s čustvom jeze. Gledališke dejavnosti torej otroku omogočajo varnost tudi v predstavljanju tabuiziranih čustev preko fiktivnega lika. Hkrati pa vživetje v namišljene like omogoča improvizacijo in varno (tudi zaradi skrbnega opazovanja s strani vzgojiteljev) eksperimentiranje v socialnih interakcijah.

Ugotovili smo, da slikanice lahko učinkovito pripomorejo k razumevanju in uravnavanju neugodnih čustev pri otrocih, kadar je njihovo posredovanje v predšolski književni vzgoji načrtovano in izvedeno s profesionalno skrbjo.

Literatura

- AKIN, Terri, COWAN, David, PALOMARES, Susanna, SCHILLING, Diane, 2000: *Pomoč otrokom pri spoprijemanju z žalostjo, strahom in jezo*. Ljubljana: EDUCY.
- BATISTIČ ZOREC, Marcela, PROSEN, Simona, 2011: *Priročnik za razvojno psihologijo v programu Predšolska vzgoja*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.

- BERGMAN DEITCHER, Deborah, ARAM, Dorit, KHALAILY-SHAHADI, Mabsam, DWAIRY, Mona, 2021: Promoting Preschoolers' Mental-Emotional Conceptualization and Social Understanding: A Shared Book-Reading Study. *Early Education and Development* XXXII/4. 501–515. <https://doi.org/10.1080/10409289.2020.1772662> (dostop 2. 4. 2025)
- GRØVER, Vibeke, SNOW, Catherine E., EVANS, Leigh, STRØMME, Hilde, 2023: Overlooked Advantages of Interactive Book Reading in Early Childhood? A Systematic Review and Research Agenda. *Acta Psychologica* 239. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2023.103997>
- IORANOU, Christiana, MATTOCK, Karen, 2022: Where the Wild Things Are: Understanding of Emotions in a Picture Book. *Education* L/5. 627–639. <https://doi.org/10.1080/03004279.2021.1882526>
- KAVČIČ, Tina, FEKONJA, Urška, 2020: Čustveni razvoj v zgodnjem otroštvu. Ljubica Marjanovič Umek, Maja Zupančič (ur.): *Razvojna psihologija: 2. zvezek. 2. dopolnjena in razširjena izdaja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 393–412.
- KERMAUNER, Aksinja, 2022: *O miški, ki je oklofotala medveda*. Dob: Miš.
- KORDIGEL ABERŠEK, Metka, 2008: *Didaktika mladinske književnosti*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- KORDIGEL ABERŠEK, Metka, JAMNIK, Tilka, 1999: *Književna vzgoja v vrtcu*. Ljubljana: DZS.
- LEŠNIK JERAS, Irina, 2024: Gledališki učni pristopi in njihova aplikacija v komunikacijski pouk književnosti v osnovni šoli. *Sodobna pedagogika* LXXV/2. 91–108.
- LI, Xinqi, 2023: Emotion Understanding, Expression, and Regulation in Early Childhood. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences* 15. 25–30. <https://doi.org/10.54097/ehss.v15i.9055>
- MARJANOVIČ UMEK, Ljubica, FEKONJA, Urška, HACIN BEYAZOGLU, Kaja, 2022: *Skupno branje odraslih in otrok: Otrokov vstop v svet domišljije, čustev, besed in zgodb*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MLAKAR ČRNIČ, Ida, 2004: *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost*. Radovljica: Didakta.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2013: Picturebooks and Emotional Literacy. *The Reading Teacher* LXVII/4. 249–254.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2018: Emotions in Picturebooks. Bettina Kümmerling-Meibauer (ur.): *The Routledge Companion to Picturebooks*. Oxon, New York: Routledge. 110–118.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2024: Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah. *Primerjalna književnost* XLVII/1. 131–144. <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.08>
- SCHOPPMANN, Johanna, SEVERIN, Franziska, SCHNEIDER, Silvia, SEEHAGEN, Sabine, 2023: The Effect of Picture Book Reading on Young Children's Use of an Emotion Regulation Strategy. *PLoS ONE* XVIII/8: e0289403. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0289403>
- SENDACK, Maurice, 2013: *Tja, kjer so zverine doma*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SKUBIC, Darija, PODOBNIK, Uršula, 2018: Prepričanja vzgojiteljev o rabi slikanice brez besedila v vrtcu. *Jezik in slovstvo* LXIII/4. 17–31.
- SMRTNIK VITULIČ, Helena, 2007: *Čustva in razvoj čustev*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- STROUSE, Gabrielle A., NYHOUT, Angela, GANEA, Patricia A., 2018: The Role of Book Features in Young Children's Transfer of Information from Picture Books to Real-World Contexts. *Frontiers in Psychology* 9. 299–311. <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2018.00050/full/> (dostop 2. 4. 2025)
- VELTHUIJS, Max, 2004: *Žabec je žalosten*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ZORMAN, Barbara, 2017: Čustvena nalezljivost: Analiza na primerih izbranih slovenskih slikanic. *Sodobnost* LXXXI/11. <https://www.sodobnost.com/barbara-zorman-custvena-nalezljivost-2/> (dostop 2. 4. 2025)
- ZUPANČIČ, Maja, 2020: Razvoj čustev in temperamenta ter osebnost v obdobjih dojenčka in malčka. Ljubica Marjanovič Umek, Maja Zupančič (ur.): *Razvojna psihologija: 1. zvezek. 2. dopolnjena in razširjena izdaja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 257–286.

Vpliv prevajalke na izbiro prevoda slovenskega knjižnega dela: primeri iz Francije in Argentine

DOI: 10.4312/Obdobja.44.159-165

Marjeta Klinar, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; marjeta.klinar@ff.uni-lj.si

Prevodi slovenske književnosti v francoščino in španščino so vse številnejši in krog bralcev v teh deželah se širi. Prispevek se osredotoča na poglede prevajalk v zvezi z izdajanjem novih knjižnih del, predvsem na izbiro za objavo v teh deželah. V nadaljevanju raziskuje razlike v ubesedovanju čustev v slovenski, francoski in španski književnosti.

prevodi, francoščina, španščina, slovenska književnost, prevajalka

Translations of Slovenian literature into French and Spanish are increasing, and the circle of readers in these countries is expanding. This article focuses on the views of translators regarding the publication of new literary works, especially the choice of work to be published in these countries. In addition, it explores differences in expressing emotions in Slovenian, French, and Spanish literature.

translations, French, Spanish, Slovenian literature, translator

1 Uvod

Identiteta slovenskega naroda temelji na jeziku, zato je bila književnost za Slovence od nekdaj zelo pomembna. Lahko je razumeti željo, da bi jo poznalo čim več ljudi, tudi izven meja naše države. Za doseg tega cilja je najboljša pot čim večje število prevodov, za katere pa potrebujemo prevajalce, založniške hiše z vsemi dejavnostmi – od uredniške kritike, lektoriranja in tiska do distribucije in oglaševanja – ter finančno podporo. O položaju slovenske književnosti v Franciji in Argentini je bilo narejenih že več raziskav (mdr. Jesenovec 2011; Klinar 2008, 2021; Mezeg 2020; Pokorn 2024; Pregelj 2010; Sarachu Vodopivec 2024; Šabec 2024), zato se pričujoči prispevek osredotoča na pogled prevajalk v zvezi s potencialnimi novimi objavami prevodov slovenskih knjižnih del.

1.1 Oris položaja slovenske književnosti v Franciji

Od prve knjižne objave slovenske književnosti v francoščini leta 1919 (L. C. Meurville, avtor pesniške zbirke *Rêves & Glandes*, je v njej med drugim objavil nekaj prevodov Prešernovih, Gregorčičevih in Jenkovih pesmi) število prevodov neprestano narašča. Mejnik je bila prodajna uspešnica Bartolov *Alamut* leta 1988, v letih po tem pa dela Borisa Pahorja. Trenutno je najbolj znan slovenski avtor Drago Jančar: do sedaj ima v Franciji izdanih dvanajst knjižnih del, prejel je dve francoski nagradi in več nominacij.

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Za izide slovenskih knjižnih del v tujini si največ prizadevajo prevajalke same ali prijatelji pisateljev, kot v primeru Pahorja, ko je za njegov prvi prevod poskrbel znanstvenik in filozof Evgen Bavčar. Založbe, ki izdajajo dela slovenske književnosti, se večinoma osredotočajo na književnost Srednje in Vzhodne Evrope (Phébus, Esprit des péninsules). Posebej moramo omeniti Editions Franco-slovènes et cie, ki jo je leta 2012 ustanovila Zdenka Štimac in v kateri je bilo do danes objavljenih 14 slovenskih knjižnih del v francoščini. Leta 2025 jo je prevzela Mateja Bizjak Petit, direktorica Hiše slovenske poezije v Franciji, ki je na ta način povezala obe inštituciji.

Na splošno lahko rečemo, da so za promocijo, objave in poznavanje slovenske književnosti v Franciji v zadnjem desetletju najbolj zaslužne prevajalka Andrée Lück-Gaye, prevajalka, lektorica in založnica Zdenka Štimac, pesnica, režiserka in prevajalka Mateja Bizjak Petit ter pisateljica in prevajalka Liza Japelj (psevdonom Ella Blisssova).

1.2 Oris položaja slovenske književnosti v španščini

Španski prevodi slovenskih avtorjev se pojavljajo v treh literarnih sistemih: slovenskem, španskem in latinskoameriškem. Od prve objave slovenske književnosti v španščini leta 1939 (*Martin Krpan*, prevedel V. A. Kjuder) število prevodov narašča, predvsem po izidu Bartolovega *Alamuta* leta 1989 (Jesenovec 2011: 4).

Slovenska literatura v španskih prevodih je bila doslej večinoma objavljena pri manjših založbah, pogosteje so prevajani sodobnejši avtorji. Po številu prevodov izstopa poezija, v zadnjih letih pa je bilo objavljenih tudi več proznih del (Fink 2021).

Za slovensko književnost v španskem prostoru obstaja rastoče zanimanje zlasti med tremi skupinami bralcev. Prva so predavatelji in raziskovalci v visokošolskih ustanovah ter študenti književnosti, slavistike ali prevajalstva. Drugi bralci pogosto odkrijejo slovensko književnost prek antologij, predstavitev, gostovanj avtorjev ali delavnic poezije. Pomembna ciljna skupina je slovenska skupnost v Argentini, ki so potomci slovenskih izseljencev; marsikdo med njimi ne govori več tekoče slovensko, tako jim prevodi omogočajo dostop do literature prednikov.

Kljub zanimanju pa se prevajalci soočajo s težavami pri iskanju založnikov, ki bi bili pripravljeni izdati slovensko književnost. Knjižne objave slovenskih avtorjev v Španiji in Argentini so večinoma rezultat prizadevanj prevajalcev ter osebnih stikov avtorjev z založniki. Zelo pomemben dejavnik je podpora Javne agencije za knjigo in Trubarjevega sklada. Nastajajo različne, tudi spletne knjigarne, ki omogočajo izdaje novih prevodov. Posebej velja omeniti založbo Gog y Magog, ki jo je leta 2002 soustanovila profesorica za slovensko književnost na Univerzi v Buenos Airesu, Julia Sarachu, in v kateri je do zdaj izšlo 15 slovenskih knjižnih del (Sarachu Vodopivec 2024: 189).

Verjetno najbolj zaslužni prevajalci na tem področju so Florencia Ferre, Pablo Juan Fajdiga, Marjeta Drobnič in Barbara Pregelj.

2 Sodelovanje prevajalk z založbami v Franciji in Argentini

Prevajalci so akterji, ki se nahajajo v medkulturnem prostoru med izhodiščno in ciljno kulturo. Čeprav prevajajo sami in je prevod njihov osebni izdelek, je ta tesno

povezan z okoliščinami, ki v veliki meri določajo in vplivajo na izbor besedil, produkcijo in distribucijo prevodov ter posredno na način prevajanja in izbor prevajalskih strategij.

Na končno odločitev za izbor dela za prevod vpliva več dejavnikov: s katero založbo je prevajalka trenutno v stiku, kakšna literatura zanima to založbo, za kaj se v tistem času lahko dobi finančna podpora. V večini primerov prevodov namreč ne plačuje založba, temveč podporne agencije. Te običajno raje podprejo še živeče avtorje, saj je prisotnost avtorja velikokrat glavni dejavnik za boljšo prodajo knjig na prireditvah (Blatnik 2024: 560).

Pričujoča raziskava temelji na vodenih intervjujih s štirimi prevajalkami: v francoščino z Andrée Lück-Gaye, Francozinjo slovenskih korenin, in Matejo Bizjak Petit, Slovenko, ki živi v Franciji, ter v španščino z Argentinko Florencio Ferre in Slovenko Marjeto Drobnič. V nadaljevanju so predstavljene njihove izkušnje v zvezi s sodelovanjem s tujimi založbami.

Prevajalke se strinjajo, da pri izbiri dela za prevod obstajata dve glavni merili: naročilo (s strani kulturne institucije, založbe ali avtorja) in osebno navdušenje nad konkretnim delom (zato prevod in ponujanje v objavo).

V Argentini prevajalci, strokovnjaki in pisatelji ne morejo vplivati na uredniško politiko v določeni založbi, zato raje ustanovijo lastno založbo. Ta lahko deluje stalno, le nekaj let ali samo na spletu. Lahko pa se kasneje razvije v solidno majhno založbo z dobro in koherentno zbirko izdaj. Prevajalci sami iščejo založbe s programi, v katere bi se prevedeno delo lahko uvrstilo. Prevajalka Ferre poskuša vzpostaviti stike tudi z založbami v Mehiki, Španiji in Argentini. Ponudi jim knjige na podlagi vzorčnega prevoda: običajno začnejo sodelovati, saj imajo tudi te založbe svoje predloge in programe, ki sovpadajo z njenimi. Meni, da je sodelovanje s slovenskimi založbami odlično, saj te pomagajo pri prodaji pravic prevodov in nudijo več oblik pomoči.

Slovenska prevajalka v španščino pa pravi: »Tako v Sloveniji kot v tujini zelo pogosto ponudim delo sama. Če je na drugi strani zanimanje, potem je tudi sodelovanje plodno. Pripomorejo subvencije. Pogosto mi tudi založbe ponudijo dela v prevod, a če dela ne poznam, si vzamem pravico, da ga najprej preberem in se šele potem odločim, ali bi ga prevedla (merilo je bralni užitek).«

2.1 Možnost vpliva prevajalke na izbor dela za izdajo

Prevajalec lahko vpliva na uredniško politiko in objavo prevodov v tujini na več načinov: s kakovostnimi in zanesljivimi prevodi, z dobrim izborom gradiva (vsebinsko relevantne in zanimive tematike za ciljno publiko), z aktivnim sodelovanjem z uredništvom, s promoviranjem svojih prevodov (na predstavitev, literarnih srečanjih ali knjižnih sejmih), z razumevanjem kulturnega konteksta (ustrezni prevodi vsebujejo prilagoditve), s proaktivnim pristopom in dobro komunikacijo.

Prevajalka v Argentini je v stiku z več založbami. Če se ena od njih začne zanimati za slovensko literaturo, ji prevajalka lahko ponudi svoj izbor avtorjev. Običajno ima že preveden vzorec ali ga za boljšo predstavitev v angleškem prevodu pošlje slovenska

založba. Potem se založnik in prevajalka skupaj odločita glede objave. Treba pa se je zavedati, da imajo na objavo večji vpliv avtorjeve reference in subvencije.

Prevajalka v francoščino pravi, da se najprej natančno pouči o uredniški politiki v Franciji in se potruži, da izbrano delo predstavi v dobrih okoliščinah. Urednika skuša prepričati o zanimivosti dela s prevedenim odlomkom. Po izdaji organizira srečanja, bralske večere in predstavitve. Po njenih besedah prevajanje slovenskih avtorjev v Franciji svoj obstoj v veliki meri dolguje majhnim založnikom in prevajalcem ter nekaj osebnostim, zelo malo pa delu slovenskih založnikov in kulturnih ustanov (Forstnerič Hajnšek 2021). Res je, da te ustanove zagotavljajo financiranje, kar je pomembno, toda prevajalci iz slovenščine v Franciji potrebujejo več pomoči in podpore pri iskanju samih založnikov. Besede Draga Jančarja »Proza naših mladih pisateljev zlahka prečka meje, ker se s svojo vsebino loteva podobnih vprašanj kot v literaturi drugih držav.« prevajalka dopolnjuje, da je »sodobna slovenska proza [...] nedvomno sposobna prečkati meje, a vsaj v primeru Francije do tega pride le, če francoski založniki dobijo priložnost, da jo preberejo ... za to priložnost pa se je treba zelo potruditi.«

Konkreten primer uspešne objave slovenskega literarnega dela v Franciji, pri kateri je imel prevajalec ključno vlogo, je Jančarjev roman *To noč sem jo videl* (*Cette nuit, je l'ai vue*, 2014). Urednik v založbi je že dobil odlomek tega romana, ki ga je prevedla druga prevajalka, in se odločil, da ga ne bo objavil. Potem je odlomek prevedla še Andrée Lück-Gaye, urednik se je nad romanom navdušil in ga uvrstil med objave tistega leta. »Včasih je treba vztrajati, če res verjameš v kakovost izbranega dela,« pravi prevajalka. Po izidu je bil roman nominiran za več nagrad, prejel je nagrado za najboljši tuji roman leta, francoski literarni kritiki (npr. *Le Monde des Livres*) so ga pohvalili kot »evropski roman v najbolj zlahtnem pomenu besede«, prevajalka pa je prejela nagrado francoske države »za prispevek k promociji slovenske književnosti« (Accorsini 2023).

2.2 Knjižni prevodi po izboru prevajalk

Florencia Ferre:

Večidel na lastno pobudo sem prevedla več del Dušana Šarotarja. Zelo si želim prevesti tudi Marka Sosiča ter Marjana Tomšiča zaradi njunih izjemnih poetik. Poskušam oblikovati zbirko podobnih avtorjev in objavljati več del istega avtorja, da bi imeli v ciljnem jeziku širši sklop te literature. Leta in leta si želim prevajati delo Lojzeta Kovačiča. *Prišleke* je čudovito prevedel pesnik in prevajalec Xavier Farre, zdaj pa bi se lotila druge knjige. Vendar je težko v pravem trenutku najti pravo založbo.

Andrée Lück-Gaye:

Želim si prevajati sodobne avtorje, kot so Agata Tomažič, Jure Apih, Marjan Tomšič, Tone Peršak, slednja zaradi njunega izjemnega narativa. Problem je v tem, da bi slovenske podporne agencije želele objavljati t. i. kanonsko literaturo, za katero v Franciji ni zanimanja. Lažje bi bilo, če bi dali prednost sodobnim ustvarjalcem, kot je sedaj primer z Jančarjem.

Marjeta Drobnič:

Pri izbiri za prevod gre predvsem za navdušenje nad konkretnim delom, moje merilo je zmeraj subjektivno: kadar me kaj navduši, potem se trudim, da bi navdušilo tudi tuje bralce. Pri slovenski književnosti imam najraje dela: ki niso dolgovozna, ki niso preobremenjena s prisiljeno baročno okinčanostjo, ki so preprosta, a hkrati zelo poetična ali pa igriva, ki so morda malce hermetična in jih je včasih težko dekodirati, ki vsebino obravnavajo z učinkovitim, nenavadnim, izvirnim slogom. Rada imam odprta dela, ki bralcu omogočajo številne interpretacije.

Mateja Bizjak Petit:

Najraje bi prevajala pesnike, še posebej Gregorja Strnišo, ker je še danes sodoben in v svojem občutju sveta blizu Francozom. Nadalje Toneta Škerjanca, ki ima poseben stil, Francozom (preverjeno s pesniških branj) všečen. Izjemni dramatik Slavko Grum, še vedno moderen, sploh še ni preveden v francoščino. Odlična je otroška poezija Saše Vegri in Neže Maurer. Vznemirljiva je tudi Alma Karlin, tako osebnost in življenjska zgodba kot tudi njena literatura.

3 Načini izražanja čustev v slovenski, francoski in španski književnosti

Na čustveno doživljanje slovenske književnosti s strani prevajalk vplivajo njihove osebne, kulturne in profesionalne karakteristike.

Proces prevajanja prevajalko postavi pred izzive, ki presegajo zgolj jezikovne razlike. Potreba po ohranjanju čustvene natančnosti in tona izvirnika zahteva globoko razumevanje avtorjevega namena in občutljivost do kulturnih odtenkov. To nemalokrat vodi v osebno refleksijo in celo preoblikovanje lastnih čustvenih odzivov. Z besedami ene od prevajalk: »Najpomembnejše je, da znaš začutiti bližino z izvirnim tekstom in razpoloženje, ki veje iz njega. Nato pa moraš vse to doseči še v ciljnem jeziku.«

Slovenska literatura je tuji prevajalki pritegnila zaradi drugačnosti v pristopu k univerzalnim temam, svoje avtentičnosti in intimnosti. Opažata, da za izražanje čustev uporablja specifične jezikovne in stilistične pristope: minimalizem, tišino in medvrstični prostor, ki bralcu omogočajo, da sam izkusi in interpretira čustva.

Slovenska književnost pogosto izraža čustva na posreden, subtilen način. Značilna je določena zadržanost, kjer čustva niso eksplicitno izražena, temveč se razkrivajo skozi notranji monolog, tišino in razmišljanja glavnih likov (npr. Lojze Kovačič, Drago Jančar). Pogosto je prisotno vprašanje eksistence, čustva izražajo neizgovorjeno hrepenenje.

Francoska književnost na drugi strani ima dolgo tradicijo eksplicitnega izražanja čustev, pogosto v povezavi z razumsko refleksijo. Ljubezen, strast, bolečina so teme, ki jih avtorji raziskujejo z visoko stopnjo introspekcije, hkrati pa jih jasno in racionalno izražajo v dialogih ali razmišljanjih. Francoska literatura je v primerjavi s slovensko bolj racionalna, intelektualno izzivalna, čustva so lahko del filozofske analize.

Argentinci so v primerjavi s Slovenci bolj odprti, ekspresivni, čustva izražajo lažje in jasneje kot Slovenci. Argentinski pisatelji in pesniki uporabljajo živahne metafore, neposrednost in čustveno intenzivnost, da prikazujejo dogajanje v notranjem svetu. Njihova dela pogosto odražajo strast in druge občutke, ki jih izražajo na vizualno bogat in prepričljiv način.

Prevajalka v španščino pa razliko med ubesedovanjem čustev med slovenskimi in španskimi pisatelji opiše takole:

Morda se Slovenci s čustvi ubadajo preveč na dolgo ali pa preveč na dolgo in široko opisujejo okoliščine, v katerih se čustvo pojavi. Mogoče se tudi preveč ubadajo z jezikovno formo in potem lahko zazveni umetno. Odvisno od dela, avtorja. Nekateri znajo to krasno narediti in po navadi so mi takšna dela pri srcu: v njih so učinki odmerjeni ravno prav glede na situacijo. Španci se mogoče manj osredotočajo na opisovanje čustev in raje gravitirajo proti situacijam, v katerih se čustvo pojavi – v tem so mojstri: znajo ustvariti ozračje (z učinkovitejšim, bolj plastičnim opisom), v katerem bralec zazna vso silo čustva, avtor pa morda čustva niti ne omeni.

4 Zaključek

Prevajalec ni le posrednik, temveč sooblikovalec literarne zgodbe. Njegove pobude, znanje in kulturna vključenost so pogosto odločilni za to, ali bo slovensko delo sploh objavljeno in kako bo sprejeto. Položaj slovenske književnosti v tujini se spreminja, lahko pa rečemo, da je tako v Franciji kot v Argentini in Španiji vse bolj prisotna. Slovenci bi se morali vprašati, kaj prevajanje slovenske književnosti v francoščino in španščino prispeva k francoski, španski in argentinski kulturi, pa tudi, kaj tuje bralce spodbuja k raziskovanju slovenske kulture in literarnega ustvarjanja. A to naj bo predmet raziskave v prihodnosti.

Literatura

- ACCORSINI, Jeanne, 2023: Traduction: Andrée Lück-Gaye, pleins feux sur la littérature slovène. <https://www.culture.gouv.fr/actualites/Traduction-Andree-Lueck-Gaye-pleins-feux-sur-la-litterature-slovene> (dostop 22. 7. 2025)
- Baza prevodov. Javna agencija za knjigo Republike Slovenije. <https://www.jakrs.si/mednarodna-dejavnost/baza-prevodov> (dostop 10. 5. 2025)
- BLATNIK, Andrej, 2024: Spodbujanje prevajanja v tuje jezike. Nike K. Pokorn, Robert Grošelj, Tamara Mikolič Južnič (ur.): *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda I: Pregled zgodovinskega razvoja*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 551–564. <https://doi.org/10.4312/9789612973513>
- FINK, Rok, 2021: Nov prevod iz slovenščine v Argentini. *Svobodna Slovenija* LXXX/7 (24. 6. 2021). <https://svobodnaslovenija.com.ar/nov-prevod-iz-slovenscine-v-argentini/> (dostop 15. 4. 2025)
- FORSTNERIČ HAJNŠEK, Melita, 2021: (Intervju) Andrée Lück-Gaye: Niste premalo prodorni, sploh niste prodorni. *Večer* 7. 4. 2021. <https://vecer.com/kultura/intervju-andree-luck-gaye-niste-premalo-prodorni-sploh-niste-prodorni-10239598>
- JESENOVEC, Mojca, 2011: *Bibliografía des traducciones de literatura eslovena a las lenguas de la península Ibérica hasta el año 2008. Bibliografija prevodov slovenske literature v jezike Iberskega polotoka*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.

- KLINAR, Marjeta, 2008: *Sodobna slovensko-francoska književna izmenjava*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KLINAR, Meta, 2021: Kratek pregled slovenske poezije v francoščini. Darja Pavlič (ur.): *Slovenska poezija. Obdobja 40*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 573–579.
- MEZEG, Adriana, 2020: La traduction littéraire slovène-français entre 1919 et 2019. Sonia Vaupot (ur.): *Contacts linguistiques, littéraires, culturels*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 244–259.
- MOURIER, Maurice, 2024: Un remède contre la peur. *En attendant Nadeau* 202 (20. 8. 2024). <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2024/08/20/drago-jancar/> (dostop 30. 4. 2025)
- N. N., 2017: Florencia Ferre – pogovor z avtorico prevoda. *Svobodna Slovenija* LXXVI/24 (4. 12. 2017). <https://svobodnaslovenija.com.ar/florencia-ferre-pogovor-z-avtorico-prevoda/> (dostop 10. 4. 2025)
- POKORN K., Nike, 2017: Prevodoslovno proučevanje literarnih prevodov. Nike K. Pokorn (ur.): *Sodobne metode v prevodoslovnem raziskovanju*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 40–59. <https://doi.org/10.4312/9789612379926>
- POKORN K., Nike, 2024: Literarnoprevodne izmenjave s francoščino. Nike K. Pokorn, Agnes Pisanski Peterlin, Tamara Mikolič Južnič, Robert Grošelj (ur.): *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda II: Slovenska literatura v dialogu s tujino*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 669–692. <https://doi.org/10.4312/9789612973520>
- PREGELJ, Barbara, 2010: Recepcija slovenske literature med špansko govorečimi. Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Obdobja 29. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 239–246.
- SARACHU VODOPIVEC, Julia, 2024: Dvajset let popotovanja po slovenski literaturi in kulturni sceni Buenos Airesa. Jerca Vogel (ur.): *Podoba v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 60. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 187–195. <https://doi.org/10.4312/SSJLK.60.2386-057X>
- ŠABEC, Maja, 2024: Literarnoprevodne izmenjave s španščino. Nike K. Pokorn, Agnes Pisanski Peterlin, Tamara Mikolič Južnič, Robert Grošelj (ur.): *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda II: Slovenska literatura v dialogu s tujino*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 887–900. <https://doi.org/10.4312/9789612973520> (dostop 20. 3. 2025)

Реки как чувства, чувства как реки в словенской и польской романтической поэзии

DOI: 10.4312/Obdobja.44.167-175

Inesa Kuryan, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Łódź;
inesa.kuryan@ahe.email

V prispevku bomo primerjali simboliko velikih rek dveh različnih geografskih območij, ki sta sobivali v istem obdobju in sta zastopani v isti romantični literarni tradiciji, začenši s Prešerenom in Mickiewiczem. Ob raziskovanju razlogov za upodabljanje rek v romantični poeziji 19. stoletja bomo odkrili nekatere podrobnosti družbenozgodovinskega ozadja, ki se skriva v simboliki rek. Presenetilo nas bo spoznanje, da na primer personifikacija rek za romantični par ne odraža le avtorjeve potrebe po romantičnem izražanju, temveč tudi domoljubna in tragična čustva, motive pobega, odrešitve, krivde in kazni.

petrarkizem, preimenovanje, »slovanska antika«, romantični patriotizem

Starting with Prešeren and Mickiewicz, this article compares the symbolism of the major rivers of two distinct geographic regions, coexisting in the same era and represented within the same Romantic literary tradition. Delving into the reasons for the depiction of rivers in nineteenth-century Romantic poetry, it reveals details of the socio-historical background concealed within the symbolism of rivers. A striking feature, such as the personification of rivers as romantic pairs, reflects not only authors' needs for romantic expression or their patriotic sentiments but also emotions of tragedy, the search for escape and salvation, and the motifs of guilt and punishment.

Petrarchism, renaming, »Slavic antiquity«, Romantic patriotism

1 Введение

Эмоции, чувства, страсть мы традиционно ищем в романтической литературе. Ее легко датировать между концом XVIII в., Великой французской революцией 1789 г., и первой половиной XIX в., а именно, Весной народов 1848–1849 гг. Но рубежами нам могут также послужить даты рождения и смерти великих романтиков, представителей польского и словенского романтизма.

Внимание будет направлено на Франце Прешерна и Адама Мицкевича, почти одногодок, с датами рождения так близко стоящими. В декабре 1798 г. возле городка Новоград в новых пределах Российской империи, родился Адам Мицкевич (польск. *Adam Mickiewicz*), и в декабре 1800 г. в деревушке Врба в Горенском регионе Словении, а тогда – Австрийской империи, родился Франце Прешерн (слов. *France Prešeren*). Оба поэта ушли из жизни в близких временных пределах, словно унося с собой романтический вихрь, который остался в их поэтическом наследии. Датой смерти Прешерна, 8 февраля 1849 г., можно

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



установить условную границу словенской романтики, Мицкевич же, проживавший с 1832 г. в Париже, колыбели упомянутой революции, в гуще европейских перемен того времени, скончался в далеком Константинополе 26 ноября 1855 года, по-революционному одетый в форму повстанцев Речи Посполитой.

Литературный вклад великих поэтов постепенно оброс мифами либо отождествился с их личными биографиями. Что касается романтических эмоций и «романтической любви», то не обошлось без лирических дуэтов. «Несчастливая» любовь, которую пережили эти великие поэты, определяется уже как литературное явление знаковым романтическим выражением «неуслышанная» любовь (слов. *neuslišana ljubezen*) в словенской традиции, а в польской – как «несбывшаяся» (польск. *niespełniona miłość*). Но поэтическое вдохновение Мицкевича и Прешерна измеряется не только романтической любовью к Марыле Верещакувне (1799–1863) или Юлии Примич (1816–1864). Следовало бы снова задуматься, что вообще есть *романтическая любовь* и признать, что иконизированные литературой романтические чувства к обнаруженным в реальной жизни женским прототипам не могут определять формулу рассматриваемого литературного течения – романтизма.

Исследования поэтических чувств Прешерна и Мицкевича тонут в излишних фактах, а мнения о романтизме и любовных дуэтах часто носят инерционный характер, ведь любовные чувства являются неизбежным литературным приемом, аллегорией, данью классической традиции не только в романтике. Литературная критика сделала чувство любви к идеалам женщин главной темой романтических произведений упомянутых поэтов, но сами они витали в куда более серьезных мечтаниях. Чтобы не утонуть в столь обширном материале даже в пределах национальных романтизмов, прибегнем только к некоторым заинтересовавшим нас литературоведческим теориям. Привлекательной нам показалась концепция **петраркизма-антипетраркизма** (выделено И.К.), сформулированная в работах известного словенского прешерноведа Бориса Патерну (1926–2021), а также добавим к нашему литературоведческому наблюдению активно развивающееся направление **геопозтики**, поскольку речь будет идти о примерах персонификации названий рек в романтической поэзии.

2 Поэтическая любовь, ремесло и служение

Оригинальное бинарное понятие *петраркизма-антипетраркизма*, вытекающее, почти как река, из поэзии Петрарки (1304–1374), как раз является ярким примером традиционной привязки формулы возвышенной любви в романтизме к «надуманным» любовным парам. В поэтической любви Прешерна к Юлии Примич (слов. *Julija Primic*) выявляется связь с пасхальным мотивом в любви Петрарки к юной прекрасной Лауре, ведь словенский поэт встречается Юлию в Трновской церкви Любляны в 10:00 утра перед Пасхой в Великую субботу 6 апреля 1833 г., как Петрарка Лауру в Страстную пятницу. Польский романтик Мицкевич не опирался на такие творческие обстоятельства, но тоже следовал

Петрарке и использовал имя Лауры в сонетах Одесского цикла (1826), например в сонете II. *К Лауре* (польск. *Do Laury*), в сонете VII. *Утро и вечер* (польск. *Ranek i wieczór*) и там же в знаменитом сонете VIII. *К Неману* (польск. *Do Niemna*), создавая «принеманскую Лауру».

Упомянутые сонеты Мицкевича традиционно отнесены к любовным, и остается признать, что польская литературная критика, так же, как и словенская в отношении к Прешерну, предпочитает сосредоточиться на любовной легенде, видя в этом источник вдохновения поэта-романтика, и закрепить ее прочной теорией. Если остановиться на *петраркизме*, то тут представляется важным общий теоретический аспект в разных проявлениях *петраркизма*. Мы считаем, что у виленского поэта, как и словенского, *петраркизм* представляет собой наследуемый с античных времен поэтический прием использования вымышленного имени (псевдонима) вместо воображаемого объекта проявления чувств. Использование вымышленного женского имени в поэзии, во-первых, было знаком мастерства, частью словесной игры, а она, в свою очередь – мерилom интеллектуальности в поэзии; во-вторых, сохраняло в тайне имя объекта любви из этических соображений, но также было результатом запрета на проявления любви. Данный прием не единичен и сроднен такому поэтическому тропу, как *метонимия*, привязан ко многим великим поэтам древнего мира, через столетия перенесясь в XIX в., на границу между неоклассицизмом и формирующимся европейским романтизмом, наполняясь новыми событиями и чувствами.

Опираясь на бесценные как Библия произведения поэтов-предшественников, известных романтикам по долгу университетской квалификации, и Мицкевич, и Прешерн не могли не позаимствовать у них ключ к преобразованиям текста. Мицкевич публично начинает эту практику в 1818 г. в стихотворении *Зима в городе* (польск. *Zima miejska*) с использования табуированных «речных» названий *Неманцы* и *Вилия* в контексте зимнего оцепенения, отчаянья родного края после поражения Наполеона в войне 1812 г. (строфа 20): «robielić Wilii zwierciadła», т.е. сковать реку жизни холодом, припорошить снегом, как голову пеплом, ведь речь, на самом деле, шла не о Вилии или Немане, скованных льдом, а о всей территории бывшей Литвы, ее жителях и ее столице, что традиционным для Мицкевича метонимическим приемом обозначено с помощью названий рек.

У Прешерна мы также видим в раннем цикле газелей 1832 г. прямое напоминание читателю об использовании псевдонимов, о необходимости скрывать свои чувства: «Pesem moja je *posoda* tvojega imena / [...] / Bolj ko Delije, Korine, Cintije al Lavre / bi bilo pozábit škoda tvojega imena». Прешерн вспоминает здесь целый ряд древних классиков, прибегавших к псевдонимам, поэтому искать в его творчестве *петраркизм*, было бы, как нам кажется, чистой условностью, и суть его применения состоит не в чувстве любви, а в потребности прибегнуть к вымышленному имени прекрасной дамы.

Борис Патерну понимает «glavne značilnosti petrarkističnega literarnega vzorca» буквально: «čšaščenje in opevanje pesnikove žlahtne izbranke, tudi njenih telesnih lepot

(obraz, oči, usta, roke), in njene za pesnika usodne, elegično dojete nedosegljivosti» (Paternu 2001: 61–62), что, как нам кажется, приводит исследователя к дальнейшим интерпретационным неточностям, в том числе, в формулировке антитезы. Понятие *антипетраркизма* Патерну применяет к творчеству Прешерна уже в 1976 г. в своей работе *France Prešeren in njegovo pesniško delo* (Paternu 1976), обнаруживая в конкретных произведениях словенского романтика «внутренние перемены», порождающие сомнения, а действительно ли поэт переживает истинную романтическую любовь, проявляя некую самоиронию, скрывающую при чрезмерном восхвалении «своей королевы», настолько имитируя высокие чувства, что его поэзия теряет человеческую искренность. Энциклопедия романтических чувств обогащается в данном случае понятием «риторической симуляции» (Paternu 2001: 66), которую влюбленный поэт-романтик выявляет в непреодолимом противоречии в самом себе, создавая «*opozicijo znotraj petrarkističnega ustroja*» (Paternu 2001: 68). Следует признаться, что в формулировке *антипетраркизма* словенская критика, как и сам Борис Патерну, прибегают к пародированию «неустойчивой» чувственности и языковой стилистики романтиков, что отражает тенденцию демонтажа романтических мифов в словенском литературоведении.¹

При этом нельзя не согласиться, что на примере Прешерна способ приложения к романтической поэзии «*reprezentativnih modelov evropske poezije*» ломает принятый образец и модернизирует «*v novo živost ter drugačnost*» (Paternu 2001: 68). У Мицкевича также суть романтической модернизации состоит в тонком владении поэтическим инструментарием для табуирования других мотивов, прежде всего патриотических, а не любовных.

Исторические обстоятельства обращают нас к мысли, что в своем свободоловном творчестве великие романтики всё же использовали метонимию именно для проявления патриотизма, в чем не было пародии на платоническую любовь. А просочившийся между строк «стиль свободы и наслаждения среди прекрасных женщин» не снижал социальной активности этих поэтов, хотя, вероятно, снижал высокий тон образцовой любви Петрарки и был отнесен к *антипетраркизму* (Paternu 2001: 62–64). Патерну относит к *антипетраркизму* Прешерна отступление от языковой стилистики *петраркизма*, определяемой как «*petrarkističen jezik*» (Paternu 2001: 64), замечает у поэта языковые всплески «революты» и «злобного» тона, объясняя их тем, что неудачи в любви доводят до напряженности в отношениях с избранницей. Творчество Прешерна, полное «пылких» патриотических эмоций, в привязке к канону *петраркизма*, начиная с *Венка сонетов* (слов. *Sonetni venec*) (1833), уже делится на две стилевые части: «до Юлии» и «после Юлии», когда в поэзии Прешерна проявился «*nov in močan val petrarkizma, [...], ki se je odprl romantičnim disonancam*» (Paternu 2001: 68). Формальный раздел связывается с новым опытом любви автора, а не новой патри-

1 О «strategiach parodycznych» в литературных мифах, иронии над романтическим канонem в словенской литературе, в т.ч. над сонетами Прешерна см.: (Cmiel-Bažant 2023: 76, 80), в т.ч. цит. за: (Juvan 1997: 267).

отической задачей и ее поэтическим воплощением, и вероятно, дело в «метаморфозах переименования» патриотических порывов на определяющем для словенцев этапе национального самоопределения.

Известно, что Лаура у Петрарки могла быть не дамой сердца, а воображаемым лавровым венком, который он искусно сплетал из поэтических строк, за что и получил титул поэта-лауреата. Не исключено, что венок во время церемонии вручала девичья рука условной Лауры, а значит, стоит поискать и иную символику в прешерновской Юлии Примиц. Само имя *Юлия* уже уводит ее из *петраркизма* в сферы шекспировской трагедии конца XVI в., но еще более интересные предположения вызывает фамилия *Примиц* (слов. *Primic*), на что литература не дает отсылки. Акростих *Primicevi Julji* в *Венке сонетов*, ведет к мысли, что для христианского, а в те времена австрийского общества, слово «*Primiz*» (лат. *primicia*, нем. *Primiz*) привычно обозначало первую службу нового священника, который становился проповедником веры. Такой обряд символизирует в литургии воскресение Христа и возрождение его капелланства. Может быть, не встреча с Юлией Примиц накануне пасхального воскресенья вдохновила поэта, а его решение принять патриотическое служение словенскому народу, поэтому он и посвящает свое творение на родном словенском языке *Родной Словении*. Прешерна можно назвать «примициантом» (лат. *primiciant*), т.е. «первосвященником» словенскоязычного романтизма, и его, как требует того реально существующий обряд, сопровождает юная «духовная невеста» в белом платье, несущая «первый венец», в данном случае – сплетенный из сонетов. Прешерн прибегает к метонимии, во-первых, согласно правилу словесного мастерства, но также и под давлением запрета австрийских властей на распространение славянской и словенской идеи.

3 Лаура – это река, а река – это мучительная любовь к родине

Новаторский способ метафорической игры с переименованиями, что формирует отличительный стиль виленского романтизма, использует Адам Мицкевич. В упомянутом выше знаменитом сонете поэта *К Неману* (1826) наблюдается сложный «метонимический петраркизм». В строках: «Gdzie Laura, z chlubą patrząc na cień swej urody, / Lubila włos zaplatać lub zakwiecać skronie, / Gdzie lica jej malowane w srebrnej fali łonie / Nieraz mąciłem łzami, zapaleniec młody» (строфы 5–8), – речь идет не о женском идеале, а о реке Вилии, притоке Немана, о ее берегах, поросших травой и цветами, отражающимися в воде. Река Вилия, в свою очередь, названная здесь Лаурой, символизирует Вильно, напоминает о времени, когда «zapaleniec młody» Адам Мицкевич был студентом Виленского университета (1815–1819), и вместе с коллегами-филоматами «nieraz mąciłem łzami» чистые воды жизни, пережил трагические времена, заполнив этими эмоциями всё свое творчество и выбирая для него особые поэтические тропы. Пребывая в статусе изгнанника без права возвращения после сурового суда над филоматами в 1824 г., Мицкевич в порыве ностальгии обращается к родине, обозначая ее как реку:

«Niemnie, domowa rzeko moja!» (строфа 1). Не вспоминая напрямую Вильно и Вилию, *alma mater* и академический источник вдохновения, Мицкевич табуирует виленские обстоятельства своей жизни, сравнивает их с криницами и речными притоками, буквально прячет под сентиментальностью любви к Лауре, тем самым подталкивая читателя к *петраркизму*. Но его поэтическая задача не может сводиться к «воздыханиям» по девушке, к ностальгии и печали, хоть эти чувства и тревожат поэта. Здесь в одной строке «Kędy jest moja Laura, gdzie są przyjaciele?» (строфа 13) (рус. *Когда моя муза со мной, где же мои друзья?*) прочитывается истинно романтический призыв: «Коль Вилия течет дальше, и моя патриотическая муза не оставила меня, где мои друзья и наше беспокойное университетское время, полное доблести и отваги».

Таким образом, приближаясь к раскрытию семантики рек в романтической поэзии, что в польской литературе приобретает невероятную стилистическую популярность именно в XIX в., но также обнаруживает некоторые проявления и в поэзии Прешерна, отметим важность выделенного в словенских исследованиях понятия *петраркизм*, но добавим здесь свое понимание. В некоторой мере, используя метапоэтический анализ, мы видим, как сформировался романтизм Мицкевича, когда для запретных патриотических чувств автор нашел особый способ воплощения своей экспрессии, будь то *петраркизм*, имитация идиллии или «балладомания».

Примером «завуалированного» использования баллады может послужить заключительный текст *Дударь* (польск. *Dudarz*) в дебютном сборнике Адама Мицкевича 1822 г. (*Poezje, t. I. Ballady i romanse*). По своей композиционной поэтической роли она сопоставима с XV сонетом в «венке» Франце Прешерна, но, к сожалению, сегодня знаковая баллада *Дударь* «нейтрализована» неверной интерпретацией, сведена к идиллическому толкованию, отождествлению с жанром «селянки», где мы сталкиваемся с печально влюбленным пастушком, умирающим на чужбине. Традиция такой интерпретации восходит к мнению авторитетного критика польской литературы Петра Хмелёвского (1848–1904): «*Dudarz jest to właściwie idylla z całym owym wymarzonym światem pasterzy i wieśniaków, z delikatnymi ich uczuciami*» (Chmielowski 1886: 37). На самом деле, мы встречаем «метаморфозу» гомеровского странствующего поэта в «отечественного» лирика, скорбно бредущего вдоль реки Неман: «Idę ja Niemnem, jak Niemen długi / [...] / Śpiewając moje piosneczki / [...] / Ale nikt mnie nie rozumie!» (строфы 45, 48, 50). Слово *Неман*, скрывающий прямое название родины, выводит текст на исторические аллюзии о разделе Речи Посполитой и итогах Венского конгресса 1815 г., когда Неман стал границей Польского королевства и Российской империи, завладевшей землями Литвы.

Мотив «печали и проклятия» Литвы вследствие этих событий сопровождается у Мицкевича названиями рек и трансформацией этих названий в имена персонажей. Упомянутый Пётр Хмелевский, работавший в границах Австро-Венгрии, во Львове, в связи с чем в XIX в. его больше интересовал славянский характер

романтики и ее отличие от немецкой, замечает следы катастрофизма в законченных и идеально выстроенных текстах виленского поэта, где на фоне идеальной картины прослеживается «trzeźwość, nawet pewien chłód uczucia, panujący w całym utworze» (Chmielowski 1886: 36). Ученый полагал, что описаниями сельской жизни, почерпнутыми из народных истоков, поэт выстраивает отличие от немецких образов, создавая свой характерный тип «народного» романтизма и даже переживая за судьбу крестьян (Chmielowski 1886: 38). Обнаруженные тонкости «романтической любви» у Мицкевича касались и Лауры, ведь если это идеал, то почему – *минувших лет, охваченных печалью, грустной улыбкой, отчаянным жестом*, в чем как раз выявляется истинный характер романтизма Мицкевича – не идиллический, а катастрофический, патриотический, с иллюзорным *петраркизмом*.

4 Историко-географический и поэтический феномен реки

Можно не раз заметить, что Лаурой для Мицкевича является река *Вилия*, он даже дает ей в короткой прозаической истории 1819 г. о Карилле (польск. *Karylla*) вымышленное название *Нара* (польск. *Nara*), чем-то созвучное с именем Лаура, но, в первую очередь, производное от литовского названия реки *Непус* (лит. *Neris*) с его локальным вариантом *Неруса* (польск. *Nerysa*²). В одной из малоизвестных польских баллад *Нерина* (польск. *Neryna*), опубликованной анонимно в 1824 г. под псевдонимом «A.D.» (Dzieje 1824), как мы предполагаем – Мицкевичем, имя главной героини также образовано от названия реки *Непус* и продолжает ономастическую традицию поэмы *Гражина* (польск. *Grażyna*) (1823). В балладе о жертвенной гибели *Нерины* вновь используется «литовская» патриотическая семантика рек, хоть и написан текст в подражание знаменитой немецкой балладе *Ленора* (нем. *Lenora*) Готфрида Августа Бюргера (1747–1794) (нем. *Gottfried August Bürger*), что дает возможность ее сравнения с балладой *Ленора* (слов. *Lenora*) Прешерна (Prešeren 1847: 57–67). Персонафикация реки Вилии может быть чисто литературным изобретением Адама Мицкевича, не имеющим аналогов в фольклоре. В своих заметках к научно-историческому путешествию по реке в 1857 г. граф Тышкевич отметил (Tyszkiewicz 1871: 79), что в народном творчестве «nasza piękna Wilia wdziękiem swoim nie natchnęła żadnego sielskiego poeṭę». На основе романтической поэзии, Вилия из детали пейзажа и метонимического намека на университетское прошлое виленского романтика, постепенно перерастает в символ родины.³ В ряде подобных Вилии женских имен мы снова сталкиваемся с наследованием давних классиков, использующих

2 Такую версию названия можно встретить в этнографическом исследовании 1857 г., посвященном реке Вилии, графа Констанция Тышкевича (1806–1868) (польск. *Konstanty Tyszkiewicz*) (Tyszkiewicz 1871: 79).

3 Известная *Pieśń do Wilii* из поэмы Мицкевича *Konrad Wallenrod* (1828), начинающаяся строками «Wilia, naszych strumieni rodzica» (строфа 322) (Mickiewicz 1988) была в 1837 г. переложена на музыку выдающимся композитором Станиславом Монюшко (1819–1872) (польск. *Stanisław Moniuszko*).

псевдонимы с названием места, как Делия от острова Делос, Цинтия от горы Кинф, что на острове, где родился Аполлон, – ведь эти имена вспоминает в своей первой газели 1832 г. Франце Прешерн. Организация поэтического пространства с помощью географии является богатым материалом для литературоведческих практик, определяемых сегодня как *геопоэтика*, и поэтика польского романтизма могла бы в большом объеме эту сферу «насытить» (Rybicka 2014; Rdzanek 2015).

Река, как поэтическая стратегия, имела для виленского романтика свои «родимые» источники. На стилистический выбор Мицкевича, наполняющего речной пейзаж исторической семантикой и передающего свои патриотические чувства с помощью поэтического пейзажа, могло оказать влияние творчество Юлиана Урсин Немцевича (1757–1841) (польск. *Julian Ursyn Niemcewicz*), где места важных сражений сопровождалось описаниями речной сети, а из названий рек создавались идиомы «wspólnotowej świadomości», объединяющей людей событием (Dąbrowicz 2017: 96, 104). Важно подчеркнуть, что реки Мицкевича не текут в Российской империи, не составляют ее географического и поэтического пространства. Они выполняют роль «рек памяти», напоминания о прежней родине и доблести предков, и тут важна перспектива прошлого, где глубина рек не обозначала глубину чувств к избраннице, а именно глубину истории. Речные метафоры Мицкевича и их наполнение составляют ключевое отличие и противоречие с русским романтизмом. Неверно относить польский романтизм к региональным проявлениям русского романтизма (Deretić 1983: 26), можно также встретить попытки связать их территориально и ментально «славянской античностью» или «народностью».

Интересно, что мотив реки с патриотической перспективой будущего присутствует в знаковой балладе Прешерна *Водяной* 1830 г. (слов. *Povodnji mož*) (Prešeren 1847: 68–71). Трактовка текста обычно сводится к народной морали о девах, наказанных за гордыню, что приводит к трагической гибели «lepoticе iz Ljubljane». Тем не менее, названные реки – Любляница, Сава, Дунай, текущие из словенских земель на юго-восток, создают определенную широкую ментальную карту популярной тогда «славянской идеи». Любляница стремится к Саве, река Сава, как партнерша, протягивает руку Дунаю и «v Donovo Sava se bistra izl'je», а значит, в понимании того времени, Уршика кружилась с юношей из Белграда в «судьбоносном танце».

Как видим, есть резерв для новых интерпретаций в гуще материалов о «романтической любви» в поэзии первой половины XIX в. и много взаимодополняющих моментов в словенском и польском подходах. Мотив любви к родине вместо мотива любви к женщине позволяет видеть те точки соприкосновения поэтики Мицкевича и Прешерна, которые повышают интонацию их поэзии, возвращают ей эпичность, прибавляют религиозности и философской глубины.

Библиография

- CHMIEŁOWSKI, Piotr, 1886: *Z dziejów literatury polskiej. Seria II*. Poznań.
- CMIEL-BAŻANT, Marta, 2023: Dekonstrukcja mitów romantycznych w literaturze słoweńskiej po France Prešernie. *Poznańskie Studia Slawistyczne* XXV. 75–89.
<https://doi.org/10.14746/pss.2023.25.3>
- DĄBROWICZ, Elżbieta, 2017: Rzeki historyczne/rzeki pamięci. Kilka przykładów z literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku. *Świadczenia pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)* (red. E. Dąbrowicz i in). Białystok 23–24 lutego 2015 r. 93–116.
- DERETIĆ, Jovan, 1983: *Romantizam (studija i hrestomatija)*. Sarajevo.
- DZIEJE, 1824: A. D. Neryna. *Dzieje dobroczynności krajowej i zagranicznej* VI/X. 149–56.
- JUVAN, Marko, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literatura.
- MICKIEWICZ, Adam, 1988: *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Ossolineum.
- PATERNU, Boris, 1976: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, Boris, 2001: Vprašanje antipetrarkizma pri Prešernu. Darko Dolinar, Tomo Virk (ur.): *Primerjalna književnost XXIV. Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa*. Ljubljana: Akademija znanosti in umetnosti. 61–70. https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/view/5053
- PREŠEREN, France, 1847: *Poezije Dóktorja Francéta Prešérna*. Ljubljana: Józef Blázquez.
- RDZANEK, Katarzyna, 2015: O różnorodności kategorii przestrzennych. *Teksty Drugie* VI. 141–150.
https://rcin.org.pl/Content/65006/PDF/WA248_81087_P-I-2524_rdzanek-o-roznorod_o.pdf
- RYBICKA, Elżbieta, 2014: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków.
- TYSZKIEWICZ, Konstanty, 1871: *Wilija i jej brzegi (pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym)*. Drezno.

Afektivni učinki v romanih Andreja Blatnika

DOI: 10.4312/Obdobja.44.177-183

Ivana Latković, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb; ilatkovi@m.ffzg.hr

Prispevek preučuje čustva in afektivne izkušnje v posameznih romanih Andreja Blatnika oz. afektivno interakcijo kulturnih praks in temeljnih determinant časa, v katerem so romani nastali. S fikcionalizacijo izkustva tega časa skozi različne žanrske variacije (metafiksijske, potopisne, distopijske itn.) so Blatnikovi romani prikazani s posebnim poudarkom njihovih čustvenih in afektivnih potencialov. Od prvega Blatnikovega romana, *Plamenice in solze*, ki ga opredeljuje samozadostna besedilna resničnost, do zadnjega, *Trg osvoboditve*, povsem potopljenega v resnični propad starega sveta, so prisotne različne strategije čustvenega angažmaja s svetom, ki ga prikazujejo.

čustva, afekti, roman, žanri, Andrej Blatnik

This article examines emotions and affective experiences in Andrej Blatnik's novels, the affective interaction between cultural practices, and the fundamental determinants of the period in which these novels were written. By fictionalizing the experience of this time through various genre variations (metafictional, travelogue, dystopian, etc.), Blatnik's novels are presented with a special emphasis on their emotional and affective potential. From Blatnik's first novel, *Plamenice in solze* (Torches and Tears), defined by self-sufficient textual reality, to his last, *Trg osvoboditve* (Liberation Square), completely immersed in the real collapse of the old world, one can trace various strategies of emotional engagement with the world they depict.

emotions, affects, novel, genres, Andrej Blatnik

1 Uvod

Opus Andreja Blatnika je v marsičem reprezentativen za sodobno (slovensko) prozo: od prisotnosti njenih prevladujočih tendenc in njihove prepričljive izvedbe do, kot bomo poskušali pokazati, afektivne zgradbe, simptomatične za čas, v katerem nastaja. Romaneski del Blatnikovega opusa obsega pet naslovov – *Plamenice in solze*, *Tao ljubezni*, *Spremeni me*, *Luknje* in *Trg osvoboditve* –, nastalih v časovnem razponu od leta 1987 do leta 2021. Omenjeno reprezentativnost teh del je mogoče pojasniti tudi z zastopnostjo postmodernističnih, potopisnih, distopičnih in neorealističnih konvencij, nato pa še s spremljajočo afektivno strukturo. Slednja ne le odraža širši kulturni in družbeni kontekst, temveč ga v veliki meri tudi gradi oz. prav afektivna struktura konstruira podobo našega sveta.

2 Žanrski okviri Blatnikovih romanov

Romane Andreja Blatnika lahko bolj ali manj natančno žanrsko opredelimo. Njegov prvenec *Plamenice in solze* »je bil razglašen za paradigmatični tekst slovenske

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



postmodernistične literarne generacije« (Zupan Sosič, Nidorfer Šiškovič 2006: 27) in je vzoren primer metafikcijske proze, v kateri se prepletajo različni žanri. Naslednji po vrsti, *Tao ljubezni*, je najpogostejše opredeljen kot sodobni potopisni roman, *Spremeni me* pa kot distopični. Sledi roman *Luknje*, ki ima prav tako značilnosti distopije, zdaj postapokaliptične, medtem ko bi zadnjega, *Trg osvoboditve*, lahko opisali kot neorealistični roman tranzicije. Žanrski lok Blatnikovih romanov je torej širok, vendar niso brez medsebojnih žanrskih odzivov in povezav, prav nasprotno, med posameznimi romani in v kontekstu možnih svetov, ki jih prikazujejo, je mogoče prepoznati jasne vzročne povezave.

Roman *Plamenice in solze* (1987) je literarna kritika takoj po izidu uvrstila med eminentna postmodernistična prozna dela (Bajt 1988: 909). Je eden redkih slovenskih romanov, ki v celoti in dosledno udejanja postmodernistično poetiko, in to v modusu metafikcije. V kontekstu sistematizacije poetike »mlade proze«, v opisu njenega odseka t. i. metafikcionalistov ali »knjižničarjev«, v katerega spada tudi Blatnik, Marko Juvan navaja, da ta model pisanja izraža iz Borgesove vizije sveta kot velikanske labirintne knjižnice, Barthove opredelitve »literature izčrpanosti« in Ecove izgubljene »nedolžnosti« vsakršne izjave. V logotehničnem smislu pa metafikcionalisti opozarjajo, da je sleherna »resničnost«, »Resnica« ali »smisel« nekaj, kar obstaja le kot konstrukcija in se, v primeru Blatnikove proze, fragmenti sveta kažejo »prek apokrifnega izmikanja bremenu prebranih zgodb, literarnih figur, žanrskih klišejev, stilnih pikantnosti« (Juvan 1988: 53). Ob teh prepoznavnih značilnostih postmodernistične proze je vsekakor treba omeniti svojevrstno nulto premiso njene idejnosti – konec Velikih zgodb. Prav v tej točki Tomo Virk *Plamenice in solze* poveže z Blatnikovim naslednjim romanom *Tao ljubezni* (1996) in v njem prepozna ljubezen kot temo, ki izpraznjeni eksistenci po padcu Velikih zgodb edina lahko vrne nekaj njene polnosti (Virk 1997: 158). Za razliko od *Plamenic in solz* roman *Tao ljubezni* ni metafikcijski roman, prav nasprotno, gre za »modificiran tradicionalni roman z realističnimi pridihi« (Zupan Sosič 2010: 423). Kot že naslov pove, je tema ljubezni tukaj tesno povezana s konceptom potovanja, torej je postavljena v potopisni okvir, ki predstavlja temeljno žanrsko določilo tega romana. Od koncepta samega potovanja do obzorij njegovih akterjev se ta sodobna različica potopisnega romana izneveri svojemu žanrskemu predhodniku. V nasprotju s tem romanom, katerega pripovedna sedanost sovпада z našim sodobnim časom, sta Blatnikova naslednja dva romana postavljena v bolj ali manj bližnjo prihodnost, in prav to ju med drugim žanrsko opredeljuje, vsaj delno, kot distopična romana. V prvem od obeh, *Spremeni me* (2008), distopični premik v bližnjo prihodnost služi kot družbena analiza, ki je neločljivo povezana z ljubezensko zgodbo in je obložena z vrsto etičnih vprašanj, s katerimi se sodobni človek že sooča. Različice teh vprašanj so prisotne tudi v četrtem romanu, *Luknje* (2020), ki tako kot prejšnji problematizira dileme sodobnega človeka, vendar zdaj v perspektivi postapokaliptične dobe, zato ga lahko beremo kot »tipičen kataklizmični roman« (Bogataj 2020: 1589). Ob tem, kot v recenziji zapiše Samo Rugelj (2020), so *Luknje* tudi »novodobni metafikcijski roman, s katerim se Blatnik v osveženi verziji vrača k svojim romanesknim začetkom iz osemdesetih let prejšnjega stoletja«. In

končno, Blatnikov najnovejši roman, *Trg osvoboditve* (2021), katerega zgodba je morda najbolj potopljena v prepoznavni tukaj in zdaj, v (post)tranzicijski čas, njegove simptome in diagnoze. Kot v romanih *Tao ljubezni* in *Spremeni me* je tudi tukaj zasebno in javno neločljivo povezano, ljubezenska zgodba pa je zvesti spremljevalec družbenih dilem in problemov.

3 Žanr in kontekst, afekti in čustva

Opisani žanrski okviri seveda narekujejo ne le temo, vsebino romana oz. možne svetove, ki jih konstruirajo, ampak v veliki meri tudi čustva in afekte, ki jih nanje vežejo. Žanrska določila kažejo tudi na različne oddaljenosti posameznih romanesknih svetov od tistega, kar imamo za izkustveno resničnost. V tem smislu bi lahko za Blatnikove romane sklepali, da so *Plamenice in solze* najbližje alternativni resničnosti, ki je konstruirana s pomočjo same fikcije, tako da se namesto resničnega življenja pojavlja navidezna resničnost. Njeni kognitivni koordinati sta dvom in ironija, njeni viri so v intertekstualnosti, namen pa v avtoreferencialnosti. Vse to je namenjeno brisanju meja med fikcijo in resničnostjo ter spodkopavanju zaupanja v neproblematično predstavitev sveta. Slednji je zgrajen iz različnih besedilnih konstruktov realnosti, predvsem ta roman posnema formi učbenika in znanstvene razprave, ki sta potem »napolnjeni« z različnimi žanrskimi vzorci »od trivialnih zvrsti (ljubezenska romanca, 'mehka' detektivka, znanstvena fantastika) do zahtevnejših narativnih plasti, kot so *Bildungsroman*, sodna apologija, paraznanstvena ekspertiza« (Virk 2000: 228). Od navedenih pisav tokrat izpostavljam ljubezensko romanco, in sicer kot žanr, v katerem lahko prepoznamo način, kako se v prikazanem svetu obravnavajo čustva. Vsak Blatnikov roman vsebuje nekakšno ljubezensko razmerje, in tukaj je to aranžirano prav skozi postmodernistično igro z žanrskimi konvencijami. V skladu s tem odnos ni predstavljen kot čustveni pretres, temveč predvsem kot konstrukt, ki ga je oblikovala sama literatura. Pomembno vlogo pri tem igra tudi tip akterja ljubezenske zgodbe, gre za Konstantina Woynovskega, ki je že na samem začetku v kontekstu njegovih »domnevnih ljubic« opisan kot tisti, čigar seznam se »razteza od žensk z ulice, ki se dajejo za kovanec in kakršne pozna vsakdo, vse do spremljevalk najvišjih voditeljev«, torej on ni bil »vzorčni zgled idealnega ljubimca« (Blatnik 2005: 11). Ironična podoba ljubimca je predigra persiflaži ljubezenskega srečanja v drugem poglavju romana, in sicer med Woynovskim in Svetlano Alilujevo. Pri tem je z imitacijo nižjega sloga ironiziran ljubezenski diskurz, kar je neposredno komentirano: »Položaj počasi prehaja v melodramo, ki narekuje patetične besede: *zgodilo se bo, kar se mora zgoditi*« (prav tam: 27). Pripovedovalčevi nenehni komentarji izzovejo, kot to imenuje David Lodge, »kratek stik« med življenjem in umetnostjo oz. med ljubeznijo kot odnosom med dvema osebama in konvencijo njenega opisa oz. razkritjem te konvencije. Tako pripovedovalec npr. zaključí, da se »namesto izvirne osebne primerjave pojavi obrabljena, nedoživeta fraza« ali še bolj radikalno – »čeprav morda ta zgodba ni več kot zgolj tisto, kar pač je, torej zgodba« (Blatnik 2005: 24–25).

Romansiranje ljubezni v trivialni kodi in v ironičnem ključu razkriva naravo njene-

ga predstavljanja in razumevanja, zato bi lahko rekli, da je tukaj reducirana na nič več kot na konvencijo. Če je ta temeljni človeški odnos dejansko brez čustvene vsebine in popolnoma potopljen v konstrukt tekstualne realnosti, bi morda v tem lahko prepoznali ne tako redko predpostavko o odsotnosti afektivnega naboja v postmodernizmu. Tako npr. Frederic Jameson v svoji znameniti študiji *Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma* prepozna »upadanje afekta« kot eno od razlik med postmodernizmom in poznim modernizmom. Jameson navaja primer Munchovega *Krika*, ki kaže, kako ekspresija zahteva kategorijo individualne monade, in sklepa, da opustitev centriranega subjekta vodi k osvoboditvi od čustev, ker ni več prisotnega jaza, ki bi čutil. To pa ne pomeni, da so kulturni produkti postmoderne dobe popolnoma brez čustev, temveč da so impersonalni in prosto lebdeči (Jameson 1988: 199).

V kontekstu afektivnega obrata tej tezi nasprotuje Rachel Greenwald Smith (2011), ki trdi, da je afektivni učinek postmodernističnih tehnik, kot sta metafikcijskost ali skepticizem do subjektivne konsistentnosti, zanemarljiv, dejansko pa povzročajo spremembe v kognitivnih procesih. Avtorica se opira na Massumijevo¹ razlikovanje med čustvom in afektom ter slednjega razume kot nekaj, kar cirkulira med telesi in stvarmi, se povečuje in zmanjšuje skozi interakcije, asociacije in je podvrženo različnim kodifikacijam, ki jih te interakcije proizvajajo. V tem kontekstu postmodernistično literaturo, torej literaturo, ki za osnovo vzame nedoločenost in pluralnost ontoloških temeljev, vidi kot udeleženko v procesu afektivnega konstruktivizma (Greenwald Smith 2011: 442). Z vidika Sare Ahmed slednji poudarja pomen afektov pri razumevanju družbenih in političnih pojavov, ker ti niso osebni ali notranji občutki, temveč družbene in kulturne prakse. Ahmed (2004) uporablja izraz »afektivna ekonomija« za način, kako afekti krožijo, se usmerjajo in prenašajo skozi diskurze ter kako sodelujejo pri oblikovanju družbenih odnosov, razlik in struktur moči. Afekti so torej družbene sile, ki delujejo v ekonomiji pomena in politike.

Če se vrnemo k Blatnikovemu romanu, bi lahko za zdaj sklepali, da je njegovo postmodernistično obravnavanje ljubezni in ljubezenskih odnosov pravzaprav mogoče interpretirati kot poskus izogibanja konvencionalnim predstavam in razumevanjem, kot poigravanje s splošno sprejetimi vzorci. Ali, z besedami Igorja Zabela (1992), ta roman »demonstrira barthesovski svet neprestano vpisujočih se citatov, nemogoče neposrednosti in nemogoče tautologije«, ampak na koncu prav z odkrivanjem konvencije »privede do neposrednih oziroma 'neposredovanih' eksistencialnih uvidov«. V skladu z omenjenim afektivnim konstruktivizmom lahko ugotovimo, da se z odkritjem reflektiranega in kulturno kodiranega kaže, kako besedilo producira občutke, komu so namenjeni in kaj pomenijo v širšem družbenem kontekstu.

Preostali štirje Blatnikovi romani delujejo bolj v okviru mimetičnega, realističnega režima in se zato njihovi afektivni učinki razkrivajo nekoliko drugače. Romani *Tao ljubezni*, *Spremeni me* in *Trg osvoboditve* imajo v središču svojih zgodb par: v prvem je

1 Afekt je predzavesten in se registrira le prek avtonomnih telesnih reakcij, medtem ko čustva vključujejo povratno zanko med avtonomnimi funkcijami in zavestnim razumevanjem teh funkcij (prim. Massumi 1995).

ta na potovanju, v drugem med težko ločitvijo, v tretjem pa v trajnem sestajanju. Vsi trije primeri, za razliko od tistega v romanu *Plemenice in solze*, izhajajo iz realnosti, ki je izkustveno dostopna, in še več, ki lažje izzove identifikacijo in s tem čustveno angažiranost.

Roman *Tao ljubezni* svoj čustveni naboj črpa predvsem iz glavnih likov, pripovedovalca in njegove partnerice. Ta dva sta, kot trdi Virk (1997: 159), subjekta dobe izčrpane eksistence, ki je utemeljena na izpraznjeni resničnosti. Njuna ljubezenska pot je pravzaprav potovanje na Tajsko in je nekakšno romanje k novim duhovnim izkušnjam in nadomestkom: »Ah, ta potovanja, sem premišljeval. Vse se spremeni, večne resnice se omajajo. Vse se poruši in postavi na novo. Ni slabo, če le zmoreš to prenesti.« (Blatnik 1996: 30) Potovanje je zaradi popolne ontološke izgube enačeno z iskanjem resnice, smisla, zato se vsiljuje skoraj kot eksistencialna nuja, skozi hrepenenje in željo po nekem že zapuščenem, celotnem svetu in skozi iskanje smisla, ki ta svet oblikuje in povezuje. Ti popotniki ne čutijo potovalnega zanosa ali občudovanja do lokalnih kultur, ki jih obiščejo, temveč prav nasprotno, ironija prežema vse ravni njihove poti, njihovega obstoja nasploh, je njihov glavni način interakcije s svetom.² V njem pa ima morda edino ljubezen potencial, da mu pridruži nekaj smisla. V skladu z vseprisotno ironijo je ljubezen vedno pod vprašajem: »Kaj ljubimo, ko ljubimo?« (prav tam: 140), »Me ljubiš?« (prav tam: 142). Ljubezen se išče na poti, na drugem koncu sveta, a nazadnje ostane edino merilo sveta, v boju ironije in cinizma s patosom in stereotipom.

Roman *Spremeni me* je distopična upodobitev bližnje prihodnosti, v kateri sta poznokapitalistična družba in neoliberalna ideologija že v celoti vzpostavljeni. S te časovne perspektive je ta zgodba nekakšno opozorilo pred sistemskimi napakami v času njihovega sprejemanja (od privatizacije univerz in popolne komercializacije celotne družbe do ustvarjanja sintetične hrane). Ta pesimistična vizija prihodnosti, obenem tudi kritika sodobne družbe, se izvaja skozi zakonsko krizo Monike in Boruta oz. skozi intimno družinsko zgodbo. Bližina in čustvena odvisnost od drugih sta pomembni komponenti zgodbe, ampak sta tudi sestavni del opozorila pred zdrsom v popolno odtujenost, ki izhaja iz vsega, kar je v romanu povzeto v sloganu *Global Player, Global Prayer, Global Payer*. V tej potrošniški in hiperkomercializirani družbi se porajajo vprašanja o svobodi in izbiri, o morali in služenju. To je svet obilja, presežka in nečimrnosti, ampak vse se, pomenljivo, začne in konča z ljubezenskim pismom. Svojevrstni vrhunec lahko razberemo v Mayinih besedah: »Borut! Saj veš, za kaj je zanimanje. Saj veš, kaj je edino, kar človek potrebuje, pa je težko kupiti na prostem trgu. [...] Ljubezen, Borut.« (Blatnik 2008: 133)

Distopijska preroškost je prisotna tudi v romanu *Luknje*, a za razliko od Borutovega sveta, ki razpada, je ta že v postapokaliptičnem stanju. V njem se izmenjava izkušenj doseže predvsem z dialogom med neimenovanim pripovedovalcem in njegovim reševalcem. Namigi o svetu obstajajo, vendar nimajo referenčne moči. Pravzaprav je ves svet zreduciran na dvom in neskončne, pogosto nepovezane pogovore, ki v marsičem vzbujajo beckettovski absurd. Od vseh Blatnikovih romanov je tukaj prikazani svet najbližje

2 Več o tem v Latković (2015).

ničelnemu čustvenemu odzivu, še posebej ker ne vzbuja, kot bi pričakovali, občutkov strahu, tesnobe in nemira. Zdi se, da je ta svet izprazen čustvenega pomena in odziva, kot da bi vse ostalo v nekem prejšnjem svetu. Vendar bralec ne ostane ravnodušen, saj »[z]daj več ne veš, kje bo, kdaj bo, kako bo, zakaj bo, ko bo« (Blatnik 2020: 170).

Čeprav tudi prejšnji roman vsebuje aluzije na svet onkraj luknje, ampak samo kot posplošene in zgolj orientacijske informacije, je zgodba Blatnikovega najnovejšega romana, *Trg osvoboditve*, popolnoma zasidrana v prepoznavni realnosti, tako časovno kot prostorsko. Enako kot v romanu *Spremeni me* se zgodba tudi tukaj dotika zasebne sfere in kolektivne izkušnje, vendar zdaj z močnejšim poudarkom na družbeni preobrazbi. Toda vzporedna preobrazba tako osebnega kot javnega je osrednja tema tega romana: »Intimno je politično. Politično je intimno« (Blatnik 2021: 10). Za razliko od romana *Luknje* je tukaj prikazani svet prežet z burnimi čustvi, čeprav jih Blatnikov prepoznavni minimalizem pogosto utiša. Afektivni naboj tega romana, ki temelji predvsem na zmedenosti in razočaranju, izhaja predvsem iz dejstva, da prikazuje slovensko družbeno in politično realnost preteklih tridesetih let. Tej sekvenci zgodbe sledi tudi tista, ki prikazuje zasebno življenje pripovedovalca, on se na samem začetku sreča z njo na protestu, ona potem izgine, ampak se nenehno pojavlja, vse do konca – zdi se, da preživi vse spremembe in pretrese, ki ju obkrožajo. S parom iz romana *Tao ljubezni* si delita veliko, predvsem ironijo in cinizem, vendar je njuna izkušnja prepletena s konkretnjšo lokalno, ne le globalno izkušnjo, razpon čustev pa je širši – od navdušenja do razočaranja, od zaljubljenosti in sreče do jeze in žalosti – zaradi česar so afektivni učinki še močnejši.

4 Sklep

Blatnikova proza je prepoznavna po svojih poetoloških variacijah, pa tudi obratih, od zglednega postmodernizma do prav takega minimalizma. Poleg tega jo zaznamuje močna zavest o literarnih konvencijah, tako na ravni samega besedila kot tudi glede njenih učinkov na bralca. Prav zaradi tega se zdi, da lahko Blatnikove romane beremo v kontinuiteti, kot poglavja ene same zgodbe. Njen začetek zaznamuje splošna skepsa in delegitimizacija totalizirajočih zgodb o človeškem znanju in spoznavanju, to pa je glavni razlog, zakaj se zdi, da je možni svet v tej ureditvi brez čustvenega naboja. Končna točka te zgodbe so preurejena resničnost in odmevi predhodnih burnih dogodkov. Konec je nasičen s čustvi in bolj kot vsa vmesna »poglavja« izziva pri bralcu močne identifikacijske občutke. To je pot od *Plamenic in solz* do *Trga osvoboditve*, vmes pa so preizpraševanja in napovedovanja, opozorila in apeli, zaviti v ustrezno žanrsko obleko.

Poetološke in žanrske variacije v Blatnikovih romanih vodijo bralce od navidezne indiferentnosti prek ironije, cinizma do ogoljenih čustev, a hkrati kažejo tudi na njihov sintaktični potencial pri prepoznavanju čustev in vzbujanju afektivnega učinka. Omenimo le, pomenljivo se pojavi prav po prvem romanu, velik delež dialoga oz. dejstvo, da so dogodki večinoma predstavljeni in razviti v živih pogovorih, v katerih se pogosto razkrije čustvena drža njihovih akterjev. V nasprotju s tem so opisi pogosto kratki in postranski, kot da v času pospešenih sprememb, v katerem živimo, ni časa za

retardacije. V semantičnem smislu lahko izpostavimo temeljno človeško čustvo: ljubezen. Prisotna je v vseh Blatnikovih romanih kot edina Velika zgodba, ki ostaja. Prav zato je pomembno, kako jo predstavimo (*Plamenice in solze*), iščemo (*Tao ljubezni*), izgubljamo (*Spremeni me*), izgubimo (*Luknje*), a ji na koncu vseeno usodno sledimo (*Trg osvoboditve*). Čeprav, kot bi verjetno dodal eden od Blatnikovih pripovedovalcev, je vse skupaj le zgodba.

Viri in literatura

- AHMED, Sara, 2004: Affective Economies. *Social Text* XXII/2. 117-139.
- BAJT, Drago, 1988: Postmodernizem po slovensko. *Nova revija* VII/73-74. 907-911.
- BLATNIK, Andrej, 1996: *Tao ljubezni*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- BLATNIK, Andrej, 2005: *Plamenice in solze (2004 remiks)*. Ljubljana: DZS.
- BLATNIK, Andrej, 2008: *Spremeni me*. Maribor: Litera.
- BLATNIK, Andrej, 2020: *Luknje: zgodba stranpoti*. Novo mesto: Goga.
- BLATNIK, Andrej, 2021: *Trg osvoboditve*. Novo mesto: Goga.
- BOGATAJ, Matej, 2020: Andrej Blatnik: Luknje. *Sodobnost* LXXXIV/10. 1588-1591.
<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-SA7P9IYZ>
- GREENWALD SMITH, Rachel, 2011: Postmodernism and the Affective Turn. *Twentieth Century Literature* LVII/3-4. 423-446.
- JAMESON, Fredric, 1988: Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma. Ivan Kuvačić, Gvozden Flego (ur.): *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*. Zagreb: Naprijed. 187-232.
- JUVAN, Marko, 1988: Postmodernizem in »mlada slovenska proza«. *Jezik in slovstvo* XXXIV/3. 49-56.
- LATKOVIĆ, Ivana, 2015: Tekstualne i putničke prakse u suvremenom slovenskom putopisnom romanu (na primjeru romana Evalda Flisara »Potovanje predaleč« i »Tao ljubezni« Andreja Blatnika. *Filološke studije* XIII/1. 315-322.
- MASSUMI, Brian, 1995: Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31. 83-109.
- RUGELJ, Samo, 2020: Andrej Blatnik: Luknje: zgodba stranpoti. *Bukla* 154.
<https://www.bukla.si/knjigarna/leposlovje/luknje.html> (dostop 1. 4. 2025)
- VIRK, Tomo, 1997: Od literature izčrpanosti do literature izčrpane eksistence. Razvoj proze Andreja Blatnika. Tomo Virk: *Tekst in kontekst: eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. 147-162.
- VIRK, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- ZABEL, Igor, 1992: Igor Zabel o Menjavah koč. [objavljeno v: *Naši razgledi* 14. avgust 1992]
<http://www.andrejblatnik.com/igorz.html> (dostop 25. 3. 2025)
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2010: Transrealizem – nova literarna smer sodobnega slovenskega romana? Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost (1980–2010). Obdobja* 29. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 419-424.
https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/29-56_Zupan.pdf
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, NIDORFER ŠIŠKOVIČ, Mojca (ur.), 2006: *Svetovni dnevi slovenske literature, 20. do 25. november 2006: almanah*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete.

Emocije i slovenska književnost u nastavi hrvatskoga jezika: na primjeru romana *Šavrinke* Marjana Tomšiča

DOI: 10.4312/Obdobja.44.185-191

Marko Ljubešić, Filozofski fakultet, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pulj; mljubestic@unipu.hr

Prispevek analizira čustvene elemente v romanu *Šavrinke* Marjana Tomšiča s filološkega in pedagoškega vidika. Zgodba romana, postavljena v Istro ob koncu 19. stoletja, osvetljuje življenje žensk, ki so prehajale mejo med slovenskim zaledjem in Trstom. Avtor skozi uporabo narečnega jezika, simbolike prostora in pripovednih glasov ustvarja izrazit čustveni svet glavne junakinje. Prispevek vključuje tudi metodični model za delo z romanom v srednji šoli.

Šavrinke, čustva, narečje, Istra, ženski glas, pokrajinska književnost

This article examines the emotional elements in Marjan Tomšič's novel *Šavrinke* from a philological and educational perspective. Set in Istria at the end of the nineteenth century, the novel depicts the lives of women that moved between the Slovenian countryside and Trieste. Through the use of dialect, spatial symbolism, and multiple narrative voices, Tomšič constructs a rich emotional landscape around the female protagonist. The article also provides a teaching model for high school interpretation of the novel.

Šavrinke, emotions, dialect, Istria, female voice, regional literature

1. Uvod

Suvremeno obrazovanje sve više prepoznaje potrebu za razvijanjem interkulturalnih kompetencija kod učenika, osobito u srednjoškolskom kurikulumu. Nastava književnosti pritom može biti temelj za dijalog između različitih identiteta, posebno onda kada je naglasak na empatijskom čitanju i razumijevanju »Drugog i Drukčijeg kao ravnopravnih sudionika svakidašnjice« (Ljubešić 2011: 44). Te smjernice nadopunjuju praktične pristupe koje ističe Marija Sablić u knjizi *Interkulturalizam u nastavi*, sugerirajući korištenje književnih tekstova koji omogućuju učenicima da uoče višestruke perspektive i osnaže svoju emocionalnu pismenost kroz identifikaciju s likovima iz različitih kulturnih okruženja (Sablić 2018). O važnosti interkulturalizma u istarskim zavičajnim okvirima u više je navrata raspravljano kako u pedagoškoj (Piršl i sur. 2016) tako i u metodičkoj znanosti (Benjak, Ljubešić 2013; Ljubešić 2011). U kontekstu suvremenih književnoteorijskih pristupa, roman *Šavrinke* moguće je promatrati i kao primjer tzv. prekogranične ili interkulturalne književnosti. Elvi Piršl za interkulturalizam navodi kako je zasnovan »na politici uzajamnog razumijevanja, poznavanja, prihvaćanja, međuovisnosti i ravnopravne razmjene različitih jezika, kultura i tradicija« (Piršl i sur. 2016: 19), dok Homi K. Bhabha u svom djelu *The Location of Culture* ističe važnost

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.

Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)

ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152

ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



»međuprostora« (engl. *third space*) u kojem se formira identitet onih koji žive između kultura, jezika i granica (Bhabha 1994: 36). Upravo likovi u Tomšičevu romanu – žene koje svakodnevno prelaze geografsku, ali i društvenu granicu – funkcioniraju unutar toga međuprostora, što roman čini paradigmatiskim primjerom interkulturalne naracije. Slično tome, Wolfgang Welsch naglašava kako interkulturalizam ne znači samo suživot kultura već i njihovo međusobno prožimanje i transformaciju (Welsch 1999: 196–197), što je vidljivo i u *Šavrinke*, koje nisu ni isključivo slovenske ni talijanske, već istarske – pripadnice su jedne prepoznatljive, ali višeslojne zavičajne zajednice, kao što je to slučaj i u nekim drugim istarskim zavičajnim djelima (primjer romana *Bolji život* Fulvija Tomizze čiji glavni likovi, živeći u hrvatskom dijelu Istre, a talijanskog govornog izričaja, čine tipičnu istarsku entitetnu cjelinu). Dževad Karahasan ističe kako prava književnost nastaje upravo negdje na rubu, u pukotinama između kultura (Karahasan 2002), a *Šavrinke* svojom jezičnom teksturom i snažnim emocijama potvrđuju upravo tu rubnost kao izvor autentičnosti. Takav pristup književnosti važan je i u metodičkom kontekstu jer pridonosi razvoju interkulturalnih kompetencija kod učenika i promiče književnost kao prostor susreta različitih identiteta.

Roman *Šavrinke* objavljen je 1986. godine u izdanju Kmečkog glasa te je ubrzo izazvao velik interes kako u slovenskoj tako i u cjelokupnoj istarskoj kulturnoj javnosti, ne samo zbog tematiziranja zaboravljene ženske radne migracije već i zbog autentičnog jezika, izraženog lokalnog identiteta i emocionalne snage pripovijedanja, potvrđujući ulogu toga romana u afirmaciji zaboravljenih ženskih iskustava. Radnja romana, kroz ukupno 21 poglavlje, opisuje težak život ljudi slovenskoga dijela Istre koji u potrazi uglavnom za jajima svakodnevno obilaze hrvatski dio Istre, da bi dan kasnije jaja prodavali u Trstu i tako u kružnome životnome tijeku između Trsta i istarskih sela provodili svoj život. Njihov dom bio je središte njihovih životnih kretanja, a u njemu su provodili najmanje vremena. Središnji je lik romana jajarica iz slovenskog Gračišča, Katina – čiji je život prikazan u cikličkom procesu kretanja i zgoda s njezina i puta njezinih kolegica i kolega. Djelo se često ističe kao ključna točka u valorizaciji tzv. tihe književnosti u kojoj protagonisti dolaze iz povijesno zanemarenih slojeva društva. Složenost pripovjedne strukture romana *Šavrinke* očituje se ne samo u tematskoj razradi već i u slojevitoj naraciji. Tomšič, kojemu je ovo djelo jedno od najznačajnijih književnih ostvarenja, koristi više pripovjednih glasova, unutarnji monolog i elemente usmenoga pripovijedanja kako bi stvorio dojmljiv prikaz unutarnjeg svijeta svojih junakinja. Pripovjedna pozicija, utemeljena na realnim iskustvima koje je autor sakupljao od sumještana radeći kao učitelj u Marezigama i Gračišću, često oscilira između sveznajućeg pripovjedača i subjektivnog glasa same Katine. Roman *Šavrinke* Marjana Tomšića predstavlja uvjerljiv primjer književnog djela koje spaja regionalnu povijest i emotivno bogatu naraciju. Smještena u Istru s kraja 19. i početka 20. stoljeća, radnja romana rekonstruira život žena koje su pješačile diljem Istre sakupljajući jaja, a potom ih odnosile u Trst kako bi ih prodale te time prehranile vlastite obitelji. Iako se temelji na dokumentarnim predlošcima, Tomšičev tekst mnogo je više od pukog realističkog prikaza. On oblikuje univerzum marginalizirane ženske skupine te tematizira granice, kako one

zemljopisne tako i one psihološke. Namjera je ovoga rada otkrivanje emocija učenika nakon čitanja romana, s posebnim naglaskom na upotrebu jezika, unutarnjeg monologa i dijalektalne ekspresije. Marjan Tomšič uvršten je među reprezentativne autore istarske zavičajne književnosti zahvaljujući sposobnosti da u jeziku naroda pronade srž duhovnog identiteta Istre i prenese ga u univerzalno razumljivu književnu formu, s posebnim naglaskom upravo na jezik, unutarnji monolog i dijalektalnu ekspresiju.

2. Emocionalna dimenzija priče romana

Radnja romana, podijeljena na 21 poglavlje, prikazuje težak život ljudi slovenskoga dijela Istre – Šavrinije, osuđenih na odlazak u hrvatski dio kako bi prikupili jaja koja bi kasnije prodali u Trstu te se ponovno vraćali na ishodište, u kružnome životnom tijeku. U tom kontekstu, stjecanje suosjećanja čitatelja prema teškom životu Šavrinke važna je kao emocionalna komponenta, koja u književnosti nije tek estetski dodatak, već osnova za razumijevanje iskustva koje tekst prenosi, posebno u djelima nastalima pod specifičnim životnim okolnostima kao što je svakodnevna borba za preživljavanje pojedinca i njegove obitelji. Tomšič koristi pripovjednu tehniku unutarnjeg monologa kako bi čitatelja stavio u neposrednu poziciju suglasnosti s likom. Ines Cergol-Bavčar (1991: 783–784) zaključuje kako je Tomšičev magični realizam utemeljen na pripovijedanju i opisanju u kojem je pripovijedanje okvir za opisno predstavljanje ljudi i stvari. Na tom tragu, emotivan je opis povratka iscrpljene Katine iz Trsta i veselje njezine djece i muža kad bi ju ugledali kako se približava: »Ko je prišla bliže, so se zapodili po strmini in ji tekli naproti. Če je sedela na oslu, je brž skočila dol in jih komaj komaj pričakala. Ana se je stisla ob njeno krilo, a Marko in Matija sta bila že prevelika za takšne nežnosti.« (Tomšič 1991: 94)

Kod Tomšiča emocija nije samo izraz već i sustav značenja utkan u tijelo i identitet. Emocionalni kôd romana strukturiran je kroz suprotnosti: između doma i tuđine, pripadanja i isključenosti, riječi i šutnje. Upravo ta višestruka napetost čini pejzaž romana kompleksnim i duboko angažiranim. Emocionalne dimenzije romana neodvojive su od njegove prekogranične tematike. Svaki emocionalni ton koji proizlazi iz teksta reflektira se u kulturnoj višeznačnosti prostora, jezika i identiteta. U tom smislu, interkulturalna dimenzija romana doprinosi njegovoj slojevitosti: likovi nisu zatvoreni unutar jedne kulture, već žive i osjećaju prostor različitih kultura. Šavrinke se ne identificiraju isključivo sa slovenskim, talijanskim ili hrvatskim svijetom – njihova pripadnost usidrena je u hodanju, trpljenju i ponosu koji nadilazi jezične ili nacionalne okvire. Takva otvorenost pridonosi univerzalnosti i svestremenosti ovoga romana. Prikaz teškoća i svakodnevnih problema Šavrinke na relaciji između Istre i Trsta prožet je osjećajima nadljudske snage kojom su te žene savladavale svaku prepreku, od teških vremenskih prilika do nedaća koje su ih zatekle na njihovu putu, stvarajući pritom kod čitatelja duboku empatiju. Glavna junakinja Katina utjelovljuje karakterni raspon od strepnje zbog gladi i siromaštva do dostojanstva i ponosa zbog svoje uloge hraniteljice i stupa obitelji. Osobito su snažni prikazi unutarnjih promišljanja Katine, koje autor koristi kako bi prikazao slojevitost lika. Emocije nisu deskriptivne, nego doživljajne: čitatelj je uvučen u

tijek, u »puls naroda«, upravo onako kako ga Tomšič u njega uvodi. Takva izražajnost pridonosi realističnosti romana, čineći od njega dokument iskonskog svjedočanstva jednog vremena. U kontekstu strukturiranosti romana, *Šavrinke* predstavljaju iznimno pogodno djelo za obradu na satu književnosti, s mogućnošću aktualizacije radnje romana i likova i njezinih aktera u suvremenim okolnostima.

3. Lingvistički aspekt emocionalnosti, emocionalna topografija i simbolika prostora

Lingvistički aspekt emocionalnosti u romanu *Šavrinke* zasniva se na spoju dijalekta i stilskih figura koji zajedno stvaraju snažnu ekspresivnost. U Tomšičevu tekstu dijalekt ne služi samo za autentičnost već i za psihološko modeliranje likova: ono što se ne može reći standardnim jezikom, *Šavrinke* izražavaju kroz arhaične i emotivne strukture svojega govora. Emocije nisu artikulirane eksplicitno, nego se dočaravaju kroz ritam, melodičnost i prenesena značenja lokalnog govora. Jedan od ključnih elemenata koji pridonosi stvaranju emocija kod recepcije romana upravo jest jezik. Lingvistička analiza pokazuje kako upotreba deminutiva, interjekcija, uzvika i stilizirane sintakse služi za izražavanje stanja likova. Na primjer, umanjenoće poput »jajčeka« ili izrazi poput »Jezus Marija« nemaju samo komunikacijsku funkciju nego i emocionalnu, služeći kao ventil unutarnjih stanja, ali i narativnih napetosti. U teorijskom smislu, emocionalna topografija romana povezuje se s idejom da prostor u književnosti nije pasivna pozornica radnje, već aktivni oblikovatelj iskustva likova. Michel Foucault to naziva heterotopijom – prostorom u kojem se zrcale društvene tenzije i individualne traume (Foucault 1986: 24–25). U romanu *Šavrinke* Istra nije samo geografski okvir već i emocionalna karta neizvjesnosti, napora i neprekidne borbe za dostojanstvo malog čovjeka – težaka. Na primjer, granica kao mjesto prijelaza između sela i Trsta utjelovljuje napetost između doma i nepoznatoga, između siromaštva i nade za zaradom, što generira niz emocionalnih reakcija kod likova. Taj prostor nije neutralan – on postaje fizička metafora unutarnjih stanja. Cesta, šuma, tržnica – to su prostori u kojima se odvija i emocionalni razvoj junakinje.

Emocije nisu samo reakcije već i doživljaji koji nastaju u susretu s prostorom. Topografija u *Šavrinkama* nije neutralan prikaz prostora, već mreža značenja koja odražava i oblikuje unutarnji svijet likova. Mjesta i krajolici imaju simboličko značenje: šume skrivaju opasnosti i strahove, ceste znače neizvjesnost, a tržnice u Trstu predstavljaju prostor ekonomskog preživljavanja, ali i poniženja. Prikaz granice između slovenskog sela i talijanskog grada simbolizira klasnu, jezičnu i kulturnu podjelu, a svakodnevno kretanje preko nje postaje metafora otpora i izdržljivosti. Osim geografskih mjesta, značenje imaju i društveni prostori: kuća nije samo utočište nego i poprište tuge, dok selo kao zajednica oscilira između potpore i osude. U tom kontekstu i meteorološki elementi, poput snijega, magle, kiše ili sparine, pridonose emotivnom ozračju i reflektiraju unutarnja stanja likova. Takva topografija čini da prostor u romanu postaje aktivni sudionik naracije. Emocije u romanu ne proizlaze samo iz unutarnjih stanja likova već i iz prostora koje oni nastanjuju i prelaze. Put *Šavrinki* od sela do Trsta simbolički je put

boli, žrtve, ali i osobne emancipacije. Granica, šuma, cesta, kućni prag – sve to postaje emocijama nabijeni toponim. Dom predstavlja sigurnost, ali i siromaštvo; Trst nudi zaradu, ali i prijezir, čime Tomšič gradi metaforičku kartu ženskog otpora, ali istodobno i ženske nadljudske snage u životnoj ulozi hraniteljice obitelji koja joj je sudbinski dodeljena.

4. Ogledni metodički model za srednje škole u Istri

Roman *Šavrinke* Marjana Tomšiča zavičajni je istarski roman na slovenskome jeziku, iznimno pogodan za metodičku obradu u pograničnom području, koji je ujedno i prostor romana. Nastavna jedinica za pristup romanu osmišljena je u okvirima cjelovitog pristupa (Rosandić 2005) u trećem razredu srednje škole, u trajanju od četiri školska sata. Naglasak je prvenstveno stavljen na interkulturalnu slojevitost romana te na razvijanje analitičkih sposobnosti i sposobnosti kritičkog mišljenja. Temeljni cilj jest omogućiti učenicima da razumiju emocionalne i društvene aspekte romana te da ga povežu sa suvremenim pitanjima identiteta i marginalizacije.

Ishodi učenja:

- Učenik prepoznaje i analizira emocionalne izraze u književnom tekstu te ih povezuje s kontekstom radnje i karakterizacijom likova.
- Učenik razlikuje funkcije dijalekta i standardnog jezika u književnom tekstu i raspravlja o njihovom učinku na čitatelja.
- Učenik izrađuje emocionalnu kartu lika na temelju citata i vlastitih interpretacija.
- Učenik izražava vlastite stavove o društvenoj ulozi žena kroz povijest koristeći primjere iz književnosti.
- Učenik oblikuje kreativni tekst (pismo, monolog, dnevnik).

Prijedlog aktivnosti i zadataka:

- Emocionalna priprema i aktivacija predznanja: Učenici donose obiteljske fotografije i opisuju životne uvjete svojih baka/prabaka. Učitelj povezuje izrečeno s temom romana. Poseban je naglasak na iskustvima koja su povezana s ljudima s područja Šavrinije koji su poslom odlazili u prekogranična područja.
- Zajedničko i individualno čitanje: Odabrani odlomci nabijeni emocijama čitaju se najprije glasno, a zatim učenici samostalno čitaju i bilježe rečenice koje na njih emotivno djeluju. Nakon što učenici pročitaju zabilježene odlomke, otvara se rasprava o pojedinim sastavnicama djela.
- Emocionalni profil lika: U parovima izrađuju »emocionalnu kartu« Katine koristeći boje, simbole i ključne izraze iz romana.
- Mapa osjećaja na karti Istre: Učenici u grupama označavaju lokacije važnih događaja u romanu.
- Kreativno izražavanje: Svaki učenik bira jedan lik i piše dnevnik jednog dana iz njegova života, s naglaskom na emocije i unutarnji doživljaj.
- Uloga emocija u jeziku: Analiza dijalektalnih izraza i metafora u funkciji ekspresije. Zadatak: Usporedi dijalektalni i standardni izraz i raspravi o njihovom učinku na emocije čitatelja.

- Improvizirani forum: Učenici glume likove iz romana i kroz dijalog raspravljaju o životnim izazovima, rodnoj podjeli rada i osjećajima nepripadanja. U tom kontekstu, potiče se aktualizacija rodne podjele rada i prilagodba suvremenom dobu.
- *Šavrinke* u kritici: Učenici individualno pretražuju dostupne internetske izvore i zapišu osvrte na Tomšičev roman. Potom mogu pripremiti prezentaciju s temom o važnosti ovoga romana za istarsku zavičajnu književnost.

Vrednovanje:

- Za formativno vrednovanje koristi se lista za praćenje sudjelovanja u diskusijama i interpretacijama.
- Za sumativno vrednovanje učenici predaju svoj kreativni tekst koji se vrednuje prema ovim kriterijima: izražajnost, autentičnost, povezanost s romanom, jezična točnost.
- Učitelj može koristiti i samoprocjenu: učenici bilježe koje su emocije najviše doživjeli i kako im je zadatak pomogao u razumijevanju teksta.

Primjena takva metodičkog modela u hrvatskim srednjim školama, osobito u Istri, donosi višestruke prednosti. Učenici se potiču na aktivno promišljanje o zavičajnoj književnosti koja ne mora biti isključivo pisana na hrvatskom jeziku, čime se razvija svijest o kulturnoj višeslojnosti i bogatstvu regije. Istodobno, takav model omogućuje susret s Drugim i Drukčijim kroz književnost – učenici upoznaju slovensku kulturu, jezik i pogled na istarsku povijest iz drugačije perspektive. Time se doprinosi razumijevanju susjednih književnosti i razvija interkulturalna kompetencija, što je osobito važno u pograničnim sredinama. Takav pristup književnosti također afirmira dijalog, empatiju i vrijednosti otvorenog društva.

5. Zaključak

Kroz bogati emocionalno-recepcijski spektar Tomšič rekonstruirao žensko iskustvo iz povijesnog zaborava i vraća mu dostojanstvo. Roman postaje više od povijesne fikcije – postaje literarna forma memorije zajednice. Tomšičev roman važan je i u odgojno-obrazovnom kontekstu jer nudi mogućnost razvoja čitateljske empatije i razumijevanja kulturno-povijesnog identiteta Istre. Učenička interpretacija romana može otvoriti prostor za raspravu o marginaliziranim skupinama, rodnoj jednakosti, identitetu i odnosu prema prošlosti. Stoga *Šavrinke* mogu služiti kao vrijedan obrazovni alat u povezivanju književnosti s etikom, poviješću i suvremenim društvenim pitanjima. Osobitu vrijednost ima njihova sposobnost da potaknu raspravu o pripovijedanju iz ženske perspektive, o marginalizaciji i o otpornosti unutar danas zaboravljenih zajednica. Tako se roman može čitati i kao kulturno-psihološki dokument koji nadilazi nacionalne i vremenske granice. Pored toga, *Šavrinke* predstavljaju uzorak književnog teksta koji spaja individualnu naraciju i kolektivno sjećanje, stvarajući snažan emotivni prostor i dijalog s prošlošću. U vremenu ubrzane digitalizacije i fragmentacije društva ovakav tekst podsjeća na važnost pripovijedanja, jezika i emocija kao temelja ljudske povezanosti. Upoznajući *Šavrinke*, čitatelj se istodobno suočava s vlastitim naslijeđem i pitanjem što znači ostati vjeran sebi, zajednici i pamćenju.

Literatura

- BENJAK, Mirjana, LJUBEŠIĆ, Marko, 2013: *Od Peruška do otvorenog sustava*. Zagreb: Školska knjiga.
- BHABHA, Homi K., 1994: *The Location of Culture*. London: Routledge.
- CERGOL-BAVČAR, Ines, 1991: Ob ponatisu Tomšičevih literarnih del z istrsko tematiko. *Primorska srečanja* 124. 783–784.
- FOUCAULT, Michel, 1986: Of Other Spaces. *Diacritics* XVI/1. 22–27.
- KARAHASAN, Dževad, 2002: *Knjiga vrtova*. Zagreb: Antibarbarus.
- LJUBEŠIĆ, Marko, 2011: Interkulturalizam u nastavi istarske zavičajne književnosti. *Hrvatski* IX/2. 9–49.
- PIRŠL, Elvi i suradnici, 2016: *Vodič kroz interkulturalno učenje*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ROSANDIĆ, Dragutin, 2005: *Metodika književnog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga.
- SABLIĆ, Marija, 2018: *Interkulturalizam u nastavi*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja.
- TOMŠIĆ, Marjan, 1991: *Šavrinke*. Ljubljana: Kmečki glas.
- WELSCH, Wolfgang, 1999: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. *Spaces of Culture*. 194–213.

Toxic Eve Mahkovic med literaturo in gledališčem

DOI: 10.4312/Obdobja.44.193-199

Breda Marušič, Gimnazija Lava, Šolski center Celje, Celje; marusic.breda@gmail.com

Prispevek raziskuje avtofikijsko besedilo *Toxic* Eve Mahkovic, ki se oddaljuje od sodobne slovenske literarne produkcije predvsem v načinu nastanka in prenosu v drug medij (gledališče). »Avtoobdukcija« čustev prvoosebne nezanesljive pripovedovalke, Eve Mahkovic, poteka na ozadju pop kulture, kar *Toxic* trivializira. Čustva, ki se pojavljajo v pripovednem besedilu, spadajo med t. i. toksična čustva (jeza, zavist, ljubosumje, sram), v uprizoritvi pa stopijo v ospredje čustva ljubezni, žalosti in sreče.

Toxic, literatura, gledališče, trivialnost, čustva

This article explores the autofictional work *Toxic* by Eva Mahkovic, which deviates from contemporary Slovenian literary production primarily in its mode of creation and transfer into another medium (theater). The »self-autopsy« of emotions by the first-person unreliable narrator, Eva Mahkovic, unfolds against the backdrop of pop culture, which *Toxic* trivializes. The emotions that appear in the narrative text belong to toxic emotions (anger, envy, jealousy, and shame), whereas in the stage performance, love, sadness, and happiness come to the fore.

Toxic, literature, theater, subliteration, emotions

1 Uvod

Toxic (2023) je avtofikijsko¹ besedilo in gledališka predstava, ki je tako kot njegova pripovedovalka, Eva Mahkovic, ves čas na presečišču – čustev, telesa oz. literarnosti in trivialnosti. *Toxic* je po literarnovrstni umestitvi najbližje romanu, saj skuša biti strnjeno besedilo, a se od njega oddaljuje z izrazito fragmentarnostjo in žanrsko hibridnostjo. Oboje je odraz časa in rezultat njegove geneze; *Toxic* je namreč nastal na telefonu v aplikaciji Notes. Pobuda za knjižno izdajo je prišla z založbe Beletrina, ponudba za uprizoritev pa iz Drame SNG Maribor oz. od igralko Nataše Matjašec Rošker. Naslov

- 1 Navkljub razmahu avtofikijske literature (tudi avtofikijskega gledališča) v zadnjih letih in zanimanju akademske javnosti zanjo ostaja ta »protejska metoda« (Kobolt 2024: 231) konceptualno odprta. Avtofikijskost naj bi bila načelna latentna komponenta avtobiografskega pisanja, saj naj bi šlo tudi pri slednjem za preplet dejanskosti in fikcije, s tem da avtobiografija temelji na identičnosti oz. podobnosti med avtorjem, pripovedovalcem in pripovedno osebo. »Avtofikcija pa vsled fikcionalizacije priznava vrzeli med temi instancami in kot taka odpira prostor za kritično preučevanje konstitucije narativnega delovanja.« (Kobolt 2024: 231) Avtorice in avtorji mlajše generacije avtofikijske proze so Dijana Matković (*Zakaj ne pišem*), Ana Schnabl (*September*), Muani Sinanović (*Vse luči*), Édouard Louis (*Zgodovina nasilja*), Constance Debre (*Play boy, Love me tender*) idr.

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



romana izhaja iz pesmi Britney Spears *Toxic* (2003) in napoveduje eno od pomembnih tem oz. referenc – pop kulturo. Naslov je izpisan z verzalkami v roza barvi in je posut z bleščicami. Tudi debel povoščen papir, na katerem so natisnjeni črne in ponekod roza črke ter srčki, stilizirane rože in križi in je v zadnjem poglavju *Vertigo* obarvan vijolično, ter obdelane fotografije v roza odtenku, ki razmejujejo posamezna poglavja in prikazujejo izseke iz stanovanja avtorice besedila Eve Mahkovic, soustvarjajo² percepcijo teksta kot lahkotnega, plehkkega in trivialnega. Spretna beseda, ki jo je napisala (avtoričina prijateljica) Manca G. Renko, je neobičajna. Njen diskurz posnema diskurz v romanu (datum, ukvarjanje s telesom, različne vrste tiska), z realno in literarno osebo Mahkovic se Renko poistoveti (identificira), se ji na koncu zahvali za »presežni« tekst, niza argumente za »feministkino« obsedenost s telesom in prestižem ter ugotavlja, da je pisateljčina literatura »nagnjena k temu, da bo kritiško spregledana ali v najboljšem primeru trivializirana« (G. Renko 2023: 191). Oboje se je (predvsem) v akademskih krogih uresničilo, medijsko pa je bil *Toxic* zelo izpostavljen – predvsem na družabnih omrežjih –, v dnevnem časopisju in na spletu je bilo objavljenih nekaj naklonjenih (ženskih) kritik, leta 2024 je bila knjiga nominirana za nagrado kresnik, vendar je (pretežno moška) komisija ni uvrstila med peterico finalistov. Večji uspeh je doživela druga različica uprizoritve *Toxic vol. 2*, ki se je uvrstila v tekmovalni program Borštnikovega srečanja 2025.

Večina zgoraj navedenih podatkov locira *Toxic* na območje trivialnega, vendar bom v prispevku skušala dokazati, da oznaka trivialnost odraža površinsko dožemanje prebrane in presojanje po tematiki (pop kultura, ukvarjanje s telesom ter čustvene težave situirane mlade ženske). Ustreznejša se mi zdi opredelitev trivializirana literatura. Še več trivializacije kot v romanu je zaznati v prvi uprizoritvi *Toxica*, saj je ta ob prenosu besedila na oder premalo izkoristila možnosti gledališkega jezika; slednje je popravila druga različica *Toxic vol. 2*. Mejnost besedila – trivialno oz. literarno – v prispevku ugotavljam na ozadju pripovednih čustev, ob tem pa primerjam pripovedno besedilo in uprizoritev; gledališki priredbi (dramatizaciji) namenim manjšo pozornost, saj je ta skozi uprizoritveni proces doživela izrazite spremembe.

2 Teoretična izhodišča

Alojzija Zupan Sosič (2011: 149) je že pred več kot desetletjem opozorila³ na danes še bolj aktualno določevanje kakovosti zaradi hiperprodukcije literature, njene promocije in medijske konstrukcije resničnosti, kar briše mejo med kakovostjo in uspešnostjo oz. ju zamenjuje. Ob tem je poudarila previdnost pri presojanju in preseganje starega koncepta, ki definira trivialnost v odnosu z umetniškim besedilom, saj literarnost in trivialnost nista »diametralno nasprotna pojava«, ampak se njune lastnosti prepletajo in dopolnjujejo. Zupan Sosič (2011: 151) zagovarja ločevanje na osnovi dominante v tekstu, kajti trivialnost je premična kategorija, presečišče različnih lastnosti in procesov v besedilu ter sobesedilu. Sestavljena je iz znotrajbesedilne (estetika istovetnosti,

2 Oblikovalka knjige je Hana Besjedica.

3 Marijan Dovič (2007: 266–268) dodaja še t. i. mehko cenzuro, prijateljske vezi, poznanstva, nagrade.

simplifikacija, monosemičnost) in zunajbesedilne trivialnosti (literarna kompetenca, empatija in vrednotenje), kar pomeni, da moramo upoštevati delovanje celotnega literarnega sistema.

Novost v preučevanju književnosti je tudi posvečanje pripovednim čustvom. Z njimi se ukvarja predvsem postklasična teorija pripovedi, v slovenski prostor pa jo je vpeljala Zupan Sosič. Na področje pripovednih čustev umešča pripovedni afekt (radovednost, presenečenje, suspenz), pripovedni občutek in pripovedno čustvo; enako kot pri raziskovanju trivialnega upošteva vse tri člene komunikacije – besedilna, avtorjeva in bralčeva čustva (Zupan Sosič 2017: 299–300). Za razpravo sta relevantna še dva termina s področja raziskovanja čustev, in sicer čustvena zмотa ter empatija. Čustvena zмотa, ki se lahko pojavi tako pri bralcu kot avtorju, je presojanje dela »predvsem na temelju njegovega čustvenega vpliva« (Zupan Sosič 2017: 303); ta ne sme prevladati pri izražanju kritične sodbe. Empatija oz. pripovedna empatija je pojem, povezan z identifikacijo, ki je značilna za naivnega oz. nereflektiranega bralca. Empatija pa ne pomeni zgolj čustvenega ujemanja, temveč racionalno in čustveno dogajanje, ki temelji na sposobnosti vživljanja v položaj drugega.

3 Med literaturo in gledališčem

Knjiga *Toxic* deluje v svoji materialni podobi ekskluzivno, tudi teme, ki se jih loteva (pop ikone, nakupovanje luksuznih blagovnih znamk, kozmetični in estetski posegi, ljubezenske težave šestintridesetletne ženske), niso univerzalne. Reakcija bralca v smislu identifikacije ali zavrnitve besedila (in predstave po njem) vpliva na vrednotenje, ki je lahko zelo naklonjeno (zapis kritičark mlajše generacije) ali nenaklonjeno in celo cinično (kritički zapis moškega starejše generacije); poglobljene študije o romanu pa še niso nastale. Na možnost umestitve *Toxica* v območje trivialnega je namignila že avtorica spremne besede G. Renko; da bo roman razumljen kot trivialna uspešnica za specifičen krog bralstva, se je zavedala tudi pripovedovalka. Ta zapiše, da je *Toxic* »kot a box of candy, v kateri so marcipan in bajadere in črvi in smeti« (Mahkovic 2023: 13). V Prologu beremo: »Seveda bo zdaj takoj pretenciozno, da svoje pisanje definiram kot ART – čeprav mogoče tudi ne, glede na to, da to besedo uporabljam z vedno več ironične distance.« (Mahkovic 2023: 12) Avtoreferencialne izjave se v romanu pogosto pojavljajo, v navedenem primeru izjavo dopolnjuje ironično oz. humorno ubeseditveno stališče. Podobno je na koncu knjige: »Upam, da bo zdaj, ko TOXIC nima nič (0) smešnih vsebin, folk končno dojel, da delam art in ne funny games.« (Mahkovic 2023: 181)

Samonanašalnost in ironična distanca sta postopka, ki pripovedno besedilo zanašata na območje literarnega oz. umetniškega; v uprizoritvi je to doseženo (v drugi verziji bistveno bolj kot v prvi) s potujitvenimi učinki v obliki songov, prestopanjem iz vloge Eve Mahkovic v vlogo Nataše Matjašec Rošker. Tudi v dramatizaciji⁴ je Mahkovic ohranila potujitveni učinek, vendar sta ga Matjašec Rošker in avtorica songov Marijina

4 Čeprav je Mahkovic besedilo poimenovala *dramatizacija* in je ta izraz zapisan tudi v gledališkem listu, ga v prispevku pogosto nadomestim s sintagmo *gledališka priredba*, saj dramatizacija implicira dramsko strukturo in dramsko gledališče, kar pa za obravnavani primer ne velja.

v uprizoritvi upoštevali v manjši meri. Jezikovno-slogovne značilnosti pripovednega besedila izkazujejo določeno mero izvornosti in estetiko nasprotnosti. Vsekakor je branje *Toxica* izziv tako na motivni kot jezikovno-slogovni ravni, saj je roman konglomerat elementov pop kulture, fikcije in referenc iz kanonizirane umetnosti, jezik pa zmes slovenščine in angleščine. Slednja se pojavi že v naslovu, v besedilu pa kot posamezni izrazi, ki so pisno povsem prilagojeni slovenščini (npr. *enivejs*), besede, ki ohranjajo (napačen) zapis v angleščini (*cringg*) ali kot citati iz popevk. Tudi štirje navedki z začetka knjige napovedujejo vstopanje tujejezičnih prvin v besedilo. Slednje so odraz dejanske govorice *milenijske* in *zoomerske* generacije ter prispevajo k avtentičnosti romana, delno pa so pogojene z medbesedilnimi postopki, ki se napajajo predvsem iz angleškega glasbenega, literarnega in filmskega referenčnega materiala. Slovenskih slengovskih besed skorajda ni, medtem ko je v predstavi raven slovenščine precej znižana zaradi večje prisotnosti vulgarizmov. Monosemičnost in z njo povezana redundanca trivializirata roman. V njem je redundanca prisotna na idejno-snovni in motivno-tematski ravni (pop ikone, blagovne znamke); v predstavi je manj očitna.

Mahkovic je s svojim tekstom⁵ o življenju *milenijke* z vsemi njenimi travmami, težavami in tesnobo zapolnila prazen prostor v slovenski literaturi in odprla aktualne teme, kot so (zapoznel) prehod iz deklišтва v odraslost, žensko prijateljstvo, negativen odnos do telesa, nezanimanje za družbeno stvarnost, odvisnost od nakupovanja oblek in kozmetike, soočanje z negativnimi čustvi ter nespregledanje tradicionalnih družbenih in družinskih vrednot. Tema nesrečne, neuspele ljubezni do moškega oz. moških je v romanu manj izpostavljena kot v uprizoritvi. Težo ji zmanjšuje poimenovanje vseh ljubimcev – in sploh vseh oseb – z X.

Roman *Toxic* je sestavljen iz kratkega prologa in sedmih poglavij. V Prologu Mahkovic navede vrsto pripovedovalca oz. pripovedovalke (nezanesljivi *a/unreliable*), zgradbo besedila in žanr ter bralca prvič nagovori z *Dear Reader*. Nagovor je vzet iz dveh virov: *Jane Eyre* Charlotte Brontë in naslova pesmi Taylor Swift, česar sicer eksplicitno ne pove, vendar lahko bralec o tem sklepa iz več omemb obeh umetnic in njunih del (romana in pesmi). Tovrstni nagovor bralca je sicer značilen za vsevednega pripovedovalca, če ga povežemo z *Jane Eyre*, drugačen pomen pa dobi v kontekstu pop skladbe Taylor Swift. Sedem poglavij je vezanih na mesece od novembra do aprila in so naslovljena ter podnaslovljena. Poglavja si sledijo tako, da se izmenjujejo notranje dogajanje in z njim čustva ter zunanje dogajanje oz. navajanje stvari, oseb ... Zadnje poglavje z naslovom *Vertigo* ni datumsko opredeljeno in se slogovno ter grafično razlikuje od preostalih. Spominja na notranji monolog, vendar je ta modificiran, saj se občasno pojavi drug pripovedovalec. *Vertigo* je razdeljen na tri dele in členjen s črnimi srčki. V *Toxicu* ni zgodbe, natančni datumi bralca zavajajo, zato je vseeno, kje začne knjigo brati. Intenca linearnosti dogajanja se kaže le skozi leitmotiv čakanja na paket, ki se na koncu knjige zaključi s prejeto pošiljko, v kateri je nova glava Eve Mahkovic: »Zdaj imam novo glavo. Obljubim, da je bila to moja pot k samospoznavanju in izboljšanju.«

5 Eva Mahkovic je leta 2019 izdala knjigo *Na tak dan najbolj trpi mastercard*, ki je nekakšen prepis zapisov s Facebooka brez koherentne strukture, po tematiki pa je podobna *Toxicu*.

(Mahkovic 2023: 182) Motiv čakanja na paket ima simbolno in kompozicijsko funkcijo ter predstavlja koncept potrošništva, ustvarja suspenz v besedilu in ohlapno povezanost fragmentov v celoto, obenem pa poskrbi za presenečenje, saj bralec v paketu pričakuje npr. oblačilo, ter potrdi še eno od ponavljajočih se misli, da je vsak človek več stvari hkrati, se pravi več oseb, več identitet, ki v nas sobivajo ali pa jih prerastemo in potem potrebujemo novo »glavo«.

V prvem poglavju, ki je namenjeno avtoportretom osebe Eve Mahkovic, spoznamo poglobljena čustva, s katerimi se označuje pripovedovalka: jeza, ljubosumje in zavist. Zavisti nameni podpoglavje in ga poimenuje JAZ, ČUSTVO: ZAVIST. V tem delu se pojavi kratka pripoved, vključena tako v priredbo kot uprizoritev, v kateri se pripovedovalka spominja dogodka iz otroštva, ko je zaradi zavisti tiščala blazino na obraz mlajše sestre, kar – kot zapiše – sploh ni bilo res, vendar »občutki in čustva in esenca pa so resnica« (Mahkovic 2023: 19). Pripovedni segment sproži v bralcu pripovedni afekt (radovednost, presenečenje in suspenz) ter je zapisan v desetvrstični povedi, ki s svojim ritmom in strukturo izrazi otrokovo jezo ob rojstvu sorojenca: »Moja jeza se dvigne kot ogenj, kot nevihta, kot slap, kot slon v živalskem vrtu, kot kobilice, kot tisoč psov, kot osemindeset mačk, kot strupeni zobje, kot plamen na sveči« (Mahkovic 2023: 26). Čustva ljubosumja, zavisti in jeze se pojavijo še na več mestih, in sicer v odnosu do prijateljic, noseče sestre in igralk ter pevk. Omenjena čustva pripovedovalka reflektira ter najde razloge za njihovo pojavljanje v manku ljubezni, napuhu in idealih iz mladosti, ki jih je prepozno odvrгла. Poglavje, ki je nasičeno z referencami na literarni kanon, slovensko mladinsko literaturo (Janja Vidmar, Nejka Omahen), filme, serije, pop glasbo in svetnice iz krščanske mitologije, izpostavlja čustva razočaranja, ljubezni, groze in sramu, ki je pravzaprav vrsta strahu. Sramu nameni skoraj dve strani, pri čemer vsako poved začne s »Sram me je« in naštevanje zaključi z »To bi lahko šlo daleč.« (Mahkovic 2023: 33) Sram jo je predvsem banalnih stvari in stanj, povezanih z njo samo, ne pa npr. družbenega dogajanja – zanj se ne zanima, saj po njenih besedah o njem ni zmožna presoјati. Prevladujoča čustva so torej negativna, kar lahko bralca pripelje do čustvene zmote, občasn občutek sreče pa se manifestira v bleščeče roza lavi in prahu v notranjosti telesa. Uprizoritev *Toxica* v primerjavi z romanom in dramatizacijo postavi čustva v ospredje tako v besedilnem kot performativnem smislu. Zmanjša sicer pomen čustev, kot so ljubosumje, zavist, sram in strah, ter izpostavi čustva jeze, sreče in ljubezni. O slednji je največ napisanega v decembrskem poglavju z elementi dnevnškega zapisa kot žanra in humorno oz. ironično perspektivo, ki se pokaže že v metafori adventnega koledarja s sedmimi okenci in šestimi »najljubšimi« spomini. Sledita popis šestih modric na različnih mestih srca in simbolno maščevanje desetim parom oči za vse povzročene »čustvene apokalipse«, *ghosting*, *seen*, *gaslighting*, zavajanje, ignoriranje. Tudi aprilsko poglavje pripoveduje o spopadanju z negativnimi čustvi; pasivnost in potlačitev jo vodita v osamo, katere prisposoba je *hortus conclusus* – v predstavi materializiran kot cerkev s steklenimi stenami, v kateri so roza vreče z njenimi »možganskimi smetmi« (vsebinsko *Toxica*).

Doslej sem v prispevku pisala o predstavi oz. predstavah *Toxic* in *Toxic vol. 2* na način primerjave z izhodiščnim pripovednim besedilom, v nadaljevanju več pozornosti namenim dramatizaciji in uprizoritvama. Odrska priredba Eve Mahkovic⁶ je kratek, sorazmerno avtonomen tekst z naslovom *Koncert v osmih komadih*, ki ohranja močno povezavo s knjigo *Toxic* na ravni sloga, motivov, čustev in ideje. Razpršenost identitete pripovedne osebe avtorica Mahkovic nakaže z uvedbo treh dramskih oseb. Citiranju (predvsem negativnih) kritičskih odzivov sledi izpostavitve dveh poglavitnih čustev – jeze in ljubosumja. Redundanca referenc na filme, literaturo, pop zvezde, ki trivializira roman, je v odrski priredbi ukinjena, največjo težo pa dobi zadnje poglavje Vertigo, iz katerega je vzeta več kot tretjina gradiva za uprizoritev.

Pred uprizoritvijo je Matjašec Rošker odrsko priredbo Mahkovic skrajšala in drugače strukturirala. Če je prva verzija dramatizacije vsaj poskusila vpeljati dialog in s tem osmisliti uvedbo dveh oseb, tega v drugi različici in uprizoritvi skorajda ni. Osebi/igralki izrekata besede v smislu dopolnjevanja, zaključevanja povedi, kar ustvari več dinamičnosti, vendar sporočilno in performativno ne upraviči prisotnosti dveh igralk na odru. Petra Vidali (2024: 12) v svoji kritiki *Toxica* zapiše: »Ne le da ni razlike na nivoju izrečenega, tudi na nivoju izrekanja je ni.«

Prva različica *Toxica* je bila uprizorjena na dan žena⁷ leta 2024, druga, ki se imenuje *Toxic vol. 2*, pa januarja 2025. Razlika med obema predstavama ni le v kostumih, sceni – ta je bila v prvi uprizoritvi bolj v funkciji dekoracije –, glasbi, bistveno bolj dodelani koreografiji, videu, ki je bil v prvi različici izrazito ilustrativen, večji kompatibilnosti igralk,⁸ ampak v *Toxic vol. 2* namesto lahkotne površinskega kabaretnega žanra stopijo v ospredje čustva – izražena skozi besede in govorico telesa. Predstava se začne z objemom, ki se še dvakrat ponovi, prve izrečene besede pa govorijo o ljubezni in razočaranju. Čustva ljubezni in sreče se izmenjujejo z žalostjo, jezo, s sovraštvom, medtem ko čustva sramu, zavisti in ljubosumja, ki so eksplicitno izražena v romanu, v predstavi niso niti ubesedena niti odigrana/performirana. V tem smislu je predstava skladnejša z naslovnikovim horizontom pričakovanja kot avtofikijski roman, saj ta v ospredje postavlja negativna čustva, ki jih skrivamo pred drugimi ljudmi, sploh v času, ko so sreča in pozitivna čustva skorajda zapoved ter dogma.

4 Sklep

Toxic je žanrsko hibridno pripovedno besedilo z inherentno performativnostjo, katerega tema ni univerzalna, čeprav je aktualna, saj govori o mladi ženski, ki kljub svoji usmerjenosti v potrošništvo in ukvarjanju s sabo odstopa od mnogih pričakovanih družbenih vzorcev današnjega časa (družina, materinstvo). Ali opredeliti roman kot trivialen, ni odvisno le od njegovih znotrajbesedilnih, temveč tudi zunajbesedilnih lastnosti. Kljub redundanci motivov in tem iz pop kulture ter neinovativnim slogovnim in pripovednim

6 Mahkovic je avtorica številnih dramatizacij in odrskih priredb: *Idiot*, *Levitani*, *In stoletje bo zarde-lo*, *Alica v čudežni deželi*, *Demian*, *Gnus*, *besede in reči*.

7 V knjižni obliki je izšel na praznik Marijinega vnebovzeta.

8 Lizo Marijino je zamenjala Urša Kavčič, ki je na odru delovala bistveno bolj suvereno kot njena predhodnica.

postopkom, ki besedilo trivializirajo, literarni bralec v besedilu prepozna nekatere značilnosti literarnosti: avtoreferencialnost, potujitve, v nekaterih elementih izvirna jezik in slog, avtentičnost, ironična distanca idr. Slednjo Mahkovic uporabi predvsem za upovedovanje čustev, ki imajo v romanu na videz manjšo vlogo in pomen kot v uprizoritvi oz. so v ospredju različne vrste čustev, kar lahko v obravnavanem primeru delno povežemo z izraznimi možnostmi obeh medijev – literature in gledališča. Tako so v avtofikijskem tekstu bolj izpostavljena negativna čustva (zavist, jeza, sram), v gledališki predstavi pa prevladujejo pozitivna čustva, kot sta ljubezen in sreča. Prikazani sta tudi negativni, toksični čustvi jeza in sovraštvo, in sicer tako besedno (nižja pogovorna raven jezika) kot gledališko in performativno, ob čemer je treba poudariti, da je bil prvi poskus uprizoritve *Toxica* bistveno manj kakovosten in dodelan kot druga različica, imenovana *Toxic vol. 2*.

Literatura

- DOVIČ, Marijan, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOBOLT, Katja, 2024: Postmigracijska estetika: avtofikijsko narativno delovanje v pisanju Dijane Matković in vizualnem ustvarjanju Anne Ehrenstein. Kristina Toplak, Marijanca Ajša Vižintin (ur.): *Dve domovini* 59. 225–247. <https://doi.org/10.3986/2024.1.12>
- MAHKOVIC, Eva, 2023: *Toxic*. Ljubljana: Beletrina.
- MAHKOVIC, Eva, 15. (oz. 16.) 12. 2023: *Toxic*. Tipkopisno avtorsko gradivo v zasebni lasti. Ljubljana.
- MATJAŠEC ROŠKER, Nataša, b. d.: *Toxic*. Tipkopisno avtorsko gradivo v zasebni lasti. Maribor.
- G. RENKO, Manca, 2023: Preseči žanr, preseči sebe. Eva Mahkovic: *Toxic*. Ljubljana: Beletrina. 187–194.
- VIDALI, Petra, 2024: Roza je nova rdeča. *Večer* 14. 3. 2024.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2011: Trivialnost. *Slavistična revija* LIX/2. 147–160.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

Kraška pokrajina in čustva v pesništvu Srečka Kosovela

DOI: 10.4312/Obdobja.44.201-209

Jun Mita, College of Liberal Arts and Sciences, Kitasato University, Kanagawa;
mita-svr@kitasato-u.ac.jp

Prispevek skozi geopolitično in geokološko prizmo analizira impresionistične pesmi Srečka Kosovela (1904–1926), ki jih je navdihnila njegova domača kraška pokrajina. Kras, kot ga je doživljal pesnik, je bil ravno v fazi preoblikovanja. V medvojnem času je bil pod italijansko okupacijo mejno ozemlje, katerega pokrajino so močno spreminjali črni bori kot posledica politike pogozdovanja. Kras se je Kosovelu razkril hkrati kot »tuja domovina« in »domača tujina«, iz te izkušnje liminalnosti pa je vzniknila poetika, ki v temelju oblikuje njegove kraške pesmi.

Srečko Kosovel, Kras, liminalnost, pogozdovanje, črni bor

This article explores the impressionistic poetry of Srečko Kosovel (1904–1926), inspired by his native Karst landscape, through a geopolitical and geo-ecological lens. The Karst Plateau, as experienced by the poet, was undergoing transformation. During the interwar period, this area was part of Italy, bordering Kingdom of SCS, and its landscape was being heavily changed by the growth of Austrian pine, a result of afforestation policies. To Kosovel, the Karst revealed itself as both a »foreign homeland« and a »familiar foreign land«; from this experience of liminality emerged a poetics that fundamentally shapes his Karst poems.

Srečko Kosovel, Karst Plateau, liminality, afforestation, Austrian pine

1 Uvod

Prispevek se osredotoča na t. i. »kraške pesmi« slovenskega pesnika Srečka Kosovela (1904–1926). V sodobni slovenski literarni zgodovini je, predvsem zaradi posthumne objave njegove avantgardne poezije, predstavljen kot veliki avantgardni pesnik evropskega formata, ki prihaja iz Slovenije. Po drugi strani pa Kosovelove impresionistične pesmi, navdihnjene z domačo kraško pokrajino in objavljene že za časa njegovega življenja – ter pred odkritjem avantgardnih del dolga leta obravnavane kot osrednje njegovega opusa –, še vedno omogočajo nove interpretativne pristope, če jih na novo analiziramo v luči geopolitičnih in geokoloških sprememb, značilnih za pesnikov zgodovinski kontekst.

S svojimi konstruktivističnimi pesmimi, imenovanimi *konsi*, ki jih zaradi dvomov o njihovi literarni vrednosti Kosovel ni pokazal niti svojim najbližjim prijateljem (Juvan 2005: 61), je bil štirideset let po svoji smrti – z objavo zbirke *Integrali* '26 – nenadoma oklican za pionirja slovenske avantgardne književnosti.¹ Te pesmi, v katerih pogosto

1 Kljub temu pa pripomba Tineta Debeljaka iz leta 1934 nakazuje, da je bil obstoj Kosovelove

z univerzalne perspektive kritično obravnava sodobno družbo in politične režime, so odtlej postale osrednji del njegovega literarnega slovesa. Po drugi strani pa so, kot ugotavlja David Brooks (2008), njegova zgodnja dela, objavljena še za časa njegovega življenja, potisnjena na obrobje literarne recepcije.²

Kosovel je »impresionistične« pesmi ustvarjal od začetkov svojega pesniškega delovanja pa vse do zadnjih dni in prav te pesmi tvorijo jedro njegovega literarnega opusa. To poezijo pogosto primerjajo s poezijo dunajske in slovenske moderne (predvsem na ravni motivov narave), ki jo je Kosovel tudi rad bral, vendar med njima obstajajo bistvene razlike. Medtem ko se pri pesnikih moderne podobe narave pojavljajo v abstrahirani, skorajda idealizirani obliki, so krajinske podobe v Kosovelovi t. i. »impresionistični« poeziji – pogosto poimenovani kot »kraške pesmi« – neločljivo povezane s konkretnim geografskim prostorom, zlasti s Krasom, njegovim domačim okoljem.³ Poleg tega narava v impresionistični poeziji praviloma nastopa kot prostor umika in introspekcije ter ohranja liričen, kontemplativen ton, Kosovelova pokrajina pa ni zgolj prostor estetske kontemplacije, temveč tudi napet prostor, prežet z eksistencialno krizo, ki izvira iz edinstvenih razmer Krasa, kakršne je pesnik doživel.

V nadaljevanju analiziramo njegove kraške pesmi s posebno občutljivostjo za njihove geopolitične in geoekološke kontekste, da bi osvetlili, kako je ta pokrajina služila kot vir Kosovelove pesniške ustvarjalnosti.

2 Kras in italijanska okupacija

Izbruh prve svetovne vojne je radikalno spremenil okolje na Krasu. Ko se je fronta približevala njegovemu domačemu kraju, je Kosovel s sestro odšel v Ljubljano, kar je morala biti pretresljiva izkušnja. Kolaps avstrijskega cesarstva je pomenil tudi propad večkulturnega okolja Krasa. Primorska, vključno s Krasom, je bila priključena Italiji in je politično znova postala mejna dežela, tokrat med Italijo in Kraljevino SHS. Sledila je stroga politika italijanizacije: italijanščina je postala edini jezik v šolah, slovenščina je bila prepovedana. Kosovelov oče, učitelj, je bil zaradi nasprotovanja italijanizaciji prisiljen v predčasno upokožitev (Vrečko 2011: 10; Mahnič 1958: 36).

V eni izmed Kosovelovih znamenitih kraških pesmi, Baladi, se Kras pojavi kot prostor, prežet s skrivnostno nemirnostjo in umeščen v politični kontekst medvojnega obdobja:

konstruktivistične poezije vsaj v določni meri znan že njegovim sodobnikom: »Nismo doživeli niti zenitizma, komaj ponesrečene poskuse našega konstruktivizma (Kosovel)« (Debeljak 1934: 215). Ocvirk omenja tudi, da je Kosovel pokazal npr. *lepljenke* prijatelju Alojzu Gspanu in tudi Ivu Grahorju (Kosovel 1964: 417; Vrečko 2011: 268).

2 »Kosovelovo zgodnje delo so označili kot 'impresionistično' in ga – v primerjavi z očitno bolj avantgardnim poznim opusom – pogosto kritizirajo ter omalovažujejo kot nostalgичno ali sentimentalno.« (Brooks 2008: 8, iz angleščine prevedel J. M.)

3 Ocvirk je Kosovelovo pesniško ustvarjanje razdelil v štiri skupine in »impresionistične in čustvene tvorbe« s kraškimi motivi uvrstil v prvo skupino (Kosovel 1964: 428).

Balada

V jesenski tihi čas
prileti brinjevka
na Kras.

Na polju
že nikogar več ni,
le ona
preko gmajne
leti.
In samo lovec
ji sledi ...

Strel v tišino;
droben curek krvi;
brinjevka
obleži, obleži.

(Kosovel 1964: 11)

Navedena pesem opisuje jesenski prizor, v katerem brinjevka (v standardni slovenščini *brinovka*) poleti na Kras, kjer jo na koncu ustrelji lovec. Gre za več kot le upodobitev sezonskega lova: brinjevka je majhna ptica iz družine drozgov, ki jeseni leti iz severne Evrope proti jugu, da bi tam prezimila. V komentarju h Kosovelovemu zbranemu delu (1964) Ocvirk pravi, da je bila ta ptica pesnikova najljubša, pri čemer zapiše: »Razen v Španiji, Italiji in Grčiji je drugod ne smejo loviti«. Po okupaciji Krasa so italijanski lovci to ptico pozno jeseni začeli »streljati« (Kosovel 1964: 431).

Natančneje, lov na brinjevke je bil na Slovenskem do določene mere del ustaljene tradicije. Vendar pa je bil njegov »poglavitni namen sezonski zaslužek s prodajo hrane (sladokusni mestni in drugi gospodi)« (Smerdel 1992: 38). Ker so brinjevke v okolici Krasa najraje jedli italijanski meščani, se je razvil stereotip: ptiče ljubeči Slovenci proti ptiče lovečim in žročim Italijanom (prav tam: 43). Po goriškem deželnom zakonu iz druge polovice 19. stoletja so smeli brinjevke loviti izključno z dovoljenjem in zgolj med 1. septembrom in 31. januarjem. Zanimivo je, da je zakon prepovedoval uporabo »krutih priprav«, kot so zanke in »laštre« (gravitacijske pasti s kamnom), pri čemer so bile slednje značilne prav za kamniti Kras. Po drugi strani pa je bil način lova z limanicami,⁴ ki omogoča ptice ujeti žive, na Slovenskem splošno znan (prav tam: 36, 40, 46, 53). Glede na to zgodovinsko-ekološko ozadje ni težko povezati prizora iz pesmi Balada z nasilno italijansko okupacijo Krasa.⁵ Podoba lovca, ki preganja šibko ptico, se bere kot

4 SSKJ: paličica, prevlečena z lepljivo snovjo za lovljenje ptičev.

5 Tudi naslov Balada si zasluži pozornost. Izraz *balada* je v zahodnoevropski literarni tradiciji navadno povezan z določeno pesniško obliko, vendar pa je po definiciji v SSKJ balada »lirsko-epska pesem z grozljivim, mračnim vzdušjem«. V slovenski pesniški tradiciji je torej pojem *balada* opredeljen predvsem s temo in razpoloženjem, ne pa verzniim ustrojem ali rimo. V tem

metafora italijanske grožnje, medtem ko »kruto« ustreljena ptica simbolično predstavlja Kras, ki je bil priključen Italiji.

V resnici se v Kosovelovih kraških pesmih pogosto pojavljajo brinjevke, ki jih ustrelijo, kot kažeta tudi v nadaljevanju navedena odlomka iz dveh pesmi:

Kakor brinjevka na Kras
privrši v lahnem letu
v jesenski čas,
na gmajni, za bori
se privadi samotnemu svetu.
Lovski streli odmevajo v gmajni,
glej, zdaj jo ustrelijo.

(Pesem, odlomek; Kosovel 1964: 9)

Ali pod strelom
brinjevka pade,
ne bo letela
več čez gmajne, čez ograde.

(Brinjevka, odlomek; Kosovel 1964: 432)

Ob upoštevanju političnega konteksta medvojnega obdobja ter lovske tradicije brinjev na Krasu lahko lovca, ki preganja in ustrelj malo ptico, razumemo kot metaforo pretiranega in nesorazmernega nasilja, nevrednega tako majhne tarče. Brinjevka, ki »čez ograde« leti v zapuščeni Kras, obenem evocira zgodovinsko dejstvo, da je to območje postalo mejno ozemlje med Italijo in Kraljevino SHS. V tem smislu lahko ptico razumemo kot simbol svobode, ki ni omejena s političnimi mejami. Še več, dejstvo, da je brinjevka na Krasu priljubljena ptica pevka in da Kosovel pot iz Ljubljane do Tomaja dojema kot pot »iz tujine«, omogoča interpretacijo, da se pesnik prepozna v brinjevki, ki leti čez mejo.⁶ Vidik italijanske politike ostre asimilacije do nerodovitne in skromne dežele je subtilno prepleten z jesensko lepoto Krasa, kar skozi nasprotje teh podob ustvarja napetost in občutek negotovosti. Zaradi tega Kosovelove pesmi ne učinkujejo kot neposredna politična kritika, temveč kot njena lirična sublimacija.

3 Kras in pogozdovanje s črnim borom

Črni bor (*Pinus nigra*) je eden izmed Kosovelovih najljubših motivov v njegovih kraških pesmih in hkrati drevesna vrsta, ki jo najpogosteje omenja (Pavlič 2005: 20).

okviru bi lahko opozorili na morebitno povezavo te pesmi, ki opisuje nemirnost v mejnem prostoru, s tradicijo angleške *border ballad*, ki tematizira konflikte med Anglijo in Škotsko v 15. in 16. stoletju.

6 Npr. »Vrnil sem se iz tujine domov« (Balada o narodu), »Ko se iz tujine vračam« (Kraška cesta), »Tistih borov, ki so me črni, temni in tihi pozdravljali ob povratku iz tujine« (Izgubljeni bor). Gl. tudi Ocvirkovo opombo: »Ljubljana mu je pomenila tujino« (Kosovel 1964: 433).

Zgodovinarica Meta Remec ugotavlja, da je podoba črnega bora v Kosovelovi poeziji globoko zasidrana v kolektivni percepciji na Slovenskem:

Kras in črni bor sta v zavesti Slovencev neločljivo povezana. Kosovelove podobe temnih borov, ki »kakor stražniki pod goro, preko kamenite gmajne, težko, trudno šepetajo«, ter temnih, črnih borov, ki kljubujejo silni burji in rastejo z odporom sredi sovražnega okolja, so postale simbol upornih in trdnih Kraševcev, ki so se znali obdržati sredi nemogočih naravnih, gospodarskih in zgodovinskih razmer. Črni bor, ki je postal simbol in del skupinskega imaginarija, pa na Krasu ni bil prisoten od nekdaj. (Remec 2021: 44)

Navedeni verz je iz ene Kosovelovih najbolj znanih pesmi, *Bori*, ki je bila pogosto interpretirana prav v tej luči.

Bori

Bori, bori v tihi grozi,
bori, bori v nemi grozi,
bori, bori, bori, bori!

Bori, bori, temni bori
kakor stražniki pod goro,
preko kamenite gmajne
težko, trudno šepetajo.

Kadar bolna duša skloni
v jasni noči se čez gore,
čujem pritajene zvoke
in ne morem več zaspati.

»Trudno sanjajoči bori,
ali umirajo mi bratje,
ali umira moja mati,
ali kliče me moj oče?«

Brez odgovora vršijo
kakor v trudnih, ubitih sanjah,
ko da umira moja mati,
ko da kliče me moj oče,
ko da so mi bolni bratje.

(Kosovel 1964: 61)

Pesem se začne z udarnim zvenom *bori*, ki se v prvi kitici ponovi kar osemkrat. Gre za množinsko obliko slovenske besede *bor*.⁷ Janez Vrečko (2011: 51) zapiše: »Pesem se

7 V tej pesmi, ki jo prežema zlovešča napetost, lahko izraz *bori* vzbudi tudi asociacijo na množinsko obliko samostalnika *bor* v pomenu *boj*. Poleg tega je v Slovensko-nemškem slovarju Maksa Pleteršnika (1894–95) neprehodni glagol *boriti* naveden v pomenu 'teči' in tudi 'goniti se': »bōriti,

navezuje na položaj in usodo primorskega ljudstva, ki je bilo čez noč pahnjeno v tišino fašistične groze in se v hipu ovedlo groze te tišine«, s čimer pesem umešča v kontekst italijanske okupacije Krasa. Izraz »v tihi grozi« iz prvega verza se interpretira kot aluzija na grožnjo italijanskega fašizma, še natančneje, na politiko poitalijančevanja. Bori, ki rastejo v neugodnem okolju Krasa, so hkrati služili kot naravna zaščita pred burjo, sezonskim severovzhodnim vetrom, ki pozimi in jeseni divja po Krasu in lahko doseže hitrost 200 km/h. Glede na to je črne bore v tej pesmi povsem smiselno razumeti »kot simbol za ljudi s Krasa, ki doživljajo grozo potujčevanja« (Pavlič 2005: 20), pri čemer delujejo kot simbol obrambe pred italijansko invazijo. Takšna interpretacija predpostavlja, da so bili bori z vidika Kraševcev sprejeti kot avtohtoni, kar potrjuje tudi Ocvirk v komentarju k tej pesmi: »Kakor brinjeve so se mu [tj. Kosovelu] tudi bori za časa Italije razrasli v simbol domače zemlje.« (Kosovel 1964: 441)

Po drugi strani, kot je poudarjal Joža Mahnič (1958: 35), »so se mu [tj. Kosovelu] ta drevesa kazala z različnimi obrazi, kot so pač ustrezali pesnikovemu vsakokratnemu občutju«. Črni bor ima v njegovih pesmih raznolike, celo ambivalentne pomene: včasih so ta drevesa označena kot *bratje* (Temni bori), njihov vonj je pohvaljen kot *zdrav* (Pesem s Krasa), vendar se gosti bori v nemirnem, zloveščem ozračju pogosto pojavljajo kot *temni* (Bori, Temni bori) in celo *strašni* (Kraški kruh) ter kot posekani s sekiro in zažgani (Videl sem bore rasti, Temni bori). Konotacijo temne sence, ki spremlja bor kot varuha Krasa in pesnikovega zaupnega sopotnika, bi bilo mogoče na novo osvetliti z usmeritvijo pozornosti na ideološko ozadje pogozdovalne politike s črnim borom – alohtono vrsto, ki za kraško pokrajino prvotno ni bila značilna.

Borovi gozdovi so bili v času Kosovelovega življenja na Krasu še razmeroma nov pojav. Črni bori na Krasu so posledica državne politike vsiljenega pogozdovanja. Leta 1885 je bil sprejet *Zakon z dné 9. marca 1885 o pogozdovanji Krasa v vojvodini Kranjski* (Remec 2021: 50), obsežno pogozdovanje pa se je začelo šele leta 1889 (Perko 2016: 164). Območje Tomaja je bilo denimo precej nerodovitno, danes pa je več kot polovica površine poraščena z gozdom (Zorn idr. 2015: 568). Ob upoštevanju dejstva, da črni bor v prvih dvajsetih letih zraste približno 30 cm na leto (Van Haverbeke), lahko sklepamo, da so tudi najzgodnejši nasadi, ki jih je mladi Kosovel lahko opazoval pred svojo selitvijo v Ljubljano leta 1916, tvorili razmeroma mlad gozdiček.⁸ Zelo verjetno je, da je bilo sajenje tedaj še vedno v teku, kar je mogoče razbrati tudi iz nekaterih njegovih pesmi (npr. Videl sem bore rasti).

Opozoriti je treba, da projekt med tedanjimi Kraševci ni bil povsem sprejet. Kot trdi Remec (2021: 54) v prispevku Črni bor kot črna kuga, je bilo pogozdovanje s črnim borom, ki je prepovedovalo ali omejevalo tradicionalno pašo⁹ in mobiliziralo vse

-im, vb. *imperf.* rennen: krave rajše domov borijo, nego na kvar, *kajk.-Valj., Vest.*; — boriti se, = skakati, goniti se, *Cig.*; — prim. buriti (?).« Glede na to je mogoče, da se je oblika *bori* v pesmi Bori še v njegovem času razumela z implikacijo »bori se!« ali »(on) se bori«.

⁸ Zgodovinske fotografije kažejo, da so bile sadike ob sajenju visoke manj kot en meter (gl. N. N. 2001: 14).

⁹ Gl. npr. zgodovinski primer prijave gozdnega čuvaja zaradi prepovedane paše v borovem nasadu na Krasu (Perko 2016: 171).

človeške vire, vključno z otroki,¹⁰ med domačini dojeto kot invazija, zaradi česar so se temu projektu upirali, celo z namernim poškodovanjem nasadov (prav tam: 51–52). Med letoma 1882 in 1913 je bilo npr. z ognjem uničenih 85,90 ha nasadov nad Trstom; od skupno 190 požarov jih je bilo 65 povzročenih zaradi iskrenja na železniških tirih, 20 zaradi zračnih balonov, večina – 105 – pa je bila zabeležena kot »neznanega vzroka« (N. N. 2001: 49).¹¹ Aleksander Panjek (2015:105) je prepričan, da so požare zanetili domačini. Dejansko je bilo na območjih pogozdovanja obvezno imeti »stražo« (Remec 2021: 53) in na arhivski sliki lahko vidimo stražnika, ki je videti oborožen (N. N. 2001: 40; gl. tudi opombo Kranjc 2009: 21).

Konrad Rubbia (1912: 23), avstrijski strokovnjak za gozdarstvo, je leta 1912 zapisal: »Ta naša prepričanost [in sicer, da je gozd blagoslov in nepogrešljiva nuja] žal ni skupno dobro, veliko prebivalcev Krasa je do nje malo ali sploh nič razumevajočih, in trenutna osebna korist potiska pogosto tudi tukaj, kot povsod drugod, skrb za skupno dobro tako daleč v ozadje, da ta popolnoma izgine iz obzorja.«¹² Na Krasu je obstajala razdeljenost med skupinami, ki so pogozdovanje zagovarjale (predvsem izobraženi sloji), in tistimi, ki so mu nasprotovale (kmetje), kar je do procesa pogozdovanja vzbujalo ambivalentna čustva.¹³

Kosovelova občutljiva zaznava bi gotovo ne mogla ostati ravnodušna do nezadovoljstva in stisk lokalnega prebivalstva. Njegov oče, učitelj, je bil goreč zagovornik pogozdovanja in si je želel, da bi njegov sin postal gozdarski inženir ter tako prispeval k temu projektu (Vrečko 2011: 14). V zvezi s tem dogodkom in s futurističnim delom Pesem o zelenem odrešenju Vrečko ugotavlja, da je Kosovelov oče »sina moralno zadovoljil z *zelenim odrešenjem*, z zelo intenzivno ekološko zavestjo« (prav tam: 168). Vendar pa je glede na dejstvo, da se je Srečko Kosovel na filozofsko fakulteto vpisal v nasprotju z očetovimi željami, in glede na to, da si pesnik in njegov patriarhalni oče nista bila blizu (prav tam: 11), malo verjetno, da bi imel Kosovel povsem pozitiven pogled na umetno pogozdovanje.¹⁴

Glede na to, da je pogozdovanje med prvo svetovno vojno povsem zastalo, v obdobju med obema vojnama pa se je njegovo izvajanje izrazito upočasnilo (Gašperšič, Šebenik 1995: 37), so morali biti »stražniki pod goro«, ki jih Kosovel omenja v pesmi Bori, iz časa pred vojno – iz obdobja, za katero je Rubbia z obžalovanjem ugotavljal, da kraški prebivalci niso razumeli pomena pogozdovanja. Ob upoštevanju dejstva, da straž-

10 Zaradi izrazitega pomanjkanja delovne sile so razmišljali o mobilizaciji zapornikov, vendar je bila ta zamisel iz varnostnih razlogov opuščena (prav tam: 164).

11 Andrej Kranjc (2009: 22) ugotavlja, da so monokulture gostega črnega bora izredno dovzetne za škodljivce in gozdne požare. Poleti leta 2022 je severni del Tomaja prizadel največji požar, kar jih je bilo tam kdaj popisanih.

12 Iz nemščine prevedel J. M.

13 »Politična elita, ki je sledila načelom nemške gozdarske šole, je podpirala idejo, da je Kras treba nameniti gozdarskemu izkoriščanju, kar bi pomenilo popolno spremembo rabe okolja. Odločali so o ljudeh in njihovih življenjih, mnenja teh ljudi pa v imenu skupnega interesa niso bila pomembna, saj so veljali za neuke, nekulturne in predvsem kratkovidne.« (Remec 2021: 45–46)

14 Pomembno je tudi omeniti, da črni bor v Kosovelovih pesmih le redko vzbuja asociacije na zeleno, temveč je skoraj izključno povezan s črno ali temnimi otenki.

niki niso bili oboroženi proti zunanji grožnji, temveč proti Kraševcem, postane njihova podoba v Kosovelovi pesmi dvoumna ter v zavest priključijo zgodovinsko ozadje, po katerem so črni bori za Kras in njegove prebivalce pravzaprav alohtona vrsta – gosti, bujni temni bori pa se v tem kontekstu berejo tudi kot simbol zunanje invazije. Poleg tega izraz *temni bori* ne opisuje le temnega videza gostih gozdov, ampak tudi *črno lubje*, po katerem je črni bor dobil ime, kar lahko evocira zloglasne *črne srajce* (it. *camicie nere*), simbol italijanskega fašizma.¹⁵

4 Sklep

Kosovelove »impresionistične« kraške pesmi vsebujejo elemente eksistencialne nemirnosti ter implicitne družbene in politične kritike, kar presega značilnosti impresionizma in jih približuje modernizmu, zlasti ekspresionizmu in avantgardi. Pesmi torej niso tako »baržunaste« (Kosovel 1964: 426), kot jih je sam pesnik z določeno mero samoponiznosti opisal, temveč jih zaznamuje napetost ambivalentnih čustev, ki jih je sprožala tedanja kraška pokrajina, izpostavljena političnim in kulturnim pretresom. Njegove pesmi predstavljajo »čas prehoda« na Krasu v geopolitičnem in geokološkem smislu – čas, ko je Kras postal okupirano mejno ozemlje, po katerem so Italijani začeli hoditi kot gospodarji. Hkrati gre tudi za »pokrajino prehoda« – umetno pokrajino med mestom in naravo –, kjer so zasajeni črni bori spreminjali tradicionalno podobo pokrajine.

Francoski etnolog in folklorist Arnold van Gennep (1873–1957) je v svoji raziskavi o »obredih prehoda« (fr. *rites de passage*) poudaril, da so ti obredi, kot so slovesnosti odraščanja, sestavljeni iz treh faz: obredi ločevanja (fr. *rites de séparation*), obredi marginalnosti (fr. *rites de marge*) in obredi združevanja (fr. *rites d'agrégation*) (van Gennep 1909). Van Gennep je štel drugo stopnjo za »limen« (prag) in tri stopnje razvrstil kot predliminalne obrede (fr. *rites préliminaires*), v katerih se posameznik loči od skupine, kateri je prej pripadal; liminalne obrede (fr. *rites liminaires*), v katerih posameznik ne pripada nobeni skupini; ter postliminalne obrede (fr. *rites postliminaires*), s katerimi se posameznik vrne v prvotno skupino, vendar z novim statusom in stanjem.

Victor Turner (1920–1983), britanski antropolog, se je osredotočil na liminalno fazo obredov prehoda ter njene posebnosti izluščil kot stanje *liminalnosti* (angl. *liminality*). S tem pojmom je analiziral različne družbene strukture in pojave, ki niso omejeni zgolj na tradicionalne obrede, temveč zajemajo tudi sodobna gibanja, kot je hipijevsko gibanje (Turner 1969). »Atributi liminalnosti oz. liminalnih *personarum* ('ljudi na pragu') so nujno dvoumni, saj to stanje in te osebe uidejo ali zdrsnejo skozi mreže klasifikacij, ki običajno določajo stanja in položaje v kulturnem prostoru. Liminalna bitja niso ne tukaj ne tam« (Turner 1969: 95).¹⁶

Pravzaprav je zaradi prve svetovne vojne že sam prostor Krasa za Kosovela postal dvoumen. Po eni strani mu je bil Kras večna domovina, v katero se je z domotožjem vračal iz »tujine« (Ljubljane), po drugi strani pa je bil že v času njegovega srednješolskega izobraževanja v Ljubljani pod italijansko okupacijo in je tako postal dobesedno

¹⁵ Bili so prisotni na Kosovelovem pogrebu in so ga spremljali (Vrečko 2011: 30).

¹⁶ Iz angleščine prevedel J. M.

»tuja dežela« – »truden od domotožja vrne / se domov, na Kras« (V kraški kuhinji; Kosovel 2010: 39).¹⁷ Njegova domovina Kras je namreč postala »tuja domovina« in »domača tujina« – *liminalni prostor*,¹⁸ ki je imel ključno vlogo kot vir navdiha pri ustvarjanju kraških pesmi. Gre torej za poetiko eksistencialne napetosti, ambivalentnosti, navdihnjeno z liminalno pokrajino v liminalnem času in prostoru – kar bi lahko imenovali *poetika liminalnosti*.

Viri in literatura

- BROOKS, David, 2008: Srečko Kosovel: Life and Poetry. Srečko Kosovel: *The Golden Boat: Selected Poems of Srečko Kosovel*. Translated by Bert Pribac and David Brooks. Cambridge: Salt. 1–15.
- DEBELJAK, Tine, 1934: Slovenska sodobna lirika. *Dom in svet* XLVII/3–4. 199–215.
- GASPERŠIČ, Franc, ŠEBENIK, Marijan, 1995: Pogozdovanje Krasa. *Enciklopedija Slovenije* 9. Ljubljana: Mladinska knjiga. 36–37.
- van GENNEP, Arnold, 1909 (1981): *Les Rites de Passage: Étude systématique*. Paris: A. & J. Picard.
- VAN HAVERBEKE, David F.: *Pinus nigra Arnold*. https://www.srs.fs.usda.gov/pubs/misc/ag_654/volume_1/pinus/nigra.htm (dostop 10. 7. 2025)
- JUVAN, Marko, 2005: Kosovel in hibridnost modernizma. *Primerjalna književnost* XXVIII. 57–71.
- KOSOVEL, Srečko, 1964: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOSOVEL, Srečko, 2008: *The Golden Boat: Selected Poems of Srečko Kosovel*. Translated by Bert Pribac and David Brooks. Cambridge: Salt.
- KOSOVEL, Srečko, 2010: *Iz zapuščine. Pesmi, neobjavljene v Zbranem delu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KRANJC, Andrej, 2009: History of Deforestation and Reforestation in the Dinaric Karst. *Geographical Research* XLVII/1. 15–23.
- MAHNIČ, Joža, 1958: Zapiski o Srečku Kosovelu. *Jezik in slovstvo* IV/2. 33–37.
- N. N., 2001: *Pogozdovanje Krasa* (ponatis). Avtonomna dežela Furlanija - Julijska krajina: Deželno ravnateljstvo za gozdove in parke.
- PANJEK, Aleksander, 2015: *Kulturna krajina in okolje Krasa: o rabi naravnih virov v novem veku*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.
- PAVLIC, Darja, 2005: Kosovel in moderna poezija: analiza podobja. *Primerjalna književnost* XXVIII/3. 19–34.
- PERKO, Franc, 2016: *Od ogolelega do gozdnatega Krasa: Pogozdovanje Krasa*. Ljubljana: Zveza gozdarskih društev Slovenije – Gozdarska založba Jutro.
- REMEC, Meta, 2021: Črni bor kot črna kuga: odnos lokalnega prebivalstva do pogozdovanja s črnim borom na Krasu v 19. in 20. stoletju. *Prispevki za novejšo zgodovino* LXI/2. 43–66. <https://doi.org/10.51663/pnz.61.2.03>
- RUBBIA, Konrad, 1912: *Fünfundzwanzig Jahre Karstaufforschung in Krain*. Laibach: Aufforstungskommission.
- SMERDEL, Inja, 1992: Med smrtjo na krožniku in ječarsko ljubeznijo ali o ptičjem lovu v Brdih. *Etнолог* II=LIII/1. 29–78.
- TURNER, Victor, 1969: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- VREČKO, Janez, 2011: *Srečko Kosovel*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- ZORN, Matija, KUMER, Peter, FERK, Mateja, 2015: Od gozda do gozda ali kje je goli, kamniti Kras? *Kronika* XLIII/3. 561–574.

17 Ocvirk opozori tudi na to, da je Kosovel Kras odkril šele po selitvi v Ljubljano (Kosovel 1964: 439).

18 Čeprav v tem prispevku ni prostora za podrobnejšo obravnavo tega vprašanja, izbrani izraz vendarle ni povsem brez povezave z internetnim memom *liminal space*. Avtor se bo tej tematiki posvetil drugje.

Oblike sramu v sodobni slovenski pripovedi

DOI: 10.4312/Obdobja.44.211-217

Primož Mlačnik, Fakulteta za humanistiko, Univerza v Novi Gorici, Nova Gorica;
 primoz.mlacnik@ung.si

Prispevek izhaja iz nekaterih ugotovitev o spremembah v slovenski književnosti. Temelji na teoriji metamodernizma, ki je v 21. stoletju v kapitalističnih družbah spodbudil nastanek novih estetskih tokov (nova iskrenost, estetika čudaškega in estetika nelagodnega ali zoprnega). S čustvene perspektive se skupne poteze teh tokov nanašajo na združevanje, preseganje in nihanje med ironijo in iskrenostjo, melanholijo in upanjem ter med osramočenostjo in brezsrčnostjo. Prispevek na primerih izbranih del slovenskih pisateljic in pisateljev predstavi oblike iskrenosti, čudaštva in sramu.

slovenska književnost, metamodernizem, nova iskrenost, estetiki čudaškega in nelagodnega, oblike sramu, krindž

This article draws on some observations about changes in Slovenian literature. It is based on the theory of metamodernism, which stimulated the emergence of new aesthetic currents (new sincerity and the aesthetics of quirky and awkwardness) in the twenty-first century in capitalist societies. From an emotional perspective, the common traits of these currents concern the merger, transcendence, and oscillation between irony and sincerity, between melancholy and hope, and between shame and shamelessness. The article uses selected works by Slovenian writers as examples to present forms of sincerity, awkwardness, and shame.

Slovenian literature, metamodernism, new sincerity, aesthetics of the quirky and awkwardness, forms of shame, cringe

1 O metamodernizmu v slovenski književnosti

Za postmodernizem kot kulturno logiko kapitalizma je bila značilna ironična distanca, izginjanje afekta in splošna fatalistična »ideja o izginjanju ali uničenju« (Jameson 2001: 7), ki se je vztrajno udeležala v umetniških, kulturnih in političnih diskurzih. Po Robinu van den Akkerju in Timotheusu Vermeulenu je na začetku 20. stoletja postmodernistično strukturo občutka nadomestila metamodernistična generacijska struktura občutka – nova kulturna logika zahodnih družb in neoliberalnega kapitalizma, iz katere so vzniknili novi estetski tokovi, ki so pozvali k vrnitvi zgodovinskosti, afekta in globine. Tokovi, ki prežemajo glasbo, film, arhitekturo, vizualno umetnost, digitalno kulturo in književnost (van den Akker, Vermeulen 2017: 1–20).

Metamodernistična struktura občutka, ki jo predstavljajo novi estetski tokovi, je v trojnem odnosu s postmodernistično strukturo občutka: v ontološkem smislu niha *med* »moderno zavezanostjo in postmoderno ironijo, upanjem in melanholijo [...], empatijo in apatijo, enostjo in mnogoterostjo, totalnostjo in fragmentacijo, čistostjo in dvoum-

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
 Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
 ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
 ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



nostjo» (Vermeulen, van den Akker 2010: 5–6), v epistemološkem smislu se pojavlja *skupaj* s postmodernističnim (prav tam: 3), v zgodovinskem smislu pa je *onstran* postmodernizma (prav tam: 3).

Protislovja in dogodki Zahoda (npr. teroristični napad 11. septembra 2001, pojav spletnih družbenih omrežij, svetovna gospodarska kriza), ki so sprožili nove estetske tokove, so se dotaknili tudi Evrope in Slovenije, ki se je v 21. stoletju preobrazila iz postsocialistične tranzicijske države v periferno državo globalnega kapitalizma. Spremembo v generacijski strukturi občutka v slovenski književnosti je morda prva opazila Alojzija Zupan Sosič v delu *Robovi mreže, robovi jaza* (2006), v katerem je pisala o novi emocionalnosti in neorealizmu, ki sta se v slovenski književnosti pojavila skupaj s postmodernističnima žanrskim sinkretizmom in literarnim eklekticizmom (Zupan Sosič 2006: 13–49). Podobno je opazil tudi Aljoša Harlamov, ki je v dveh spremnih besedah o kratkoproznih zbirkah dveh milenijskih pisateljic Ane Schnabl (*Razvezani*, 2017) in Eve Markun (*Menažerija*, 2017) izpostavil nekaj značilnih potez: vrnitev afekta v slovensko književnost, temo grozljive telesnosti in ozemljeno realistično pisavo (Harlamov 2017a: 133–143; Harlamov 2017b: 227).

Če je slovensko pripoved na začetku 21. stoletja še zaznamovalo »razpoloženje z ironijo, cinizmom in parodijo« (Zupan Sosič 2006: 9) ter post-postmodernistična estetika (prav tam: 45), skušajo pisatelji in pisateljice, ki so odraščali v dobi postmoderne ironije, ironijo v književnosti 21. stoletja tudi preseči ter se zavezati novim oblikam realizma ali vsaj njegovega simulakra. Metamodernistično senzibilnost, ki si jo delijo žanrsko, slogovno-vsebinsko in tematsko raznolika dela slovenske književnosti, pomenljivo določajo metamodernistični estetski tokovi: nova iskrenost (angl. *new sincerity*), estetika čudaškega (angl. *quirky*) in estetika nelagodnega/nerodnega/zoprnega (angl. *awkwardness*), ki skupaj namerno ali slučajno generirajo recepcijsko izkušnjo oz. afekt t. i. krindža (angl. *cringe*).¹

2 Nova iskrenost in krindž v zbirki vinjet *Na ta dan najbolj trpi mastercard*

Nova iskrenost je vzniknila kot delno ironično delno resno ameriško umetniško-literarno gibanje na začetku 21. stoletja, ki je pozivalo k zavrnitvi postmoderne ironije in vrnitvi k iskrenemu in pristnemu književnemu izražanju.² Estetske značilnosti izrazov nove iskrenosti obsegajo veliko količino avtobiografskih elementov (sledječ načelu, da je najbolje pisati o čustvih in resničnih življenjskih izkušnjah), minimalno interpunkcijo, samorefleksijo procesa pisanja, izrazit odpor do ironije in bistroumnosti, teme otroštva, travm, različnih bolezni, nenadnih in silovitih izbruhov čustev ter poskuse pisanja »brezumetniških« (niti umetniških niti izumetničenih) del, ki prek raziskovanja in odkrivan-

1 V nekaterih slovenskih besedilih našega časa lahko zasledimo tudi rabo besede *skremž*. Izkušnjo krindža lahko enostavno opredelimo kot (posredovani) sram, ki ga čutimo namesto partikularnega drugega ali na mestu splošnega oz. abstraktnega Drugega. Krindž ima več pomenskih razsežnosti in izkustvenih modalnosti, vendar v tem prispevku ni prostora za podrobnejšo razčlenbo. V kontekstu metamodernistične strukture občutka velja omeniti, da je krindž protisloven afekt, ki na raznolike načine združuje sočutje in nenaklonjenost, občudovanje in zaničevanje ipd.

2 Vidnejša predstavnika nove iskrenosti sta David Foster Wallace in Zadie Smith.

ja literarnih sredstev ustvarjajo vtis transparentne iskrenosti (lakonične oblike izražanja, infantilni jezik, ipd.) (Jameson 2012).

Ob zelo kratkem pregledu slovenske književne krajine opazimo vsebinske in slogovne poteze nove iskrenosti v žanrsko in slogovno raznolikih literarnih delih, za katera bi lahko trdili, da predstavljajo primere metamodernistične pripovedi, ki se afektivno oddaljuje od postmodernistične samonanašalnosti s pripovedmi (ali simulakri pripovedi) o sebi. Omenimo lahko romana *Zakaj ne pišem* (2021) Dijane Matković in *Materinsko knjižico* (2022) Katje Gorečan. Čeprav je seznam podobnih del precej daljši, so redkejši avtorji, katerih novoiskrena dela eksplicitno ali implicitno tematizirajo izkušnjo krindža. Eno takšnih del predstavlja zbirka vinjet *Na ta dan najbolj trpi Mastercard* (2019) Eve Mahkovic, ki jih je pisateljica sprva objavila na svojem profilu družbenega omrežja Facebook.

Zoprni posredovani sram, ki ga proizvajajo vinjete Eve Mahkovic in ga bralstvo lahko zazna bolj ali manj intenzivno, izhaja iz lika pripovedovalke, ki jo sočasno zaznamuje neskladje med pretirano iskrenostjo ali samorazkrivanjem ter pomanjkanjem refleksije, kar predstavlja enega formalističnih modusov proizvodnje krindža, česar se mestoma zave tudi pripovedovalka. Poleg številnih povedi, ki se pričnejo z »jaz«, Mahkovic uprizarja iskrenost in učinek »brezumetniškega« besedila prek rabe slenga in anglizmov (Mahkovic 2019: 15). Eksplicitne omembe izkušnje krindža kot refleksije zoprnega socialnega nelagodja, ki jo pripovedovalka čuti zase, so mimobežne in posredne.

Nekateri zapisi iz zbirke reprezentirajo socialno nelagodje, ki izhaja iz pretiranega ukvarjanja z lastno podobo v očeh Drugega, ki je v danem besedilu podrejena bremenu izbire med stereotipnimi ženskimi identitetami, kar odkriva dvoje: prvič, izkušnja socialnega nelagodja kaže na nezmožnost biti v svetu med seboj tekmujočih in izpodrivajočih se normativnosti, ki so predmet izbire in pri katerih se vsaka izbira zaradi doždevno popolnoma svobodne izbire izkaže za nezavezujočo in napačno; drugič, preobremenjenost z iskanjem prave izbire (ženske) identitete je zgolj hrbtna stran iskanja neulovljive pristne in avtentične identitete oz. hrbtna stran razkoraka med zelenimi samoreprezentacijami in izkustvenimi samoreprezentacijami.

3 Estetika čudaškega in krindž donkihotskih likov

Čudaškost (angl. *quirky*) je estetska senzibilnost, ki je del metamoderne strukture občutka in ena od njenih manifestacij. Čudaškost v filmu in književnosti slavi »kratkovidne in ignorantske protagoniste, ki so na donkihotskih nalogah, [razpeti] med melodramatičnim in komičnim [ter med] ironično distanco in iskrenim angažmajem« (Macdowell 2017: 29). Takšni liki krojijo zbirko kratkih zgodb *Zgodbe nekega slabiča* (2021) Kazimira Kolarja. V Kolarjevih zgodbah se beseda *cringe* pojavi dvakrat. Prvič v zgodbi *Za vse sam* v imenu anonimnega spletnega komentatorja *God_of_cringe*, s katerim se prek spletnega foruma o komunizmu prepira pretirano iskreni, vulgarni, posmehljivi in naivni Korošec z vizijo o zaslužku s kriptovalutami (Kolar 2021: 68). Drugič se krindž pojavi v zgodbi z naslovom *20 4 9* v opombi pod črto, ki poudarja

drugo poved o Andreju Tomažinu, ki se je preselil v Alt-Grosuplje, kjer se »preživlja s prodajanjem grdih stavkov« (Kolar 2021: 87). Prva omemba se nanaša na krindž spletnih komentatorjev, druga izpostavlja kapitalistično poblagovljenje sramu in estetike grdega (Kolar 2021: 87).

Roman *Behemot* (2019) Jerneja Županiča krasi idejno donkihotovska, čudaška protagonistka, slovenska anarhistka Manon, ki obiše tujo evropsko državo in v imenu revolucije, ki jo skuša sprožiti z umorom Jansa Geerts, zagovornika bele rase v Evropi (Županič 2019: 201), zastavi svoje telo in izgubi svojo identiteto. V romanu se pojavi tudi eksplicitna artikulacija krindža kot prisilnega smeha, ki nastopi ob spremljanju sramotnih televizijskih podob in izumetničenih političnih gest po Geertsovem umoru (prav tam: 206).

Čudaški liki in protijunaki na donhikotskih nalogah so v ospredju tudi pri številnih drugih slovenskih pisateljih in pisateljicah.³ Izpostavimo lahko kratkoprozno zbirko *Gluha soba* (2022) Mojce Kumerdej. V zgodbi Mexico ... Oooooo, Mexico ... je glavni lik bankovec, v zgodbi Obramba Hiperboreje proticepilski teoretik zarote, v zgodbi Živeti z Erikom pa ženska, ki živi z robotom. Tudi v romanu Aljaža Krivca *Sedmo nadstropje* (2020) se čudaškost spremeni v zgodbeno normalnost, ki izstopa v liku radijca Reinholda z »opolzko, nenavadno in dolgočasno« oddajo Hiti in riti, ki jo poslušajo ljudje, »ki imajo radi *schadenfreude*« (Krivc 2020: 11). V omenjenih proznih delih so čudaški liki običajni ljudje, ki postanejo čudaški skozi perspektivo odtujitve – zaradi nezmožnosti smiselne oz. pomenljivega delovanja v svetu.

4 Estetika nelagodja

Adam Kotsko (2010: 17–25) umesti izvore vsakdanjega socialnega nelagodja (angl. *awkwardness*) kot eno od prevladujočih razpoloženj sodobnosti v prehod iz fordizma v postfordizem, ko so zatonile tradicionalne vrednote, spolne vloge in norme pa so se spremenile. Medtem ko tradicionalnih vrednot niso nadomestile nove, se je okrepila neoliberalna kulturna etika in deregulativni neoliberalizem, ki je spodkopal prav tiste tradicionalne oblike dela, družine in družabnosti, ki so ga pomagale vzpostaviti. Te anomične družbenoekonomske spremembe so med ljudmi sprva porajale značilno ironično distanco, iz katere je kasneje vzniknilo več oblik socialnega nelagodja, ki jih Kotsko (2010: 1–16) deli na tri kategorije: vsakdanje nelagodje, ki nastopi ob kršitvi družbene norme; radikalno nelagodje, ki nastopi ob odsotnosti družbene norme; in medkulturno nelagodje, ki nastopi, ko hkrati delujejo nasprotujoče si družbene norme ali ko je družbene norme v medkulturnem stiku nemogoče spoznati oz. upoštevati.

4.1 Družbenoaktivistični krindž v zbirki kratkih zgodb *Dobrodošli in v romanu Zakaj ne pišem*

Kratkoprozna zbirka *Dobrodošli* (2018), ki jo je napisala Vesna Lemaić, tematizira medkulturne stike med turisti/domačini/aktivisti in begunci/Drugimi. V številnih zgod-

3 Omeniti velja, da so se čudaški liki v slovenski književnosti pojavljali že v pripovedih Milana Kleča, Emila Filipčiča, Mojce Kumerdej in drugih.

bah vztraja razpoloženje medkulturnega socialnega nelagodja in izkušenj sramu, ki nastopijo zaradi nepoznavanja vrednot in norm Drugega. Nekatere zgodbe pa vseeno kažejo, da izkušnja krindža ni vedno vezana na enake posebne kontekste, v katerih pisateljica prek opazovanja kategoričnih diskrepanc do likov ali njihovih položajev vzpostavi pasivno posmehljivo-sočutno razdaljo, saj pisateljica enaka, sram vzbujajoča protislovja uporabi tudi za namene družbenopolitičnega aktivizma. Poveden je eden od primerov iz zgodbe Cesta v Gorice, v kateri uniformirani policist na vprašanje protestnikov, kako lahko sodeluje pri deportaciji begunske družine, odgovori, »da tako kot živinozdravnik zdravi živali« (Lemaić 2016: 84–85).

Tudi v delu Dijane Matković *Zakaj ne pišem* (2021) opazamo nekatere značilnosti nove iskrenosti (avtobiografska pisava, teme otroštva, bolezni in močnih čustev, »brezumetniškost«). Matković opisuje številne primere razrednega sramu, različne primere razrednega krindža pa ponazarja prek dialogov, ki odsevajo izkušnje pripovedovalke. Mestoma se nanašajo na blaženo nevednost o obstoju pomanjkanja, razredne neenakosti in sistemskega nasilja v Sloveniji. Tako z družbenoaktivistično zavestjo opisuje zadrego in socialno neobčutljivost univerzitetnega profesorja (Matković 2021: 102–103). Primeri bolečih in smešnih socialnih zadreg, ki jih opisujeta Lemaić in Matković, so del družbenoaktivistične rabe estetike nelagodja.

4.2 Prostaški krindž v zbirki kratkih zgodb *Razvezani* in v romanu *Triger*

Harlamov (2017a: 139) je analiziral, da je v kratkoprozni zbirki Ane Schnabl *Razvezani* ena od pogostejših besednih zvez *želodčna slabost*, ki je lahko »manifestacija negativnih čustev v telesnem odzivu« (prav tam). Lahko bi trdili, da gre pri teh pojavljanjih za fiziološki del izkušnje krindža, kot v zgodbi z naslovom Veliki voz, kjer »se je Manci po ozkem grlu nekam v želodec odpeljal debel cmok« (Schnabl 2017: 72), po tem ko se je njen nevrotični in strahopetni fant osramotil z monologom o splavu. Eden od primerov želodčne slabosti se povezuje tudi z (radikalnim) socialnim nelagodjem, ki pripovedovalki onemogoča poznavanje pričakovanega oz. normativnega vedenja v ugledni restavraciji (prav tam: 16).

V prozi Ane Schnabl in drugih obravnavanih pisateljic nastopajo bizarni liki. Pojavlja se več primerov, ki posredno ali neposredno tematizirajo eno od oblik socialnega nelagodja, ki nastopi ob kršitvi, soobstoju ali krizi nepoznavanja družbeno-kulturnih norm. Vendar nihče od obravnavanih pisateljev in pisateljic socialnega nelagodja, ki se nanaša na prekršeno normo, ne zaostri do te mere, da bi krindž slogovno in vsebinsko prežl ves romaneskni svet ter se vzpostavil kot nova normalnost. Slednje bi lahko trdili za pomenljivo naslovljeni roman *Triger* (2021), s katerim je Davorin Lenko bralstvo že vnaprej opozoril na različne oblike bralskega razburjenja, ki izhaja iz politične nekorektnosti ter nezaželenih ali neprimernih mnenj, prepričanj in vedenja. V romanu ni artikulacij sramu, ki bi ga liki čutili namesto ali na mestu Drugega. Nasprotno, večina likov je povsem brezsramna, razgaljena, promiskuitetna, nenasitna, fetišna, perverzna in skatološka. Liki so nosilci dozdevno najbolj nemogočih in nezaželenih razmišljanj, skladnih z njihovimi psihološko mejnimi ustroji (Lenko 2021: 25). Če pri Mahkovic

socialno nelagodje izhaja iz pretiranega ukvarjanja z lastno podobo v očeh Drugega, pri Lenku socialno nelagodje izhaja iz popolne ignorance ukvarjanja z lastno podobo v očeh Drugega oz. s popolno odsotnostjo presojojočega Drugega.

5 Sklep

Bizarne in čudaške protijunaške protagoniste ter pripovedovalce v književnosti 21. stoletja nekaterih sodobnih slovenskih pisateljev in pisateljic pomenljivo določa afekt že spregledanega in doživetega sveta, ki na sinkretične načine združuje sočutje s posmehom. Ena od oblik izkušenj krindža je cinični, posmehljivi prezir oz. ironizacija splošno veljavnih kolektivnih norm in vrednot, ki se v očeh opazovalca zdijo preživete, mitske, vraževerne in lažne. Zdi se, da lahko slednje dozdevno presežemo z nebrzdano in pristno iskrenostjo, ki v popularni kulturi in književnosti pogosto niha med dvema skrajnima poloma. Po eni strani skuša pretirana oz. nova iskrenost opraviti z nepristnim življenjem pod pogoji kapitalizma prek upodobitve likov z mejnimi psihološkimi ustroji in njihovih izživetih fantazij, na drugi strani pa s podobami deprivilegiranih in travmatiziranih ljudi. Oboji skušajo v pripovedih o sebi osmisлити življenje ter hkrati podati tudi aktualen, družbenokritični (proti)komentar, ki zadeva življenjske svetove pisateljic in pisateljev, katerih publikacije nastajajo v 21. stoletju. Njihova književnost reprezentira svet spreminjajočih se družbenih norm in vrednot, ki nihajo med individualizmom in skupnostjo, med lažnivostjo podobe in resnico izkušnje, med navdušenim oglaševalskim jezikom in mrkimi dnevnikiškimi zapisi, med pretiranim samorazkrivanjem in družbenim aktivizmom ter med kritiko poglobljenja in nihilističnim uživanjem v njegovih ekscesih.

Prispevek je rezultat dela na raziskovalnem projektu Oblike sramu v slovenski književnosti (J6-60113), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Literatura

- van den AKKER, Robin, VERMEULEN, Timotheus, 2019: Periodising the 2000s, or, The Emergence of Metamodernism. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (ur.): *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International. 1–20.
- HARLAMOV, Aljoša, 2017a: Sentimentalni bralec. Ana Schnabl: *Razvezani*. Ljubljana: Beletina. 133–143.
- HARLAMOV, Aljoša, 2017b: Zgodbe iz človeškega zverinjaka. Eva Markun: *Menažerija*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti – revija Mentor. 222–231.
- JAMESON, A. D., 2012: Theory of Prose and Better Writing (ctd): The New Sincerity, Tao Lin, & »differential perceptions«. *HTMLGIANT*. <http://htmlgiant.com/craft-notes/theory-of-prose-better-writing-ctd-the-new-sincerity-differential-perceptions/> (dostop 21. 4. 2025)
- JAMESON, Fredric, 2001: *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- KOLAR, Kazimir, 2021: *Zgodbe nekega slabiča*. Maribor: Litera.
- KOTSKO, Adam, 2010: *Akwardness: An Essay*. Winchester, Washington: O-Books.
- KRIVEC, Aljaž, 2020: *Sedmo nadstropje*. Maribor: Litera.
- KUMERDEJ, Mojca, 2022: *Gluha soba*. Novo mesto: Goga.

- LEMAIČ, Vesna, 2018: *Dobrodošli*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LENKO, Davorin, 2021: *Trigger*. Ljubljana: LUD Literatura.
- MACDOWELL, James, 2017: The Metamodern, the Quirky and Film Criticism. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (ur.): *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International. 25–40.
- MAHKOVIC, Eva, 2019: *Na ta dan najbolj trpi mastercard*. Ljubljana: Beletrina.
- MATKOVIČ, Dijana, 2022: *Zakaj ne pišem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SCHNABL, Ana, 2017: *Razvezani*. Ljubljana: Beletrina.
- VERMEULEN, Timotheus, van den AKKER, Robin, 2010: Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* II/1. 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
- ŽUPANIČ, Jernej, 2019: *Behemot*. Ljubljana: Beletrina.

Jazykové ztvárnění emocí v románu *Alamut* a v jeho dvou překladech do češtiny

DOI: 10.4312/Obdobja.44.219-227

Hana Mžourková, Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, Praha;
mzourkova@ujc.cas.cz

Alegoriční román Vladimíra Bartola *Alamut* (1938) tematizuje vprašanja človeške volje in moči. To pomembno delo slovenske literature je bilo prevedeno v več jezikov, v češčino celo dvakrat. Prispevek na osnovi čeških prevodov predstavlja kvalitativno jezikovno analizo različnih čustev, opisanih v romanu. Osredinja se predvsem na to, kakšna čustva izražajo ženski in moški liki, katera čustva pri njih prevladujejo in katera jezikovna sredstva uporablja Bartol za njihov opis. Zaključna primerjalna analiza prikazuje, kako se, predvsem z vidika čustev in njihovega opisa, razlikujeta starejši in novejši češki prevod.

čustva, jezikovna analiza, lik v romanu, prevod, roman *Alamut*

The allegorical novel *Alamut* (1938) by Vladimír Bartol explores questions of human will and power. This important work of Slovenian literature has been translated into several languages, including two Czech versions. This article presents a qualitative linguistic analysis of various emotions as described in the novel's Czech translations. It focuses on the types of emotions expressed by female and male characters, which emotions prevail, and the linguistic means Bartol employs to portray emotions. The concluding comparative analysis shows how the older and modern Czech translations differ, especially in their depiction of emotions.

emotions, linguistic analysis, character in a novel, translation, *Alamut*

1 Úvod

Přestože román *Alamut* Vladimíra Bartola nezískal v době svého vydání (1938) v literárních kruzích mnoho kladných ohlasů, na přelomu tisíciletí se toto dílo opět dostalo do centra pozornosti a v současné době zaujímá významné místo ve slovinském literárním kánonu.¹ Jde o jedno z nejznámějších děl slovinské literatury, a to celosvětově – bylo přeloženo do více než dvaceti jazyků, do češtiny dokonce dvakrát (viz dále). K »znovuobjevení« a kladnému hodnocení Bartolovy prózy jistě přispěl její filozofický přesah a kulturněhistorická situace posledních desetiletí. Tento alegorický román, vydaný v předvečer druhé světové války, tematizuje otázky lidské vůle a moci, morální dilemata i lidskou slabost a sklon nechat se zaslepit intrikami a klamy silných vůdců.

1 Děkuji anonymnímu recenzentovi za upozornění na skutečnost, že v době svého vydání nebyla Bartolova próza kritikou přijata zcela pozitivně. Podrobněji k dobovému hodnocení románu *Alamut* viz Komel (2012: 356).



Děj románu se odehrává v muslimském prostředí, hlavním »hodinářem«, původcem mechanismu, jenž prostřednictvím oklamaných stoupenců ovlivňuje soukolí dějin, je Hasan e Sabbáh zvaný Seiduna. Na cestě za vítězstvím tento stratég s chladnou rozvahou využívá a podle potřeby i likviduje své následovníky. S ohledem na tuto postavu i na maskulinní muslimský svět jako takový se proto nabízí otázka, zda a jakou roli budou ve fikčním světě tohoto románu zaujímat emoce. Na hradě Alamut je však prostor, v němž jsou vytvořeny podmínky pro interakce mezi »mužským« a »ženským« světem – harém. Toto místo s tajemstvím, které je zároveň světské i posvátné (Hodrová 1994: 5),² nabízí řadu možností pro vyvolávání a prožívání emocí jednotlivých postav i pro vyjadřování široké škály pocitů různými jazykovými prostředky.

V následujícím příspěvku nejprve v oddíle 2 stručně vymezím problematiku emocí a emocionality v jazyku a nastíním metodologické přístupy, které jsem při excepci a analýze jazykových dat využila. V oddíle 3 představím excerpovaný materiál, kterým je jazykové ztvárnění emocí, jež postavy románu *Alamut* prožívají a vyjadřují, a pokusím se zodpovědět následující otázky:

- Jaké emoce mužských a ženských postav se v románu objevují a které emoce (u jednotlivých pohlaví i v rámci pásma postav jako celku) převažují?
- Které postavy jsou nejvýraznějšími nositeli emocí?
- Jakými jazykovými prostředky jsou tyto emoce ztvárňovány?

Jak již bylo zmíněno, román *Alamut* byl do češtiny přeložen dvakrát, a to s odstupem více než 50 let – v roce 1946 byl vydán překlad Jaroslava Závady a v roce 2003 překlad Aleše Kozára. Kromě výše uvedených otázek se proto na emoce zachycené v románu *Alamut* zaměřím ve 4. oddíle také z hlediska translátologického, přičemž si položím otázku: Jak k textu a k práci s lexikem vztahujícímu se k emocím přistupoval zástupce starší (Jaroslav Závada) a současné (Aleš Kozár) překladatelské generace?

2 Emocionalita v jazyce a vybrané možnosti jejího uchopení

V oblasti psychologie je emoce definována jako »široká škála citových prožitků a doprovodných fyziologických změn [...] hodnotící, záporné či kladné reakce na podnět; pojem širší než cit, zastřešující subjektivní zážitky libosti a nelibosti provázené fyziologickými změnami, motorickými projevy« (Hartl, Hartlová 2010: 126). V jazykovědě se »citový postoj mluvčího ke sdělované skutečnosti« (Lotko 2003: 32) označuje pojmem emocionalita, popřípadě emocionálnost (Křístek 2016: 461), někdy též emotivnost (např. Volková 1992). Emocionalita je obvykle kladena do souvislosti s expresivitou, tedy lexikálními prostředky vyjadřujícími citové a volní vztahy mluvčího ke sdělované skutečnosti (Křístek 2016: 461), avšak emocionalita je pojmem užším – co je expresivní, je vždy emocionální, avšak nikoli naopak (Miko 1969: 61).

Než přistoupím k vlastní analýze jazykového ztvárnění emocí a emocionality v románu *Alamut*, je třeba objasnit, co v tomto textu chápu jako emoci a co jako její zprostředkování. Přístupy jsou totiž velmi různé. Psycholog Paul Ekman, který své

2 Harém – místo světských radostí, je v románu *Alamut* využíván jako nástroj klamu a manipulace a je prezentován jako Alláhovy rajske zahrady – tedy místo posvátné (viz též oddíl 3.1).

bádání zaměřil právě na emoce, vytvořil jejich detailní popis, respektive ve své monografii *Odhalené emoce* (2015) předkládá mimo jiné souhrn vizuálních i fyziologických projevů, které vyjadřují konkrétní emoci; podobné popisy nezřídka korespondují s tím, co jazykověda nazývá jazykový kontext, tj. slovní okolí konkrétního výrazu, které napomáhá k lepšímu pochopení jeho významu (Mareš 2016: 884).

V tomto příspěvku jsem se při analýze jazykových dat a jejich následné interpretaci rozhodla uplatnit multidisciplinární, lexikografický a translatologický přístup (jemu se věnuji ve 4. oddílu). Z hlediska lexikologického jsem se zaměřila na slova a slovní spojení vztahující se k emocím, respektive vyjadřující emocionalitu, přičemž jsem v úvahu brala i jejich bezprostřední, někdy též širší slovní okolí, neboť to tvoří významnou (pragmatickou) složku významu vybraných lexémů. Jádrem excerpovaných textových úseků jsou nezřídka tzv. slova pocitová. V pojetí Moniky Schwarz-Frieselové (2013) jsou to zaprvé slova popisující nějakou emoci (*Emotionsbezeichnende Wörter*), konkrétně například *strach*, *radost*, *nenávisť* aj., zadruhé slova zprostředkovávající emoce (*Emotionsausdrückende Wörter*), např. *poděšeně*, *blažený*, *tesklivo* aj. Jak však v následujícím oddíle při popisu excerpovaného materiálu ukážu, jazykové ztvárňování emocí je v literárním textu často velmi komplexní, citová rozpoložení postav mohou mít smíšenou povahu (např. mohou vyjadřovat zároveň radost i smutek nebo hněv i strach) a z hlediska rozsahu bývají ztvárnění emocí také pestrá, obvykle se neomezuji jen na spojení dvou či tří slov.

3 Emoce a emocionalita v románu *Alamut*

3.1 Prostor a postavy³ románu

Dříve než popíšu vlastní excerpci jazykových dat (emocí vyjadřovaných jednotlivými postavami) a představím výsledky jejich analýzy, je nutné velmi krátce představit prostředí románu *Alamut* a zmínit hlavní postavy.

Děj románu je situován do středověké Persie, kde na opevněném hradu *Alamut* v horách vychovává Hasan e Sabbáh, přezdívaný Seiduna (nový prorok), elitní bojovníky, fedaje. Mezi nejlepší z nich patří Ibn Tahir, Jusuf, Sulajmán a Obeida. Těm je také umožněno navštívit Seidunovy rajske zahrady, v nichž dívky – věčné panny, hurisky, splní každé jejich přání. S pomocí této intriky (lži, že pravému prorokovi byly klíče od ráje svěřeny samotným Alláhem) podporuje Hasan dokonalou iluzi své naprosté moci a ze svých fedajů vytváří asasíny připravené položit za něj svůj život.

Do děje čtenáře uvádí příběh nejmladší z dívek – Chalimy, která v první kapitole přichází do skryté zahrady (harému) a spolu s dalšími dívkami se pod vedením Miriam, jež je Seidunovou důvěrníci, učí tanci, zpěvu, básnickému i milostnému umění a znalosti koránu.

3.2 Kritéria pro výběr jazykových dat a jejich třídění

Při excerpování jazykových dat pro následnou analýzu jazykového ztvárňování emocí a emotionality v románu *Alamut* jsem postupovala následujícím způsobem: text románu jsem

3 Užívám grafickou podobu jmen podle překladu Aleše Kozára, neboť odpovídá současným pravidlům pro transkripci arabských jmen do češtiny.

procházela manuálně, jelikož jsem předpokládala, že dostupné korpusové nástroje,⁴ které slouží např. pro hledání klíčových slov či zjišťování míry sémantické podobnosti, nejsou pro můj výzkumný záměr vhodné. Rozhodla jsem se postupovat cestou kvalitativního výzkumu a vytvořit omezenější, avšak pokud možno reprezentativní vzorek jazykových dat. Jsem si vědoma, že manuální přístup s sebou nese určitá úskalí, a přestože jsem se snažila excerpovat maximální objem zřetelně vyjadřovaných emocí, mohly mi některé výskyty uniknout. Rovněž si uvědomuji problematičnost třídění popisů emocí do několika vymezených skupin, neboť vyžaduje určitou míru zjednodušení, aby počet analyzovaných emocí nenarostl do neúměrné výše. Rozhodla jsem se pracovat s následujícími kategoriemi – emocemi: *strach*, *radost*, *vzrušení*, *hněv*, *překvapení*, *smutek*, *odpor*, které zmiňuje i Ekman (2015), k nimž navíc doplňuji *stud* a *bezradnost*. Celkem tedy vytvářím 9 kategorií emocí, které se mohou i vzájemně kombinovat (viz níže).

Excerpci jsem ze 14 kapitol románu⁵ získala 100 jednotek (jazykových celků různé délky⁶) k podrobnější analýze (ukázku dvou analyzovaných jednotek předkládám v Tabulce 1). U každé jednotky jsem zaznamenávala: a) jméno konkrétní postavy, b) jí vyjadřovanou emoci (popřípadě emoce, jelikož se v textu objevovaly i směsice dvou či tří emocí), c) jádro fráze – plnovýznamové slovní druhy, které se v analyzovaném úseku textu vyskytovaly (tj. např. sloveso + podstatné jméno), d) konkrétní doklady, jež jsem uvedla ve všech třech analyzovaných podobách: ve slovinském originálu, českém překladu Jaroslava Závady a českém překladu Aleše Kozára. U každého ze jmenovaných dokladů jsem doložila číslo kapitoly a stranu.⁷

4 Více o korpusových nástrojích např. zde: <https://wiki.korpus.cz/doku.php/pojmy:nastroje>.

5 Román je členěn do 18 kapitol, avšak ve 2., 4., 5. a 13. nebyla k dispozici relevantní jazyková data.

6 Nejdelší úsek zkoumaného vzorku měl 26 slov, nejkratší 2.

7 Údaje o stranách z českých překladů odpovídají tištěným knihám, slovinský originál jsem měla k dispozici jako e-knihu. Čísla stran jsou zde proto orientační, odpovídají nastavení písma na hodnotu »large«.

postava	emoce	jádru fráze z hlediska slovních druhů ⁸	slovinicky		česky (Závada)		česky (Kozár)	
			doklad	kap./s.	doklad	kap./s.	doklad	kap./s.
Chalima	stud	sloveso +	<i>Povesila je</i>	3/68	<i>Sklopila zrak</i>	3/61	<i>Sklopila oči</i>	3/93
		podst. jm.;	<i>oči in do</i>		<i>a začervena-</i>		<i>a začervena-</i>	
		předl.	<i>ušes zardela.</i>		<i>la se až po</i>		<i>la se až ke</i>	
		vazba			<i>kořínky</i>		<i>kořínkům</i>	
		podst. jm. + sloveso			<i>vlasů.</i>		<i>vlasů.</i>	
Chalima	radost	příd. jm. +	<i>Halima je</i>	3/70	<i>Halima ji</i>	3/63	<i>Chalima ji</i>	3/96
		sloveso	<i>vsa vzradoš-</i>		<i>radostně</i>		<i>sledovala</i>	
			<i>čena gledala</i> <i>za njo.</i>		<i>pozorovala.</i>		<i>radostným</i> <i>pohledem.</i>	

Tabulka 1: Ukázka excerpaného materiálu a jeho třídění.⁸

3.3 Analýza jazykových dat

3.3.1 Druhy emocí

Obecný přehled druhů emocí, které postavy románu *Alamut* v excerpaném vzorku vyjadřují, a četnosti jejich výskytu přináší Tabulka 2.

emoce	četnost jejího výskytu v dokladech
strach	30
radost	14
vzrušení	10
hněv	9
stud; překvapení	6
smutek	5
radost + smutek; vzrušení + strach	3
bezradnost; hněv + stud; vzrušení + stud; vzrušení + radost;	2
vzrušení + radost + smutek	
odpor; překvapení + strach; hněv + strach; vzrušení + radost + strach	1

Tabulka 2: Přehled emocí postav románu z hlediska frekvence.

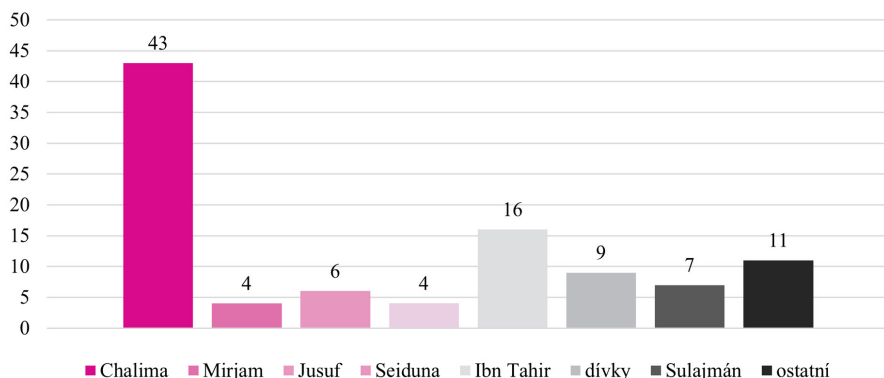
Z tabulky je zřejmé, že takřka třetinu emocí v excerpaném materiálu tvoří *strach*, s výrazným odstupem následuje *radost*. Rovněž se ukazuje, že poměrně často (18×) se objevují kombinace několika emocí. Zachytila jsem 7 kombinací dvou emocí a 2 kombinace tří emocí. V případě třetí nejčastější emoce, *vzrušení*, jsem v dané kategorii slo-

⁸ Údaj se vztahuje k slovnědruhovému ztvárnění ve slovinském originálu, překlady se mohou lišit.

učila pocity vyjadřující rozrušení z určité vypjaté situace i vzrušení navozené erotickou touhou. V některých pasážích románu se totiž popisované emoce mísily a bylo by velmi obtížné je jemněji rozlišovat.⁹

3.3.2 Postavy a jejich emoce

Graf 1 dokládá frekvenční distribuci vyjadřovaných emocí mezi jednotlivými postavami románu. Uvádím zde jednotlivé postavy,¹⁰ u nichž jsem v analyzovaném vzorku zachytila alespoň 4 výskyty emocí, postavy se 3 a méně výskyty emocí jsem sloučila do jednoho sloupce (konkrétně: Obeida, fedajové – po 3 výskytech, Fátima – 2 výskyty, Rokaja, Sulejka a Safíja – po 1 výskytu popisovaných emocí).



Graf 1: Jednotlivé postavy a četnost vyjadřovaných emocí.

Z Grafu 1 je zřejmé, že postavou, která v románu vyjadřuje emoce nejčastěji, je Chalima. Ta má také v románu významnou roli – jejím prostřednictvím je čtenář uváděn do děje. Nejvíce prostoru dostává Chalima příznačně v 1. a 3. kapitole románu (v excerpovaném vzorku jde o 33 dokladů emocí). Dívka, která je ještě dítětem, vyjadřuje nejširší škálu emocí: nejčastěji strach či radost, ale mnoho dalších. Jak je zřejmé z Tabulky 3 níže, jedinou emoci, kterou Chalima v románu nevyjadřuje, je *bezradnost* (tu prožívá pouze Ibn Tahir, viz dále). Chalima rovněž často vyjadřuje kombinaci několika emocí, např. *radost + smutek* (*Halimo je stisnulo okrog srca. Bilo ji je bridko in sladko obenem*, 1/35) nebo *hněv + stud* (*vsa rdeča od jeze in sramu*, 1/26). Díky Chalimě (celkově 43 výskytů projevů emocí) také v románu početně výrazně převažují emoce vyjadřované ženskými postavami – celkem 61 výskytů oproti 39 výskytům u mužských postav.

9 To se týká zejména postavy Chalimy, která do harému přichází jako zcela nevinná a s erotikou se teprve seznamuje.

10 Postavy uvádím v tom pořadí, v jakém se jejich emoce objevovaly v ději románu. Vzhledem k tomu, že dívky v harému a fedajové někdy vyjadřovali určitou emoci společně jako kolektiv, hodnotím je zde jako specifickou kategorii (typ postavy).

emoce (Chalima)	četnost jejího výskytu v dokladech
strach	12
kombinace emocí	9
radost	7
stud	4
smutek; překvapení; vzrušení	3
hněv; odpor	1

Tabulka 3: Přehled emocí vyjadřovaných Chalimou z hlediska frekvence.

Z mužských postav vyjadřuje emoce nejčastěji Ibn Tahir (16 výskytů), u něhož stojí za zmínku, že jako jediný mezi mužskými postavami pociťuje *bezradnost* (2 výskyty, např. *Ves zmeden in rozdvojen*, 12/252). Další emoce, které Ibn Tahir prožívá a jejichž pestrostí se blíží postavě Chalimy, jsou *strach*, *radost*, *vzrušení*, *stud*, *smutek* a *hněv*; stejně jako postava Chalimy také často vyjadřuje smíšené, kombinované emoce, např. *strach* + *hněv* (*Od strahu, od brezmočne jeze je škrtal z zobmi*, 18/352) či *vzrušení* + *radost* + *smutek* (*Od čudne, bolestne sladkosti se mu je zavrtelo v glavi*, 12/353).

3.3.3 Jazykové ztvárnění emocí

Co se týká způsobů vlastního jazykového ztvárnění emocí z hlediska slovních druhů a typů kolokací, v excerpovaných dokladech nepřekvapivě převažují spojení podstatného jména a slovesa, někdy doplněná o příslovce, např. *groza ga je spreletela* (*strach*, 17/336), *Oči so se Mirjam na široko razprle* (*strach*, 6/333). Excerpovaný materiál rovněž dokládá, že Vladimír Bartol záměrně volil stejné kolokační struktury, konkrétně např. vazby sloves s jmennou frází spojenou předložkou *od*, taková spojení se mezi doklady objevila 28×, např. *Deklicam so se razširile oči od začudenja* (*překvapení*, 9/182) nebo *vrisnila od bolečine in padla kakor kamen na tla* (*smutek*, 12/265). Hojná byla rovněž přirovnání s lexémy *kot* (2×) a *kakor* (11×), např. *Halimi je bilo, kot da je treščilo vanjo* (*překvapení*, 17/336), *Oči so se mu bliskale kakor zveri*. *Vrtel jih je, da se je videla belina, in besno škripal z zobmi* (*hněv*, 14/228).

K opakování dochází i u konkrétních lexémů, v jazykových dokladech se často objevovala slova jako *rdeč* (a příbuzné výrazy *zardeti* a *rđeti*, celkem 12×), *jeza* (8×), *sladko(st)* (7×), *groza* (či *grozničav*, celkem 11×), (*za*)*bliskati se* (3×), která se nezřídka vyskytovala ve spojení, např. *Rokaja je bila rdeča od jeze* (*hněv*, 11/240), *S sladko grozo se je zavedel* (*vzrušení* + *strach* + *radost*, 12/253). Ze slov popisujících nějakou emoci je nejčetnější slovo *strah* (9×) a *sreča* (3×).

Je třeba zdůraznit, že zmíněná opakování lexémů a kolokačních struktur jsou u Bartola důležitá a funkční, jde totiž o významný stylistický prvek, který se podílí na výstavbě románu a formálně ji vztahuje k estetice orientálních příběhů z koránu i širšího orientálního kánonu.¹¹ Z jazykového hlediska se tak pásmo postav románu *Alamut* pohybuje mezi jejich schematickým znázorněním (Seiduna – prorok, Ibn Tahir – hrdinný bojovník, Chalima – naivní dívka z harému), kterým je však dodána další aluzivní vrst-

11 Jistě lze zvažovat aluze na tzv. příběhy tisíce a jedné noci.

va, jež tento román v určitých ohledech přibližuje poetice expresionismu, v neposlední řadě i díky užívané symbolice, např. výrazy vztahujícími se k červené barvě (viz výše) či ke slovu *groza* (*grozničav*, *groznica*, celkem 11 výskytů).

4 Komparační sonda do dvou českých překladů románu *Alamut*

Zajímavá zjištění přináší i srovnání překladu románu *Alamut* od Jaroslava Závady (1946) a překladu Aleše Kozára (2003). Asi nejvýraznějším rozdílem mezi oběma texty je skutečnost, že Závada překlad na mnoha místech krátil, aniž by tyto zásahy nějak signalizoval. Ze 100 jednotek excerpovaných z originálu nebylo ve starší verzi překladu přítomno 25 (!). O důvodech Zavadova krácení lze jen spekulovat, jelikož se mi nepodařilo z dostupných zdrojů zjistit, zda k němu Závadu přiměl nakladatel, či šlo o překladatelovo vlastní rozhodnutí. Z pasáží, které se do překladu roku 1946 nedostaly, lze totiž usuzovat, že Zavadovou motivací mohla být jednak snaha učinit text méně popisným, jednak méně eroticky zabarveným, neboť z analyzovaného vzorku dokladů byly vypuštěny nejčastěji pasáže popisující stavy vzrušení postav, popřípadě kombinaci vzrušení a jiné emoce, a to celkem v 8 případech z uvedených 25. Vypuštěny byly tedy např. úseky: *Zastokal je od sladke bolečine* (12/255) nebo *Potem je zastokal kakor maček, ki ga je premagala sla* (17/338). Odstraňováním opakujících se figur však Závada bohužel svůj překlad ochudil o zmiňovanou stylovou vrstvu nesoucí estetickou funkci.

Další rozdíly v překladech pasáží, v nichž jsou popisovány emoce postav, lze rozdělit do tří skupin: první skupinu tvoří rozdíly způsobené časovým odstupem obou překladových textů:¹² některá překladatelská řešení tak z dnešního pohledu nutně působí zastarale nebo příliš knižně, např.: *Jinoši počali křičet radostí* (Závada, 8/134), *Mládenci vykřikli nadšením* (Kozár, 8/197). Do druhé skupiny patří ne zcela zdařilé překlady, v nichž je u Závady zřejmá interference jazyka originálu, např.: *upírala postrašené oči* (Závada, 12/192), oproti: *upírala své vystrašené oči* (Kozár, 12/283). Třetí skupinu tvoří překlady, u nichž je zřejmé, že Aleš Kozár užívá propracovanější styl a zároveň je věrnější významu originálu: *Plaho so stikale glave* (17/343), *Dávaly poděšené hlavy dohromady* (Závada, 17/258), *Výplašeně se tiskly k sobě* (Kozár, 17/395).

5 Závěrem

Způsoby ztvárnění emocí v románu *Alamut* lze chápat jako příležitost k uplatnění multidisciplinárního přístupu k literárnímu dílu. Proto jsem se v této studii pokusila doložit, že projevy emocí jednotlivých postav jsou zde významnou stylotvornou a významotvornou složkou poetiky románu. Způsobem jejich zobrazení autor odkazuje k starší i novější literatuře a propojuje středověký orientální prostor s moderními evropskými literárními směry. Jazykové ztvárnění emocí v románu *Alamut* je tak cenným zdrojem pro další intertextuální bádání, současně zdaleka nejsou vyčerpány možnosti dalších srovnávacích analýz jeho překladů, v nichž by bylo jistě přínosné pokračovat.

12 Výše jsem zmínila, že se překlady od sebe liší i z hlediska transkripce arabských jmen a pojmů – rozhodnutí Aleše Kozára přizpůsobit pravopis současným pravidlům vnímám jako zcela patřičné.

Publikace vznikla s podporou dlouhodobého koncepčního rozvoje Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i., RVO: 68378092.

Literatura

- BARTOL, Vladimír, 1946: *Alamut*. Prevod Jaroslav Závada. Praha: B. Stýblo.
- BARTOL, Vladimír, 2003: *Alamut*. Prevod Aleš Kozár. Praha: Albatros plus.
- BARTOL, Vladimír, 2016: *Alamut*. Ljubljana: Sanje. (e-kniha)
- EKMAN, Paul, 2015: *Odhalené emoce*. Brno: Jan Melvil.
- HARTL, Pavel, HARTLOVÁ, Helena, 2010: *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál.
- HODROVÁ, Daniela, 1994: *Místa s tajemstvím*. Praha: H&H.
- KOMEL, Mirt, 2012: Orientalism in Bartol's novel Alamut – »Nothing is true, everything is permitted«. *Annales XXII/2*. 353–366.
https://zdjp.si/wp-content/uploads/2015/10/ASHS_22-2012-2_Komel.pdf
- KŘÍSTEK, Michal, 2016: Expresivum. Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (ur.): *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN. 461–462.
- LOTKO, Edvard, 2003: *Slovník lingvistických termínů pro filology*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- MAREŠ, Petr, 2016: Kontext. Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (ur.): *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN. 884–885.
- MIKO, František, 1969: *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Bratislava: SPN.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika, 2013: *Sprache und Emotion*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.
- VOLKOVÁ, Bronislava, 1992: K emotivní sémantice a sémiotice. *Slovo a slovesnost LIII/1*. 11–21.

Čustva v poeziji sodobnih beneškoslovenskih pesnic

DOI: 10.4312/Obdobja.44.229-236

Irena Novak Popov, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;

irena.novak2@guest.arnes.si

Čustva v poeziji pesnic iz Beneške Slovenije so povezana z jezikovno-kulturno identiteto manjšine in njenim negotovim obstojem. Spominsko ohranjene bivanjske vzorce danes razdira praznjenje vasi, propadanje hiš in izginjanje kulturne krajine, kar sproža žalost in zaskrbljenost, a tudi kljubovanje z ljubeznijo, upanjem, odprtostjo in občutljivostjo. V umetniško preoblikovanem domačem narečju pesnice potrjujejo osebne in kolektivne vrednote, krepijo samozavest skupnosti in nekoč sovražno italijansko večino nagovarjajo k empatičnemu sprejemanju.

čustva v poeziji, narečne pesnice, identiteta manjšine, Beneška Slovenija

The emotions in the works of female poets in Venetian Slovenia are tied to the linguistic and cultural identity of the Slovenian minority and its precarious existence. Today, the patterns of life preserved in memory are being shattered by the emptying of villages, decaying houses, and the disappearing cultural landscape, which gives rise to sadness and anxiety, but also to defiance through love, hope, openness, and sensitivity. In an artistically transformed native dialect, these poets affirm their personal and collective values, strengthen the community's self-confidence, and appeal to the once hostile Italian majority for empathic acceptance.

emotions in poetry, dialect female poets, minority identity, Venetian Slovenia

*brez se nikdar vstavlja kažemo vsien jubezan do naših dolin
an pisanje je an način obdaržat, kar se počaso zgubja*

Piuramaura kolektiv

1 Uvod

Ko se proučevanja poezije v Beneški Sloveniji loti kdo iz osrednje Slovenije, mora premagati težjo dostopnost gradiva, raziskovalno zapostavljenost predmeta, stereotipe o narečnem mediju in počasnejše procesiranje jezikovnih posebnosti. Dvojezične (slovensko narečje – knjižna italijanščina) avtorice s samoprevajanjem nagovarjajo italijansko večino k priznanju kulturnega bogastva in literarnih potencialov manjšine. Njihovo delo občasno raziskujejo slovenisti v Italiji (Marija Pirjevec, David Bandelj, Vilma Purič), sicer pa je odrinjeno na rob nacionalnega literarnega sistema.

Marina Cernetig, Andreina Trusgnach, Claudia Salamant, Margherita Trusgnach in Luisa Battistig so nastopile v času prehoda iz kriznih v normalne razmere. V mladosti so doživele kulturni preporod ekonomsko zapostavljene in slabo izobražene obmejne

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



pokrajine, v kateri se je domači govor uporabljal le v cerkvi, na vasi in v družini. Preporod se je začel s spontanym povezovanjem talentiranih prostovoljcev v kulturnih društvih, zborih, na glasbeno-pesniškem festivalu (Novak Popov 2015) in v gledališču. Pesnice so se v gibanje vključile v fazi, ko je ljubiteljstvo napredovalo na višjo umetniško in profesionalno raven, se institucionalno organiziralo in staklo mrežo čezmejnih stikov. Za njihov jezik skrbi edina slovenistka Živa Gruden, za promocijo dvojezični pesnik in urednik Michele Obit. Po objavah v lokalnih publikacijah so bile v začetku 21. stoletja vključene v prvo regionalno antologijo *Besiede tele zemlje* (2004) in mednarodni zbornik *Vilenica* (2005), sledile so izdaje avtorskih zbirk, participacija v slovenskem in italijanskem literarnem življenju, nagrade in pozornost poznavalcev v Italiji cvetoče narečne poezije (Manuel Cohen, Ivan Crico, Fabio Franzin). Literarna veda (Bandelj 2014; Golles 2015) jih uvršča v tretjo povojno generacijo beneških pesnikov, ki se od domoljubne in narodnoobrambne tradicije usmerja v zmerno modernizacijo, individualizacijo in subjektivizacijo.

Opazovanje čustev v poeziji vodi metoda interpretacije: z analizo besedil odkriva njihov nabor, načine prezentacije in učinke posredovanja bralcu. Formalno nevezane, kratke, zgoščene pesmi s centralno bivanjsko temo v konkretnih, čutno nazornih motivih prikazujejo mikrokozmos domače pokrajine, vasi in družine, kot ga zaznava, občuti in vrednoti osebni (avtorski) lirski subjekt, ki večkrat zastopa/izraža skupinsko mentaliteto.¹ Pripovedi drobnih dogodkov, impresije, izpovedi razpoloženj, (avto)refleksije in intimni nagovori čustva imenujejo in nakazujejo s pesniškimi podobami. Interpretacija se osredotoča na postopke, s katerimi fiktivna oseba verbalno konstruira lastno duševnost, zunanjo resničnost in kognitivno-emocionalno interakcijo. Pri tem čustva pojmuje kot reakcije osebe na neko zanjo pomembno dogajanje oz. življenjsko situacijo; za literaturo relevantno je dopolnilo, da si »takšno situacijo lahko samo predstavlja v procesu spominjanja ali domišljije in se na to odzove s čustvom« (Milivojević 2018: 22).

2 Pesnice in zbirke

Poezija **Marine Cernetig** (1960) iz zbirke *Pa nič nie še umarło* (2007) je intrinzično vpeta v prostor in usodo manjšine.² Pesnica jo nakazuje z opisi hiš, predmetov in kulturnih rastlin ter z metaforami, ki jim pripisujejo čustva: »hiša ima oči zaparte / an slepo ljubezan / od kere se na zna rešit« (Cernetig 2007: 27). Učinek deskripcije in antropomorfizacije je navidezna objektivnost in splošnost, izbor predmetov in lastnosti – prazne vasi, propadajoče hiše, osameli grobovi brez sveč – pa hkrati nakazuje posledice vojne, razmejitve, političnih in socialnih delitev, asimilacije in migracij. Take podobe sprožajo občutje brezizhodnosti in vdanost pred silami ničenja. Razdiralno malodušje, nezaupanje in dvom pesnica strne v izrazu *mora* in jo postavi za vršilca dejanja: »Mora pešta brez usmiljenja / čez dan / kakor v čarni tami« (prav tam).

1 Raba lastnih imen vasi, gor, rek in ljudi krepi mimetičnost in potrjuje pripadnost govoreče osebe.

2 Urednik in prevajalec v knjižno slovenščino v spremni besedi poudarja, da je poznavanje prostora bistveno za razumevanje koda avtoričinega pisanja: »ob osamevanju vasi, zapuščanju hiš, preraščanju z gozdom [...] pomeni nekaj zidov tisto bistveno, kar jo veže ne le na zemljo, ampak na življenje samo« (Obit 2007: 4).

Ob izumiranju in negotovi prihodnosti pesnica iznajdeva strategije notranjega kljubovanja – vsebuje ga že protivni veznik iz naslova zbirke in pesmi *Umierat pa ne umriet* – iskanje česar koli, kar bi ustavilo pogrez v nič. Namesto trdnosti in nepremakljivosti odkriva nenehno spreminjanje, postajanje, povezanost in napetost med skrajnimi položaji. Dinamiko simbolizira tekoča reka, prostor brez mej, nikoli enak dotik s prahom in vonji nasičenega zraka, nit med življenjem in smrtjo. Moč črpa iz drobnih znamenj kontinuitete, tudi zunaj antropocentričnega pojmovanja: rojevanje iz razpadanja, preobražanje, naravno obnavljanje, živalsko in rastlinsko osvajanje prostora. Duhovna kontinuiteta pa je ohranjanje spominov, »ki na nosejo za sabo zamiere an sovršatva« (Cernetig 2007: 33) in predajanje »prtljage« naslednikom, ki bodo iz nje jemali tisto, kar bodo sami potrebovali.

Namesto dominacije in podreditve pesnica zagovarja enakovrednost ljudi in jezikov ter univerzalnost človeških potreb, čustev in vrednot: »Vsak jizik je dobar / za veseje dopoviedat« (Cernetig 2007: 31). Z distancirano perspektivo od zgoraj izpostavlja in hkrati presega državno mejo in družbene razlike, zamere, sovraštva in trpljenja ljudi. Tako dež tiho pada na odprte rane in molk vseh prizadetih, namaka vrtove slovenske in italijanske sosesde; luna sije »na zemji te bogatih an te buozih, / na tisti te močnih an te pozabjenih [...], no vičér z Livka an adno s Topoluovega« (prav tam: 32) Aluzijo na mitsko vertikalo dopolnjuje filozofija neuničljive biti vsega obstoječega, »Štopienje se zgubijo, / pa sledovi se na zbrisejo.« (prav tam: 20)

Ultimativni argument za ostajanje v svetu, ki se drobi in prazni, je ljubezen, vrednota nad koristjo, udobjem in lagodjem. Vgrajena je v vse, kar so ljudje ustvarili s potrpežljivim delom, zbuja spoštovanje do tega, kar je za njimi ostalo, in vnaša estetski presežek v funkcionalne predmete. Tudi »večni odhodi« ali ostajanje in čakanje »na zadnji pozdrav« so merjeni z močjo ljubezni.

Z minimalistično poetiko fragmentov in zamolkov se pesnica izogne obsojanju in patosu »podaljšanega pričakovanja smrti«. Samo v razdelku z upanjem v naslovu (Ne trošti) zavrne mentaliteto ponižnosti, »navado v očeh ljudi«, ki vsakdanji kruh plačujejo tako, da se delajo »slepi, gluhi, potarpležljivi,« ker gre v resnici za zatiranje, »nasrečno veseje« (Cernetig 2007: 36). Z omejenim narečnim slovarjem se ujema skromen nabor besed za konkretno, na preživetje vezano predmetnost, ki se pomensko širijo na duševnost in duhovnost. Vilma Purič (2020: 279) v poetiki elipse prepoznava »namig na notranjo poškodovanost jezika [...], ki je odtis izrinjenosti iz vsakdanje rabe«. Vendar ravno »pesniški jezik ne podlega utesnejenosti, ampak teži k višji stopnji prostosti, ki jo poezija ponuja z nedorečenostjo.«

Konfliktne odnose in konfrontacije mehča paradokсно združevanje, ki osvobaja misel iz racionalne logičnosti ter emocije iz priučenih vzorcev. Presenetljiva imaginarna srečanja so predstavljena kot hoja z zaprtimi očmi in brez prtljage, oslepitev od hipne oživitve v temi, vrtoglava odprtost, v kateri ne moreš ničesar ujeti in se nikogar dotakniti, občutek, da si se znašel v nebesih, ko se v propadajočo hišo brez strehe »prelije brezdanje nebo«. Vztrajanje v odprtosti, relativnosti in gibljivosti vse izrečeno vzpostavlja kot zgolj enega izmed možnih posnetkov domačega sveta. Bralca pretresa in estetsko

očara poetika implicitnih čustev v zgoščenih, konkretnih podobah z mnogimi potencialnimi semantičnimi in zvočnimi relacijami, ki vabijo v samostojno zapolnjevanje neizrečenega.

V brošuri *Utekli so bogovi hiše* (2011), ki dokumentira praznjenje vasi Preserje, je k fotografijam zapuščene Kravarščakove hiše pripisala štiri pesmi. Oranžna zavesa, pisma, prazne kletke, neobrabljeni čevlji, likalna deska se brez nekdanjih prebivalcev zdijo tuje prikazni in usmiljenja vredna bitja, ki ne vedo, da bodo končali kot oblak prahu.

Knjižico umetniških fotografij in pesmi *Pozdrav iz Nediških dolin* (2020) je posvetila vnuku, z besedili pa se je poklonila krajevnim znamenitostim, običajem in bajkam. Nadiža, Matajur, Kolovrat, Stara gora, Landarska jama, zaselki, kapelice, rožinca (Marjino vnebovzetje), kresovanje in vilinske krivapete (z nazaj obrnjenimi stopali) imajo močan identifikacijski naboj, vendar brez ljudi izgubljajo simbolno vrednost, v praznem, tihem prostoru diha le zemlja in znamenja novih začetkov so komaj vidna. Bajeslovne krivapete so modrost črpale iz narave, a narava deluje avtonomno in ambivalentno, za svet »pod brezmejnimi nebom« so odgovorni ljudje, ki šibki in malodušni zanemarjajo tisto, za kar bi morali skrbeti. Pesniška imaginacija v ostankih starih reči čuti dušo in željo po ljubezni, veselje pa ob tem, da so predmejno vasico Polava oživili tibetanski menihi.

Andreina Trusgnach (1961) je zbirko *Sanje morejo plut vesoko* (2011) pripravila po več desetletjih pisanja in objavljanja. Zgodnje pesmi povzemajo kolektivna čustva in doživetja ter se z obliko in slogom navezujejo na domoljubno izročilo, bolj osebne poznejše pa v bivanjsko tematiko vnašajo minevanje, spreminjanje, iskanje smisla in razmerje med izkušnjo in imaginacijo. Lirski subjekt se opredeljuje s spominom in sanjami. Spominske podobe so ambivalentne: čustvena navezanost na domači kraj, hišo in ljudi vodi v nostalgичno idealizacijo preteklosti, poniževanje in ustrahovanje, revščina in težko življenje pa v občutje nesproščenosti, skrivanje čustev, pomanjkanje samozavesti in žalost ob izginjanju starega sveta. Spomin je sredstvo opolnomočenja, samospoznavanja in preživetja. Spodbudne pesmi z začetka zbirke vabijo v zvestobo, vztrajanje, ponos in kolektivni upor s petjem zoper zahrbtne nasprotnike, ki »pridejo s škarjan za nan odrezati jezik« (Pridejo ponoc). Iz tesnobne izkušnje, da »se umiera no malo vsak dan«, da izginjajo stezice in kamniti zidovi, trte, njive in pokošene senožeti, da se stari vodnjak podira, vznika želja, da bi spomin postal kohezivna sila skupnosti, izvor bivanjskega smisla in spodbuda za ohranjanje kultivirane krajine. Tudi posameznik je brez spomina izgubljen, osamljen, žalosten, omrtvičen in brez vrednosti, zato si lirski jaz želi zapustiti vsaj »no rahlo štipienjo / na sniegu, / ki se že topi« (Trusgnach 2011: 30).

Spomin vzpostavlja individualno in kolektivno identiteto, z močjo imaginacije pa človek premaguje realne omejitve. V pojmu *sanje* so združeni pomeni sanjarjenja, želje, hrepenenja in upanja. Ta čustvena energija aktivira, tolaži, opogumlja in daje moč, da človek prenese napore, negotovost in osamljenost. Kot vitalna sila se pojavlja v verzih, ki o čustvih govorijo z reflektivno distanco: »bez obednega sanja / rata vse šele buj težkuo« (Trusgnach 2011: 29), »tek sanja, morebit, na umarje nikdar« (prav tam: 22).

Spomin, sanje in vse vrste čustvene navezanosti delajo življenje polno, resnično in vredno v vseh časih in okoliščinah.

Najbolj inovativna so sporočila o trenutkih izstopa iz vsakdanje rutine, upočasnitvi, občudovanju, vzhičenosti in presenečenju nad doživetjem nečesa nenavadnega in vzvišenega: ko sokol ni nevaren plenilec, temveč mojstrsko igriv letalec, ko se naraščajoči veter ne razbesni v neurje, ampak nenadoma porazgubi, ko čist sneg podeli lepoto navadnim rečem. Nenadno prebujenje je imenovano gledanje s srcem, »ku an otrok, / ki sparvič vide nove reci« (Trusgnach 2011: 50). Sublimna lepota naravnih pojavov deluje kot alternativa družbeni represiji.

V začetnih pesmih druge, dvojezične zbirke *Pingulauenca ki jo nie bluo – L'altalena che non c'era* (2022) predmeti, narava in ljudje ponazarjajo aktualno družbeno situacijo v regiji. Zastrafevanje se brez sramu dogaja tudi podnevi, nekateri starši z otroki ne govorijo več v svojem jeziku, zaradi izseljevanja in umiranja se bohotijo robida, srobot, bršljan in koprive, tako da samotna cvetoča češnja še bolj stopnjuje žalost. Korenine drevesa so suhi zid nekoč objemale in ga podpirale, zdaj pa ga razjedajo, in trava, nekdanj kmetovo bogastvo, ostaja nepokošena. Opisi niso ravnodušne ugotovitve, ampak izraz prizadetosti, zadržane jeze, ljubeč nagovor ali ironičen očitek stvarjem, ki se nemočno vdajajo propadu.

Otroštvo je predstavljeno kot kompleksna resničnost, s pomanjkanjem in garanjem, v katerega so bili vpreženi tudi otroci. Mamin poročni prstan se je od dela stanjšal v »malo vic ku sapo«, otrokom je kupovala zdrobljene piškote, v vasi ni bilo gugalnice oz. pingulauence, otroci so pozimi prezebali v gumijastih škornjih, prenašali težke vreče kostanja, deklice so spirale in ožemale velike rjuhe. Lirski jaz se tega ne sramuje, skromnost jo je utrdila in v spomine vnaša sočutje do prikrajšanih. Hkrati verjame, da bi odrasli morali črpati moč za soočenje s »surovo resnico« prav iz otroškega prijateljstva, iger na prostem, potepanja, brezskrbnosti in neugnanosti.

Največ pesmi prikazuje vsakdanje zasebne izkušnje, ki implicitno kažejo na družbeni kontekst. Intimno bližino ustvarja nagovor bližnjih oseb in pripovedovanje drobnih pripetljajev. Lirska oseba občuduje stare ali bolne ženske, ki se ne bojijo smrti, do konca skrbijo za dostojen videz, urejeno zapuščajo svojo lastnino ali tudi betezne skrbijo za grobove svojcev. Ustraši se diagnoze raka, olajšanje začuti, ker se podarjeno glineno srce ni razbilo, ko je padlo na kup nogavic, slabo vest, ko ne pomaga nemočnemu hrošču, in dolgčas na prazni zabavi. Duševno zmedo ureja z obsesivnim pospravljanjem, melanholijo premaguje s knjigo pesmi, praznino po sinovem odhodu z nošenjem njegovih uhanov. Razveseli se, ko v pralnem stroju najde sinovo ubiralko in ko na nepričakovanih krajih naleti na cvetje, neha misliti na smrt. Čustvene opore so toplina, pozornost in skrb v družini ter skupno delo zakoncev. Zakonska ljubezen ohranja sledove čutnosti, a pomembnejši so zaupanje, tolažba, podpora v bolezenski krizi, skupno doživljanje razočaranj in skrb za gostoljubno odprto hišo.

Špeterska učiteljica **Claudia Salamant** (1970) je zbirko *De b' mogle besiede* (2015) uvedla s premislekom o jeziku, ki človeka veže na prostor, prežet z zgodovino in kulturo. V domačem narečju čuti varnost in sproščenost, z njim oblikuje čustva, oživlja

zapuščene, pozabljene kraje in se upira brezdušni sedanjosti. Neusmiljen, brezbržni čas prizadeva šibke in ranljive: otroka, ki ponoči prezebata na klopi, žensko, ki se je odločila, da bo sama končala žalostne dni, utrujenega in prestrašenega samotnega človeka v sovražnem okolju. Iz sočutja raste spoznanje o krhkosti bitij in relativni velikosti/ moči. V opisanih prizorih se srečujejo velikanski človek s pajkcem in mravljami, »majhana žena, na pest celic« z mogočnim topolom, ki jo bo preživel, odrasli/večina z otrokom/manjšino. Edina slovenska deklica v italijanski šoli se šele odrasla zave asimilacije in začudi, da je travmatične izkušnje preživela (V šuol). In obratno, živahni, veseli otroci v konfliktnem okolju lirski subjekt pomirjajo z »lepimi farbami sveta«. Čustva so bistvo spominov na otroštvo: na varnost v očetovih rokah, čarobne nočne igre, veselo petje in ples na domačem odru, boleče poslavljanje, živahen svet, ki z imeni vasi in ljudi ostaja v jazovem srcu. Žalost ob molčeči rojstni vasi in zapuščeni hiši premaguje s fizičnim trebljenjem robide, predvsem pa z nepristajanjem na molk, praznino, samoto in nerazumevanje.

Lirski subjekt se občutljivo odziva na zunanji svet (to ponazarja bosa hoja), spoštuje tujo bolečino, sluti skrivnostne globine drugega in zaupa otroški razigranosti, veselju in radovednosti. Izvor intimne sreče so partnerska in materinska ljubezen ter trenutki sproščenosti, ko popusti pritisk realnosti, ki ljudem ne pusti biti, kar so, duši pristno življenje in zapira možnosti uresničevanja.

Pesmi pevke in kulturne delavke **Margherite Trusgnach** (1963) v zbirki *Same misli* (2020) so stilno izčiščene, koncentrirane in pomensko razširjene s simboli in metaforami. Zaupljiv govor ustvarja vtis subjektove razgaljene ranljivosti. Mikrokozmos domače hiše, vasi in bližnje okolice je prežet z globoko žalostjo ob izgubah in poraženih pričakovanjih: neuresničeni želji po materinstvu, izumiranju domače vasi in celotne skupnosti ter smrti ljubljenega človeka. Zbirka je zgrajena kot zgodba, v kateri smrt vzvratno osvetljuje erotične prizore in občutja, izrečena v sedanjiku neposrednega doživljanja: opazovanje dihanja spečega, ko ga obseva mesečina, njegov vonj po jabolku »sevka«, njeno zapeljevanje in telesne »mrščalce« ob misli na večerno ljubljenje. Koncu, ko »nič nie ku preied / četudi nie drugač« in pogrešanju topline, »ki se ustvari samo po lietih ljubezni«, sledi spominsko obnavljanje: drobnih navad, želje po dotikih, poljubov ob slovesu in vrnitvi. Ljubimca sta si zaupala otroške spomine, ljube kraje in radosti, zato si preživela želi, da bi z njegovimi očmi še enkrat videla »sviet ki se odperja pred mano / tle na varhu Matajurja« (Trusgnach 2020: 61). Po smrti ljubega občuti izgubo, praznino in samoto: »takuo buoga sam / sada tle brez tebe« (prav tam). Zmedena je med njegovimi sledovi, in ko posluša »orkester šumečih dreves«, se bitje njenega srca ne zna več uglasiti z osnovnim tonom veselja. Smrt stopnjuje zaznavanje zapuščenega okolja: izruvane hruške, neobrezane trte, posušenih nageljnov in pajčevin. Lirska oseba čuti zaskrbljenost za prihodnost svojih ljudi, ki se trudijo, trpijo in ljubijo, in se boji, da bo v vasi utihnila Jacopova harmonika, kot je po padcu državne meje utihnilo vpitje stržarjev na meji. Tolaži se z mislijo, da izginotje ni enako neobstoju/niču: »takrat ostane samuo / kar smo nardil« (prav tam: 35). Občutljivo se odziva na zunanje pojave, zlasti na zvoke in glasbo, a ničesar ne idealizira, kajti resničnost je omejila otroške želje in

užitke in izkušnja razveljavila mladostne sanje. Izgubljene iluzije vodijo v sprijaznjenost z razočaranji, v moč navade, obrabo stvari in »ponucanih misli«, utrujenost, zaigrano veselje in ljubeznivost. Ostaja le zvestoba: »pogled vabi deleč / pa ostanem tle / ku tela ponucana klop / ki na more ankamar« (prav tam: 59).

Žalost subjekt pasivizira, vendar ne vodi v brezup. V pesmi Upanje se v sivi, »objokani jeseni« trudi videti »pikico ardecjo« na koncu poti v neznan. V sklepni An potle mirno muorje žalovanje izzveneva in podobo razdiralne vodne ujme zamenjajo »mokre skale, ki čakajo sonce« (Trusgnach 2011: 71). Narava v tej zbirki ne simbolizira vitalnosti, pripadnosti ali estetske senzibilnosti, temveč ilustrira duševnost. Ob rabi konvencionalnih vezi (jesensko deževje in solze) pesnica iznajdeva nove: »Marzle tla škripajo / pešajo jih štipjenje spominu / melodije uštimahih glasu / odmevajo iz preteklosti« (prav tam: 23).

Tudi **Luisa Battistig** (1959) je zbirko *Ti si* (2025) pripravila po desetletjih pisanja pesmi in pripovedovanja pravljic. »Čičica« je poletja preživljala na pašni planini pod Matajurjem in v pesmi Muorje se spominja, kako je od domotožja v koloniji ob morju onemela. Z metaforo »huda ura« v pesmi Na planini izrazi nenadno izgubo otroškega sveta, ki ji je sledilo dolgo samotno iskanje sebe v tujem svetu (italijanskih šol in internatov). Matajur, simbol beneške identitete, ki ga domačini imenujejo Velika mat, je glavni motiv v pesmih, ki ljubezen do beneških planin vpletajo v zgodbe, vabila in posvetila rojakom, s katerimi želi deliti veselje, svoboden pogled v daljavo in zaupanje v lastne moči. Toda subjektova notranjost ima razpoko. Pesmi Adne vrata in Mora poročata o nočnih stiskah, zaskrbljenosti, nemiru, dušenju v solzah in razcepljeni zavesti, ko »še tu špioglu se niesan vidla«. Zamolčani vzrok tesnobe je perfidna asimilacija, o kateri pripoveduje Naš šenk. Slovensko godovanje z druženjem ob skromnem obedu izpodrine italijansko praznovanje rojstnega dne z vrečko karamel, ki jo prvošolki podari učiteljica: »Parvo šuolsko lieto / parva meštra / parvi šenk / drug jizik / drug sviet / druge navade« (Battistig 2025: 6). Nočne more je premagalo zavestno iskanje svetlobe, potovanje k sebi na Caminu de Santiago in »ljubezen do mene«. Ljubezen ima pravljico moč, če hkrati varuje korenine in spočenja novo življenje. Več pesmi priča o ohranjanju korenin: ostajanju v kamniti hiši, navdušenju nad sončnimi dnevi, molitvi za mir in povezanosti z naravo. Mama je življenje »šenkala zemlji«, govoreči jaz pa uživa v nabitranju zdravilnih rož, bosí hoji porodu Nadiže ali brezcilnem pohajanju po nareku neznanega klica: »Jest čujen / me kliče / me vlieče« (prav tam: 23). Ta nezavedna gnanoost se ujema z magičnimi prvinami iz beneških pravljic, bajk in ljudskih običajev, kot so razlaga o rojstvu, po kateri se otroke izbere izpod rečnih kamenčkov, zagovor otroške bolezni z »žegnanim kruhom«, božično obredje, pustno koledovanje, kresovanje, rožinca s čarobnimi šopki poletnih rož in krivapete. Vse to podpira življenje, vabi srečo, varuje pred zlom in združuje ljudi v tihih vaseh. Tudi Luisa Battistig s pesmijo potrjuje avtohtone vrednote in pri tem za zgled postavlja lastno navezanost in pripadnost.

3 Sklep

Pesniške prezentacije emocionalnih odzivov subjekta na svet ne izrekajo vzročno-posledičnih relacij in podedovane konflikte, teritorialne meje in nesorazmerja moči le nakazujejo. Pomensko strukturiranje ponavlja romantični antagonizem med subjektivimi ideali (vrednotami) in resničnostjo. Konkretizirajo ga temporalne opozicije: travmatična izkušnja asimilacije – živa eksistencialna, jezikovna, obredna povezanost; nekdanja revščina, garanje, kultiviranje krajine – sedanje staranje, umiranje, praznjenje, propadanje, zaraščanje; spomin na otroštvo – negotova prihodnost manjšine. Notranje vozle pesnice razrešujejo z distancirano perspektivo, izstopom iz pragmatičnega v estetsko, otroško, mitsko (animistično) doživetje, erotično bližino, doživljanjem fluidnega časa in spreminjanja, relativiziranjem moči in velikosti, zaznavno občutljivostjo in pozornostjo do spregledanih podrobnosti, zapuščenih stvari in zapostavljenih ljudi. Neprijetna čustva premagujejo z avtorefleksijo osebnih travm, navezanostjo, spoštovanjem in ohranjanjem kulture in jezika, željo po zapuščanju sledov v prostoru in izročanju prihodnjim rodovom, upanjem in zaupanjem v vitalnost avtohtonih moči. Z narečnim izražanjem krepijo samozavest manjšinske skupnosti in s prevodi v italijanščino apelirajo na empatično sprejemanje pri večini.

Literatura

- BANDELI, David, 2013: Nekaj opazk o najsodobnejši beneški poeziji. *Jezik in slovstvo* LVIII/4. 59–71.
- BATTISTIG, Luisa, 2025: *Ti si*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko.
- CERNETIG, Marina, 2007: *Pa nič nie še umarlo*. Trst: ZTT.
- CERNETIG, Marina, 2020: *Pozdrav iz Nediških dolin – Un saluto delle Valli del Natisone*. Špeter: Krivapete.
- GOLLES, Emma, 2015: *Jezik in identiteta: Sodobne pesnice v Beneški Sloveniji*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
<https://www.iskbenecija.eu/wp-content/uploads/2016/03/tesi-EmmaGolles-su-3-autrici.pdf>
- MILIVOJEVIĆ, Zoran, 2018: *Emocije. Razumevanje čustev v psihoterapiji*. Novi Sad: Psihopolis institut.
- NOVAK POPOV, Irena, 2015: Senjam beneške piesmi kot dejavnik prenove narečne poezije v Slovenski Benečiji. *Primerjalna književnost* XXXVIII/2. 157–174.
- OBIT, Michele (ur.), 2004: *Besiede tele zemlje*. Trst: ZTT.
- OBIT, Michele, 2007: Uvodna beseda. Marina Cernetig: *Pa nič nie še umarlo*. Trst: ZTT. 4–5. *Piuramaura kolektiv*. <https://www.krivapete.eu/piuramaura-kolektiv/>
- PURIČ, Vilma, 2020: *Sodobne tržaške pesnice*. Trst: Mladika.
- SALAMANT, Claudia, 2015: *De b' moge besiede*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko.
- SALAMANT, Claudia, CERNETIG, Marina, GARIUP Adriano, 2011: *Utekli so bogovi hiše. Trinkov koledar 2011: likovni vložek*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko.
- TRUSGNACH, Andreina, 2011: *Sanje morejo plut vesoko*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko.
- TRUSGNACH, Andreina, 2022: *Pingulaenca ki jo nie bluo – L'altalena che non c'era*. Trst: ZTT.
- TRUSGNACH, Margherita, 2020: *Same misli*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko.

Moč razvojne biblioterapije v čustvenem doživljanju otrok in mladostnikov

DOI: 10.4312/Obdobja.44.237-243

Vlasta Novak Zabukovec, Fakulteta za matematiko, naravoslovje in informacijske tehnologije, Univerza na Primorskem, Koper; vlasta.zabukovec@famnit.upr.si

Biblioterapija je nedirektivna svetovalna metoda, ki jo svetovalci in terapevti uporabljajo kot podporno metodo v kliničnem okolju. Ta prispevek je usmerjen v uporabo branja v nekliničnih kontekstih, kjer jo poimenujemo kot vodeno branje, usmerjeno branje, bralni nasveti ali bibliosvetovanje. Tovrstna biblioterapija, poimenovana tudi razvojna biblioterapija, je usmerjena v zdravi del osebnosti, kjer je prebrano lahko sprožilec sprememb v življenju posameznika ali prebrana vsebina deluje preventivno. V šolah je razvojna biblioterapija drugačen način predstavljanja aktualnih življenjskih izzivov, s katerimi se otroci in mladostniki srečujejo, saj jim omogoča vpogled v izkušnje drugih in postavlja model za soočanje s stiskami in izzivi. Pri razvojni biblioterapiji lahko uporabimo literaturo z moralnimi dilemami, poglobljenim psihološkim pristopom, resničnimi značaji oseb ali raznolikimi kulturnimi ozadji, upoštevajoč zastopanost spolov.

razvojna biblioterapija, otroci, mladostniki, šole, osebnostna rast

Bibliotherapy is a non-directive counseling method that counselors and therapists use as a supportive method in a clinical setting. This presentation focuses on the use of reading in non-clinical contexts, where it is called guided reading, directed reading, reading advice, or bibliocounseling. This type of bibliotherapy, also called developmental bibliotherapy, is aimed at the healthy part of the personality, whereby what is read can trigger changes in an individual's life or the content read has a preventive effect. In schools, developmental bibliotherapy is an alternative way of presenting current life challenges that children and adolescents face because it allows them to gain insight into the experiences of others and establishes a model for dealing with hardships and challenges. In developmental bibliotherapy, one can use literature with moral dilemmas, an in-depth psychological approach, real characters of people, or diverse cultural backgrounds, taking into account gender representation. Reading literature allows identification with characters, and consequently emotional involvement, and it stimulates individuals' personal growth.

developmental bibliotherapy, children, adolescents, schools, personal growth

1 Uvod

Pardeck in Pardeck (1993: 1) opredeljujeta biblioterapijo kot dinamičen interaktivni proces vodenega branja, ki bralcem pomaga, da se soočijo s svojimi čustvenimi stiskami, duševnimi stanji in lahko na podlagi prebranega v svoje življenje vnesejo spremembe. Tako biblioterapija praviloma vodi k ozaveščanju stisk in dilem, pogovoru in iskanju možnih poti za spremembe oz. osebnostno rast. Ustrezneje bi bilo poimenovanje biblio-

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



svetovanje, saj je vodeno branje bližje svetovanju kot terapiji. O terapiji govorimo predvsem v kliničnih okoljih, ko se psihologi in psihiatri srečujejo s posamezniki z duševnimi boleznimi. Svetovanje je časovno krajše in posamezniku pomaga doseči vpogled in razumevanje v njegovo psihično stanje ter izbrati primerne strategije soočanja s problemi in čustveno stisko (Zabukovec idr. 2007: 65). Tudi Gladding in Gladding (1991: 10) se strinjata, da je izven kliničnega okolja primernejši izraz bibliosvetovanje, ki opredeljuje voden svetovalni proces branja. V šolskem okolju je primerneje govoriti o bibliosvetovanju, srečamo pa se tudi s terminom bibliopreventiva, s katerim poudarimo preventivno naravo vodenega branja (Zabukovec 2010: 10).

Tudi Piskač in Marinčič (2024: 196) poudarjata svetovalni proces, čeprav tovrstno branje opredelita kot terapevtsko branje. Razumeta ga kot orodje osebnega razvoja s povezovanjem literarnih in notranjih svetov posameznika, ki omogoča raziskovanje čustev v varovanem okolju literature in lahko pripelje do močnega izražanja in podoživljanja čustev.

Tudi Ameriško psihološko združenje (APA) v svojem slovarju¹ biblioterapijo opredeli kot obliko terapije, ki uporablja strukturirano bralno gradivo. Biblioterapija se pogosto uporablja kot dodatek k psihoterapiji za namene, kot so krepitev specifičnih konceptov ali strategij med terapijo ali izboljšanje sprememb življenjskega sloga. Skrbno izbrano branje nekateri posamezniki uporabljajo tudi kot orodja za samopomoč pri spodbujanju osebne rasti in razvoja, npr. z omogočanjem komunikacije in odprtega pogovora o težavah ali izboljšanjem samopodobe.

Pardeck (1995: 85) navaja šest možnih ciljev biblioterapije pri otrocih in mladostnikih. Prvi cilj je zagotavljanje ustreznih informacij o izkušnji ali situaciji kot pomoč pri ozaveščanju čustvovanja, razmišljanja in vedenja ter skrb za razvijanje ustrežnejših strategij odzivanja. To spodbuja posameznikov vpogled in spodbudi razumevanje samega sebe ter izboljša občutek lastne vrednosti. Skozi razpravo posameznik dobi vpogled v problem, kar omogoča zavedanje, da obstaja več rešitev za nastalo težavo in da je potrebno načrtno iskanje rešitev in sprejemanje prepričanja, da niso edini, ki se s problemom soočajo. To vodi k realističnemu, konstruktivnemu in pozitivnemu razmišljanju ter razvijanju novih vrednot in stališč do problema. Celoten proces pa pripelje do boljšega vpogleda v medosebne odnose in ustvarja pogoje za razvijanje socialnih veščin.

Pardeck in Pardeck (1993: 2) opredelita štiri faze v procesu biblioterapije: identifikacijo, izbiro, predstavitev in spremljanje. Biblioterapevt najprej identificira problem in potrebe udeležencev ter na podlagi tega izbere ustrezno gradivo. Izkazati mora posebne komunikacijske veščine, kot so npr. empatija, aktivno poslušanje, nudenje podpore, postavljanje vprašanj in še vrsto drugih, da usmerja pogovor z otroki in mladostniki. Biblioterapevt mora brano gradivo predstaviti udeležencem na način, ki jim bo omogočal prepoznati podobnost med opisano zgodbo in zgodbo posameznega otroka ali mladostnika (Zabukovec 2010: 10). V zaključni fazi, spremljanju, mora bralec razumeti in ozavestiti prebrano, pri čemer je pomembno, da izkušnjo ovrednoti in deli z drugimi. Deliti stiske z drugimi in spoznati, da ob tem nisi sam, je prednost biblioterapije.

¹ <https://dictionary.apa.org/bibliotherapy>

Razvojna biblioterapija se izvaja z vodenim branjem, ki spodbuja posameznikov razvoj in osebnostno rast (Zabukovec 2010: 11). Je pomoč pri vsakdanjih dilemah in stiskah pri razvoju otrok in mladostnikov (Rozalski idr. 2010: 34). Če razvojno biblioterapijo postavimo v šolsko okolje, jo razumemo kot vodenno branje, usmerjeno v zdravi del osebnosti. Njen namen je razsvetlitev in razumevanje čustvenih stanj, biblioterapevt je moderator, prebrano pa je sprožilec sprememb (Zabukovec idr. 2007: 65). Proces lahko opišemo kot strukturirano vodenje svetovalnega pogovora z namenom odpiranja dialoga, razumevanja bralčevih stisk in vodenega iskanja drugačnih načinov razmišljanja, čustvovanja in ravnanja (Zabukovec 2017: 25). Svetovanje ob branju je lahko namenjeno: posredovanju informacij in reševanju problemov, podpori ali osebnostni rasti (Zabukovec idr. 2007: 64). Razvojna biblioterapija deluje tudi preventivno, če namensko izbrano gradivo lahko uporabimo pri reševanju razvojnih kriz, kot je npr. samostojnost, sprejemanje odgovornosti, osamosvojitve od matične družine, razvijanje finančne neodvisnosti ipd. Z razvojno biblioterapijo se srečujemo tudi v šolskih knjižnicah, kjer knjižničar vodi pogovor ob prebranem z namenom vpogleda v duševno doživljanje sodelujočih. Pri tem mu je v pomoč dobro poznavanje literature in njene primernosti za posamezna razvojna obdobja.

Razvojna biblioterapija se je izkazala za koristno pri pomoči otrokom ob srečevanju z izgubo (Mumbauer, Kelchner 2018: 86). Biblioterapija otrokom pomaga prepoznati čustva in jim ponudi spretnosti za srečevanje z neprijetnimi čustvi in spretnosti za odzivanje na čustveni stres. Razveze v družinah lahko uvrstimo med izgube, ki življenja otrok psihološko, socialno in ekonomsko močno spremenijo (Yauman 1991: 130). Otroci se morajo zaradi razpada družine prilagoditi novim vlogam in odnosom. Čeprav ločitev lahko olajša napetosti in spore, mnogim otrokom razhod prinese več stresa, pritiska in nasprotujoče si zvestobe. Otroci, stari od šest do osem let, pogosto verjamejo, da so oni povzročili ločitev, kar vodi v močne občutke krivde, sramu in celo obupa. Tudi otroci in mladostniki v starosti devet do dvanajst let pogosto težko doživljajo razpad družine, kar močno vpliva na njihovo šolsko uspešnost (Mumbauer, Kelchner 2018: 86).

Montgomery in Maunders (2015: 46) sta potrdila, da biblioterapija prispeva k zmanjšanju internalizacije in eksternalizacije vedenja pri otrocih, ki so doživeli razvezo. Internalizirajoče in eksternalizirajoče vedenje vključuje depresijo, anksioznost, agresijo in igranje želenih vlog. Zmanjšanje naštetega vedenja lahko vodi do boljše prilagoditve na razvezo in razvoj veščin za spoprijemanje z nastalo situacijo. Raziskave so potrdile najpogostejše izzive, s katerimi se soočajo otroci ob razvezi staršev: življenje v dveh domovih, interakcija s člani nove družine, manj pogost stik s staršem, opazovanje medsebojnega konflikta staršev in doživljanje občutkov zavrženosti oz. zapuščenosti. Ob tem se pojavi vrsta neprijetnih čustev, kot so krivda, obtoževanje, sram, strah, tesnoba, negotovost, jeza in frustracija (Amato 2010: 658).

2 Primer razvojne biblioterapije

Za ponazoritev procesa biblioterapije sem izbrala knjigo Nejke Omahen *Življenje kot v filmu*. Glavna junakinja je Julija, ki skupaj z očetom režiserjem in bratom Filipom

živi v mestu. Mati je umrla zaradi raka, ko je bila Julija stara pet let. Zdaj je stara 14 let, zato veliko časa preživi v šoli in s prijatelji. Življenje teče dokaj predvidljivo, ko jo oče preseneti s selitvijo v vaško okolje k svoji novi prijateljici. Tako kot materino smrt Julija tudi selitev iz domačega kraja doživi travmatično. Zato želim ta dva dogodka prikazati kot izgubo v življenju Julije. Je v obdobju srednjega mladostništva, za katerega je značilno raziskovanje identitete, nestabilnost in osredotočenost nase. Čustveno doživljanje je pestro, prevladujejo pozitivna čustva, prisotno je nihanje v čustvovanju in intenziteti čustev (Zupančič 2020: 699–700).

Spodnji odlomek opisuje Julijino doživljanje izgube matere. Takrat je bila stara okoli pet let. Pri tej starosti otroci razumejo smrt kot odsotnost delovanja bioloških funkcij. Mislijo, da je smrt začasna in pričakujejo povratek umrlega. Otroci se usmerijo v igro in potrebujejo veliko pozornosti (Pavlovič Blatnik, Kosmač 2019: 5). Pogovor naj bo usmerjen v doživljanje, vendar naj ga vedno dopolnjujejo risanje ali igra vlog, saj se v tem obdobju otroci lažje izražajo preko risanja ali igre. Pri mladostnici je čustveno doživljanje bogato in intenzivno, a je lahko spominsko okrnjeno, saj je od smrti matere minilo približno deset let. Vprašanja se lahko dotikajo čustev, razumevanja smrti, razlage takratnega dogajanja in spominov na mamo. Mladostniki se o izgubi ljubljene osebe praviloma radi pogovarjajo, saj ob tem lahko izrazijo svoja čustva in se razbremenijo. Pri tistih, ki se zaprejo vase, bodisi ker nimajo možnosti pogovora bodisi doživijo zavračanje, pa se lahko pojavijo psihosomatska obolenja (Pavlovič Blatnik, Kosmač 2019: 6).

Oče in mama sta mi dala ime Julija. Moj brat, ki se je rodil štiri leta kasneje, je imel presneto srečo, da ni postal Romeo. Starša sta si zadnji hip premislila in ga poimenovala Filip. Še kakšno leto potem smo bili srečna štiriclanska družinica. Naš mir je od časa do časa skalila le gospodovalna očetova mama, vendar se za to nismo dosti menili. Potem pa je mama zbolela. S Filipom nisva razumela zakaj je kar naenkrat ni doma in jo vidiva le v veliki, beli postelji nekje daleč od doma. Nikoli ne bom pozabila njenih velikih rjavih oči. Na glavi je imela smešno čepico, ki bi jo jaz tako rada potegnila dol, da bi videla njene čudovite svetle lase, a mi tega niso dovolili. Ne doma ne v veliki, beli postelji. Spominjam se deževnega dne, črnih oblačil in babice, ki je ves čas godrnjala in spravljala očeta v slabo voljo. Danes vem, da je mama imela raka. (Omahen 2000: 6)

Primeri vprašanj² pri biblioterapevtskem pogovoru s petletnico:

- Se bova pogovarjali ali bi raje risala ali se igrala z lutkami?
- Kako si? Bi vzela barvice in se narisala? Lahko narišeš še svojo družino?
- Kako se razumeš s svojim bratcem? Kaj počneta skupaj?
- Kaj počne tvoj očka? Se igra s teboj in bratcem? Kaj se najraje igrata? Lahko pokažeš z lutkami ali narišeš z barvicami?
- Kako lepo si narisala svojo mamico. Ima dolge svetle lase. Povej kaj o njej.
- Lahko izbereš dve lutki, eno za mamico in eno zase. Kako se pogovarjata? Se igrata skupaj?

2 To je samo nekaj primerov vprašanj, ki jih lahko postavimo. Glede na odzive otroka (ali mladostnika) pa vprašanja prilagodimo.

Primer vprašanj pri biblioterapevtskem pogovoru pri mladostnici:

- Kar nekaj let je že preteklo od izgube matere. To je bilo zate težko obdobje. Kakšna čustva doživljaš ob spominu na mamo?
- Kateri spomini na tvojo mamo so še najbolj živi?
- Jo lahko opišeš? Kaj je počela? Kakšen je bil njen odnos do vaju z bratom?
- Kakšen je bil vaju odnos? Kaj sta skupaj počeli? Kaj bi danes skupaj počeli, če bi imela to možnost?
- Kako si razlagaš njeno bolezen? Kako je, po tvojem mnenju, mama doživljala svojo bolezen? Kaj meniš, se lahko v življenju pripravimo na takšne dogodke?
- Kako si doživela njeno smrt? Kakšen je tvoj pogled na ta neizbežen dogodek v življenju vsakega posameznika?

In še odlomek iz knjige, ko se Julija poslavlja od svojih prijateljev, ki njej predstavljajo izgubo pomembnih ljudi, s katerimi je preživela veliko časa, gradila svojo osebnost in razvijala svoje interese ter spoznavala interese, vrednote, pričakovanja in želje drugih. Kot je sama omenila, je to edino življenje, ki ga je do takrat poznala. Ob tem pa se je pojavila negotovost, povezana z življenjem po selitvi.

Napočil je trenutek, ki sem se ga tako bala. Slovo. Nadja je pridrvela in preskočila živo mejo. Jure se je pripeljal s kolesom. Zadaž na prtljažniku je sedela Mira.

»Pol ure, Julija,« me je opozoril oče. »Potem gremo.«

»Ja, oči.«

Odšli smo na igrišče zraven šole, kjer smo se vsa ta leta dobivali vsak petek zvečer. Posedli smo na kamnito ogrado okoli majhnega vodometa. Nastala je mučna tišina. Nihče ni vedel, kaj naj reče. Celó Nadji je za hip zmanjkalo besed.

»No,« se je končno oglasila. »Glej, da me pokličeš danes zvečer. Takoj ko te bo tista zvezdniška Jasna spustila iz svojih krempljev.«

»Veš da,« sem se nasmehnila.

»Kaj sta pa vidva tako tiho?« se je Nadja obregnila ob Jureta in Miro. »A se nismo zmenili, da se bomo spodobno poslovili?«

»Zakaj pa,« je mrko dejal Jure. »Saj se bomo še videli. Takoj ko se začne šola, pridemo s kolesi na obisk.« (Omahen 2000: 25)

Biblioterapevtski pogovor izpeljemo v skupini mladostnikov, saj so pogovori o prijateljstvu, druženju in skupnih aktivnostih zanje zelo pomembni. Ob tem lahko predstavijo svoje izkušnje z izgubo prijateljev in predstavijo svoja razmišljanja, ki so lahko tudi hipotetična, saj je njihovo mišljenje v določenih pogledih že na abstraktnem nivoju. Pogovor lahko začnemo z razmišljanjem o prijateljstvu, o vrednotah v življenju mladostnika in nadaljujemo z njihovimi izkušnjami ter predvidevanji o ohranjanju prijateljstva na daljavo. Predlogi vprašanj so naslednji:

- Ali po vašem mnenju opisani odlomek predstavlja eno zahtevnejših izkušenj v življenju mladostnika in tudi odraslega? Lahko predvidevate, kaj se takrat v posamezniku dogaja? S kakšnimi izzivi se srečuje?
- Ali je za vas prijateljstvo zelo pomembno? Kakšne so vaše izkušnje? Ali razmišljate

o tem, kaj se bo zgodilo z vašimi prijateljstvi, ko boste odšli v srednjo šolo? Vas skrbi to in podobne situacije, ko bodo nekateri prijatelji odšli iz vašega življenja?

- Kako bi opisali pravega prijatelja? Kaj ste pripravljeni storiti, da ohranite prijateljstvo?
- Kaj menite o ohranjanju prijateljstva na daljavo? Kaj lahko ohranimo in česa ne moremo? Ali trpi kakovost prijateljstva?
- Kako bi zgedel svet brez prijateljstva?

Vodenje skupinske biblioterapije zahteva poznavanje skupinske dinamike, značilnosti razvojnega obdobja in poteka biblioterapevtskega srečanja. Potrebne so tudi posebne komunikacijske veščine, kot je empatija, nudenje podpore, upoštevanje različnih mnenj, spodbujanje sodelovanja, aktivno poslušanje, parafraziranje, povezovanje različnih pogledov in še vrsta drugih (Zabukovec 2017: 30). Za izvajanje individualne in skupinske biblioterapije je potrebno krajše usposabljanje, ki zagotovi kakovostno povezovanje notranjega in literarnega sveta posameznika (Piskač, Marinčič 2024: 196).

Literatura

- AMATO, Paul R., 2010: Research on Divorce: Continuing Trends and New Developments. *Journal of Marriage and Family* LXXII/3. 650–666. <https://doi.org/10.1111/j.1741-3737.2010.00723.x>
- American Psychological Association: *APA Dictionary of Psychology*. <https://dictionary.apa.org/bibliotherapy> (dostop 8. 7. 2025)
- GLADDING, Samuel T., GLADDING, Claire, 1991: The ABCs of bibliotherapy for school counselors. *The School Counselor* XXXIX/1. 7–13. <https://www.jstor.org/stable/23901529>
- MONTGOMERY, Paul, MAUNDERS, Kathryn, 2015: The Effectiveness of Creative Bibliotherapy for Internalizing, Externalizing, and Prosocial Behaviors in Children: A Systematic Review. *Children and Youth Services Review* LV. 37–47. <https://doi.org/10.1016/j.childyouth.2015.05.010>
- MUMBAUER, Jayna, KELCHNER, Viki, 2017: Promoting Mental Health Literacy through Bibliotherapy in School-Based Settings. *Professional School Counseling* XXI/1. 37–47. <https://doi.org/10.5330/1096-2409-21.1.85>
- OMAHEN, Neja, 2000: *Življenje kot v filmu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PARDECK, John T., 1995: Bibliotherapy: An Innovative Approach for Helping Children. *Early Child Development and Care* CX. 83–88. <https://doi.org/10.1080/0300443951100106>
- PARDECK, John T., PARDECK, Jean A., 1993: On overview of Bibliotherapy. John T. Pardeck, Jean A. Pardeck (ur.): *Bibliotherapy: A Clinical Approach for Helping Children*. Yverdon: Gordon and Breach. 1–2. <https://doi.org/10.4324/9781003243212>
- PAVLOVIČ BLATNIK, Radmila, KOSMAČ, Kristina, 2019: *Doživljanje in sprejemanje smrti in predstavitev dela društva*. Neobjavljeno gradivo. Ljubljana: Društvo Hospic.
- PISKAČ, Davor, MARINČIČ, Manca, 2024: *Čustveno življenje metafor: biblioterapevtska perspektiva*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <https://doi.org/10.4312/9789612973667>
- ROZALSKI, Michael, STEWART, Angela, MILLER, Jason, 2012: Bibliotherapy: Helping Children Cope with Life's Challenges. *Kappa Delta Pi Record* XLVII/1. 33–37. <https://doi.org/10.1080/00228958.2010.10516558>
- ZABUKOVEC, Vlasta, 2010: Kako nam biblioterapija obogati življenje? Sabina Burkeljca (ur.): *Čudežnost besed: bibliopreventiva*. Domžale: Občina Domžale. 15–23.
- ZABUKOVEC, Vlasta, 2017: Biblioterapija v knjižnici. *Knjižnica: Revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti* LXI/4. 23–34.
- ZABUKOVEC, Vlasta, RESMAN, Metod, FURLAN, Maja, 2007: Bibliosvetovanje (biblioterapija) v šoli. *Pedagoška obzorja* XXII/3–4. 63–77.

- ZUPANČIČ, Maja, 2020: Opredelitev razvojnega obdobja in razvojne naloge v mladostništvu ter na prehodu v odraslost. Ljubica Marjanovič Umek, Maja Zupančič (ur.): *Razvojna psihologija*: 3. zvezek. 2. dopolnjena in razširjena izdaja. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 645–665.
- YAUMAN, Beth E., 1991: School-Based Group Counseling for Children of Divorce: A Review of the Literature. *Elementary School Guidance & Counseling* XXVI/2. 130–138.
<https://www.jstor.org/stable/42869003>

Ko trčita tradicija in detradicionalizacija: analiza seksualnosti in z njo povezanih čustev v dramskem besedilu *Bele rakete lete na Amsterdam* Vitomila Zupana

DOI: 10.4312/Obdobja.44.245-252

Pavel Ocepek, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; pavel.ocepek@ff.uni-lj.si

Vitomil Zupan v dramskem besedilu *Bele rakete lete na Amsterdam* tematizira družbene procese, ki v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja pretresajo tradicionalne načine življenja, predvsem partnerske in seksualne. V prispevku se z literarno interpretacijo in sociološko ter literarnovedno analizo osredotočamo na seksualnost in z njo povezana čustva. Ugotavljamo, da sintezo vseh ravni konflikta v dramskem besedilu predstavlja trk med tradicijo in detradicionalizacijo, ki ga dramatik ob asistenci čustev (strah, sram, gnus, neugodje idr.) in čustvenih stanj (afekti: groza, panika) ubeseduje z družbenimi pričakovanji (družinsko življenje, zakonska zveza) in osebnimi željami vsake dramske osebe (individualizacija seksualnosti in liberalizacija seksualne želje).

Bele rakete lete na Amsterdam, seksualnost, čustva, družbene spremembe, restriktivna in permissivna seksualna kultura

In his play *Bele rakete lete na Amsterdam* (White Rockets Fly toward Amsterdam), Vitomil Zupan thematizes the social processes that shake up traditional ways of life, especially those of partnership and sex, at the beginning of the 1970s. This article focuses on sexuality and the emotions associated with it through literary interpretation and sociological and literary analysis. It concludes that the synthesis of all levels of conflict in the dramatic text is represented by the clash between tradition and detraditionalization, which the playwright, assisted by emotions (fear, shame, disgust, discomfort, etc.) and emotional states (affects: horror and panic), formulates in terms of social expectations (family life and marriage) and the personal desires of each character (individualization of sexuality and liberalization of sexual desire).

Bele rakete lete na Amsterdam (White Rockets Fly toward Amsterdam), sexuality, emotions, social changes, restrictive and permissive sexual culture

1 Uvod

V novejših raziskavah slovenski raziskovalci (Borovnik 2005; Pezdirc Bartol 2015, 2021; Lukan 2019; idr.) izpostavljajo tematsko, slogovno in formalno raznolikost dramske pisave Vitomila Zupana (1914–1987). Pezdirc Bartol (2021: 90) ugotavlja, da Zupana prvenstveno zanima, »kaj je bistvo človeka, kaj je na dnu, odkrivanje različnih plasti oziroma silnic znotraj človeka samega, ambivalentnost, ki se skriva v človeku«. Lukan (2019: 37) pa poudari seksualnost kot eno temeljnih silnic Zupanovih dramskih oseb:

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Zupanov (literarni, dramski) človek je neoprijemljiva zmes volje in kontingence in je kot tak v neposredni zvezi z njegovimi psihološkimi raziskavami. Človek se nenehno razgalja, nastopa v svetu kot mesena kreature, od katere je koža kot »preobleka« že zdavnaj odpadla. Najmočneje se človek razgalja v spolnosti. [...] Spolnost je za Zupana možnost eksplozije potlačenega, ki po eni strani sicer res omogoča razmah nerazvitih in neizkoriščenih potencialov, vendar pa po drugi strani človeka približa njegovi kaotični naravi, v kateri dominirajo razdiralne sile.

Seksualnost¹ je kot kulturna in družbenozgodovinska konstrukcija ena od dejavnosti v življenju človeka oz. je integralna značilnost vsakega človeka in kot tako jo dramatik ubesedujejo ob prikazu medčloveških odnosov v dramski obliki. Kimmel in Plante (2004: 11–12) pišeta, da seksualno vedénje nastaja podobno kot druga vedénja. Pridobimo ga v procesu bivanja in je sestavljeno iz človeške interakcije, presoje in izvedbe v specifičnem kulturnem in zgodovinskem svetu. Ljudje smo seksualna bitja in razmišljamo o svoji seksualnosti, naša seksualnost je produkt interakcij z drugimi in je tudi biološka potreba po reprodukciji. V življenju gledamo na seksualnost dvojno, dodaja Plante (2006: 45–46), tako osebno kot družbeno. Naš pogled se oblikuje v skladu s kulturnimi prepričanji in družbeno osnovanimi praksami in politikami. Ker se izraz *seksualnost* nanaša na celotno osebnost in ne odraža samo človeške seksualne narave, ampak tudi njegov značaj, vključuje vse tiste vidike človeškega bitja, ki se ukvarjajo z biološkimi, psihološkimi, sociološkimi, duhovnimi in kulturnimi spremenljivkami življenja.

Ena od spremenljivk v življenju so tudi čustva, in sicer kot zapleteni in sestavljeni procesi, ki vključujejo vrsto kognitivnih, fizioloških, izraznih in vedénjskih odzivov. Čustva so predvsem povezana z zunanjim svetom, pri čemer gre za intencionalne pojave, saj, kot pišejo Kompare idr. (2002: 169), »ima vsako čustvo namreč svoj objekt, ki ga povzroči in/ali h kateremu teži«. Ker pa človek ne doživlja čustev ob vseh objektih in dogodkih, čustva nastanejo tedaj, ko je nek objekt zanj posebej pomemben, ko gre za stvari, ki ga osebno zadevajo. Zato čustev, poudarja Smrtnik Vitulić (2004: 10), »ne smemo razumeti samo kot zaporedje ločenih procesov, ampak kot posameznikov celostni odziv v situaciji, ki jo je ocenil kot pomembno«.

V središču pričujočega prispevka² bo tako analiza seksualnosti in z njo povezanih čustev v dramskem besedilu Vitomila Zupana *Bele rakete lete na Amsterdam* (1971).³

1 Že od konca 19. stoletja raziskovalci in teoretiki odgovarjajo na vprašanje, kaj je seksualnost, pri čemer se opredelitev pomena množi in dobiva nove in nove definicije, univerzalna definicija seksualnosti pa ne obstaja, zato je seksualnost treba obravnavati kot večdimenzionalno kategorijo, ki pomembno vpliva na raznotere realizacije in izvrševanje praks. Prakse se nanašajo na norme, ki jih družba v določenem času ter prostoru postavlja z različnimi mehanizmi družbenih struktur in tudi z določenim namenom.

2 Raziskava deloma izhaja iz doktorske disertacije *Seksualnost v slovenski dramatik* (2023), ki je nastala pod mentorstvom red. prof. dr. Mateje Pezdirc Bartol in somentorstvom red. prof. dr. Alojzije Zupan Sosič na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

3 Z dramskim besedilom, napisanim leta 1971, je Zupan 1972 zmagal na anonimnem natečaju treh jugoslovanskih gledališč. V istem letu je bilo besedilo tudi uprizorjeno v vseh treh gledališčih:

Pri obravnavi seksualnosti teoretsko izhodišče tukajšnje analize ožimo na koncept družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti in z njim povezane identifikacijske elemente seksualnih kultur. Ker se skozi različna zgodovinska obdobja pogledi na seksualnost nenehno preoblikujejo in gradijo, enkrat v prid družine, drugič v prid družbenega razreda, spremembe v družbeni organiziranosti, razumevanju in prakticiranju seksualnosti vodijo k razpadu tradicionalnih življenjskih vzorcev in praks, kar omogoča osvoboditev od togih in vnaprej določenih omejitev, hkrati pa skozi stoletja trajajoča demokratizacija čustev pripomore k oblikovanju novih individualnih življenjskih stilov in situacij (Beck v: Šadl 1997: 174). Teorije o družbenih spremembah pri organiziranosti seksualnosti (Švab 2010; Bernik 2010; Bauman 1999; Beck 2000; Beck, Beck-Gernsheim 2006; idr.) obravnavajo seksualnost v tradicionalnih oz. predmodernih družbah, modernih družbah in družbah pozne moderne, pri čemer je takšna razmejitev v družboslovju problematična. V prispevku upoštevamo družboslovni konsenz (Švab 2010: 66), da je razmejitev med obdobji ohlapna, razlika pa predvsem v tem, da se v modernih družbah ljudje lahko zanašajo na iz predmodernosti podedovano nevprašljivo gotovost tradicije in avtoritete, v družbah pozne moderne pa tega ni več, saj se pojavita izguba smisla ter refleksiven in kritičen odnos do tradicije in avtoritete. Družbene spremembe pri organiziranosti seksualnosti so »neločljivo povezane s spremembami v polju seksualne kulture« (Švab 2010: 66), pri čemer je za opredelitev določene seksualne kulture pomembna identifikacija elementov, ki opredeljujejo poglede na seksualnost, saj v vsaki seksualni kulturi prevladujejo značilni diskurzi in imperativi. Švab (2010: 67) piše, da v restriktivni (dominantni, tradicionalni, patriarhalni) seksualni kulturi prevladuje diskurz moškega seksualnega gona, biološki imperativ in koitalni imperativ in da poseduje tradicionalni pogled na žensko in moško seksualnost oz. »podpira maskulinistični model seksualnosti kot generične seksualnosti«, v permissivni (rezidualni, liberalni) seksualni kulturi pa permissivni diskurz, diskurz recipročnosti in psevdorecipročnosti ter orgazmični imperativ, pri čemer je seksualnost organizirana v polju užitka in je podprta s seksualizacijo javne sfere in seksualno komercializacijo.⁴

Dramsko dogajanje je v besedilu postavljeno v zgodnja sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, zato analiza posledično vključuje družbene spremembe pri organiziranosti seksualnosti v obdobju pozne moderne, tj. v času od konca šestdesetih let 20. stoletja do danes. Za družbe pozne moderne je značilna permissivna seksualna kultura, čeprav je še tudi navzoča restriktivna, vendar ne več kot prevladujoča (Švab 2010). Nosilci identifikacijskih elementov, ki v seksualni kulturi opredeljujejo seksualnost, so seksualne identitete (Rahne-Otorepec, Zajc 2016). Za restriktivno in permissivno seksualno kulturo so

v Beogradu, Novem Sadu in Nišu. Sočasnim uprizoritvam se je priključilo tudi Primorsko dramsko gledališče, in sicer v režiji Voja Soldatovića. Besedilo je bilo prvič objavljeno leta 1973 pri založbi Obzorja v zbirki Znamenja, v prispevku pa upoštevamo ponatis v gledališkem listu SNG Drama Ljubljana iz leta 2015.

4 Podrobneje o teoretskih izhodiščih analize, tj. konceptu družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti v obdobju pozne moderne ter identifikacijskih elementih permissivne in restriktivne seksualne kulture, v Ocepek (2022).

tipične binarne oz. stabilne seksualne identitete, mednje prištevamo heteroseksualnost, homoseksualnost in biseksualnost.

V prispevku bomo z literarno interpretacijo in sociološko ter literarnovedno analizo obravnavali seksualnost in z njo povezana čustva, pri čemer nas bo zanimalo: 1) s katerimi koncepti družbenih sprememb pri organiziranosti seksualnosti v obdobju pozne modernosti in 2) s katerimi identifikacijskimi elementi permissivne in restriktivne seksualne kulture dramatik ubeseduje seksualnost ter 3) s katerimi čustvenimi vidiki in čustvenimi stanji Vitomil Zupan dopolnjuje tematiziranje seksualnosti v dramskem besedilu *Bele rakete lete na Amsterdam*.

2 Analiza in interpretacija seksualnosti in z njo povezanih čustev

V dramskem besedilu *Bele rakete lete na Amsterdam* Zupan v dveh realističnih dejanjih (dramski prostor, čas in dogajanje ostajajo v obeh dejanjih enotni) s tremi dramskimi osebami tematizira stanje (socialistične) družbe v zgodnjih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Zanimajo ga družbene, socialne in politične premise, pri čemer v ospredje postavlja od kolektiva odmaknjenega posameznika z na fragmente razbito eksistenco, njegovo ujetost v čustvena stanja otopelosti, izpraznjenosti in razočaranja.

Dramsko dogajanje sooblikujejo trije dramski liki: publicist Brumen, njegovo dekle Lela, uradnica v časopisni hiši, in Tonič, varnostnik z bližnjega gradbišča. Vsem trem je skupna poglobljeno orisana psihološka podstat, zakoreninjena v manjvrednostnem kompleksu in mestoma izražena s prezirom. Brumen v podobi boemskega intelektualca, ki se skuša preživljati z vsakovrstnim pisanjem, tudi besedil za popevke (ravnokar piše *Bele rakete lete na Amsterdam*, ki si jo večkrat popeva in se kot lajtmotiv pojavlja skozi celotno dramsko besedilo), in ki obenem svoje pisanje doživlja z raznolikimi čustvenimi stanji: vzhičeno in zmagoslavno, resignirano, manjvredno in licemerno, je včasih potr, neodločen, omahljiv, drugič egoist in narcis. S samoprezirom in vzvišenostjo radikalno prevprašuje meje moralnega, vse s pozicije moči obvezujoče heteronormativnosti, dominantne in hegemonne moškosti, podkrepljene s seksistično retoriko in mestoma mizogino držo.

V vase zagledani moškocentristični drži Brumen k sebi povabi varnostnika z bližnjega gradbišča, in sicer v želji, da bi svoj samotni večer v duhu odprtosti do vseh družbenih slojev zapolnil s preprostim in skromnim proletarcem, nekoč kmetom, vojakom, vojnim ujetnikom Toničem, sicer starejšim, zanemarjenim možakarjem s potlačenimi seksualnimi čustvi in impulzi. Veliko govoričenja, še več popivanja in nekaj komičnih zastranitev, ki so prežeta s čustvi sramu, nelagodja, zadrege in mestoma tudi zavisti pri Toniču in celo prezira pri Brumnju, razkrije prvo raven konflikta v dramskem besedilu, in sicer razsežnost socialnega, družbenega in intelektualnega prepada med njima. Drugo raven konflikta dramatik vzpostavi, ko se jima pridruži Lela, Brumnovo dekle, sprva odločna, samozavestna, radoživa, nekoliko vzvišena, kasneje negotova, prizadeta in ranjena ženska. Partnerski, predvsem pa seksualni odnos med Brumnju in Lelo, ki tudi finančno pripomore k Brumnju solidni eksistenci, je namreč krhek, obtežen z ljubo-sumjem, očitki, zbadanjem in podtikanji.

Dramatik v njunih prerekanjih, dokazovanju moči in iskanju nadvlade izpiše zrahljane tradicionalne heteroseksualne norme dvojnega standarda, kjer so v ospredju seksualna neenakost med moškimi in ženskami, prevladujoča heteronormativnost, androcentristična kultura in patriarhat ter cela vrsta predsodkov, stereotipov, sovražnih seksizmov, zlasti pa heteroseksizmov.

Takšno tradicionalno podobo para, krhek, načet in razglašen odnos med Lelo in Brumnom, odnos, v katerem oba ob znatni asistenci alkohola doživljata celo vrsto čustev, od občudovanja, vzhičenosti do ljubosumja, brezbržnosti, obžalovanja in zavisnosti ter frustracij, in v katerem je ena od podstatí tudi nerealizirana seksualnost oz. napetost med potrebo po idealizirani, čisti ljubezni in željo po samo seksualnosti, dramatik počasi razgalja, postavlja pod vprašaj in odgovarja z demokratizacijo predvsem Leline seksualne želje ter z Brumnovim priznanjem o tem, da mu je primanjkuje. Brumnovemu pomanjkanju seksualne želje botrujejo psihološki dejavniki in odsotnost seksualne misli ali fantazij.

Vzroki za tretjo raven konflikta v dramskem dogajanju so: Lelino in Brumnovo prerekanje, ntolcevanje, izzivanje, izjavljanje svobodomiselnega, celo permissivnega odnosa do seksualnosti, njuna razposajenost, Brumnovo trganje Leline obleke, njeno počasno razgaljanje in ne nazadnje erotično izzivanje ter tudi zapeljevanje Toniča (mestoma se celo zazdi, da se Brumen in Lela s Toničem igrata igro mačke in miši, z namenom, da bi Lela zapeljala Toniča in si potešila poželenje: seksualno željo in gon), nadalje Lelin provokativni vdor v Toničev intimni prostor, ko ga zvleče v kopalnico, da ga pošteno umije:

LELA: Gate dol, Tonič!

TONIČ *izpušča čudne glasove razburjenja, skoraj cvili*: Mene ni še nobena ženska videla ... tudi žena ne ... prisežem, da ne ... Ojej! Ne, ne, gospa ...

LELA: Saj ste slišali, kaj je pravil vaš prijateljček?! To so sami predsodki! Človek se rodi nag in ponavadi umre nag, bi rekel Brumen ... O, vraga!

TONIČ *s spremenjenim glasom zelo resno*: Meni vse to ni nič všeč! Pojdite raje ven!

LELA *hihitaje pride na vrata, Brumn*: Veš, da sem se kar ustrašila ... Ta zlomek je razvit bolj kot zamorci ... Pridi pogledat, ne boš verjel ... (Zupan 2015: 63)

Zupan v glavnem in stranskem besedilu s kratkimi, fragmentiranimi stavki, še posebej pa z zvočnim slikanjem, (eksplicitno) ubesedi posilstvo. Tonič se na Leline provokacije in seksualno izzivanje odzove prvinsko, ob umanjkanju intelekta podleže dolgotrni seksualni neizživetosti in dovoli prebujeni seksualni želji in gonu, da ga nadvlada. S posilstvom, ki ga je mogoče identificirati tudi z elementi restriktivne seksualne kulture (diskurz moškega seksualnega gona, biološki diskurz in koitalni imperativ), Lela postane žrtev. Celoten prizor dramatik opre na sekvence čustvenih stanj: zabavanje, radovednost in vzhičenost (Lela) vodijo v zadrego, šokiranost, sram, razdraženost, jezo (Tonič), čemur sledi poželenje, pohota, užitek in naslada na eni (Tonič) ter strah, odpor, gnus, groza in panika na drugi strani (Lela).

Dramatik nasilnega dejanja ne rešuje z novim nasiljem, temveč v pacifistični državi ubesedi miren razhod vseh treh dramskih oseb. Tonič odide brez krivde in sramu, pomirjen: »Sem si rekel: kakor se obrneš Tonič, imaš rit zadaj.« (Zupan 2015: 67) Brumen z zavedanjem, da ni preprečil posilstva, ostaja sam, nemočen v svoji vzvišenosti, tudi snubitev Lela ni več rešitev, z njenim odhodom je njunega razmerja konec. Edina, ki naredi korak naprej, je Lela; ko odhaja, namreč s katarzičnim prizvokom ugotavlja:

Človek si nekaj prigovarja – in naenkrat vidi možnosti, ki jih prej ne bi opazil. Vsekakor je dobro, da se je tako končalo. Zdrsnimo čez – potem pa se razidemo za vse večne čase. *Potegne obleko nase in vstane.* Prej si imel prav, ko si rekel, da človek prav malo ve o tem, kaj je pravzaprav v njem, na dnu ... Nekakšna beštija je v vsakem človeku, eden jo ukroti, drugi ne ... (Zupan 2015: 66)

V Lelinih besedah je sinteza vseh treh ravni konflikta oz. ena do osrednjih idej dramskega besedila. Gre za trk med tradicijo in detradicionalizacijo, trk med družbenim in zasebnim, kolektivnim in individualnim. V oziru seksualnosti pa še posebej izstopa trk med družbenimi pričakovanji (družinsko življenje, zakonska zveza) in osebnimi željami ter preferencami vsake osebe (kulturna pluralizacija in individualizacija seksualnosti ter liberalizacija seksualne želje). Nadalje, poudarjenemu kolektivismu (Toničevo od družine odtujeno barakarsko življenje brez možnosti za seksualne aktivnosti) in omejitvam diferencirajočih se življenjskih slogov (policijska ura) stojita nasproti dekonstrukcija tradicionalnega partnerstva in demistifikacija idealnega partnerja (Brumen in Lela). Edini, ki se teh trkov oz. sprememb v družbenih procesih na intelektualni ravni zaveda, je Brumen, Lela pa je tista, ki jih želi živeti, jih sprejme, zato je njen odhod lahko katarzičen oz. prekinitev odnosa z Brumnom mogoča.

Tem ugotovitvam pritrjuje tudi Brumnovo razmišljanje o nagoti, ko ob kratki zgodovini nudizma izpostavi:

pred tristo leti je bil cel pogrom na nudiste v Amsterdamu ... ja, ravno v Amsterdamu ... no, potem pa se ves čas pojavlja nudizem, vse do današnje seksualne revolucije ... nag človek nima žepov – tudi to je važno, a kaj daš – ko so vsi slabo raščeni ljudje zoper slečenost ... vsi debeli buržuji, puklasti birokrati, predvsem pa vsi, ki nosijo uniforme ... ali odlikovanja ... nagi smo vsi enaki ... vsakemu se vidi rit, pa naj bo general, škof ali berač ... (Zupan 2015: 62)

3 Zaključek

Vitomil Zupan v dramskem besedilu *Bele rakete lete na Amsterdam* s poglobljenimi psihološkimi študijami treh dramskih oseb tematizira družbene procese, ki v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja pretresajo tradicionalne načine življenja, predvsem partnerske in seksualne, in jih spreminjajo.⁵ Dramatik trk med poudarjenim kolektivi-

5 Za organiziranost seksualnosti v (post)socialističnih družbah velja, da so bile za razliko od zahodnih družb redkeje predmet družbene in individualne refleksije. Bernik (2010: 21) meni, da »se zdi utemeljena trditev, da so v Sloveniji obstajale številne okoliščine in dejavniki, ki so od šestdesetih let prejšnjega stoletja omogočali spreminjanje spolnosti v smeri, ki se je v glavnem ujemala s trendi, ki so prevladovali v zahodnih družbah«. Na to kaže tudi Zupanova tematizacija

zmom, omejevanjem diferencirajočih se življenjskih slogov in med dekonstrukcijo tradicionalnega partnerstva ter demistifikacijo idealnega partnerja ob znatni asistenci čustev in čustvenih stanj razplasti na treh ravneh: 1) socialni, družbeni in intelektualni prepad med Brumnom in Toničem; 2) tradicionalno podobo para (Brumen in Lela) načenja demokratizacija seksualne želje (Lela) in njeno pomanjkanje (Brumen); 3) posilstvo kot posledica provokacije, seksualnega izzivanja (Lela) na eni in umanjkanje intelekta, potlačena seksualna čustva in seksualna neizživetost (Tonič) na drugi strani. Pri tem je tretja raven, posilstvo namreč, v oziru vrednostnega, aktivnostnega in jakostnega vidika čustev in čustvenih stanj ubesedovana najbolj večplastno, saj dramatik uspe v kratkem prizoru zgostiti raznotera čustvena stanja: zabavanje, radovednost in vzhičenost (Lela), ki vodi v zadrego, šokiranost, sram, razdraženost, jezo (Tonič), temu sledi poželenje, pohota, užitek in naslada na eni (Tonič) ter strah, odpor, gnus, groza in panika na drugi strani (Lela), vse skupaj pa je pospremljeno z brezbriznostjo (Brumen).

Zupan dramsko dogajanje razreši s pacifističnim tonom mirnega razhoda: Tonič odhaja sprijaznjen z življenjem, ki mu je namenjeno; Lelin odhod je katarzičen, saj prekine odnos z Brumnom in izbere življenje z izzivi spreminjajočih se družbenih procesov, ki so potrkali na vrata (detradicionalizacija, individualizacija, liberalizacija seksualne želje idr.); Brumen ostaja, »gleda za njo, že hoče stopiti naprej, pa se ustavi, obrne se, gre k mizi in se z obrazom vrže nanjo« (Zupan 2015: 67) – prevpraševanje mej moralnega, pozicija boemskega intelektualca in zgolj intelektualno zavedanje o družbenih procesih, ne pa odločitev zanje, so ga pustili pred vrati, bolje rečeno za vrati lastne dominantne in hegemonne moškosti in moškocentristične drže, kjer je mogoča le metafora Amsterdama.⁶

Literatura

- BAUMAN, Zygmunt, 1999: On Postmodern Uses of Sex. *Theory, Culture & Society* XV/3–4. 19–33.
- BECK, Ulrich, 2000: The Cosmopolitan Perspective – Sociology of the Second Age of Modernity. *British Journal of Sociology* LI/1. 79–105.
- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, 2000: *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*. London, New Delhi: Sage Publications, Thousand Oaks.
- BERNIK, Ivan, 2010: Spolnost v času individualizma in racionalnosti. *Družboslovne razprave* XXVI/65. 7–24.
- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KIMMEL, Michael S., PLANTE, Rebecca F. (ur.), 2004: *Sexualities: Identities, Behaviors, and Society*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- KOMPARE, Alenka, STRAŽIŠAR, Mihaela, DOGŠA, Irena, VEC, Tomaž, JAUŠOVEC, Norbert, CURK, Janina, 2004: *Psihologija – Spoznanja in dileme*. Ljubljana: DZS.

seksualnosti v obravnavani drami.

- 6 Amsterdam je že ob koncu šestdesetih let veljal za najbolj liberalno mesto na Zahodu. V tem obdobju so nizozemske oblasti, strpne do pacifistične hipijevske kulture, osrednji amsterdamski park spremenile v začasno spalnico na prostem za množice hipijev (danes je v parku kot spomin postavljenih šest kipov), hkrati pa se je, kot piše Pluskota (2017: 27–59), ravno v tem času v središču Amsterdama z liberalizacijo seksualnosti in legalizacijo prostitucije izoblikovala še danes znana Rdeča četrt.

- LUKAN, Blaž, 2019: *Turški lok*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- OCEPEK, Pavel, 2022: Seksualno osvobodjena ženska: seksualnost in seksualne kulture v dveh dramah Simone Semenič. *Amfiteater* X/1. 154–179.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2015: Oblaki in pištole v dramskem opusu Vitomila Zupana: (poskus sinteze). *Jezik in slovstvo* LX/1. 31–42.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2021: *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani.
- PLANTE, Rebecca F., 2006: *Sexualities in Context: A Social Perspective*. Colorado, Boulder: Westview Press.
- PLUSKOTA, Marion, 2017: Selling Sex in Amsterdam. Magaly Rodríguez García, Lex Heerma van Voss, Elise van Nderveen Meerkerk (ur.): *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution, 1600s–2000s*. Leiden: Brill. 27–59.
https://brill.com/display/book/9789004346253/B978-90-04-34624-6_004.xml (dostop 25. 4. 2025)
- RAHNE-OTOREPEC, Irena, ZAJC, Peter, 2016: Razumevanje transspolnosti in vloga psihiatra pri obravnavi oseb s spolno disforijo. *Vicaversa* XXV/60. 4–19.
- SMRTNIK VITULIČ, Helena, 2004: *Čustva in razvoj čustev*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- ŠADL, Zdenka, 1997: Spremembe emocionalnih stilov – od industrijske moderne k visoki modernosti. *Časopis za kritiko znanosti* XXV/183. 161–175.
- ŠVAB, Alenka, 2010: Med tradicionalno in permissivno seksualno kulturo: percepcije seksualnosti in prisotnost seksualnih imperativov pri študentkah. *Družboslovne razprave* XXVI/65. 65–83.
- ZUPAN, Vitomil, 2015: Bele rakete lete na Amsterdam. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* XCIV/9. 51–67.

O čustvih v liriki in izbranih pesmih Maje Vidmar ter Uroša Zupana

DOI: 10.4312/Obdobja.44.253-260

Darja Pavlič, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; darja.pavlic@ff.uni-lj.si

V prvem delu prispevka se ukvarjam z literarnoteoretičnimi, filozofskimi in psihološkimi teorijami o čustvih v liriki in predlagam, da kot načine predstavljanja čustev upoštevamo vse pesniške postopke in sredstva. Drugi del prispevka prinaša kratek vpogled v čustva, ki so predstavljena v zbirkah *Psica in poletje* Uroša Zupana in *Minute prednosti* Maje Vidmar, pri čemer analiziram tudi načine predstavljanja.

čustva, lirika, Maja Vidmar, *Minute prednosti*, Uroš Zupan, *Psica in poletje*

The first part of this article discusses the literary, philosophical, and psychological theories of emotion in lyric poetry, proposing that all poetic processes and means should be considered as ways of representing emotion. The second part of the article provides a brief insight into the emotions presented in Uroš Zupan's collection *Psica in poletje* (The Bitch and the Summer) and Maja Vidmar's *Minute prednosti* (Minutes of Advantage), also analyzing ways of representing emotions.

emotions, lyrics, Maja Vidmar, *Minute prednosti* (Minutes of Advantage), Uroš Zupan, *Psica in poletje* (The Bitch and the Summer)

1 Pogledi na čustva v liriki

Charles Batteux, ki velja za začetnika teorije o treh literarnih vrstah, je liriko povezal s posnemanjem čustev, najbolj uveljavljene, romantične definicije pa so liriko opredelile kot subjektivno vrsto, pri čemer so pogosto omenjale izražanje čustev.¹ V 18. stoletju so različni avtorji zavrnil mimetično teorijo in tlakovali pot ekspresivni teoriji lirike; Jonathan Culler kot njena zgodnja predstavnik omeni Sira Williama Jonesa in J. G. Sulzerja, Heglovo različico pa označi kot »zelo prefinjeno« (Culler 2015: 75).² Ekspresivni model lirike je »ostal zasidran, posebno v pedagoških kontekstih, vse do sredine 20. stoletja«, ko je novemu kritištvu uspelo preusmeriti pozornost s pesnika na besedilo tako, da so liriko obravnavali kot govor persone in ne pesnika (prav tam: 77).³ Culler je prepričan, da mnoge lirske pesmi (kot primere omenja ameriško eksperimentalno

1 Za Augusta Wilhelma Schlegla je lirska pesem »muzikalni izraz čustvenih vzgibov s pomočjo jezika«, Jean Paul pa je liriko opredelil kot predstavljanje čustva v sedanjosti (Kos 1993: 33).

2 O Heglovi definiciji lirike gl. tudi Kos (1993: 34–35).

3 V slovenske šole je koncept fiktivnega govorca začel prodirati nekoliko kasneje, potem ko so teoretiki vpeljali pojem lirskega subjekta. Definirala sta ga Matjaž Kmecl (*Mala literarna teorija*, 1976) in Janko Kos (*Očrt literarne teorije*, 1983), danes pa je trdno zasidran v šolsko rabo.

poezijo in tradicionalne nepripovedne pesmi) ne ustrezajo temu modelu, zato potrebujemo širši koncept lirike. Sam predlaga model, ki dopušča ukvarjanje z likom in zgodbo, vendar v ospredje postavlja »ritualne elemente lirike«, med katerimi kot posebej pomembne navaja jezikovne vzorce (ritem in ponavljanja),⁴ lirski nagovor (apostrofo) in performativni značaj lirike (prav tam: 125). Slednjega pojasni z navezavo na Austinovo teorijo govornih dejanj, pri čemer izpostavi perlokucijo, liriko pa imenuje tudi epideiktični diskurz. Perlokucijski učinki, ki jih hočejo doseči pesniki, so npr. »ganiti bralce, izzvati razmislek, voditi k drugačnemu ravnanju« (prav tam: 130). Culler liriko opredeli kot performativno, ker je pesem performans, lirsko dejanje ali dogodek, ki uspe zaradi ponavljajočih se branj. »Kljub večpomenskosti izraza *performance* v angleščini in francoščini je 'performance' brez dvoma najboljši prevod za *epideixis*:⁵ diskurz, zasnovan kot dejanje, katerega namen je prepričati, ganiti, ustvariti spremembe« (prav tam: 130).

Culler je z omembo učinka ganjenosti v sodobno teorijo lirike vrnil staro prepričanje, da pesmi vplivajo na čustva bralcev.⁶ Ukvarjanje s čustvi, ki jih vzbuja poezija, ima namreč dolgo tradicijo, ki v našem kulturnem krogu sega vsaj do Platona in Aristotela, a je z novim kritištvom in strukturalizmom zamrlo. Ganjenost ob branju pesmi je bila še v romantiki eden izmed glavnih kriterijev za ocenjevanje kakovosti pesmi. Predstavnika novega kritišтва, W. K. Wimsatt in M. C. Beardsley, sta tovrstno presojo zavrnila kot čustveno zmoto, ki kritike odvrča od natančnega branja pesmi. Kot ugotavlja Princetonova *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, se je pod vplivom strukturalizma »branje pesmi kot čustveno doživetje umaknilo iz središča pozornosti, zamenjalo ga je branje kot interpretativna dejavnost« (Preminger, Brogan 1993: 327). Ukvarjanje s čustvi bralcev se, verjetno zaradi razmaha različnih filozofskih, psiholoških, kognitivnih, nevroznanstvenih in empiričnih raziskav o čustvih, vsaj deloma pa tudi pod vplivom afektivnega obrata v naratologiji, postopoma vrača v razprave o teoriji lirike. Toda Antonio Rodriguez je v študiji z naslovom *Lyric Reading and Empathy* iz leta 2017 poudaril, da »dandanes kljub razširjenosti znanstvenega diskurza o čustvih vloga občutljivosti in zavedanja o čustvenem doživljanju v žanru – liriki – še ni dovolj opredeljena« (Rodriguez 2017: 108). Ker v šolah v francosko govorečih državah pesmi natančno berejo ali pa se jih učijo na pamet, se Rodriguez sprašuje, »ali je potem presenetljivo, da se ljudje upirajo ideji, da bi brali poezijo, in ta ostaja povezana z analitično kompleksnostjo, zanemarjene pa so kakršnekoli zamisli o utelešenosti, ritmičnosti in učinkovitosti podobja« (prav tam: 111).

Kompleksno razlago čustev v umetnosti (ne samo v poeziji), ponujajo avtorji razprave *What are Aesthetic Emotions?* V njej, sledeč Kantu in sodobnim empiričnim raziskovalcem, sistematično razlikujejo »med čustvi, ki so v umetnosti predstavljena; čustvi, ki jih umetnost vzbuja; čustvi, ki so umetnosti lastna« (Menninghaus idr. 2019: 174).

4 Pri tem se sklicuje na Northropa Frya, ne pa tudi na Jakobsonovo poetično funkcijo jezika.

5 S tem izrazom je Aristotel v *Retoriki* označil slavlne oz. priložnostne govore, katerih namen je hvaliti ali grajati.

6 Culler čustvom, ki jih vzbuja lirika, sicer ne posveča pozornosti, zato v njegovem seznamu ključnih besed niso omenjena.

Glede prve vrste dodajo, da so čustva pogosto predstavljena ali nakazana s protagonistovim izražanjem čustev, glasbenimi namigi (npr. za žalost ali veselje) ali s »semantičnimi aluzijami, simboličnimi namigi in drugimi subtilnimi znaki razpoloženja ali čustvene atmosfere« (prav tam: 174). Prav zadnji način prikazovanja čustev je po mojem mnenju za liriko posebej pomemben, saj so v njej pogosto glavna tema s podobami nakazana razpoloženja. Glede druge vrste čustev Menninghaus in njegovi soavtorji opozorijo, da so predstavljena čustva lahko »(kognitivno) zaznana ali dekodirana, ne da bi jih sprejemniki umetnosti nujno delili ali čutili« (prav tam: 174); po drugi strani so vzbujena čustva lahko skladna s predstavljenimi, kar so potrdile raziskave o empatiji. Tretjo vrsto oz. estetska čustva avtorji študije opredelijo kot »podskupino čustev, ki jih umetniška dela dejansko sprožijo pri prejemnikih« (prav tam: 175). Tovrstni čustveni odzivi cenijo »posebne estetske vrline, kakršna je moč umetniškega dela, da nas gane, očara in preseneti, ter napovedujejo splošno naklonjenost. Nikakor pa vsa čustva, ki jih sproži umetnost, ne izpolnjujejo teh meril« (prav tam: 175). Zadnje opozorilo je pomembno za razpravo o liriki, saj pomeni, da ne more vsako čustvo, ki ga vzbudi pesem, napovedati bralčevega estetskega čustva. Kot primeri estetskih čustev so poleg že navedenih naštet še suspenz, zanimanje in dolgčas (prav tam: 177).

Vprašanje, kako poezija vzbuja čustva, sta vzela pod drobnogled kognitivni znanstvenik in psiholog Philip N. Johnson-Laird ter psiholog Keith Oatley. Pri tem sta se oprla na svoj komunikativni model čustev⁷ in teorijo miselnih modelov, ki pojasnjujejo potek in delovanje diskurza. Njuna teorija predvideva, da lahko »poezija vzbudi tri vrste simulacij, ki lahko vse priključijo čustva« (Johnson-Laird, Oatley 2022: 1). Prva vrsta simulacije se pojavi kot del razumevanja naravnega jezika, gre za oblikovanje miselnega modela situacije; čustva tako kot v prozi vzbujajo dogodki, vendar je razumevanje poezije lahko oteženo zaradi figur ali tropov, ki zahtevajo posebno interpretacijo. Druga vrsta simulacije je skoraj edinstvena za poezijo, gre za odziv na prozodijo (ki pa ima zelo podobne učinke kot glasba). Ta sproži simulacijo, v kateri meter, ritem in rima posnemajo značilnosti ljudi v čustvenih stanjih. Tretja vrsta simulacije temelji na človekovem modelu samega sebe; omogoča mu zavedanje, ali v pesmi uživa ali ne, lahko jo oceni in včasih doživi estetsko čustvo (prav tam: 1–2). Avtorja opozarjata, da simulacije niso edine, ki sprožajo čustva ob poeziji. Čustva lahko priključijo asociacije (npr. ob poslušanju recitacije), lahko pa jih na pesmi tudi projiciramo (npr. zaradi poznavanja njihovega avtobiografskega ozadja), vendar ti mehanizmi niso edinstveni za poezijo, zato se z njimi ne ukvarjata. Poglavje o prvi vrsti simulacije naslovita Vsebine; v njem kot pomembne za konstruiranje modelov omenjata prizore in dogodke, vizualno in zvočno podobje, Eliotove objektivne korelate ter pesnikovo izražanje čustev.⁸ Poudarita

7 Glavni poudarek te teorije je, da so čustva »signali, ki se razlikujejo po svojem namenu«, posameznika namreč pripravljajo na delovanje ali nedelovanje (Johnson-Laird, Oatley 2022: 3). Čustva (podobno kot drugi raziskovalci) delita na osnovna, ki so skupna vsem sesalcem (veselje, žalost, jeza in strah so lahko prosto plavajoča, ker lahko obstajajo tudi brez objekta; k osnovnim čustvom spadajo še ljubezen, sovraštvo, dolgčas in gnus, ki pa jih lahko izkusimo samo, če se zavedamo njihovega vzroka oz. objekta), ter kompleksna (npr. ponos, sočutje, ljubosumje).

8 T. S. Eliot je v eseju *Hamlet in njegovi problemi* (1921) objektivni korelat, s katerim naj bi pesniki

tudi, da mora biti lirski pesem, če hoče biti uspešna, »odprta za intuitivno razumevanje: njen miselni model mora zadostovati za vzbujanje čustev« (prav tam: 5).⁹ V sklepu o prvi vrsti simulacije dodata, da »bralci doživljajo osnovna in kompleksna čustva protagonistov in drugih v pesmi, do njih lahko čutijo sočutje [*feel sympathy for them*] in se vanje celo vživijo [*emphasise with them*]« (prav tam: 9). Čustva, ki jih vzbuja prozodija, so prosto plavajoča osnovna čustva (npr. pogosto pojavljanje rim lahko prikličje veselje). Intelktualno vrednotenje pesmi pa vzbudi kompleksno estetsko čustvo, ki združuje osnovno čustvo (lahko tudi kombinacijo osnovnih čustev) z oceno sloga, spretnosti, lepote. Estetsko čustvo se pojavi, ko ceniš lepoto pesmi in se zavedaš, da te je ganila; estetska čustva lahko celo spremenijo tvoj model samega sebe (prav tam: 9).

Avtorji obeh študij pritrjujejo, da je vrednotenje umetnosti povezano z doživetimi čustvi, vendar ne z vsemi. Menninghaus in soavtorji, ki se ne ukvarjajo samo s poezijo, naštejejo šest primerov estetskih čustev, med njimi ganjenost, ki jo v povezavi s poezijo omenita tudi Johnson-Laird in Oatley. Culler je učinek ganjenosti prištel k lastnostim lirike, vendar bi bilo verjetno smiselno upoštevati tudi druga estetska čustva, npr. preseñenje, očaranost, zanimanje, dolgčas. Pomembno je tudi opozorilo obravnavnih študij, da lahko bralci (sprejemniki) doživijo predstavljena čustva, razvijejo sočutje ali empatijo; občutijo pa lahko tudi drugačna čustva (npr. dolgčas ob veseli pesmi) ali pa predstavljeno čustvo samo miselno zaznajo. Na vprašanje, s čim pesmi vzbujajo čustva, podrobneje odgovarjata Johnson-Laird in Oatley, vendar je njun seznam razmeroma kratek. Menim, da bi nanj lahko uvrstili vsa pesniška sredstva in postopke, saj je čustva mogoče predstaviti in priklicati prav z vsemi; tak seznam bi moral biti tudi odprt za novosti. Na prvo mesto seznama pesniških postopkov, s katerimi je čustva najlažje predstaviti, zagotovo spada neposredno izpovedovanje čustev lirskega subjekta ali lika; sledita pripovedovanje in opisovanje, ki čustva in razpoloženja nakazujeta (zajeta sta v Eliotovem pojmu objektivnega korelata); razmišljanje je za predstavljanje čustev na videz manj primerno, vendar lahko lirski subjekt ali lik razmišlja o svojem čustvenem stanju ali pa ga njegove misli nakažejo. Med pesniškimi sredstvi imajo pomembno vlogo pri nakazovanju čustev podobe (npr. dobesedne podobe, metafore, simboli, različne modernistične podobe) in figure (npr. vzkliki, apostrofa, ponavljanja, besedni red), ki jih je podrobno klasificirala že antična retorika; upoštevati pa je treba tudi vlogo metrično urejenih in prostih verzov, zvočno orkestracijo, sintaktična sredstva in odnos do pravopisa (npr. izpuščanje ločil), zgradbo pesmi, medbesedilnost, medmedialnost itn.

2 Čustva v izbranih pesniških zbirkah

Za analizo sem zaradi izstopajoče vloge in raznolikosti čustev izbrala zbirki *Psica in poletje* Uroša Zupana in *Minute prednosti* Maje Vidmar. Poleg pesniških postopkov in sredstev me bo zanimalo, katera čustva so obravnavana. Pri tem se bo pokazalo, katera

prikazovali čustva, namesto da jih imenujejo, opredelil kot niz predmetov, situacijo ali verigo dogodkov.

9 V izrazju, ki je v literarni vedi bolj domače, to pomeni, da mora bralec pesem najprej razumeti, šele nato lahko razvije čustveni odziv (in šele takrat lahko odgovori na vprašanje, kako je pesem doživel).

čustva miselno prepoznam; svojih doživetih čustev, tudi estetskega, se bom dotaknila samo bežno, še najbolj z izborom pesmi, ki jim bom namenila nekaj več pozornosti.

2.1 Uroš Zupan: *Psica in poletje (Skrivno življenje)*

Uroš Zupan je v pesniški zbirki *Psica in poletje* (2022) za predstavljanje čustev večkrat uporabil opisovanje in izpovedovanje, medtem ko sta pripovedovanje in razmišljanje prisotna samo v nekaterih pesmih. Pesem *Če* so kje nebesa je lep primer prepletanja prvih dveh postopkov. Prva kitica se začne z opisom sončnega zahoda, pri čemer sta uporabljeni dve personifikaciji (*izdihljaji, oklepajo*) ter komparacija: »Zadnji izdihljaji sonca se kot zlat preliv / na torti oklepajo višin« (Zupan 2022: 9). Komparacija z zlatim prelivom na torti je neobičajna, v kontekstu pesmi nakazuje estetsko čustvo lirskega subjekta (občudovanje večernega neba), z izdihljaji in oklepanjem pa je nakazan strah pred minevanjem. Kontrastna podoba temnih globočin, ki je opisana v naslednjih verzih, še posebej pa omemba njihovega Stvarnika, podkrepi komaj zaznavno prisotnost strahu pred smrtjo. Tudi druga kitica se začne z opisom situacije: medtem ko se lirski subjekt s psico sprehaja po gozdu in travnikih, ju zvoki mesta ne dosežejo. Čustvo, ki ga nakazujejo dobesečne podobe, je zadovoljnost, tiho veselje. Kitica se konča z izpovedjo lirskega subjekta, v kateri jasno pove, katerih čustev ne občuti: »Nobenih ambicij nimam. Nobenega sovraštva ne čutim, / nobene bolečine, nobenega strahu pred tistim, kar prihaja« (prav tam). Parafraza *tisto, kar prihaja* se nanaša na smrt. V zadnji kitici lirski subjekt za svoje trenutno stanje uporabi metaforo *nebesa*, ki nakazuje pozitivna čustva in je postavljena tudi v naslov pesmi. V opisu nebes lirski subjekt našteje, kaj jih sestavlja, in za svoje stanje uporabi oznako »pomirjen sam s sabo in s svetom« (prav tam). Kompleksno čustvo trenutne pomirjenosti je torej odgovor na komaj zaznani strah pred smrtjo.

Vprašanje, kako se soočiti z minljivostjo, je ena izmed glavnih tem v obravnavani pesniški zbirki. Podobno zgradbo in vsebino kot pesem *Če* so kje nebesa ima pesem *Psica in poletje*, po kateri je zbirka naslovljena, le da je vanjo vključeno tudi razmišljanje. Pesem se začne z razglabljanjem lirskega subjekta o tem, da se nikoli ne naveliča podob, ki jih prinese poletje. Štiri zaporedne povedi se začnejo z besedno zvezo *vsako leto*. Ponovitve so znak, da gre za čustveno pomembna mesta, toda šele ob ponovnem branju se razkrije, da je z vračanjem poletja povezan tudi strah pred minljivostjo, ne samo veselje. V drugi kitici lirski subjekt opisuje, kako s hčerko in psico ležijo na postelji: psica jima včasih polže noge, hčerka gleda v telefon, on bere in vmes včasih zaspi. Predstavljena situacija (miselni model) bi lahko vzbudila različna čustva, vendar mora bralka upoštevati, kakšna čustva lirski subjekt izrecno omeni (psica z lizanjem nog kaže svojo nežno pripadnost, onadva čutita hvaležnost do nje) in kako opiše odnos med hčerko in sabo: medtem ko on strmi v veliko skrivnost, hčerka gleda v telefon, »kakor bi strmela v veliko skrivnost« (Zupan 2022: 10); prizor lahko nakazuje vzajemno nezanimanje ali odtujenost. V naslednji kitici se lirski subjekt dotakne situacije v zunanjem svetu, kjer mori virus. Opis je na videz neprizadet, toda omemba statistik in pogrebnihih služb nakazuje moreče vzdušje iz kovidnih časov. Z opisom v četrti kitici je pozornost

spet usmerjena na položaj v stanovanju, kjer se na gramofonu vrti plošča *Golbergove variacije*; omenjanje glasbe je pri Zupanu pogosto uporabljen način prikazovanja vzdušja. Nakazano je tudi občudovanje pianista in baročne glasbe, saj se lirski subjekt preda razmišljanju o Glennu Gouldu, ki na plošči »živi posmrtno življenje«, potem pa se spomni verzov, ki zagotavljajo, da je »najmočnejše nasprotje smrti« prav baročna glasba (prav tam: 11). V zadnjem verzu lirski subjekt spet opozori na razliko med hčerko, ki še ne razume moči baročne glasbe, in njim, ki jo razume čedalje bolj. Prikriti strah pred minljivostjo je v tej kitici nakazan z mislimi. Pesem se konča s spoznanjem, ki nakaže spremembo razpoloženja v bolj vedro, kajti lirski subjekt je prepričan, da si psica in poletje nikoli ne belita glave z vprašanji o smrti.

V Zupanovi zbirki je pomembna tema odnos med lirskim subjektom in psico. Medsebojno si izkazujeta ljubezen, kot npr. v pesmi Oda za avstralsko ovčarko, v kateri je čustvo lirskega subjekta nakazano že z izbiro pesemske vrste in nagovarjanjem psice; v besedilu govorec opisuje, kako mu psica vedno sledi, in jo z metaforo imenuje *zaljubljena senca*. V pesmi v prozi z naslovom Štiriletnica je lirski subjekt tretjeosebni, kar v njegovo opisovanje psice vnese nekaj distance, toda že uvodna citatna misel, da »noben moški s tako čudovito štiriletnico še nikoli ni storil samomora« (Zupan 2022: 75), pesem čustveno intonira. V besedilu je vrsta opisov, ki s pomočjo stopnjevanja opozarjajo, kako empatična sta drug do drugega: njega skrbi vsak zvok, ki ga psica povzroči ponoči; ona zjutraj skoči na posteljo in »se trudi razkleniti obroč tesnobe, ki ga ob teh dnevnih urah vedno obdaja«; v gozdu moški »včasih v obupu poklekne na hladno zemljo in se mu psica v nekem nemem razumevanju, ki presega vse, kar ve in pozna, približa in mu s toplim jezikom liže lica« (prav tam).

2.2 Maja Vidmar: *Minute prednosti*

V zbirki *Minute prednosti* (2015) je glavna tema vprašanje, kako čustva krojijo vedenje in samopodobo lirske subjektke. Obravnavana so tri osnovna negativna čustva: strah (tesnoba), žalost in jeza (gnev); negativna so tudi kompleksna čustva (sram, samovšečnost, negotovost ...), pozitivno pa je (poleg hvaležnosti v prvi pesmi zbirke in poguma v nekaj pesmih) samo veselje v pesmi Kubanski bobni. Lirska subjektka se v njej zabava z igranjem na kubanske bobne in »poplesuje med njimi, prav razigrano in lahkotno«, a takoj doda: »Tako nenavadno zame, / da spravlja v zadrego« (Vidmar 2015: 61). V zbirki je za predstavljanje čustev uporabljenih malo tako neposrednih izpovedi, pogostejša postopka sta opisovanje in pripovedovanje z vključevanjem metafor, simbolov in alegorij, mestoma se pojavlja tudi razmišljanje. V pesmi Nisi vredna, ki se dogajalno navezuje na pesem Kubanski bobni, lirska subjektka pripoveduje, da se je pozno zbudila na kraju, kjer se je prejšnjo noč zabavala. Poroča o občutku krivde: »Doma so noro zaskrbljeni« (Vidmar 2015: 63). Krivdo še bolj okrepi njen notranji glas (pooseblja ga alegorična figura Skrbečega), ki doni, da (skrbi) ni vredna. Konec te pesmi je redek primer zavrnitve negativnih občutkov o sebi, saj je prejeto darilo simbolični dokaz njene vrednosti in izboljšuje njeno hudo načeto samopodobo.

V ciklu Oseba, ki hodi po vrvi lirska subjektka za svoje življenje uporabi metaforo

hoje po vrvi, kar nakazuje njene občutke strahu pred smrtno nevarnostjo. V tretji pesmi se sooči s strahom, pri čemer za metaforično vrv uporabi drugostopenjsko metaforo *linija*. Ugotovitev »[...] po liniji / največjega strahu / ne morem preživeti« (Vidmar 2015: 11) aludira na reklo *po liniji najmanjšega odpora* in potrди, da se govorka ne more lahkotno izogniti izzivom, ki jih prinaša življenje. Strah jo ogroža in pesem se konča z ugotovitvijo, da morda ne gre za fizično preživetje, ampak za metaforično smrt oz. ohromelost zaradi strahu: »Morda ne umrem, / sem pa mrtva« (prav tam). Strah je v tej pesmi prosto plavajoče čustvo, saj ni usmerjen na točno določen objekt ali osebo, ampak označuje odnos do življenja nasploh.

Pomembno mesto v zbirki imajo pesmi vločnice, v katerih so v vlogi lirskih subjektov živali, ki nagovarjajo neimenovano osebo ženskega spola. Vsaka žival je simbol bolj ali manj razvidnega čustvenega stanja: rak samotar (pesem s tem naslovom sicer ni vločnica) nakazuje osamljenost, škorpion estetsko občudovanje (tudi strah in spolno vznburjenost), ribe osamljenost, srnjaček strah, sinička čustveno ignoranco, volkovi nemoč nasilnosti, polž bežen občutek minljivosti, labod čustveno praznino, mravlja navdušenost nad pustolovščino in po drugi strani odsotnost smisla, muha nelagodje in napetost, bežno tudi strah pred minljivostjo. Maja Vidmar je iznašla še en poseben način za predstavljanje čustev, to so alegorične figure, ki poosebljajo odcepljene čustvene komplekse. Lirska subjektka se mora v nizu pesmi soočiti s Skrbečim, Žalostnim, Ciničnim, Velikim preganjalcem, Prestrašenim, Pametnim, Tem, ki sodi, Previdnim in Neverječim. Značilno je, da so vse figure, ki ogrožajo lirsko subjektko, moškega spola. Do njih se obnaša različno: Skrbečega ignorira, Žalostnega spremeni v medvedka, Ciničnemu vzame baterije, Previdnega premaga z aktivnostjo, Neverječega prosi, naj upogne koleno, ker ima zdaj ljubea. Ostali ohranjajo svojo moč nad njo.

Da so čustva res glavna tema zbirke *Minute prednosti*, potrjujejo tudi štiri pesmi, naslovljene po čustvih. V Gnevu je z metaforami nakazano nasprotje med nemočjo in jeznim odzivom. Medtem ko se nemoč utaplja v vodnjaku, se gnev »dviga / sunkovito / skozi nadstropja / mojega diha« (Vidmar 2015: 79). Kratki verzi učinkovito podpirajo podobo sunkovitega dvigovanja. Pesem Sram predstavlja zapleten odnos do mame, ki misli, da ji hči laže. Žalost je prikazana z metaforami, ki so semantično povezane in nakazujejo neizrečeno izhodiščno metaforo ŽALOST JE VODA. V pesmi Tesnoba so nanižani različni scenariji o koncu sveta; lirsko subjektko plašijo in težko ji je dihati junaško. V pesmi Strah lirska subjektka zavrne možnost, da jo je strah nespoznanega ali smrti, obstaja namreč samo strah pred ponovitvijo bolečine iz otroštva.

3 Sklep

Za obe zbirki sta značilni široki paleti predstavljenih čustev in raznolikost načinov za njihovo predstavljanje, vendar se Maja Vidmar z njimi ukvarja bolj sistematično in inovativno; izstopa zlasti njena raba metafor, simbolov in alegorij. Pri Zupanu so čustva, kot so strah, žalost, tesnoba, obup, večkrat izrecno omenjena, a je razpoloženje lirskega subjekta tudi pri njem največkrat nakazano z opisovanjem situacij; med figurami je najbolj učinkovit njegov nagovor psice. Šele podrobnejša analiza bi pokazala, kako so

s čustvi povezana ostala uporabljena sredstva, npr. prosti verz, verzni prestop, zgradba in dolžina pesmi itn. S posebno raziskavo bi bilo treba dognati, ali bralci čustva zgolj miselno prepoznajo, z njimi sočustvujejo ali se vanje vživljajo, in v naslednjem koraku opredeliti še morebitna estetska čustva.

Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0024, ki ga iz sredstev proračuna RS financira ARIS.

Literatura

- CULLER, Jonathan, 2015: *Theory of the Lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- JOHNSON-LAIRD, Laird N., OATLEY, Keith, 2022: How Poetry Evokes Emotions. *Acta Psychologica* 224. 1–12. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103506>
- KOS, Janko, 1980: *Lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MENNINGHAUS, Winfried, WAGNER, Valentin, WASSILIWIZKY, Eugen, SCHINDLER, Ines, HANICH, Julian, JACOBSEN, Thomas, KOELSCH, Stefan, 2019: What are Aesthetic Emotions? *Psychological Review* CXXVI/2. 171–195. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/rev0000135>
- PREMINGER, Alex, BROGAN, Terry V. (ur.), 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- RODRIGUEZ, Antonio, 2017: Lyric Reading and Empathy. *Journal of Literary Theory* XI/1. 108–117. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0012>
- VIDMAR, Maja, 2015: *Minute prednosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- ZUPAN, Uroš, 2022: *Psica in poletje (Skrivno življenje)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Cankarjevi didaskalijski napotki za govorno izvedbo dramskega dialoga

DOI: 10.4312/Obdobja.44.261-268

Katarina Podbevšek, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; katarina.podbevsek@agrft.uni-lj.si

Prispevek obravnava didaskalije, ki nakazujejo govorno izvedbo replik v Cankarjevi komediji *Za narodov blagor*. Številni govorni napotki (npr. patetično, počasi, tišje, hladno in odločno) in opisi zunajodrskega slišnega dogajanja (npr. zunaj govorjenje in smeh) čustveno barvajo jezikovno semantiko in slikovito uzvočijo politično frazerstvo ter potrjujejo Cankarjevo govorno subtilnost in smisel za odrsko učinkovitost.

didaskalije, govorna izvedba dialoga, Ivan Cankar, *Za narodov blagor*, govorno izražanje čustev na odru

This article discusses the stage directions indicating the spoken performance of lines in Cankar's comedy *Za narodov blagor* (For the Good of the Nation). Numerous stage directions of this type (e.g., pathetically, slowly, quietly, coldly, and decisively) and descriptions of activity audible off stage (e.g., talking and laughing outside) emotionally color the linguistic semantics and give voice to political phrasing, confirming the subtlety of Cankar's language and his sense for effectiveness on stage.

stage directions, spoken dialogue, Ivan Cankar, *Za narodov blagor* (For the Good of the Nation), verbal expression of emotions on stage

1 Uvod

Literarna in gledališka veda običajno didaskalijam¹ ne namenjata velike raziskovalne pozornosti, razen kadar niso več samo pragmatična navodila za uprizarjanje, temveč obsežnejše, estetsko oblikovano besedilo, ki je enakovredno dialogom in je pomembno za razumevanje dramskega besedila (npr. Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*, Simona Semenič: *tisočdevetsto enainosemdeset*).² Za bralca so didaskalije ključne, ker ustvarjajo kontekst za dialoge, za uprizarjanje pa niso obvezujoče, ustvarjalci jih lahko upoštevajo v celoti, le delno ali sploh ne, režiser se lahko celo odloči, da v uprizoritvi didaskalije govori »kak lik ali glas iz ozadja« ali da so izpisane »na transparentih (Brecht)« (Pavis 1997: 498), prikazane na platnu ali ekranu.

- 1 Sopomenke za izraz grškega izvora (*didaskalia* 'pouk'): režijske opombe, režijske oznake, režijska navodila, odrski napotki, scenski napotki, stransko ali vzporedno besedilo, pomožno besedilo.
- 2 Več o tem v člankih Ivane Zajc (2016, 2017, 2021) ter Marine Katnić Bakaršič in Vesne Požgaj Hadži (2012).

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Konvencionalna dramska besedila (z dialoško-didaskalijsko strukturo) ne vsebujejo samo »matrice uprizorljivosti« (Übersfeld 2002: 25), temveč tudi matrico govornosti, saj so običajno namenjena govorni izvedbi. Kot ugotavlja Pavis (2008: 130), je »oralnost [...] pomembna domena gledališkosti« in je »bolj ali manj implicitno vpisana v tekst«. Govornost je razberljiva tako v dialogu (skladenjsko-ritmična oblikovanost) kot v nekaterih didaskalijah, kjer so načini govornih izvedb eksplicitno poimenovani (npr. neodločno, razburjeno, v smehu). Didaskalijski in nedidaskalijski/znotrajdialoški³ govorni znaki so dramatikove pisne sugestije, »kako govoriti napisano ali, natančneje povedano, kako uporabiti izrazne možnosti človeškega glasu za ustrezno uzvočitev« zapisanega (Podbevšek 2017: 9).

Nekonvencionalna dramska besedila dvojno strukturirano dramsko formo pogosto ukinjajo, v iskanju inovativnih načinov dramskega pisanja je opazna t. i. razdiralna ustvarjalnost (Zupan Sosič 2017: 100) oz. dekonstrukcija forme, v besedilih najmlajših avtorjev (npr. Varja Hrvatin, Nina Kuclar Stiković)⁴ »uprizoritev na noben način ni več nujno vpisana« v besedilo (Lukan 2022: 225). Govorna izvedba dela, pa tudi uprizoritev (če je ta sploh avtorjev namen), se zdi tako rekoč arbitrarna.

V pričujočem prispevku se bom ukvarjala s konvencionalnim dramskim besedilom, v katerem dialoško-didaskalijska strukturiranost jasno kaže izrazito uprizoritveno intenco.

2 Karakterizacija dramske osebe z govorom

Dramatik oblikuje »psihološki, socialni in performativni položaj dramskih oseb, opredeljuje njihove odnose z drugimi osebami« (Vitez 2012: 355), zamisli si tudi njihovo govorno podobo. Ne glede na to, kakšno količino govornosti dramatik vtke v besedilo, pa je zapis le predlog za govorno izvedbo, saj jo nastopajoči »v uprizoritvi zmeraj oblikujejo v skladu z lastnimi nameni in komunikacijskimi strategijami« (prav tam: 354). V uprizoritvi se igralec preobrazi iz zasebnega človeka v javno nastopajočega, pri čemer svoj glas posodi dramski osebi in ustvari njeno govorno sliko, ki je ne glede na avtorjeve (didaskalijske in znotrajdialoške) sugestije vedno individualna in enkratna. Govor kot dinamično zvočno dogajanje, v katerem je besedilo tesno spojeno z glasom, je bistven gradnik igralčeve vloge in identitetni znak dramske osebe. Z glasom, zvočnim nosilcem besedila, igralec orkestrira različna prozodična sredstva v zvočno kompozicijo, v kateri poslušalec-gledalec ne zaznava samo logike izjav, ampak tudi raznovrstno čustveno izraznost.

3 Govorno izražanje čustev na odru

V gledališki zgodovini so se načini igralskega govornega izražanja spreminjali hkrati s spreminjajočim se razmerjem med dramatikom in gledališčem, različnimi uprizoritvenimi koncepti in splošnimi kulturno-družbenimi okoliščinami. Na Slovenskem je npr. v

3 Po Übersfeld (2002: 118) so to notranje didaskalijske.

4 Varja Hrvatin, Vse se je začelo z golažem iz zajčkov, *Sodobnost* VII/8 (2020), 945–979; Nina Kuclar Stiković, deklici, *Sodobnost* VII/8 (2023), 979–1074.

19. stoletju (tudi še na začetku 20.) odrska čustvena izraznost izhajala »iz želje po ločevanju vsakdanjega in umetniškega govora«, igralci so »ob preizraziti mimiki in kretnjah v govoru pretirano izpostavljali nekatere prozodične elemente (jakost, podaljševanje vokalov, vibrato, predolgi premori, veliki intervali v intonacijah« (Podbevšek 2010: 233). S prvimi poklicnimi igralci in uveljavitvijo Župančičevega odrskogovornega nazora je »[p]ozunanjeno ilustriranje emocij z glasovnimi bravurami in poudarjeno nebesedno govorico zamenjal racionalen, v glasovnem sloju asketsko oblikovan govor z minimalno izrabo prozodičnih prvin« (prav tam).

Za sodobnega igralca je stopnja čustvene govorne angažiranosti odvisna predvsem od režijskega koncepta, izrazi pa jo zlasti z intenziteto in količino prozodičnih sredstev, tj. z glasom (čeprav se emocije kažejo tudi v besedilnem sloju govora, npr. z izbiro besed, in v telesnem izrazu). Glas se lahko tudi osvobodi pomenov besed in ustvari svojo lastno semantiko ter postane avtonomni gledališki znak.⁵

4 Dramatikovi napotki za čustveno govorno izvedbo replik

Dramatik lahko na dva načina pisno nakaže čustveno govorno angažiranost dram-skih oseb: v jezikovni strukturi replike ali v didaskalijski oznaki.

Nekateri dramski pisci replike govorijo na glas, preden jih zapišejo. Dušan Jovanović npr. pravi: »Včasih se zelo mučim s tem, da stavek, preden ga dokončno zapišem, tudi do dvajsetkrat izgovorim na glas. Stavek mora zveneti, mora pasti, in ti kratki stavki imajo svoj ritem in strukturo. Čeprav navzven ni videti tako pomembno, pa imajo v tej strukturi natančno določeno funkcijo« (Lukan 2001: 79). V tem primeru gre za skrbno vstavljanje matrice govornosti (in emotivnosti) v jezikovni material replike (nedidaskalijski govorni znaki).

Pisec pa lahko tudi eksplicitno, z didaskalijo, nakaže govorno uresničitev replike oz. emotivno barvo zvočne slike izrečenega. Na videz avtor z didaskalijo omeji igralčevo interpretativno svobodo, čeprav ga usmerja h govorni izvedbi, ki bo pomagala ustvariti želeno dramsko situacijo s primerno atmosfero. Igralec ima kljub »omejitvi« še vedno dovolj govornega kreativnega prostora, saj npr. *razburjeno* nima samo enega glasovnega izraza.

Didaskalije so lahko zapisane na začetku dramskega besedila, dejanja, prizora ali med replikami, tudi znotraj replike. Nekateri avtorji ne posvečajo pozornosti načinu govora in ne zapišejo nobenega navodila za govorno izvedbo (npr. Rozman Roza: *Skopuh*), drugim se napotki zdijo pomembni in jih je zato več (npr. Möderndorfer: *Limonada slovenica*) (Katnić Bakaršić, Požgaj Hadži 2012: 129).

5 Npr. Irena Tomažin v »hibridnih delih na meji med gledališčem, plesom in performativnimi raziskavami govora (*Kaprica*, 2005; (*S*)*pozaba kaprice*, 2006 in *Okus tišine vedno odmeva*, 2012)« (Orel 2023: 238) preizkuša izrazne možnosti glasu v povezavi s telesom.

5 Namen raziskave

Ukvarjala se bom s Cankarjevo komedijo v štirih dejanjih *Za narodov blagor*,⁶ se pravi z dramskim delom, ki temelji na opozicijah med glavnim in stranskim besedilom, med dialogom in didaskalijami, med zapisom in uprizoritvijo. Preučila bom didaskalije, ki jim dozdejšnje raziskave niso posvečale večje pozornosti,⁷ osredotočila pa se bom na tiste, ki nakazujejo dramatikovo željo po specifični čustveni govorni realizaciji določene replike in s tem nastopajočemu govorcu sugerirajo izbiro prozodičnih sredstev. Poskušala bom dokazati, da didaskalije kažejo Cankarjev pretanjen občutek za zvočnost besede, stavkov, ritem in govorno kompozicijo in da se njegove izjave: »Kar sem napisal, sem bral naglas, zato da bi slišal zvok besede, ubranost stavka [...] Stavkom pretehtavam v ritmu in besedi« (Mahnič 1956/57: 97) ne potrjujejo samo v dialogih, temveč tudi v opisih govornih slik dramskih oseb. Z analizo želim ugotoviti jezikovne značilnosti govornih napotkov, način in mesto zapisa, količino in njihovo performativno vlogo ter potrditi Cankarjev smisel za govorno režijo in odrskogovorno učinkovitost.

6 Analiza

V Cankarjevi komediji *Za narodov blagor* je 195 oznak za govorno izvedbo,⁸ zapi-sane so v poševnem tisku, 157 jih je pred repliko, 37 sredi, 1 na koncu. Slednja je nena-vadna, ker nakazuje govorni način za nazaj: »GRUDEN Oprosti, mislil sem pošteno. GRUDNOVKA Ti – pošteno? – – *To reče s tihim smehljajem.*« (Cankar 2025: 36)

Po jezikovni obliki so napotki pridevniki (*razjarjen; nejevoljna*) ali več pridevnikov v eni oznaki (*raztresen, zlovoljen*), stopnjevani pridevniki (*skrajno razjarjen*), prislovi (*hladno; mirno in dobrodušno; napol afektirano, napol resnično*), redkeje so pridevniki in prislovi vpeti v poved (*Gruden je strupen; To govori počasi, flegmatično, z žalostnim humorjem*). Med pridevniškimi in prislovnimi oznakami je več slogovno opaznih (*flegmatično; resignirano; je odslej afektirana, rafinirana*).

Poleg opisa čustvenega stanja govoreče osebe (*prestrašen; otožno; pol jokaje; razjarjen*) in načina izreke (npr. *zehaje; afektirano hladno; slovesno; svečano; smeje*), avtor včasih navede prozodično prvino, ki nakazuje emotivnost, npr. jakost in hitrost govora, barvo glasu (*s poudarkom; tišje; počasi; glasno; hitro in manj glasno; s spre-menjenim glasom, z ironijo*) ali premore (*po kratkem odmoru; po kratkem odmoru, nenadno*). Ob opisu razpoloženja je včasih naveden tempo (*govori počasi in zamišljeno, bolj zase*). Nekateri opisi govorne podobe replike so zelo natančni, npr. *To govori poča-si, flegmatično, z zelo žalostnim humorjem; Hipoma se nečesa domisli, zase, neodločno; Hipoma bolj energično in dostojanstveno; morata, kakor zmerom, govoriti profesorsko dostojno*.

6 V sezoni 2024/25 uprizorjena v SNG Drama Ljubljana v režiji Vita Tauferja (premiera 15. 1. 2025).

7 O didaskalijah, ki so povezane z govorom, razpravlja Žavbi Milojević (2017). Posredno se s to temo ukvarja doktorska disertacija Nine Žavbi Milojević *Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev Hlapcev Ivana Cankarja* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2016).

8 Vseh didaskalij je 550, od tega se jih 355 ne nanaša na govor.

Govorni napotki skicirajo tudi značajske poteze in psihično strukturo oseb. Grozd je npr. predrzno grob, govori *jako hladno* in je dostikrat *skrajno razjarjen*, ko pa se dogodki ne odvijajo po njegovo, je *prestrašen*, v *zadregi*, govori *počasi*, *tišje* in *hipoma neodločno*, celo *nekoliko naivno zamišljen*. Govorni izraz dopolnjuje pisno izraženo semantiko dialoga ter kaže značajsko večplastnost in emocije govorečega.

Težnjo k spontanemu govoru, ki je v dialogu nakazan s ponavljanji začetkov, zamolki, izpusti, medmeti itn., je slutiti v napotkih kot: *seže Mrmoljevki v besedo*; *seže Grudnu v besedo*. Na koncu 3. dejanja, v zadnji Ščukovi repliki, v kateri je pomenska moč besed velika, govorna izvedba ni označena, se pa v repliki pojavi opazen govorni znak – z razprtim tiskom in končnim klicajem ter narekovaji je posredno nakazana govorna oblika stavka: *Z a k a j »n a r o d a« n i v e č!*

Z napotki sredi replike in z ločili (tropičje, pomišljaj) avtor usmerja govorni ritem in jakostno dinamiko:

GRUDNOVKA *sede*: Torej niste videli ničesar in ... – *Po kratkem odmoru in afektirano otožno*. – morda je prav tako. *Živahno, močnejše*. Da, prav je tako, prav je, da niste videli in da niste razumeli. *S posebnim humorjem*. Kaj ste napravili, kar ste tukaj! Čas je, gospod Gornik, da končate te stvari ... (Cankar 2025: 49)

Izstopajoč primer ritmične strukturiranosti replike je Ščukova zadnja, vsebinsko ključna izjava, v kateri Cankar s številnimi premori, sugeriranimi z didaskalijo in z dvojnimi pomišljaji, govorno upodobi intenzivna čustva in atmosfero:

Šipe na oknu zažvenkečejo na tla, zunaj hrup, smeh in nerazumljivi klici; vsi prepadeni, – hipoma se hrup deloma poleže.

GLAS ŠČUKOV *pod oknom*: Gospod doktor, – doktor Grozd! *Počasi, – zelo glasno, razločno, s kratkimi prestanki*. Ali niste čutili, da sem vas vgriznil, – – ko sem vam zavezal čevlji na levi nogi? – – Moji zobje so bili – – strupeni. – – Kmalu boste legli na postelj, – – in z vami bo legel narodov blagor – – in bodo legli narodovi ideali. – – Zakaj začenja se boj – – proti blagru naroda – – proti narodovim idealom – – Do svidenja! – *Okna zazvenkečejo znova; zunaj hrup in smeh.* (Cankar 2025: 63)

Ščuke v tem primeru sploh ni na odru, glas brez vidnega telesa prisili prisotne na pozornejše poslušanje, izrečeno dobi usodnejši pomen, zunajodrsko zvočno dogajanje ustvari vzdušje in intonira repliko. Slišno dogajanje na ulici, izven meščanskega salona, napoveduje novo družbeno stvarnost.

Zvočne kulise⁹ in govorna dinamika sledijo odrski razgibanosti, ki jo avtor doseže s strukturiranjem dejanj na številne prizore, v katerih osebe »ves čas prihajajo in odhajajo z odra, se srečujejo, izmenjujejo ali pa ostajajo, nekatere spredaj, druge zadaj, s čimer povečujejo množičnost prizora« (Pezdirč Bartol 2016: 97). Vse to kaže na avtorjevo izrazito uprizoritveno intenco.

9 V drami jih je 7.

7 Igralski odnos do didaskalij

Benjamin Krnetić¹⁰ (2025) meni, da didaskalije »opozarjajo na avtorjev kontekst in so v pomoč pri študiju, pri sami vaji«, jih je pa treba »soočiti z avtorskim premišljevanjem režiserke oz. režiserja«. V *Blagru* je režiser za Gornika želel »hiter in izrazit govor, čim bolj zvest ritmu povedi« in »da so vse misli, vsa stanja, vse notranje atmosfere nedoživete, nepoudarjene, da so zaznavne zgolj v informaciji« (prav tam).

Tudi Branko Jordan¹¹ (2025) meni, da so didaskalije pomembne v prvem srečanju z besedilom, ko je treba »doumeti in razumeti situacijo ali odnos, kot si ga je zamislil dramatik«, kasneje pa ob režijskem konceptu postanejo neobvezne. Kot pedagog igre opazuje, da avtorjevi napotki študentom celo škodijo, ker »zaustavljajo avtonomne poti in rešitve«, zato v zgodnji fazi študija napotke črta, ker želi »izkustveno razumevanje besedila« (prav tam), k didaskalijam pa se po potrebi vrnejo kasneje.

Barbara Cerar¹² (2025) misli, da so napotki »zelo zanimiva informacija pri študiju dramske vloge«, vendar lahko postanejo zastareli, ker »se menjajo družbene norme, etika, bonton, uprizoritvene prakse in tudi dramska igra« (prav tam).

8 Sklep

Cankarjevi številni odrskogovorni napotki in opisi zvočnih okoliščin dogajanja skupaj s skladenjsko-ritmično dinamično oblikovanim dialogom tvorijo skrbno načrtovano zvočno kompozicijo, ki ustvarja vtis živega, spontanega, realističnega meščanskosalonskega pogovarjanja ter razkriva čustvena in razpoloženska stanja govorečih. Avtor si prizadeva čim natančneje opisati svoje slišanje jezikovnih spopadov nastopajočih in njihove čustvene odzive, s premišljeno načrtovanim uzvočevanjem frazarjenja meščanskih veljakov prikriva njegovo pomensko praznost in daje besedam iluzoren pridih pomembnosti. Preplet slušno različnih izjav ne razkriva samo omejenega miselnega sveta dramskih oseb, ampak tudi njihov emocionalni razpon, ki niha med otožnostjo in prestrašenostjo ter razburjenostjo in razjarjenostjo. S predvideno prozodično razgibanim odrskim govornim dogajanjem Cankar gradi medosebne odnose in konflikte ter izostri v leksiki dialoga nakazano družbeno hipokrizijo. V odrskogovornih didaskalijah je poleg Cankarjeve zvočne senzibilitete zaznati tudi željo po nadzoru nad govornim interpretiranjem njegovega pisanja.¹³

Ne glede na to, kako različni režijski koncepti interpretirajo *Blagor*, Cankarjeva predvidena uzvočitev dialogov kaže njegov pretanjeni posluš za odrskogovorno učinkovitost in predstavlja navdihujoče, interpretativno neomejujoče izhodišče tudi za sodobno odrskogovorno oblikovanje.

10 Igralec v SNG Drama Ljubljana. Igral je Gornika v zadnji uprizoritvi *Blagra*.

11 Igralec in visokošolski učitelj igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.

12 Igralka v SNG Drama Ljubljana in visokošolska učiteljica igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.

13 Cankar je pogosto imel posebne želje glede uprizoritve, še posebej glede razdelitve vlog; »dajal je celo navodila igralcem« in ni prenesel patosa (Moravec 1974: 172).

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Literatura

- CANKAR, Ivan, 2025: *Za narodov blagor*. Ljubljana: SNG Drama (Gledališki list SNG Drama Ljubljana CIV/4). 25–64.
- CERAR, Barbara, 2025 (neobjavljeno): *Osebna korespondenca z igralko*. 13. 4. 2025.
- JORDAN, Branko, 2025 (neobjavljeno): *Osebna korespondenca z igralcem*. 8. 4. 2025.
- KATNIČ BAKARŠIČ, Marina, POŽGAJ HADŽI, Vesna, 2012: Didaskalije u savremenoj slovenskoj drami. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 127–137.
<https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/31-Katnic.pdf>
- KRNETIČ, Benjamin, 2025 (neobjavljeno): *Osebna korespondenca z igralcem*. 2. 4. 2025.
- LUKAN, Blaž, 2001: Drama se ne piše, drama se dela. Intervju z Dušanom Jovanovićem. *Literatura* XIII/118. 71–92.
- LUKAN, Blaž, 2022: Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija. *Gledališka sinteza. Razprave o drami, gledališču in performansu*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 215–227.
<https://doi.org/10.4312/9789612970550>
- MAHNIČ, Joža, 1956/57: Slog in ritem Cankarjeve proze. *Jezik in slovstvo* II/3. 97–104.
- MORAVEC, Dušan, 1974: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- OREL, Barbara, 2023: *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <https://doi.org/10.4312/9789612971892>
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 124)
- PAVIS, Patrice, 2008: Teze za analizo dramskega teksta. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 148). 117–149.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2016: *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatici*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (Zbirka Razprave FF).
<https://doi.org/10.4312/9789610605157>
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska. 195–239.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2017: *Govornost literarnih besedil*. Maribor: Aristej.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 135).
- VITEZ, Primož, 2012: Gledališki govor kot jezikovna iluzija. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 353–359.
<https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/31-Vitez.pdf>
- ZAJC, Ivana, 2016: Sodobne spremembe didaskalij: Primer besedil Simone Semenič. *Jezik in slovstvo* LXI/3–4. 151–162. <https://doi.org/10.4312/jis.61.3-4.151-162>
- ZAJC, Ivana, 2017: Konvencija didaskalij: zgodovinske oblike, tipologije, opredelitve in sodobne subverzije. *Jezik in slovstvo* LXII/1. 69–79. <https://doi.org/10.4312/jis.62.1.69-78>
- ZAJC, Ivana, 2021: Subjektivnost, pripovednost, kršenje pravil: nove didaskalije za novo dramatiko. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava 2*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 178). 183–199.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera (Knjižna zbirka Znanstvena literatura).

ŽAVBI MILOJEVIĆ, Nina, 2017: Didaskalije in njihova uresničitev v gledališki uprizoritvi Cankarjevih Hlapcev. *Jezik in slovstvo* LXII/4. 109–121. <https://doi.org/10.4312/jis.62.4.109-121>

Računalniška analiza čustev in tem v Wikiviru

DOI: 10.4312/Obdobja.44.269-278

Damjan Popič, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; damjan.popic@ff.uni-lj.si

V prispevku predstavimo računalniško analizo tem in čustev v korpusu slovenske književnosti, prosto dostopni v repozitoriju Wikivir. Pri tem predstavimo tako pristop k izgradnji korpusa, ki ga želimo v analizo ponuditi tudi drugim raziskovalcem v okviru platforme SketchEngine in na repozitoriju Clarin, kot tudi metodo za analizo čustev in prevladujočih tematik v obsežnih podatkovnih zbirkah. Pri raziskavi poskušamo izpostaviti glavne tematske poudarke v različnih časovnih obdobjih, žanrih in pri različnih avtorjih ter prevladujoča čustva, pri čemer uporabimo tako leksikonski pristop kot tudi analizo sentimenta. Kljub neprecenljivemu bogastvu digitaliziranega slovenskega leposlovja na Wikiviru je bil ta vir zaradi zapletenosti označevalnika MediaWiki, razpršenosti prenesenih besedil ter zahtevnosti pretvarjanja in procesiranja besedil do zdaj slabo izkoriščen za obsežnejše raziskave, ki bi temeljile na računalniškem procesiranju naravnega jezika. Za namene te raziskave smo pripravili korpus prosto dostopne slovenske književnosti, ki zajema nekaj več kot 62 milijonov besed, nabranih iz 22.919 različnih besedil, ki so v Wikiviru (neconsistentno) označena z več kot 2000 različnimi kategorijami oz. metapodatki (avtor, leto, stoletje, žanr ipd.). Te podatke poskušamo z uporabo računalniških pristopov tudi sistematizirati ter natančneje predstaviti distribucijo besedil, objavljenih v Wikiviru.

procesiranje naravnega jezika, Wikivir, slovenska književnost, LDA, leksikon čustev

This article presents a computational analysis of themes and emotions in the corpus of Slovenian literature, freely available on Wikivir (i.e., the Slovenian Wikisource). It presents the approach used to build the corpus, which is also made freely available to other researchers, as well as the method for analyzing emotions and predominant topics in large databases. The research highlights the main thematic emphases in different time periods, genres, and authors, as well as the predominant emotions, using both a lexical approach and sentiment analysis. Despite the invaluable wealth of the digitized Slovenian literature on Wikivir, this source has been underutilized for more extensive research based on natural language processing due to the complexity of the MediaWiki tagger, the dispersion of transferred texts, and the complexity of text conversion and processing. For the purposes of this research, a corpus of freely accessible Slovenian literature was compiled, comprising just over 62 million words collected from 22,919 texts, which are (inconsistently) annotated on Wikivir with over two thousand categories or metadata (author, year, century, genre, etc.). These data are also being systematized using automatized approaches, thus presenting a more accurate distribution of texts published on Wikivir.

natural language processing, Wikisource, Wikivir, Slovenian literature, LDA, emotion lexicon

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



1 Uvod

Prosto in odprto dostopne zbirke, kot je Wikivir,¹ imajo izjemno pomembno vlogo za ohranjanje in proučevanje kulturne dediščine, kar je eden glavnih postulatov digitalne humanistike, ki združuje različne humanistične discipline in (digitalno) tehnologijo. V tej raziskavi želimo uporabiti računalniško analizo besedil za sistematično proučevanje tematskih in čustvenih obrisov slovenske literature, s poudarkom na dveh raziskovalnih oseh: 1) ugotavljanju prevladujočih tematik in 2) mapiranju čustvenih tokov v različnih zgodovinskih obdobjih, pri različnih avtorjih ipd.

Tovrstna analiza slovenskega leposlovja še ni bila izvedena, opravljena pa je že bila primerjalna analiza tematik v slovenskih korpusih (Logar Berginc, Ljubešić 2013): primerjana sta bila korpusa Gigafida in slWac, s čimer je bilo inherentno primerjano tudi vsebovano leposlovno gradivo. Računalniški pristopi, kot sta tematsko modeliranje in analiza čustev, nam omogočajo analizo velikih zbirk besedil tudi za preverjanje hipotez, ki so izhodiščno izrazito humanistične.

S svojo raziskavo želimo napraviti uvodne korake k celostni računalniški analizi glavnih motivov v slovenski književnosti in jih vizualizirati, s čimer pa želimo predvsem a) aplicirati računalniško jezikoslovje tudi na polju slovenske književnosti in rezultate sopostaviti kvalitativnim študijam, hkrati pa tudi omogočiti nadaljnje kvalitativne raziskave, b) ustvariti vir, s katerim bo mogoče odkrivati morda še neodkrita vzorce in povezave v slovenski književnosti, c) zajeti in uporabiti metapodatke o besedilih, s katerimi bo mogoče napraviti globljo analizo, in č) zgraditi nov javno dostopen jezikovni vir za analizo slovenščine v leposlovju, s čimer raziskava tako izrablja kot tudi spodbuja potencial odprtih digitalnih repozitorijev za omogočanje naprednih znanstvenih raziskav na področju korpusnega jezikoslovja in digitalne humanistike.

2 Podatki in priprava korpusa

Kot vir podatkov smo uporabili podatkovno bazo slovenskega Wikivira, in sicer smo pridobili t. i. posnetek stanja (angl. *dump*) z dne 23. 1. 2025.² Wikivir je eno od spletišč fundacije Wikimedia, katerega glavni namen je sistematično zbiranje in hramba besedil, ki niso več avtorsko zaščitena – kar preprosto pomeni, da je od smrti avtorjev in avtoric minilo že 70 let ali pa da so se nosilci pravic tem odpovedali. Wikivir je bržkone bistveno manj poznan in obiskan portal kot sestrška Wikipedija, vendar je slovenska različica portala izjemno dejavna in obstaja že od leta 2006, tri leta manj od angleške (Hladnik 2022: 17). Brez dvoma lahko predpostavimo, da ima glavne zasluge za dejavnost slovenskega Wikivira Oddelek za slovenistiko na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je digitalizacija besedil vključena tudi v pedagoški proces, za kar so wikiji tudi zelo pripravi (Hladnik, Polajnar 2016),³ obenem pa je bila digitalizacija besedil v slovenščini izvedena tudi v okviru projektov (Hladnik 2008).

1 https://sl.wikisource.org/wiki/Glavna_stran

2 <https://dumps.wikimedia.org/slwikisource/>

3 Zlasti v okviru pedagoškega dela nekdanjega profesorja Mirana Hladnika.

Zapis Wikivira v formatu XML je sicer celovit in bogat z informacijami, a sam po sebi precej neprimeren za računalniško analizo, saj so besedila zapisana nestrukturirano, in kot je videti, v časovnem zaporedju dodajanja besedil,⁴ obenem pa so v zapisu zajete tudi diskusije uporabnikov, komentarji in segmenti z računalniško kodo. Zato smo med analizo izvedli številne korake, ki so temeljili na predhodnem in vmesnem kvalitativnem preverjanju korpusa:

- samodejni prepis vseh »strani« v besedila ter samodejno luščenje pripisanih kategorij, ki so v Wikiviru pripisane zelo nesistematično (denimo »dela leta 2006«, »19. stoletje« ipd.), obenem pa je tudi veliko tipkarskih napak in drugih nedoslednosti;
- odstranjevanje besedil, ki jih v to raziskavo in prihodnje ne želimo vključiti, bodisi ročno na podlagi kvalitativnega pregleda bodisi na podlagi kategorij, pripisanih besedilom, ki so omogočile, da smo lahko besedila odstranili samodejno (npr. »jugoslovanske ustave«);
- preliminarne normalizacija in sistematizacija oznak;
- dodajanje oznak, kjer jih v izvornem zapisu ni ali pa jih med postopkom nismo (pravilno) zajeli.

Izvorni zapis besedila v formatu XML in končni zapis v formatu, ki je primeren za uvoz v SketchEngine, podaja Tabela 1, gre pa za Kosovelov Kons: ABC.

4 Prvo besedilo Wikivira v zapisu XML je *Zedinjena Slovenija*, besedilo pa je bilo dodano 8. junija 2006. Kljub nesistematični obliki zapisa pa nam tovrstni, kronološki posnetek stanja Wikivira vendarle dovoljuje, da lahko korpus sistematično dopolnjujemo z novimi besedili in tako napravimo dinamični korpus.

Izvorni zapis	Končni zapis
<pre> <page> <title>Kons: ABC</title> <ns>0</ns> <id>1600</id> <revision> <id>64631</id> <parentid>16102</parentid> <timestamp>2011-06-30T07:08:10Z</ timestamp> <contributor> <username>Mihas-bot</username> <id>29</id> </contributor> <minor /> <comment>javna last</comment> <origin>64631</origin> <model>wikitext</model> <format>text/x-wiki</format> <text bytes="540" sha1="5j7ff6nj- dd7xncw2jtnsi8cf9r3oxdn" xml:space="pre- serve">{{naslov prejšnji=Evakuacija duha naslednji=Prostituirana kultura naslov=Kons: ABC poglavje=[[Integrali ,26]] avtor= Srečko Kosovel opombe= licenca=javna last }} Ostani mrzlo, srce!&lt;br/&gt; Cinik.&lt;br/&gt; Transformator.&lt;br/&gt; Orient ekspres v Parizu na viaduktu.&l- t;br/&gt; Okovi na rokah.&lt;br/&gt; Avtomobili tečejo.&lt;br/&gt; Jaz ne morem.&lt;br/&gt; Moja misel-elektrika&lt;br/&gt; je v Parizu.&lt;br/&gt; Vonj medicín&lt;br/&gt; s klinik.&lt;br/&gt; Fuj –&lt;br/&gt; Pljuj, zaničuj.&lt;br/&gt; Fuj, fuj,&lt;br/&gt; fuj!&lt;br/&gt; [[Kategorija:Integrali ,26]] [[Kategorija:Pesmi (Kosovel)]]</text> <sha1>5j7ff6njdd7xncw2jtn- si8cf9r3oxdn</sha1> </revision> </page> </pre>	<pre> <doc title="Kons: ABC" author="Srečko Kosovel" categories="integrali_26, kosovel, pesmi"> Ostani mrzlo, srce! Cinik. Transformator. Orient ekspres v Parizu na viaduktu. Okovi na rokah. Avtomobili tečejo. Jaz ne morem. Moja misel-elektrika je v Parizu. Vonj medicín s klinik. Fuj – Pljuj, zaničuj. Fuj, fuj, fuj! </doc> </pre>

Tabela 1: Primerjava začetnega in končnega zapisa besedila v Wikiviru.

Kot lahko vidimo, je izvorni zapis močno členjen, kategorije pa niso zapisane na način, ki bi bil strojno zlahka berljiv in luščljiv, zato smo s serijo samodejnih ukazov in skript poskušali spraviti vsa besedila v končno obliko. Ker je izvorni format pogosto

arbitraren, nam to ni uspelo prav povsod; besedila so sicer ohranjena v celoti, kategorije pa so v določenih primerih ohranjene še nesistematično, denimo tako, da so vsi opisi zajeti v atribut `categories` (recimo `categories=' 'kosovel, integrali_26, pesmi' '`), kar je z vidika ohranjanja podatkov sicer ustrezno, saj so ohranjeni vsi podatki, vendar niso pripisani ustreznim kategorijam, ki bi dovoljevale optimalno filtriranje.⁵ Pri nekaterih primerih smo med pripravo korpusa izgubili celo vrsto metapodatkov, kot kaže spodnji primer:

```
<doc title="Levo očetovo oko joče, desno pa se smeje">
```

Kot lahko vidimo, je v glavi besedila ostal zgolj naslov, tako da smo v takih primerih ročno dodali vsaj podatek o avtorju:

```
<doc title="Levo očetovo oko joče, desno pa se smeje"
author="Matija Valjavec">
```

Da bi bila analiza čim bolj pomenljiva, smo za različne vrste računalniške analize uporabili zgolj besedila, pri katerih so metapodatki vsaj v določeni meri ustrezno pripisani. To smo poskušali napraviti z uporabo lastnega spletnega pajka (angl. *crawler*), s katerim smo samodejno prevzeli vse kategorije s spletišča prek dostopne točke (API-ja) portala MediaWiki.

2.1 Korpus Wikivir 0.1 v številkah

Končna oblika korpusa ob pripravi prispevka zajema nekaj več kot 62 milijonov besed, kot prikazuje Tabela 2.

Parameter	Frekvenca
pojavnice	78.284.028
besede	62.641.170
povedi	4.646.656
dokumenti	22.909

Tabela 2: Korpus WikivirSLO v številkah.

Iz prvotne različice korpusa s šumom in neželenimi besedili smo zbrisali okoli tri milijone besed, treba pa je omeniti, da se številke v Tabeli 2 ne ujemajo z navedbami, ki jih podaja Wikivir na naslovni strani in v razdelku Statistika.⁶ Pri pripravi korpusa smo za besedila poleg naslova poskušali zajeti še metapodatke o avtorjih, letnici, žanru in stoletju, kategorije in njihove frekvence pa podajamo v naslednjem odseku.

2.2 Kategorije v korpusu Wikivir 0.1

V tem razdelku predstavljamo kategorije glede na metapodatke, pripisane v korpusu, obenem pa tudi po 10 najpogostejših predstavnikov. Tabela 3 zajema najpogostejše zastopane avtorje.

⁵ Korpus bomo zato poskušali z dodatnimi koraki še dopolniti, nato pa periodično dodajati besedila, ki bodo na novo objavljena na Wikiviru.

⁶ <https://sl.wikisource.org/wiki/Posebno:Statistika>

Avtor/avtorica	Frekvenca
Vera Albreht	453
Ivan Cankar	210
Miran Jarc	202
Anton Medved	158
Lojze Grozde	131
Dragotin Kette	114
Rado Murnik	96
Rudolf Maister	88
Vladimir Levstik	76

Tabela 3: Najpogostejši avtorji in frekvenca.

Kot lahko vidimo, je v korpusu kot avtorica najpogostejše pripisana Vera Albreht, vendar to ne pomeni (nujno), da je Vera Albreht tudi dejansko avtorica največ besedil – zgolj to, da je pri besedilih ta metapodatek najpogostejši, to pa seveda velja tudi za druge podatke. Tabela 4 ponazarja število besedil po stoletjih in letih.

Leto	Frekvenca	Stoletje	Frekvenca
1873	231	20.	3241
1921	182	19.	2912
1904	152	21.	142
1910	126	16.	49
1902	110	18.	14
1848	110	17.	1
1930	110		
1907	107		
1919	101		
1908	101		

Tabela 4: Besedila po letnici in stoletju objave.

Kot lahko vidimo, ima največ besedil pripisanih letnico 1873 in podatek, da so bila objavljena v 20. stoletju. Druge metapodatke bomo morali še urediti in potencialno klasificirati, tako da bomo lahko analizirali besedila tudi po žanrih, ki so v trenutni obliki korpusa pripisani nekonsistentno.

3 Analiza

V tem poglavju predstavimo preliminarno analizo korpusa Wikivir 0.1 na dveh ravneh, in sicer predstavimo analizo prevladujočih tem v celotnem korpusu in analizo čustev. Za analizo smo uporabili pristop LDA (angl. *latent dirichlet allocation*)⁷ in leksikonski pristop k analizi čustev, v prihodnosti pa nameravamo tematsko modeliranje razširiti z uporabo transformerskih modelov, kakršen je BERTopic.⁸ Princip LDA modelira korpus kot mešanico latentnih tem, medtem ko je vsako besedilo obravnavano kot mešanica teh tem. Model sam uravnava redkost tem in raznolikost dokumentov, njegova

⁷ Za analizo smo uporabili odprtokodno knjižnico GenSim (<https://radimrehurek.com/gensim/>).

⁸ <https://maartengr.github.io/BERTopic/index.html>

verjetnostna zasnova pa omogoča sklepanje o prevladujočih temah. Vse od svojega nastanka je pristop LDA zelo pogosto uporabljena metoda nenadzorovanega učenja za odkrivanje tematskih struktur v velikih zbirkah besedil (Blei 2012).

Pristop LDA smo dopolnili z leksikonsko analizo čustev, ki beleži, kako pogosto se besede, povezane s posameznimi čustvi (npr. veselje, jeza) glede na Plutchikovo (1980, 2001) segmentacijo oz. t. i. kolo čustev, pojavljajo v vsakem besedilu. Ta segment analize temelji na delu Mohammada in Turneyja (2011), ki sta s svojim leksikonom NRC⁹ ugotavljala razlike med različnimi tipi pisem med avtoricami in avtorji. Leksikon je bil preveden tudi v slovenščino, hrvaščino in nizozemščino (Daelemans idr. 2020), čustvo posamezne besede pa kodira glede na binarno vrednost (pozitivno, negativno) in njeno čustveno povezavo (jeza, pričakovanje, gnus, strah, veselje, žalost, presenečenje, zaupanje) za hrvaški, nizozemski in slovenski jezik z binarno shemo, saj vsakemu od čustev pripiše vrednost 0 ali 1. Za slovenščino je v leksikonu vsebovanih in označenih 14.182 iztočnic, kot primer pa podajamo vrstico za besedo *ljubezen*.

Zaupanje	SL	Pozitivno	Negativno	Jeza	Pričakovanje	Gnus	Strah	Veselje	Žalost	Presenečenje
1	ljubezen	1	0	0	0	0	0	1	0	0

Tabela 5: Izpis iz leksikona LiLaH.

Kot lahko vidimo v Tabeli 5, je beseda *ljubezen* označena kot pozitivna, od osmih čustev pa ima binarno vrednost 1 pripisano pri zaupanju in veselju.

3.1 Analiza prevladujočih tem

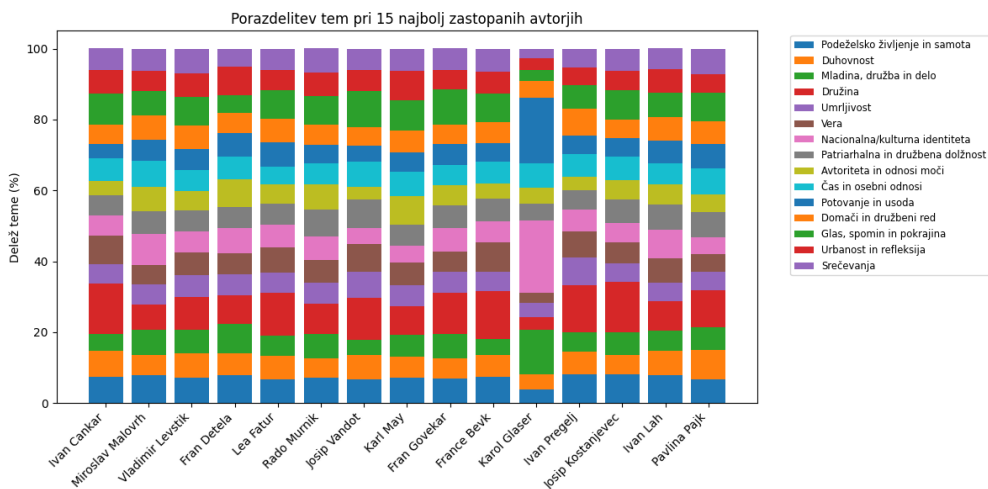
Za analizo prevladujočih tem(atik) smo upoštevali zgolj samostalnike in pridevnike, in sicer tako, da smo iz celotnega korpusa izluščili vse ter število pričakovanih tem nastavili na 15, zgornja omejitev za pojavnost posameznih besed pa je 30 odstotkov besedil (da se s tem izognemo povsem splošnemu besedišču). Izbranih 15 sklopov podaja Tabela 6, tem pa smo pripisali arbitrarne oznake za temo, da jih lahko razlikujemo, hkrati pa jih lahko tako tudi prikažemo na grafih.

9 <http://saifmohammad.com/WebPages/NRC-Emotion-Lexicon.htm>

#	Najpogostejše pojavnice	Tema/semantično polje
1	drug, sam, noč, življenje, hiša, konj, dan, star	Podeželje, samota
2	srce, bog, zemlja, denar, pesem, nebo, vino, sonce	Duhovnost, čustva
3	leto, dober, mlad, delo, miza, mali, družba	Mladina, družba, delo
4	oči, beseda, mati, glava, mož, soba, vrata, grad	Družina
5	tla, cerkev, smrt, boj, letnik, nov, slab	Minljivost
6	vesel, okno, težek, luč, telo, kruh, sanje, vera	Vera
7	lep, slovenski, zadnji, cesta, jezik, janez, šola, strah	Nacionalna/kulturna identiteta
8	oče, dolg, ljubezen, volja, mir, kmet, ubog, gospodična	Patriarhalna in družbena vloga
9	gospod, stran, noga, mogoč, sila, gospodar, pravica, tovariš	Avtoriteta in odnosi moči
10	roka, čas, ura, sin, prijatelj, ime, kraj, peter	Čas in osebni odnosi
11	pot, otrok, pravi, konec, sreča, dekle, ivan, voda	Potovanje
12	svet, prvi, žena, brat, dom, večer, čuden, moč	Dom
13	glas, gospa, duša, gora, visok, pismo, korak, spomin	Glas, spomin in pokrajina
14	človek, mesto, misel, hud, stvar, srečen, reč, prazen	Urbanost, refleksija
15	dan, velik, obraz, ženska, fant, gost, vojak, kratek	Podoba

Tabela 6: 15 tematskih sklopov korpusa Wikivir 0.1.

Kot ponazarja Tabela 6, so nekateri sklopi izrazito koherentni, medtem ko so nekatere kategorije bolj heterogene, kar bomo najverjetneje lahko odpravili z uporabo transformerskih modelov – gl. npr. pojavnico *denar* pri duhovnosti ipd. Slika 1 prikazuje distribucijo identificiranih tematik pri najpogostejše zastopanih avtorjih v korpusu.



Slika 1: Distribucija tematskih polj s posameznimi avtorji in avtoricami.

Slika 1 predstavlja delež vsake od 15 kategorij pri posameznih avtorjih in avtoricah, tako da lahko vidimo, v kolikšni meri je leksika, vezana na katero od 15 pripisanih tem, zastopana pri posameznem avtorju. Opazimo lahko denimo večjo osredotočenost na sklop družina pri Cankarju, visok odstotek sklopa nacionalna/kulturna identiteta pri Glaserju zaradi narave njegovih del ipd.

3.2 Analiza prevladujočih čustev

Analiza prevladujočih čustev je pokazala rahlo nagnjenost k pozitivnim čustvom (333.479 pojavnic več nosi pozitivno oznako kot negativno). Porazdelitev po čustvih prikazuje Tabela 7.

Čustvo	Število pojavnic	Delež
Pozitivno	3.649.104	21,0 %
Negativno	3.315.625	19,0 %
Zaupanje	2.027.259	11,6 %
Pričakovanje	1.895.734	10,9 %
Veselje	1.474.383	8,5 %
Žalost	1.255.442	7,2 %
Strah	1.172.023	6,7 %
Presenečenje	947.730	5,4 %
Jeza	975.216	5,6 %
Gnus	701.088	4,0 %
Skupaj	17.413.604	100 %

Tabela 7: Porazdelitev čustvenih oznak v korpusu Wikivir 0.1.

Kot lahko vidimo, ima okoli 17,5 milijona pojavnic pripisano čustveno vrednost v leksikonu, dominantni pozitivni čustvi pa sta zaupanje (11,6 %) in pričakovanje (10,9 %), medtem ko veselje zajema 8,5 % pojavnic. Na negativnem spektru je najpogostejše čustvo žalost (7,2 %), tej pa sledijo strah (6,7 %), jeza (5,6 %) in gnus (4,0 %). Razmerje med pozitivno in negativno označeno leksiko je torej $\approx 1,10 : 1$.

4 Sklep

V prispevku smo predstavili izdelavo in strukturo korpusa Wikivir 0.1 in poskušali začetni pot računalniške obdelave korpusa, s katerim želimo v prihodnosti ustvariti dinamičen jezikovni vir z vsemi prosto dostopnimi (leposlovnimi) besedili v slovenščini. Izvedli smo preliminarno analizo tem in čustev; pri tematskem modeliranju bi lahko 15 prepoznanih tematskih polj razporedili v tri širše skupine. Prva zajema osebno os (družina, dom, čas in osebni odnosi), ki vključuje 14 % proze Ivana Cankarja, 13–14 % proze Bevka in Vandota ter znaten delež del Zofke Kveder. Druga, navzven usmerjena skupina se nanaša na kolektivno identiteto in družbene vloge (nacionalna/kulturna identiteta, patriarhalna vloga, avtoriteta in moč) in je najbolj zastopana pri avtorjih, kot sta Anton Trstenjak (26 %) ali Karol Glaser (20 %). Nazadnje je pristop LDA izpostavil krajevno dialektiko: podeželje in samota sta najpogostejše zastopana pri Trdini in Murniku, medtem ko se urbanost in refleksija najpogostejše pojavljata pri Miranu Jarcu in Vladimirju Bartolu. Vse tri tematske sklope prepletata dve eksistencialni področji: Dalmatin ima največjo težo v kategoriji vera, minljivost pa v največji meri najdemo pri Ciglerju, Jurčiču in Maistru.

Pozitivna čustvena naravnost in čustvo zaupanje skupaj obsegata tretjino od skupno 17,4 milijona čustveno označenih pojavnic (21 % oz. 11,6 %). Ta leksika je najpogostejše povezana s tematiko doma. Pričakovanje (10,9 %) je povezano s temama

potovanje in mladina, družba, delo. Negativna polariteta zajema sicer nezanemarljivih 19 %, vendar ima heterogeno distribucijo: strah, jeza in gnus skupaj zajemajo zgolj 16 % pojavnih in se združujejo pri istih avtorjih, pri katerih so pogoste teme avtoriteta, patriarhalna ali družbena vloga in minljivost.

Literatura

- BLEI, David M., 2012: Probabilistic Topic Models. *Communications of the ACM* LV/4. 77–84. <https://doi.org/10.1145/2133806.2133826>
- DAELEMANS, Walter, FIŠER, Darja, FRANZA, Jasmin, KRANJČIĆ, Denis, LEMMENS, Jens, LJUBEŠIĆ, Nikola, MARKOV, Ilia, POPIČ, Damjan, 2020: *The LiLaH Emotion Lexicon of Croatian, Dutch and Slovene*. Slovenian language resource repository CLARIN.SI. <http://hdl.handle.net/11356/1318>
- HLADNIK, Miran, 2008: Kako selimo slovensko književnost na splet. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji. 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete.
- HLADNIK, Miran, POLAJNAR, Jernej, 2016: Wikiji v izobraževanju: po desetih letih izkušenj. *Andragoška spoznanja* XX/4. 73–83. <http://dx.doi.org/10.4312/as.22.4.73-83>
- HLADNIK, Miran, 2022: Wikivirovo berilo. Alenka Žbogar (ur.): *Branje v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 58. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 17–24. <https://doi.org/10.4312/SSJLK.58.17-24>
- LOGAR, Nataša, LJUBEŠIĆ, Nikola, 2013: Gigafida in slWaC: tematska primerjava. *Slovenščina* 2.0 I/1. 78–110. <https://doi.org/10.4312/slo2.0.2013.1.78-110>
- MOHAMMAD, Saif, YANG, Tony, 2011: Tracking Sentiment in Mail: How Genders Differ on Emotional Axes. *Proceedings of the 2nd Workshop on Computational Approaches to Subjectivity and Sentiment Analysis (WASSA 2.011)*. Portland, Oregon: Association for Computational Linguistics. 70–79. <https://aclanthology.org/W11-1709.pdf>
- PLUTCHIK, Robert, 2001: The Nature of Emotions: Human Emotions Have Deep Evolutionary Roots, a Fact That May Explain Their Complexity and Provide Tools for Clinical Practice. *American Scientist* LXXXIX/4. 344–350. <http://www.jstor.org/stable/27857503>

Čustvena dimenzija literarne vzgoje

DOI: 10.4312/Obdobja.44.279-285

Barbara Pregelj, Fakulteta za humanistiko, Univerza v Novi Gorici, Nova Gorica;
Založba Malinc, Medvode; barbara.pregelj@guest.arnes.si

Čustva so temelj bralskega dejanja. Brez čustvenega sodelovanja bralca namreč tudi interpretacija ni mogoča. Prvi vtisi o besedilu so lahko izjemno dragoceni, še zlasti, če jih v nadaljevanju razvijemo, pri čemer so nam v pomoč razum in poznavanje literature. Refleksija o razvijanju prvih vtisov je izhodišče prispevka, v katerem na presečišču šolskih načrtov za slovenščino, bralnomotivacijskih projektov, rezultatov PISE in sodobnih teoretskih spoznanj (Anderson, Damasio, Felski) skušam opozoriti na pomen čustev pri literarni socializaciji in motiviranju za branje.

čustva, branje, literarna socializacija, motiviranje za branje, kurikularno in prostočasno branje

Emotions are the basis of the reader's action. Without the emotional participation of the reader, interpretation is not possible. The first impressions of a text can be extremely valuable, especially if they are developed further, through reflection and knowledge of literature. Reflection on first impressions is the starting point of this article, which draws attention to the importance of emotions in literary socialization and reading motivation at the intersection of Slovenian school curricula, reading motivation projects, PISA scores, and contemporary theoretical findings (Anderson, Damasio, and Felski).

emotions, reading, literary socialization, motivation to read, curricular and leisure reading

Pri pisanju me vedno zanimajo čustva. Zame je čustvovati/navdušiti/vzbujati čustva¹ ključni glagol. Najpomembnejša prvina – in umetnost – pripovedovanja zgodb. Brez čustev ni ničesar. Kajti če obstajajo čustva, lahko naredimo še nekaj naslednjih korakov: k razmisleku, poistovetenju z ubesedenim in literarnimi liki, k čudežnemu procesu, v katerem se prebrano pomeša z lastnimi izkušnjami, jih dopolni in obogati. Beremo, da bi bili srečni, ker se vsi kdaj naveličamo lastnih življenj. V tem smislu smo bralke in bralci na boljšem: srečnejši smo, ker živimo več življenj kot tisti, ki ne berejo. Ker živimo življenja, ki jih brez knjig nikakor ne bi mogli živeti.

Care Santos (2019: 292–293)

1 Vidiki branja

Z navedenimi besedami v epilogu romana *Strah* (v izvirniku *Por*), namenjenega mladostnikom, svoje bralce nagovarja katalonska avtorica Care Santos. Njenim besedam

1 Španski glagol *emocionar* lahko pomeni besede, ki jih navajam med poševnicami.

je mogoče komaj kaj dodati: podpišem jih ne le kot njena prevajalka, temveč tudi kot raziskovalka, predavateljica in motivatorica branja. Razmisleke, ki poudarjajo pomen čustev, sem v zadnjih letih našla pri številnih raziskovalcih. Tako ameriška raziskovalka Rita Felski v knjigi *Uses of Literature* (2016) izpostavlja tako kognitivne kot tudi čustvene vidike estetskega odziva; po njenem mnenju mora namreč »vsaka kolikor toliko veljavna teorija premisliti, kako literatura spreminja naše dožemanje sebe in sveta, pa tudi o telesnem vplivu na našo psiho« (Felski 2016: 28). Kljub vztrajanju pri razumskem, tj. kognitivnem vidiku, je očitno, da pri Riti Felski pomembno mesto zasedajo čustva. Podobna je izbira nevroznanstvenika Antonia Damasia, ki je v delu *Iskanje Spinoze. Veselje, žalost, čuteči možgani* (2008) zavrnil kartezijski racionalizem in ga zamenjal s poudarjanjem vseprisotnosti občutkov. Tako Felski kot Damasio dobro dopolnjujeta poudarjanje individualnega dožemanja literature in branja, kot so ga izpostavljali radikalni konstruktivisti s pojmom avtopoetičnosti (Maturana, Varela 2005), s tem pa tudi na njihovih spoznanjih temelječa empirična literarna veda, ki se je ravno zaradi poudarjanja individualnosti, kot piše Marijan Dović (2004: 85–87), odrekla institucionalnemu ukvarjanju z literarno interpretacijo.

Branje, ki je seveda predpogoj za literarno interpretacijo, velja za zahtevno kognitivno operacijo. Za razliko od govora, denimo, ki ima v možganih poseben center, in ki se ga lahko naučimo sami, brez posebnega truda (Bukvić Pažin, Ott Franolić 2023: 7), branje nastaja v različnih možganskih centrih (Andersen 2015), predvsem pa potrebuje posrednike, ki nam pomagajo bralski proces avtomatizirati, ga poglobiti in v njem najti estetski užitek. Pri tem je vloga čustev ključna.

Zgodnja recepcija literature se večinoma dogaja v izrazito čustvenem okolju, v interakciji z ljubimi odraslimi v družinskem okolju. Zato je branje sprva praviloma povezano s prijetnimi čustvi: ljubeznijo, toplino in bližino. Ker je opismenjevanje povezano z vstopom v šolo, pozneje za branje velja, da ga je treba prepustiti strokovnjakom v šoli. Ti po eni strani odločilno pripomorejo k avtomatizaciji bralskega procesa, po drugi strani pa za celoten čas šolanja vzpostavijo dvotirnost branja: prostočasnega in kurikularnega (Krakar Vogel 2016), hkrati pa je pogosto tudi res, da se šola učenja branja, tudi poučevanja literature, loteva izredno parcialno, razumsko in utilitarno. Branje služi predvsem učenju in pomnjenju. Prav v tem se po mnenju mehiških raziskovalcev, ki so pisali o povezavi med užitkom, igro in učenjem, skriva past, zaradi katere je branje v naši družbi vse manj pomembno, saj »šola ni več edini prostor, kjer je [informacije] mogoče pridobiti« (Gonzalez idr. 2003: 54). Ali kot je v knjigi *Strategije motiviranja za branje z izkušnjami slovenskih motivatoric in motivatorjev branja* zapisala Montserrat Sarto (2015: 17–18):

Če bi poučevanje zadoščalo, bi generacije, ki so doslej končale šolanje, že dosegle bralno zmožnost, in tako bi bili že otroci, pozneje pa tudi odrasli, avtonomni bralci. Družbena resničnost kaže, da ni tako: odrasli – in mednje lahko prištejemo tudi mnoge učiteljice in učitelje – niso bralci. Težko sežejo do globin literarnih besedil, ne razumejo vsebine članka in celo ne navodil za zdravila. To kaže, da poučevanje ne zadošča. Treba je aktivirati druge elemente, ki jih dosežemo le, če vplivamo na motivacijo in otroke vzgojimo tako, da bodo literaturo in vse,

kar je zapisanega, odkrivali, pri tem pa prebrano ponotranjili z namenom prevetritve obstoječih bralskih shem.

Da bi pri branju dosegli tudi estetski užitek, pogosto velja, da je treba besedilo še poustvariti ali ga interpretirati, v knjigi *Disfrutar de la lectura* (Uživanje v branju) trdi Silvia A. Kohan (1999: 68), »saj ravno identifikacija omogoča recepcijo literature. [...] A ta proces je treba dopolniti z 'vzpostavljanjem distance', ki ustreza intelektualni recepciji. Šele ta nam omogoči premislek o resnični dimenziji literarnega besedila.«

Temu modelu sledi tudi šola z že omenjeno dvotirnostjo branja ter ponuja vrsto domišljenih orodij, ki naj bi učence od naivnega, spontanega branja, tj. branja na prvo žogo, sistematično usmerjali k drugi fazi, analitično-ustvarjalnemu branju. Takšna literarna vzgoja je nujna, saj *bralec začetnik* za razliko od *izkušenega bralca* zaradi omejenosti svojih izkušenj preprosto nima orodij, s katerimi bi lahko dosegel literarnost besedila. Tako *Učni načrt za slovenščino* iz leta 2018 med splošnimi cilji navaja tudi »razvijanje zmožnosti sprejemanja, razumevanja, doživljanja in vrednotenja ter tvorjenja besedil v slovenskem knjižnem jeziku«, znotraj tega pa učenke in učenci

[r]azmišljujoče in kritično sprejemajo ter povzemajo, vrednotijo in primerjajo umetnostna besedila slovenskih in drugih avtorjev. Branje prepoznavajo kot užitek, prijetno doživetje in intelektualni izziv. Stopajo v dialog z umetnostnim besedilom in o njem razpravljajo. Branje jim nudi priložnost za oblikovanje osebne in narodne identitete, za širjenje obzorja ter za spoznavanje svoje kulture in kulture drugih v evropskem kulturnem prostoru in širše. (Poznanovič idr. 2018: 7)

Tretji od splošnih ciljev učnega načrta je povezan z razvijanjem in ohranjanjem pozitivnega odnosa do branja neumetnostnih in umetnostnih besedil: »Stik z besedili je zanje potreba in vrednota, zato tudi v prostem času berejo in poslušajo besedila (objavljena v raznih medijih), obiskujejo knjižnico, filmske in gledališke predstave, literarne prireditve ipd.« (Poznanovič idr. 2018: 8)

Operativni cilji pouka književnosti nadalje predvidevajo razvijanje recepcijske zmožnosti z branjem/poslušanjem/gledanjem uprizoritev umetnostnih besedil in z govorjenjem/pisanjem o njih (pri čemer v prvi triadi umetnostna besedila učenci sprejemajo drugače od neumetnostnih, oblikujejo obzorje pričakovanj, izražajo in primerjajo svoje doživetje, čustva, predstave in misli, ugotavljajo razlike v doživljanju istega besedila, poglobljajo prvotno doživetje in razumevanje, posamezna besedila primerjajo in vrednotijo ter predstavijo razloge, zaradi katerih se jim zdi kaj v besedilu pomembno; v drugi in tretji triadi spoznavajo predlagana besedila, razvijajo recepcijsko zmožnost, izrekajo svoje mnenje o besedilu ter ločijo umetnostna in neumetnostna besedila, jih med seboj primerjajo in vrednotijo, prepoznajo razlike med kanonskimi in trivialnimi ter besedila umestijo v časovni okvir) ter s tvorjenjem/(po)ustvarjanjem ob umetnostnih besedilih (govorjenje/pisanje različnih književnih vrst in zvrsti, glasno interpretativno branje književnih besedil, priprava govornih nastopov; v drugi in tretji triadi pa s (po)ustvarjanjem izkušajo različne prvine umetnostnih besedil). Med standardi znanj so navedeni doživljanje, zaznavanje, razumevanje in vrednotenje umetnostnih besedil

ter njihovih vrst in zvrsti, pa tudi posameznih prvin umetnostnih besedil. Med didaktičnimi priporočili je kot priporočen model razvijanja bralne zmožnosti v vseh treh vzgojno-izobraževalnih obdobjih s prilagoditvami, povezanimi s starostjo otrok, predvidena šolska interpretacija umetnostnega besedila (ta pa zajema uvodno motivacijo, napoved besedila, umestitev in interpretativno branje, premor po branju, izražanje doživetij ter analizo, sintezo in vrednotenje, ponovno branje in nove naloge), ki učencem »ponuja možnost za polno literarnoestetsko doživetje« (Poznanovič idr. 2018: 70).

Iz tega daljšega navajanja učnega načrta je razvidno, da naj bi bilo branje celostno, do branja kot užitka, prijetnega doživetja in intelektualnega izziva pa naj bi vodilo predvsem spoznavanje in izkušanje védenja o literaturi. To sicer uvodoma dopušča in reflektira tudi učenčeva občutja, vseeno pa je premislek, tj. racionalni vidik, tisti, ki naj bi pripeljal do poglobitve bralskega užitka.

Kako uravnotežiti emocionalne in racionalne vidike branja in jih preplesti tako, da bodo motivirali za branje in učečim se pomagali, da postanejo bralci? Da se jih polovica ne bo več *zelo strinjala* ali *strinjala* s trditvijo, do katere se morajo opredeliti v raziskavi PISA, da berejo le, ko je to obvezno?

2 Množenje s čustvi podprtih bralnomotivacijskih poti

Množenje s čustvi podprtih bralnomotivacijskih poti je po mojem mnenju ustrezen odgovor tudi za tako robusten sistem, kot je šolski. Zato v nadaljevanju predstavljam nekaj pobud in projektov, ki pri razmisleku o večjem poudarku čustev lahko navdihnejo in pomagajo.

Avtorica prvega je učiteljica Anita Dernovšek, ki za delo z literarnimi besedili uporablja metodo šestih klobukov Edwarda de Bona: modrega, belega, črnega, rumenega, rdečega in zelenega, pri čemer vsaka barva klobuka pomeni izpostavljanje določenega vidika: vodenja in usmerjanja misli (modra), dejstev (bela), negativnih vidikov (črna), pozitivnih vidikov (rumena), čustev (rdeča) ter ustvarjalnosti in drugačnosti (zeleni).

Ko si nadenete le enega od klobukov, razmišljate le na določen način. Vodite svoje misli osredotočeno in posledično ne občutite zmede in ste produktivnejši. Še najbolj pa je pod klobukom uživati, ko smo vsi v skupini hkrati pokriti z enakimi klobuki in razmišljamo v isto smer (paralelno razmišljanje). Metodo pokrivanja s klobuki kot eno izmed številnih metod za analiziranje lahko prenesemo tudi v svet branja in pisanja – tako esejev kot tudi kreativnega pisanja. (Dernovšek 2022: 79)

Čustva so seveda najbolj izpostavljena pod rdečim klobukom, a tudi ko si nadevamo druge klobuke, se soočamo z občutji: tistimi, ki jih najdemo v literarnem besedilu, in tistimi, ki jih občutimo kot bralke in bralci. Kako se je z različnimi klobuki mogoče pokrivati, je Dernovšek praktično prikazala ob maturitetnem branju *Javine zgodbe* Elisabeth Mulder.

Leta 2015 je izšel slovenski prevod bralnomotivacijskih strategij, ki jih je s sodelavci v Španiji zasnovala Montserrat Sarto, v katerega so bile vključene tudi izkušnje slovenskih motivatorok in motivatorjev branja. Doslej so bile strategije preizkušene po

celotni izobraževalni vertikalni: v okviru izobraževanja mentoric in mentorjev branja, projektov Leo, leo in Španska vas ter kot priprava na maturo (delo z enim samim besedilom, delo z različnimi besedili), v okviru različnih visokošolskih predmetov pa v okviru drugih izobraževanj in projektov v Sloveniji in zamejstvu, kot so Leo, leo, INOBRA, PRINO ter Odprta knjiga: GG4A. Delo z bralnomotivacijskimi strategijami sem tako imela priložnost uporabljati, spremljati in evalvirati v obdobju dobrih desetih let in v tem času jih je izkusilo več kot petindvajset tisoč udeležencev (otrok, učencev, dijakov in študentov) ter preizkusilo in ovrednotilo približno dva tisoč mentoric in mentorjev branja z različnih izobraževalnih in kulturnih institucij.

Med navedenimi bom izpostavila dva projekta: Leo, leo in Odprta knjiga: GG4U – prvega, ker poteka najdlje in ob bralni zmožnosti spodbuja tudi pridobivanje medkulturne zmožnosti, ter drugega, ker ob bralni pismenosti spodbuja tudi pridobivanje digitalne pismenosti.

Projekt, poimenovan Leo, leo, ki ga v obliki načrtovanih in vodenih delavnic od leta 2012 izvaja založba Malinc, temelji na ustnosti, ki je usvajanju jezika primarna, pa tudi na konstruktivizmu, tj. na gradnji (konstruiranju) lastnih pomenov. Udeleženci delavnic namreč pomen izgrajujejo z lastno aktivnostjo, a ne v obliki individualnega delovanja, temveč v dialogu z odraslim in vrstniki. To v prvi vrsti pomeni, da je izhodišče vsake konkretne delavnice lastna izkušnja, torej to, kar je udeležencem že znano. K temu je kot uvodna motivacija dodan osebni vidik (spoznavanje lastnih imen udeležencev v španščini), s čimer poudarimo vez z osebno izkušnjo in se pripravimo na nadaljevanje, ko se od znanega premaknemo k neznanemu, obenem pa s poudarjanjem osebnega skušamo motivirati za sodelovanje v aktivnostih, ki sledijo.

Udeleženci najprej s pomočjo opazovanja slikovnega gradiva in ob pripovedovanju besedila v španščini sami skušajo razumeti besedilo, ki ga slišijo v tujem jeziku, nato pa uporabo tujega jezika zamenja raba maternega jezika, v katerem najprej glasno preberemo sodobno pravljico, nato pa izvedemo še izbrano bralnomotivacijsko strategijo. Izbiro bralnomotivacijske strategije narekujejo značilnosti literarnega besedila, pri čimer z elementi igre in s kombiniranjem rabe različnih zaznavnih kanalov opozorimo na določeno prvine besedila (literarne like, prostor in čas, zgradbo), delavnico pa sklenemo z dodatnimi igrivimi aktivnostmi. Način dela se s tem prilagaja specifičnim potrebam vsakega otroka in/ali učenca in/ali bralca, saj so dejavnosti zasnovane tako, da ne ponujajo dokončnih in/ali izdelanih odgovorov, temveč mora te odkriti udeleženec sam skozi proces poslušanja/branja, večinoma v obliki ponovnega urejanja podatkov in spreminjanja informacij z namenom individualnega usvajanja jezikovne kompetence (v tujem jeziku, poslušanja, branja) preko dejavnega iskanja pomenov.

Projekt dokazuje, da je za razvoj zavesti o večkulturnosti zanimivo zlasti predšolsko obdobje in čas prvih let osnovne šole, ko so otroci motivirani za usvajanje jezika brez zavestnega učenja in ko jih – tako vsaj kažejo izkušnje, nabrane v projektu Leo, leo – ne moti in ne frustrira, da v jeziku, ki jim ga pripovedujemo, ne razumejo vsega, temveč so z razumevanjem nekaterih ključnih besed sposobni zapolnjevati prazna mesta med prepoznanimi pomeni. Tako udeleženci spoznajo, da za razumevanje besedila ni treba

poznati in razumeti vseh besed, marveč le ključne; obenem se lahko naučijo nekaj besed v španščini, s poslušanjem urijo sposobnost koncentracije, v nadaljevanju pa tudi razumevanje prebranega besedila v svojem maternem jeziku. To vzporedno poteka v dveh na videz različnih kontekstih (tujejezičnem in maternem), ki pa sta si vendarle podobna, saj ju določajo identične kognitivne aktivnosti.

Projekt Odprta knjiga: GG4U sta leta 2018 skupaj zasnovali založbi Sodobnost in Malinc, namenjen pa je učencem zadnje triade. Sčasoma smo ga preimenovali GG4A, poteka pa v obliki tekmovanja, v katerem sodelujejo trojke učencev. Spodbuja torej skupinsko delo in sodelovanje, ob bralni pa tudi digitalno zmožnost, saj aktivnosti po branju šestih kakovostnih literarnih besedil udeleženci rešujejo v virtualnem okolju spletne platforme. Projekt poudarja tudi medgeneracijsko sodelovanje med mentoriciami in mentorji ter učenci in učenkami, aktivnosti, povezane s knjigami, pa se vedno začnejo z uganko, s katero udeleženci odkrijejo naslov knjige, ki jo morajo prebrati. Branju sledi reševanje nalog z izzivi, ki od manj zahtevnih prehajajo k taksonomsko zahtevnejšim, a tudi bolj ustvarjalnim nalogam. Tudi v tem projektu se naloge osredotočajo na posamezne prvine besedil, zasnovane so igrivo ter vodijo v precej odprte poustvarjalne aktivnosti z uporabo različnih medijev: pisanja, ilustriranja, snemanja, dramatizacije ipd.

Vsem trem predstavljenim projektom je skupna igra: elementi igre in elementi igrifikacije.² Igra ni le otrokova prva samostojna in ustvarjalna izkušnja s svetom in okolico (Pečjak 2009: 10), je tudi prirojena sposobnost, ki ga stalno izziva in spodbuja k osebnemu in družbenemu razvoju. Igra so čustva, izziv, užitek, različne možnosti, domišljija, ustvarjalnost, preplet naučenega z novim (González idr. 2003: 53), njena narava pa je dvojna, svobodna in podvržena pravilom, hkrati inovativna in tradicionalna, in zato metafora človeškega življenja (Savater 1997: 103).

Spletne strani projektov

Leo, leo. <https://www.malinc.si/bralna-kultura/leo-leo/> (dostop 5. 5. 2025)

GG4A: Inovativno medkulturno promoviranje branja. <https://gg4a.eu/> (dostop 5. 5. 2025)

Literatura

- ARMSTRONG, Paul B., 2015: *Kako se literatura igra z možgani? Nevroznanost umetnosti in branja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- BUKVIĆ PAŽIN, Anda, OTT FRANOLIĆ, Marija, 2023: *Velika važnost malih priča: zašto i kako čitati djeci*. Zagreb: Ljevak.
- DERVENŠEK, Anita, 2022: Javina in tvoja zgodba pod šestimi klobuki. Barbara Pregelj (ur.): *Javina zgodba na maturi. Družbeni in literarnozgodovinski okvir ter praktična izhodišča za delo z besedilom Elisabeth Mulder*. Medvode: Malinc. 75–92.
- DOVIĆ, Marijan, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- FELSKI, Rita, 2016: *Namjene književnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

2 Poimenovanji *igra* (elementi igre, ludične aktivnosti) in *igrifikacija* se ne prekrivata povsem, saj gre za pojma, ki izhajata iz dveh različnih okolij, pri čemer je igrifikacija slovensko poimenovanje za t. i. *gamification*, vnašanje elementov igrice v okolja, ki običajno niso povezana z računalniškimi igricami.

- GONZÁLEZ, Raquel, GUÍZAR, Marisol, SEPÚLVEDA, Isabel, VILLASEÑOR, Luz, 2003: La lectura: vinculación entre placer, juego y conocimiento. *Sinéctica* 22. 52–57.
- KOHAN, Silvia Adela, 1999: *Disfrutar de la lectura*. Barcelona: Plaza & Janés.
- KRAKAR-VOGEL, Boža, 2016: Oblike kurikularnega branja literature. *Otrok in knjiga* 95. 5–16.
- MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco Javier, 2005: *Drevo spoznanja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- PEČJAK, Sonja, 2009: *Z igro razvijamo komunikacijske sposobnosti učencev*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- POZNANOVIČ, Mojca, CESTNIK, Mojca, ČUDEN, Milena, GOMIVNIK THUMA, Vida, HONZAK, Mojca, KRÍŽAJ, Martina, ROSC-LESKOVEC, Darinka, ŽVEGLIČ, Marica, AHAČIČ, Kozma, 2018: *Učni načrt. Program osnovna šola. Slovenščina*. Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- PUNSET, Elsa, 2012: *Una mochila para el universo: 21 rutas para vivir con nuestras emociones*. Barcelona: Destino.
- SANTOS, Care, 2019: *Por*. Barcelona: Edebé.
- SARTO, Montserrat, 2015: *Strategije motiviranja za branje: z izkušnjami slovenskih motivatorok in motivatorjev*. Medvode: Malinc.
- SAVATER, Fernando, 1997: *El valor de educar*. Ariel: Mexico.

Čas, kot da me ni strah: čustva v začetkih in koncih treh sodobnih povojnih romanov

DOI: 10.4312/Obdobja.44.287-294

Alja Primožič, Živilska in naravovarstvena šola, Biotehniški izobraževalni center Ljubljana, Ljubljana; alja.primozic@bic-lj.si

Ina Poteko, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; ina.poteko@ff.uni-lj.si

Povojni romani skozi različne perspektive in pripovedovalce večplastno prikažejo občutja posameznic in posameznikov, ki so ujeti v prelomno zgodovinsko dogajanje. V prispevku analiziramo romane *Da me je strah?* Maruše Krese, *Čas koz Luana Starove* in *Kot da me ni* Slavenke Drakulić, pri čemer se osredotočamo na izražena čustva v njihovih začetkih in koncih. Čustvo, ki najbolj zaznamuje obravnavana besedila, je strah, a ta pogosto zares izbruhne šele po vojni, med vojno ga namreč nadomesti otopelost.

povojni roman, sodobni roman, čustva, začetki, konci

Postwar novels portray the emotions of individuals involved in important historical events through various perspectives and various narrators. This article analyses the novels *Da me je strah?* (Am I Afraid?) by Maruša Krese, *Vremeto na kozite* (The Time of the Goats) by Luan Starova, and *Kao da me nema* (As If I Am Not There) by Slavenka Drakulić, focusing on the emotions expressed at the beginning and end of these narratives. The most pronounced emotion is fear, which, however, commonly only fully emerges after the war because it is often replaced by emotional numbness during the war.

postwar novel, contemporary novel, emotions, beginning, ending

Medtem je življenje postalo nekaj drugega, neprepoznavnega. Ali nemara nepredstavljivega.

Niti sama ne ve, kako bi to poimenovala, čeravno že obstaja popolnoma natančen izraz: vojna. Ampak vojna je zanjo le obči imenovalec, samostalni, ki povezuje številne posamične usode. Vojna, to je vsak posameznik, tisto, kar se je pripetilo prav njemu, način, kako se mu je dogajalo, kako mu je spremenilo življenje.

Slavenka Drakulić, *Kot da me ni*

1 Vojni romani

Literatura, ki piše o vojni, je vselej tudi pričevanje o konfliktih, življenju in smrti, strahu in pogumu. Evropska in svetovna književnost sta od samega začetka prežeti z vojno in bojevanjem (Žunkovič 2022: 1), vojni roman pa svojo priljubljenost dolguje predvsem univerzalnosti tematike. Večinoma je posvečen kaosu vojne kataklizme, ne glede na to, ali gre za urbano ali ruralno okolje, pa je to roman, v katerem na dan prihajajo

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



najbolj zavrti nagoni in notranji premiki človeškega bitja in človeštva (Ivanović 1978: 976–977).

Vojni roman lahko obravnavamo kot eno od zvrsti arhetipskega romana književnega žanra, ki ima že vnaprej ustvarjen prapoložaj dogajanja (Ivanović 1978: 976), vendar pa je treba poudariti tudi, da je za sodobne romane značilen žanrski sinkretizem (Zupan Sosič 2003). Na sinkretično bistvo romana kot umetniške oblike opozarja tudi Ivanović (1978: 976–977), roman namreč lahko zelo spretno asimilira novosti iz drugih literarnih zvrsti in žanrov, da o »čistem romanu z vojno tematiko« sploh ne moremo govoriti.

Literarna veda vojno poskuša razumeti kot temo literarnih del s pomočjo literarno-zgodovinskih analiz, pripovednoteoretičnih analiz in kulturoloških interpretacij. V okviru prvih išče značilnosti literarnega vojnega diskurza in njegove zveze ter razlike z drugimi diskurzi o vojni, prek pripovednoteoretičnih analiz prepozna značilnosti literarnih reprezentacij bojevanja in vojn, s kulturološko interpretacijo pa preučuje značilnosti kulturnega konteksta literarnih orisov vojne. Žunkoviču (2022) se zdi z vseh treh vidikov najpomembnejša značilnost literature z vojno tematiko njena izkustvena dimenzija. V isti meri kot vojna sta v svetovni književnosti tematizirana dvom o njenem smislu in dvom o smotrnosti ubijanja. S tega gledišča je literatura o vojni pogosto obenem tudi protivojna literatura.

V literaturi gre več kot le za dejstva: za ubesedenje osebnih izkušenj posameznikov in posameznikov, ki se bralkam in bralcem zdijo verjetne in prepričljive. Prek branja spoznavamo in doživimo vojno, kakor jo vidi drugi. Zato učinek vojne literature nikdar ni le estetski, temveč tudi družbeni, moralni in psihološki (Žunkovič 2022: 2). Prav zato so se nam povojni romani (z vojno tematiko) zdeli primerni za analiziranje čustev, z njimi so namreč prežeti, prek čustev pa avtorji in avtorice pri bralkah in bralcih med drugim vzbujajo empatijo.

2 Čustva v treh povojnih romanih

Za analizo smo izbrali tri romane: *Da me je strah?* Maruše Krese, *Čas koz Luana* Starove in *Kot da me ni* Slavenke Drakulić. Ker bi bila podrobna analiza preobsežna za tak članek, smo se osredotočili predvsem na analizo čustev (pri tem smo se oprli na Ekmanovo (1993) opredelitev temeljnih čustev) v močnih položajih besedila, in sicer naslovih, epigrafih ter začetkih in koncih pripovedi. Močni položaji so besedilna mesta, ki so smiselna in stilistična vozlišča, zaradi svojega položaja zelo pomembna za razumevanje celotnega besedila (Zupan Sosič 2017: 138). »Po končanem branju si je težko zapomniti celotno delo, toda vrhunci, dramatični prizori, začetki in konci ostanejo v spominu in odločilno oblikujejo naš občutek o romanu kot celoti« (Torgovnick v: Rabinowitz 2002: 300).

»Postavitve« besedila na močne položaje ne pomeni le, da bodo nekatere podrobnosti prej ostale v bralkinem oz. bralčevem spominu, ampak to vpliva tudi na koncentracijo in oblikovanje vrednostne lestvice. Pozornost med branjem bo deloma osredotočena na to, kar smo našli na teh pomembnih mestih (Rabinowitz 2002: 300). Zupan Sosič (2017: 138) opozarja tudi na povezanost začetka in konca, v koherentnem literarnem

sistemu besedila začetki namreč vodijo h koncem in konci določajo, kako naj razumemo začetke.

2.1 Maruša Krese: *Da me je strah?*

Roman Maruše Krese *Da me je strah* (2012) je izpoved dveh generacij. Razdeljen je na štiri dele, ki jih označujejo štiri letnice; dve zgodovinsko pomembni (1941 in 1968) in dva osebna mejnika (1952 in 2012) (Zupan Sosič 2014: 26). V prvem delu so prikazana prva leta druge svetovne vojne skozi oči mladega partizanskega para, ki se izmenjujeta kot glas prvoosebnega pripovedovalca, v ostalih razdelkih pa glas pripovedovalke prevzame njuna hči. Roman je napisan v brezčasnem sedanjiku, zato se zdi, da se dogaja neposredno pred očmi bralk in bralcev, ki jih nagovarja prek emocionalnega naboja, neposrednosti in odkritosrčnosti, kar so ene najmočnejših plati tega romana (Kos 2019: 167).

Delo je vsaj deloma avtoričina zgodba in zgodba njenih staršev, vendar je kljub temu tudi fikcijsko, leposlovno delo, v katerem je zgodba univerzalizirana, s čimer se Krese odmakne od popisovanja zgodovine lastne družine ter v njej skonstruira novo, bolj univerzalno resničnost (Hrastelj 2013: 191–193; Kos 2019: 165). Do tega, da naprej prenese zgodbo svojih staršev, ima Krese etično odgovornost, sploh v duhu poskusov nasilnega spreminjanja zgodovinskih resnic, ki smo jim priča v desetletjih po osamosvojitvi (Zupan Sosič 2013: 47). *Njuna hči* se tako z bolečino ob smrti očeta sprašuje: »Njihov svet odhaja. Le kje bodo ti prapori končali?« (Krese 2013: 172) in ob koncu romana pravi:

Ustavim se v temnem gozdu, kjer je bila ustanovljena ena izmed partizanskih brigad. Skala z mahom poraščena in na njej majhna, sramežljiva rdeča zvezda. Drevesa molčijo. Jaz se zlohim v spoštovanju. V spoštovanju do vseh teh ljudi, ki so se nekoč tu zbrali. Boli. Ne vem, zakaj bi se morala pravzaprav ta rdeča zvezda sramovati (Krese 2013: 182).

V romanu *Da me je strah?* je tako v ospredje postavljena partizanska zgodba, a delo se ne ukvarja s tem, kdo je imel prav; v središču je človek, ki je najbolj resničen in pomembnejši od zgodovinskih dejstev. Človek čuti smrt, žalost, ko ubije sočloveka, pa čeprav je ta nasprotnik (Hrastelj 2013: 196):

Hodim med mrtvimi in štejem. Sami mladi so. Očitno je res, da so začeli Nemci mobilizirati najmlajše. Zgrozilo me je. Prvič, prvič sem začela o Nemcih razmišljati kot o ljudeh. Sami mladi fantje. Moj bog, kako težko nanje čakajo matere doma. Ne morem več. Te smrti, te krvi, te žalosti, ki je tako močna, da ti še tisto malo, kar čutiš, ubije (Krese 2013: 29).

Naslovna misel »Da me je strah?« se ponovi na samem začetku romana in tako bralca ali bralko vrže v dogajanje, v izpoved prvoosebne pripovedovalke:

Da me je strah? Ne. [...] Včasih me je pozimi zeblo. Včasih. Takrat je bilo lepo, takrat, ko sem še čutila, da mi hladen veter piha v obraz in solze tečejo po licih. Solze? Ne smem jokati. Samo jokati ne. Prosim. Potem bom obležala, za vedno obležala. Mraz, sem premražena? Kaj

je to? Samo ne zapri oči, ne zapri. Ne čutim prstov na rokah, na nogah. Ničesar več ne čutim (Krese 2013: 7).

Na začetku torej izpostavlja strah, a ga postavlja v preteklost, neko prejšnje življenje, v katerem je še lahko čutila, pripovedovalka je v vojni namreč otopela. Da preživiš, je lažje ne čutiti, in to je huje od strahu.

Zadnje poglavje, dolgo le dve strani, je postavljeno v leto 2012, kar je tudi avtoričina in pripovedovalkina sedanjost. Pripoved se konča s potjo v Južno Ameriko z ladjo, kamor gre hči s svojo družino:

V Južno Ameriko se peljemo, v očetove sanje. V tisto nedorečeno, nedokončano. Nikoli izpolnjeno. Rekli smo, da bomo iskali sledove starega, prastarega in praprastarega očeta. Vemo, da ne bomo. Z ladjo plujemo stran od tistega zadušljivega, od tistega mračnega, polnega kosti in maščevanja. Zagovarjanja. Opravičevanja (Krese 2013: 184–185).

Roman se zaključí z željo po svobodi, ki jo predstavlja morje kot simbol hrepenjenja, spremembe in pomiritve. Konec pripovedi tako odpira novo upanje, a optimistično razpoloženje je obarvano z žalostjo, ki je rezultat nenehnega nihanja med strahom in upanjem (Zupan Sosič 2014: 29–30). Zadnje besede v romanu izreče pripovedovalkina sestra: »‘Mogoče pa bi le šli do Patagonije. Baje je tam pokopališče, kjer so skoraj sami slovenski grobovi,’ pravi« (Krese 2013: 185).

Z začetkom in koncem tako lahko čutimo razvojni vsebinski lok romana, ta se namreč začne z vojnim dogajanjem, razvije v pripoved soočenja s posledicami vojne neposredno po njej, konča pa s sedanjostjo, v kateri so posledice vojne in spomin na prednike še vedno občutni pri potomkah in potomcih.

2.2 Luan Starova: *Čas koz*

Roman *Čas koz* (*Vremeto na kozite*, 1993; prevedel Aleš Mustar, 2019) je delo makedonskega pisatelja albanskega rodu Luana Starove, ki se je rodil med vojno (1941), zaznamoval pa ga je povojni čas v Makedoniji, predvsem kratko obdobje neposredno po vojni, ko je oblast želela državo postaviti na noge, tako da bi kmete, med njimi tudi kozarje, prisilno spreobrnila v delavski razred. Roman je tudi avtobiografski, v njem pa se Starova dotika identitete, zgodovinskega spomina in vloge malega človeka v svetu (Dimkovska 2019: 149).

Avtor se časa neposredno po vojni spominja z razdalje 45 let, zato je dovolj časovno oddaljen, da o tem lahko piše objektivno (Dimkovska 2019: 154–157), še v večji meri kot Krese pa je želel predati univerzalno sporočilo, zato je le redko poimenoval konkretne osebe pa tudi mesta. Liki so predstavljeni abstraktno, kot funkcije, njihova osebna miselnost pa sploh ni pomembna (Đurić 2018: 21–22). Tudi pri njem je mogoče najti etično odgovornost do tega, da skozi literaturo prenese zgodbo svoje družine in okolice; s tem ko jo posploši, preda pomembno sporočilo, da se tistim, ki so tovrstno povojno dogajanje do- in preživeli, to ne bi smelo zgoditi, zanamcem pa sporoča, da se tudi več ne sme (Dimkovska 2019: 157–159).

V *Času koz* ves čas čutimo kolektivno doživljanje, v kar nas skozi otroško perspektivo usmerja prvoosebni pripovedovalec, ki pretežno piše v prvi osebi množine. Otroci so del istih okoliščin, sprememb, ki jih opazujejo in začutijo, ne pa tudi racionalno razumejo (Durić 2018: 18–19):

Smrt temu, smrt onemu. Pomena omenjenih parol nismo razumeli. Smo pa opažali, da jih je vse več. Trgovine so se praznile, zapirali so privatnike in cene so rastle. Zato smo se otroci novih parol bali. Najbolj smo se bali, da bomo nekega dne zagledali parolo: Smrt kozam! (Starova 2019: 60)

Prevladujoče čustvo v romanu je sicer strah, ki se s staršev prenese na otroke in celo na koze (Dimkovska 2019: 151–152), a začetek in konec pripovedi bolj zaznamujejo druga čustva. Uvodoma občutimo nekakšno očaranost, ko je govora o trdnjavi Kale:

Takoj ko smo se naselili ob reki, je trdnjava Kale zaslužnija naše poglede in se naselila v naših dušah. S kamnitega obrežja smo opazovali ostanke zadnje vojne na njej, stare topove, iz katerih so streljali salve ob velikih praznikih, prvem maju, dnevu zmage, dnevu armade, dnevu republike (Starova 2019: 5).

Trdnjava Kale je najpomembnejši dogajalni prostor v romanu, med drugim so s trdnjave otroci prvič zagledali koze, z njo pa se pripoved tudi konča, v njej namreč koze (skupaj s kozarjem Čango) tudi poginejo. Roman se v epilogu zaključi z besedami:

Oče je na dnu zavesti opustil tudi zadnjo domnevo, da je Čanga s kozami našel podzemni izhod iz trdnjave do tega vodnjaka. Na koncu je nehal misliti tudi na vodnjak, na pozabljeno grobnico minljivosti. Tu se je za očeta končala skrivnost o Čangu in njegovih kozah. Za mamo je to bilo srečna vrnitev očeta od knjig v življenje, za nas otroke pa konec najlepšega časa na svetu, časa koz ... (Starova 2019: 144–145).

Čanga na koncu pripovedi izbere svobodo: raje se uniči sam, kot da bi to dovolil oblasti (Dimkovska 2019: 153–154). Naslovni *čas koz* se pojavi čisto na koncu romana, v ospredju pa je žalost, ki jo občutijo otroci, saj se je končalo nekaj lepega.

2.3 Slavenka Drakulić: *Kot da me ni*

Roman Slavenke Drakulić *Kot da me ni* (*Kao da me nema*, 1999; prevedla Sonja Polanc, 2002) prikazuje nedojemljive zločine proti človeštvu, posilstva, nacionalno in versko sovraštvo ter neizbrisne posledice vojne (Mrak 2022: 131). Tretjeosebni pripovedovalec spremlja izkušnjo in grozote vojne, kot jo in jih je doživel brezimni lik S. Razdelki so naslovljeni s kraji (Stockholm, Bosna, Zagreb) in datumi (od maja 1992 do noči s 27. na 28. marec 1993) kot nekakšni dnevniški zapisi. Pripoved niha med spomini in sedanostjo, retrospektivo in zdajšnjim dogajanjem.

Vzdušje in občutja v romanu napovedujejo trije epigrafi. V delu prvega najdemo tudi misel, podobno naslovu romana: »vseprek se pogovarjajo o drugih rečeh, kot da me ne bi bilo« (Levi v: Drakulić 2002: 5), ki jo avtorica še potencira v trdilni stavek. Podobno občutje je tudi v drugem epigrafu, tretji pa že pred samim začetkom kaže na

konec in razplet pripovedi: »Človek obstaja le zato, ker zmore pozabiti« (Šalamov v: Drakulić 2002: 5).

Prvo in zadnje poglavje sta umeščena v Stockholm, Karolinsko bolnišnico, v porodnišnico (27. marec 1993 in naslednja noč). S. rodi otroka, spočetega s posilstvom. Odloči se, da ga ne bo obdržala, in ob tem čuti olajšanje, hkrati pa tudi, da je osvobojena grozot, ki so se ji zgodile med vojno. A pri tem ne gre za veselje nad svojim novim življenjem, temveč za konec preteklega trpljenja:

Otrok leži nag v svoji postelji. [...] Ko ga opazuje takole s strani, se ji zdi, kot bi bil mrtev, in S. naglo umakne pogled.

To naj bi bil njen sin. Rodila ga je popoldne v Karolinski bolnišnici v Stockholmu. A zanjo je brezimno malo bitje, ki je po devetih mesecih prišlo iz nje. Nič več ju ne povezuje. Kakor hitro pomisli na to, začuti olajšanje. Svobodna je. S tem otrokom se je iz njenega telesa iztekla vsa preteklost. Dozdeva se ji, da je tako breztežna, da bi lahko nemudoma vstala in odšla. (Drakulić 2002: 7)

V zadnjem poglavju, v noči po rojstvu sina, S. skuša zaspiti, ko opazi, da je sin odkrit. Pokrije ga in se ga s tem prvič dotakne. Roman se zaključí s podobo S., ki doji sina in joče. Na podlagi tiste noči lahko sklepamo, da se je odločila, da otroka obdrži:

Dogaja se proti jutru. Mali je vznemirjen, začel je jokati. Najprej potihem, nato vse glasneje. S. se zboji, da bo njegov jok prebudil Maj in Britt. Dvigne ga iz postelje in vzame v naročje, da bi ga pomirila. Mali še naprej joka. S. si odpne spalno srajco. Mleko kaplja. Zarine bradavico fantičku v usta. Mali lačno sesa. S. čuti, kako se njegovo telesce popolnoma sprošča. Čvrsto ga privije obse, ko ji solze polzijo po obrazu, po vratu, po prsih. (Drakulić 2002: 204)

Začetek in konec romana sta neposredno povezana. Prikazujeta pretresljivo čustveno preobrazbo S., ki se iz ženske, ki ne želi obdržati otroka, saj je zanjo boleč spomin na preteklost, preobrazi v mamo, ki se kljub grozovitim okoliščinam odloči sprejeti svojega otroka.

3 Epilog

Čustvo, ki najbolj zaznamuje obravnavane romane, je strah: »Te prestrašene oči. Ti preseči pogledi. Ljudje, ki ne razumejo ničesar več. Samo strah še poznajo« (Krese 2013: 55). Ta je izrazito prisoten tudi v *Času koz*; strah zaradi bližine vojne zamenja strah, ki ga po obrokih, kot zapiše avtor, servira politični aparat: »Kot pred vojno se ljudje niso otresli strahu. Ko se še vedno ni dobro polegel strah zaradi končane vojne, žrtev, taborišč, deportacij, je nova resničnost postal strah pred vojno proti kozam« (Starova 2019: 94).

A kar se zdi paradokсно in nepričakovano, je, kot ugotavlja tudi Geršak (2013: 330), da pravi strah pride šele po vojni, med vojno so osebe namreč že tako otopele, da strahu, predvsem za svoje življenje, sploh ne čutijo več. V romanu *Da me je strah?* tako ona med vojno ugotavlja, da postaja vedno bolj brezčutna, v vojni je namreč lažje ne čutiti,

da lahko preživiš. V romanu *Kot da me ni* pa že citat pred začetkom pripovedi napove, da »človek obstaja le, ker zmore pozabiti«.

A življenje po vojni skoraj zahteva nova rojstva, četudi v izmučenem telesu, da se življenje lahko obnovi. Tako je *ona* v *Da me je strah?* po vojni preveč izčrpana za mamo in rodi mrtve dvojčke (Zupan Sosič 2013). S. se vendarle odloči, da bo otroka obdržala, s čimer je vsaj implicirano, da je tudi po najhujših grozotah mogoče (ali celo treba) začeti znova, pomembnost mater pa je poudarjena tudi v *Času koz*: »Naš družinski kalendar so sestavljale smrti in rojstva. Vse je bilo prekleto pomešano. Pogoste smrti svojih otrok je mama zapolnjevala z novimi rojstvi. Tako je ohranjala družinsko življenje, v teh časih lakote je bila ona najbolj izžeta« (Starova 2019: 31).

Močni položaji v besedilu usmerjajo pozornost bralk in bralcev, kar vpliva tudi na čustveno doživljanje izbranih romanov, v vseh treh obravnavanih romanih pa so naslov, začetek in konec povezani. Vsem trem romanom je skupna nekakšna pomiritev s preteklostjo. Krese in Drakulić na začetku romana bralce in bralke nemudoma potopita v svet vojne in njenih posledic, konec pa ne ponuja dokončne pomiritve, temveč čustveni premik od otopelosti k sprejetju, nadaljevanju življenja onkraj bremen preteklosti. Starova roman ciklično zaokroži s prostorom, trdnjavo Kale, otroci pa otožno sprejmejo konec najlepšega časa, časa koz.

Povojni romani torej tudi prek čustev, ki jih doživljajo liki v literarnih delih, v bralcih in bralkah vzbujajo empatijo in ohranjajo zgodovinski spomin. Kot na koncu romana zapiše Drakulić (2002: 204): »Rablji potrebujejo pozabljenje, toda žrtve jim ga ne smejo dopustiti.«

Viri in literatura

- DIMKOVSKA, Lidija, 2019: V iskanju izgubljenega časa koz. Luan Starova: *Čas koz*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 147–160.
- DRAKULIĆ, Slavenka, 2002: *Kot da me ni*. Prevedla Sonja Polanc. Ljubljana: Aleph.
- DURIĆ, Dejan, 2018: O kozah in ljudeh: pomnjenje komunizma v Času koz Luana Starove. *Slavistična revija* LXVI/1. 15–32.
- EKMAN, Paul, 1993: Facial Expression and Emotion. *American Psychologist* XLVIII/4. 384–392.
- GERŠAK, Ana, 2013: Maruša Krese: Da me je strah? *Sodobnost* LXXVII/3. 330–332.
- HRASTELJ, Stanka, 2013: Partizanski prapori in Antigona. Maruša Krese: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga. 188–201.
- IVANOVIĆ, Radomir, 1978: Značilnosti romana z vojno tematiko. *Sodobnost* XXVI/10. 975–982.
- KOS, Matevž, 2019: Druga svetovna vojna in dileme sodobnega slovenskega romana. *Leta nevarnega življenja: pet fragmentov o slovenski literaturi in drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KRESE, Maruša, 2013: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga.
- MRAK, Anja, 2022: Kako poučevati nepredstavljivo: vojni roman Slavenke Drakulić *Kot da me ni* pri pouku književnosti. *Primerjalna književnost* XLV/2. 131–143.
- RABINOWITZ, Peter, 2002: Reading Beginnings and Endings. Brian Richardson (ur.): *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. The Ohio State University Press. 300–312.
- STAROVA, Luan, 2019: *Čas koz*. Prevedel Aleš Mustar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: Žanrski sinkretizem sodobnega slovenskega romana. *Slavistična revija* LI/posebna št. 251–261.

- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2013: Etika partizanov v sodobnem slovenskem romanu. Aleksander Bjelčevič (ur.): *Etika v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 49. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 46–53.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2014: Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* LIX/1. 22–42.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ŽUNKOVIČ, Igor, 2022: Literatura in vojna (predgovor). *Primerjalna književnost* XLV/2. 1–5.

Emocje obywatelskie w prozie i esejach Draga Jančara

DOI: 10.4312/Obdobja.44.295-302

Wiesław Przybyła, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Łódź;
wprzybyla@ahelodz.pl

Razlog za veliko zanimanje za delo Draga Jančarja je rezervoar domoljubnih čustev, ki jih lahko opredelimo tudi kot »državljsko čustvenost« v literarnih izjavah tako izjemnega pisatelja, kar je bilo za Poljake vedno pomembno v njihovi lastni literaturi. Osnovna čustva, ki spremljajo tovrstno delo, vključujejo: željo po svobodi, solidarnost in upor proti krivici. Jančarjeva inovativna in esejistična izjava v njegovih delih (zlasti v esejih) ustreza – v dojemanju sekundarnih bralcev – poljskim razmeram in je vredna primerjalne raziskave. V svojem članku se ukvarjam s pisateljevo čustveno vpletenostjo v politične spremembe v Sloveniji in nekdanji Jugoslaviji.

Drago Jančar, zgodovina, zgodovinski determinizem, Slovenija, poljsko-slovenske povezave

The reason for the great interest in work of Drago Jančar is its wealth of patriotic emotions, which can also be defined as »civic emotionality« in the literary production of this outstanding writer, a feature that has always been important for Poles in their own literature. Among the basic emotions that accompany this type of work are the desire for freedom, solidarity, and rebellion against injustice. In the perception of secondary readers, Jančar's innovative and essayistic statement in his works (especially in his essays) corresponds to the Polish situation and calls for comparative research. This article examines the writer's emotional involvement in the political changes in Slovenia and elsewhere in the former Yugoslavia.

Drago Jančar, history, historical determinism, Slovenia, Polish–Slovenian connections

W pisarstwie Draga Jančara ujawnia się – poza wieloma poruszonymi zagadnieniami – wielka struktura semantyczna, jaką jest relacja jednostki i dziejów, zależność człowieka od mechanizmów dziejów. Oczywiście topos omnipotentnej maszyny dziejów, zagarniającej człowiecze indywidualności, jest jednym z częstych tematów sztuki, czy ogólnie humanistyki, ale w twórczości słoweńskiego prozaika stanowi zarówno jego znak rozpoznawczy, jak i niezwykle udaną, kunsztowną realizację tego motywu. Powieści i eseje Jančara wydają się swoistym alembikiem destylującym opowiadane historie przez rozgałęzioną strukturę wypadków dziejowych. Kwestią centralną – bez jednoznacznych i dyrektywnych rozstrzygnięć – jest pytanie o relację między jednostką a zbiorowością, czyli *de facto* o »granice autonomii jednostki« (Kopczyk 2020: 268).

Silvija Borovnik wskazuje, że w wymiarze słoweńskim owa współgra jednostki i historii ma najczęściej posmak lęklivego pesymizmu (Borovnik 2015: 52). Przestrzeń, w której żyli Słowacy, była bowiem naznaczona doświadczeniami i skutkami obu wojen światowych, atrofią imperium habsburskiego, ruchawkami społecznymi, kosz-

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



marem okupacji niemieckiej i różnymi odmianami komunizmu, a nadzieja na lepszą przyszłość pojawiała się raz po raz, ale często była złudna. Sam autor *Zalezujoc Godota* tuż przed rozpadem świata ufundowanego »socjalistycznej wspólnocie« pisał: »Nasze stulecie, ze wszystkimi jego wspaniałymi postępami, sztucznymi tworzywami, automatami, kolorami, modami i jasnymi salami, wkradło się pod skórę człowieka jako stulecie strachu i skrajnego wystawienia na niebezpieczeństwo« (Jančar 1989: 119).

Pandemonium, w którym władają przemoc, niesprawiedliwość, okrucieństwo i strach, domaga się obywatelskiej donkiszoterii, przeobrażającej się tu w pisarskie zaangażowanie, któremu nieobca jest postawa dysydencka, ale równie bliska jest intelektualna zaduma nad nierównowagą jednostkowych pragnień i społeczno-dziejowych imperatywów. Erudyta Jančar przywołuje we wstępie do zbioru esejów Adama Michnika *Skušniavec našega časa* (1997) figurę dysydenta czy schizmatyka z *Historii Anglii* André Maurois, pozostającego w uporczywym sporze z władzą państwową, opinią publiczną, obdarzonego konieczną w tym procesie odwagą ducha (Jančar 1997: 24). W autorskim komentarzu do słów francuskiego prozaika Jančar odnosi się do nieśmiertelnej figury kontestatora oglądanego z perspektywy etycznej, politycznej, społecznej, antropologicznej. W centralnym punkcie stawia kategorię prawdy będącej, jak chciał Michaił Bułhakow, najbardziej upartą rzeczą pod słońcem:

Historia ta ma już ponad trzysta lat. W istocie jest stara jak ród ludzki, jednak trzysta lat temu została po raz pierwszy sformułowana w sposób tak jasny i dostosowana do warunków współczesnych. I jest to sformułowanie, które do dziś jest stosowane wobec Adama Michnika i podobnych do niego. Nie oznacza to, że jego – i ich – analizy i definicje są zawsze całkowicie dokładne. Oznacza to jednak, że mówią prawdę, na ulicy, w gospodzie, w piwnicy lub pałacu rządowym, zawsze mówią właściwą sobie prawdę, wypowiadają ją z honorem, który nie bierze się z doskonałości, lecz poprzez dziwny dar odwagi, rozumu i serca (Jančar 1997: 24).

Co istotne, w tekście nawiązującym wprost do tradycji polskiego opozycjonizmu Jančar dostrzega istotną różnicę pomiędzy mesjanistyczną czy tyrtejską ułudą, intelektualnym sceptycyzmem i poparciem dla prześladowanych a potwierdzonym, choć odłożonym w czasie, zwycięstwem: »Ktoś, kto chciałby jakoś opisać te gwałtowne zmiany, do których doszło w Europie Wschodniej, punkt zwrotny, aksamitną rewolucję, załamanie komunizmu, jakkolwiek zostanie to nazwane przez historyków, może użyć określenia przypisywanego Lechowi Wałęsie: Solidarność wyciągnęła pierwszą cegłę z muru berlińskiego« (Jančar 1997: 13).

Polskie alianse w życiu i twórczości Draga Jančara wynikają nie tylko z kontaktów i przyjaźni, jak choćby z Adamem Michnikiem, lecz są przede wszystkim wyrazem wspólnoty dążeń oraz współdzieleniem paradygmatu sztuki, kultury, literatury zaangażowanej. Właśnie droga od Sierpnia '80 do demontażu Imperium Zła stanowi dla słoweńskiego pisarza swoisty dowód wpływu i potwierdzenie związku pomiędzy intelektualną czy artystyczną kontestacją a politycznym uzyskiem. Jednocześnie pyta Drago Jančar o zbalansowaną mechanikę buntu w tej części Europy, który połączył w sobie

gen honoru, patos, intelektualną ironię oraz chłodną analizę społeczno-ekonomiczną: »jak to wszystko trzyma się razem?«. Można odpowiedzieć słoweńskiemu mistrzowi słowa, że to wszystko trzymało się razem, póki dekompozycja systemu nie skutkowałą dekompozycją rozmaitych płytek tektonicznych, składających się na delikatną materię społeczną czy narodową. Resztę możemy poczytać w serwisach informacyjnych. Fatalizm historii został przezwyciężony – Polacy pierwsi dali odpór – ale szybko okazało się, że jednokrotna zwycięska misja nie kończy, po norwidowsku, »dziejów pracy« i »przepalania globu sumieniem«.

Tym niemniej w Jančarowym oglądzie polskiego solidarnościowego zwycięstwa wybija się nie tylko przyjazne uznanie, przecież szczere w ustach pobratymcy, nie tylko troska o przyszłość niestabilnej młodej demokracji, w pierwszej mierze rzecz idzie o skruszenie postromantycznego mitu uszlachetniającej niewoli. A wówczas, jak pisze Michał Kopczyk: »refleksja pisarza godzi w nasz autostereotyp, w jeszcze jeden mit, który konsekwentnie podtrzymujemy. W jego oczach ów ‘zysk’ staje się kłopotliwy, jest brzemieniem powodującym, że gdy opadnie już kurz bitew, trudno nam zadomowić się w świecie małej stabilizacji, powolnego budowania, normalności. Taką, rzecz można, skazę postkolonialną dostrzegł w nas Jančar – przypomnijmy – w 1989 roku, i zapisał kilka lat później na użytek słoweńskiego czytelnika« (Kopczyk 2020: 274). Słoweński przyjaciel Polaków dostrzegł wówczas – równie z oddali, jak i bliskości doświadczeń – narodziny nowych demonów. Ustosunkowanie się do nowych demonów wymaga zaś nie tylko intelektualno-szacunkowej precyzji, ale przede wszystkim emocjonalno-ideologicznego ładunku. Można w tej diagnozie dostrzec niewiarę w trwałe ulepszenie świata czy choćby poszczególniej zbiorowości. Można również ujrzyć prostracyjną zgodę na działanie niezniszczalnego i stale odradzającego się Wiecznego Przeciwnika (Jančar 2001: 101).

Historyczny pesymizm (może realizm) słoweńskiego pisarza dotyka również najnowszych dziejów jego ojczyzny, młodej wiekiem, ale obciążonej immanentnym brzemieniem utraty skutecznie uciskającym entuzjazm odzyskanej wolności, siłę nowej nadziei. To właśnie »technika i polityka« w końcu XX wieku skutecznie wyparły wartości idealistyczne, takie jak »myślenie i sztuka«. Pewna niechęć Jančara do *Kakanien-Sehnsucht*, w konsekwencji idiosynkrazja do twórczości Josepha Rotha, wynikała z bolesnej odmowy, jaką Wiedeń artykułował wobec »samodzielnych małych narodów«. Rozpad monarchii austro-węgierskiej konweniuje wszak z tragedią Europy Środkowej, o której pisał Milan Kundera. Wielbiony przez Rotha twór był bowiem wypadkową pangermańskiego nacjonalizmu i słowiańskiego wizjonerstwa. W tej wiedeńskiej koncepcji nie przewidziano niezawisłości Czechów, Serbów czy Słoweńców. Ich tożsamość naznaczona jest skazą migotliwości i permanentnego zagrożenia. Owo poczucie, jak wyraził to Józef Wybicki w polskim hymnie, jeszcze-trwania, jeszcze-nieumarcia, jeszcze-walki determinuje naczelną emocję narodową: »Zarówno narodowi, jak i pisarzowi słoweńskiemu nigdy niczego nie podarowano, wszystko trzeba było wywalczyć, także za cenę samotności, poniżenia, prześladowań, zesłania i więzienia« (Jančar 1999: 60).

Niczym czytelnik-archeolog pisarz próbuje budować obywatelską świadomość, wygrzebuje się spod gołych faktów i historycznych stereotypów. Proces ten kontynuuje w ideowych ramach jugofederacji i jugonostalgii. Tendencje unionistyczne napotykają na marzenie niepodległościowo-separujące.

Czuliśmy, że stajemy ponad bezsensownymi i ideologicznymi schizmami, narodowymi granicami i państwowymi jurysdykcjami, że w tym komicznym klubie rozmawiamy bez udziału ludzi chorych na historię i narodową nienawiść. Różnorodność, światopoglądowy pluralizm, rozdrobnienie, wielojęzyczność; cały ten kulturowy Babilon, co w ciągu niecałych sześćdziesięciu lat przeżył rozpad państw, zmiany granic, wloty ideologicznych eschatologii, ogromne nadzieje i wielkie rozczarowania, odczuliśmy jako wartość i »nawóz«, z którego niespodziewanie wyrasta nowa nadzieja (Jančar 1999: 178).

Podobnie jak w Polsce, Słoweńcy, w tym przenikliwie patrzący na młodą niepodległość Jančar, rychło dostrzegli historyczny opór materii. Kiedy prezydent Milan Kučan na placu Republiki 26 czerwca 1991 roku ogłaszał powstanie niepodległej Republiki Słowenii, nikt z wiwatujących nie spodziewał się łatwej transformacji ustrojowo-społecznej, ale nikt też nie przewidział ogromu nowych wyzwań, czasem niezdetonowanych wcześniej bomb współczesności... Jak zauważa Krzysztof Czyżewski, Jančar, wczorajszy euforyczny wiecownik, staje uparcie na gruncie rzeczywistości: »Ponownie dostrzega zagrożenia wolności słowa i korupcji władzy. Słoweńcom zarzuca prowincjonalne zadufanie, postawę cynicznego dystansu, oportunizm i utylitaryzm« (Czyżewski 1999: 16). Trafnie poczucie rozgoryczenia Jančara postkomunistycznym ładem wyraziła ponad dwadzieścia lat temu Maria Dąbrowska-Partyka:

Drago Jančar należy do tego pokolenia i gatunku intelektualistów, których swego czasu połączyły »antypolityka« György’ a Konrada, »siła bezsilnych« Havla, polskie »dzieje honoru«. Innymi słowy – połączył ich rozślawiony przez Milana Kunderę »Zachód porwany, czyli tragedia Europy Środkowej«. Jančar jest więc pisarzem przeciwstawiającym niegdysiejszej potędze realnego socjalizmu niezbyt realną siłę niezależnego słowa. Należy do grona twórców skupionych wokół wyobrażenia, któremu w równej mierze patronowała widmowa Austria felix, idealistyczna Europa ojczyzn, jak i potrzeba samoobrony przed zagrożeniem, które symbolizował Zinowiewowski homo sovieticus (Dąbrowska-Partyka 2003: 189).

Zdaniem autora *Zorzy polarnej* cała środkowoeuropejska literatura »nasiąknęła pesymizmem«. Wspomniano już, że istotą rozważań eseisty i beletrysty jest styk losów zbiorowych i jednostkowych. Kłębowisko obu porządków istnienia nasycone jest dramatyzmem i tragizmem tym dotkliwszym, im większy staje się koszmar dziejów tego czy innego zakątka świata. Rozpad państwa czy innej dowolnej struktury społecznej uderza w człowieka i wprost wpływa na jego dezintegrację. Jeśli uważnie przeczytamy pierwszą część powieści *Widziałem ją tej nocy*, opowiadaną z perspektywy majora kawalerii królewskiej Stevana Radovanovića, to zwrócimy uwagę na nieco nostalgiczną konstatację upadku – państwa i człowieka. Paradoksalnie Stevan przypomina Rothowskiego, ostatniego von Trotte poległego na bitewnych polach pierwszej wojny

światowej. W powieści Jančara – po dwudziestu latach – następuje dekompozycja pierwszej Jugosławii. Ale to historia zdradza człowieka, nawet tego, kto w głębi serca jest wierny państwowym strukturom:

Ostatni list dostałem od niej wiosną trzydziestego ósmego roku, teraz jest początek lata czterdziestego piątego. Minęło zaledwie siedem lat, odkąd odeszła. A mnie się wydaje, jakby to było wczoraj. Przypominam sobie puste mieszkanie w Mariborze, nigdy go nie zapomnę. Meble stały w nim nadal, niczego nie zabrała, tylko swoje ubrania i kilka drobiazgów, ale mieszkanie było puste, bo jej tam zabrakło, jej śmiechu i cichych kroków, wszystkiego, w łazience kapąca woda, rano wzięła prysznic i wyjechała. Tych kropli też nie zapomnę, jeszcze teraz je słyszę, kap, kap, kap, wpadały do porcelanowej wanny. Jak sekundy, jak minuty, jak czas, który mijał w ciszy. Jakby się coś zatrzymało i zaczęło biec inaczej, dokładnie pamiętam, choć przez te siedem lat zdarzyło się więcej niż w całym moim poprzednim życiu. Jej już nie ma. I Jugosławii też nie ma. I królewskiego wojska, bo tych wziętych do niewoli obiboków plączących się między barakami w Palmanova nie można nazwać królewskim wojskiem. A ja wciąż tu jestem, jeśli w ogóle ja to jeszcze ja (Jančar 2014: 87).

Powieść Jančara przepełniona jest więc »emocjami schyłkowości« mającej swoje źródła nie tylko w stracie osobistej, ale przede wszystkim w gwałtownym destruowaniu tożsamości obywatelskiej. »Przed siedmiu laty, kiedy Veronika wyjechała z Mariboru, pomyślałem pierwszy raz, że dla mnie to jest koniec świata. Teraz jednak widzę, że był to tylko mały osobisty dramat, życie toczyło się dalej, wojsko, do którego należałem ciałem i duszą, wciąż istniało, jego porządek i dyscyplina, jego sławna artyleria, konnica i piechota, wszystkie formacje otoczone chwałą bitew nad Kolubarą i pod górą Cer« (Jančar 2014: 10). Bohater – silna i po żołniersku ukształtowana osobowość – odnajduje siebie, a raczej resztki siebie, w popękany lustrze, gdyż świat rozpadł się właśnie jak popękane lustro, uległ bezładnej fragmentacji unieważniającej dotychczasowe sensy i postawy. Z tego powodu dowódcy szwadronu pierwszej brygady nie chce się namydlić i ogolić, zapiąć pasa, doprowadzić się do porządku i pójść na plac apelowy. Państwo rozpada się »w ogniu i morzu krwi«. Pojawia się pytanie, jak opowiedzieć o przeżywanym kataklizmie, jak dotrzeć do istoty zniszczenia.

Jančar formułuje odpowiedź o charakterze etycznym: opowiada o katastrofie przez pryzmat doświadczeń jednostkowych, gdyż tylko osobiste dramaty jednostek mogą być sposobem na czytanie historii. W *Październikowych dyskusjach* pisze: »Każda opowieść o pojedynczym człowieku, o ludziach, którzy przeszli i nadal przechodzą przez straszne doświadczenia, w przyszłości więcej powie o naszym czasie niż bajki wypisywane w szkolnych czytankach. To, co teraz dzieje się z nami – krwawe konflikty czy 'tylko' krzyki na ulicy – nie jest jedynie osią poziomą historii, lecz także osią pionową jednostki« (Jančar 1999: 98). Jak się wydaje, pisarz w *Widziałem ją tej nocy* celowo przeciwstawia wojennemu horrorowi i namiętnemu przemocy przekorną sylwetkę Veroniki, żyjącą niejako w poprzek wydarzeń, dyktującą istnieniu własne warunki i zasady gry, naiwnie odważną, nieprzyzwoicie uroczą w czasach, kiedy *charme* był nie na miejscu, melodramatyczną. Katarzyna Trzeciak w recenzji polskiego wydania powieści bardzo trafnie

zauważa, że postać Veroniki dostarcza pewnej przesłony łagodzącej okrutny obraz wojny, zaburzającej bezalternatywne równanie śmierci. »Przesłona rzeczywistości zostaje jednak zrzucona w ostatniej opowieści, którą snuje partyzant. Nie ma już w niej żadnej tajemnicy – nie można już dalej snuć domysłów ani fantazji o losach Veroniki« (Trzeciak 2015: 68). Nieco przypomina to opozycję porcelana–wojna z wiersza Czesława Miłosza *Piosenka o porcelanie*:

O świecidełka wy płone
Co radowałyście barwą
Teraz ach zaplamione
Brzydką zakrzepłą farbą.

Warto w tym miejscu – na zasadzie istotnego dopowiedzenia – przytoczyć rozważania nad polskim przekładem powieści Jančara. Monika Gawlak, omawiając przekład Joanny Pomorskiej, wskazuje na trudności tłumacza z zachowaniem kanonu ścisłości wobec oryginału, zwłaszcza w zakresie różnych znaczeń historycznych oczywistych dla czytelnika prymarnego, a sprawiających kłopot odbiorcy sekundarnemu. Kwestia ta dotyczy choćby semantyki słowa *partyzant*, *partyzantka*. W obu kręgach historyczno-kulturowych określenia te mają dość odmienne konotacje. Nie miejsce tu, by przytaczać lingwistyczne rozważania polskiej badaczki. Ciekawa jest natomiast jej konstatacja o wartości czytania powieści w perspektywie mniej historycznej i narodowej, a bardziej w ujęciu uniwersalizującym, odwołującym się do wspólnoty wyobraźniowej. Niewątpliwie ponadśłoweńska jest intencja autora, aby zobrazować niszczycielską kinetykę historii, która miażdży jednostkowe uniwersum potrzeb i marzeń. Na drugi plan – przynajmniej w ocenie niesłoweńskiego odbiorcy (mierzonej ograniczoną siłą percepcji domestykaliów) – schodzi zaś »płaszczyzna rozrachunkowa powieści, ściśle związana z kontekstem kultury, mentalności i świadomości odbiorcy prymarnego« (Gawlak 2016: 159). Nie potrzeba natomiast dyferencjalnego odbioru, by dostrzec ponury cień bestialstwa w zbrodniczym (a może tylko pochopnym, jak mogłaby powiedzieć chichocząca historia) postępku grupy partyzantów tej czy innej proveniencji (nazywanych też w powieści apolitycznie »leśnymi«). Nie potrzeba także szczegółowej wiedzy historiograficznej, by odczuć tragifarsę i absurdalność przypadkowej śmierci, jak choćby ta opisać przez... hitlerowskiego lekarza Horsta Hubmayera:

Przez okno widziałem młodego porucznika, mył ręce, żołnierz polewał mu je wodą z kanistra. Na pewno nie pomyślał wtedy, że tuż przed końcem wojny obciążył sumienie zabójstwem pięciu starców przy jakiejś drodze na równinie Friuli. Może dzisiaj o tym myśli. Jak ja o tym, czego nie zrobiłem. Kolumna ruszyła w kierunku ośnieżonych gór. Przez tylną szybę wozu sanitarnego zobaczyłem kobiety i dzieci, które wybiegają z chat na scenę bezsensownej śmierci. Taka jest śmierć. Jak śmierć żaby, którą rozjechaliśmy w niedzielne słoneczne popołudnie Leo, Veronika i ja. Jaka była jej śmierć, śmierć Veroniki, w zimny styczniowy dzień czterdziestego czwartego roku? W lesie nad zamkiem czy może gdzieś w górach, czy był tam ktoś, kto by powiedział: spójrz na te oczy, jeszcze żyje. Jej żywe, zawsze wesołe oczy, może

zrozpaczone i puste, patrzyły na czubki ośnieżonych świerków zaraz po Nowym Roku czterdziestego czwartego, może widziały je, zanim zgasły (Jančar 2014: 110).

Przygnębiająca scena bezsensownego odwetu w przeddzień zakończenia wojny wpisuje się w rozważania o nieuchronnej dialektyce tzw. »koła historii«. W ideologiach deterministycznych – którym słoweński pisarz przeciwstawia się całą mocą inteligentnego i etycznego indywidualizmu – jednostka wpada w mechanistyczne tryby dziejów jako »nawóz« użyźniający przyszłą glebę. Determinizm historyczny wypisywany na totalitarnych sztandarach podlega w literackim świecie Jančara całkowitemu odrzuceniu. Obecnie są mu potężne jady zatruwające jednostki i państwa w drodze do »Raju na ziemi«, o którym przenikliwie pisał Tomas Venclova (Venclova, Miłosz 2011: 247). Czasem »koło historii« przemienia się w »groteskową karuzelę«, na przykład wtedy, gdy za posiadanie tzw. zakazanej literatury młody Drago Jančar został skazany i uwięziony w tym samym więzieniu, w którym naziści więzili jego ojca podczas II wojny światowej. W ten sposób jego doświadczenie odzwierciedlało także ironię historii, czyli obłęd historycznego koła, które zawsze powraca do tego samego punktu (Jančar 1989: 17).

Twórca *Halštata* silnie podkreśla obywatelski imperatyw, będący pierwszą powinnością intelektualisty, artysty czy literata. Jeśli wymaga tego społeczny porządek istnienia, musi on porzucić wąską dziedzinę myśli czy sztuki na rzecz obowiązku głoszenia krytycznych sądów o *polis*, powinien zatem oddalić klerkowską hieratyczność w imię zobowiązań etycznych. *Expressis verbis* tę postawę definiuje Jančar w eseju *Październikowe dyskusje*: »Z jednej strony stracił on niezależność, gdy zaczął służyć polityce, a na Bałkanach nawet przemocy, z drugiej zaś traci ją, gdy za cenę swej niezależności brakuje mu już odwagi albo chęci, by wyrazić jakąś ryzykowną opinię«. Największą przypadłością świata artystów i intelektualistów jest bowiem milczenie wobec zła, gdyż taka po trosze wyniosła, po trosze strachliwa bez-reakcja przyznaje rację tym, którzy »nie myślą własną głową albo nie myślą wcale. Ale za to działają, i to bez litości« (Jančar 1999: 87). Pisarz ma świadomość, że wszelkie tragiczne paradoksy i ironie historii odczuwa przede wszystkim człowiek, który »przeciwstawia swe kruche, nieodporne na rany i przemijające istnienie. Swój przygnębiający śmiech« (Jančar 1999: 69).

Autorefleksyjne wypowiedzi Jančara skupione są na zagadnieniu historycznej perseweracji. Historia staje się teraźniejszością, czas kołuje, a wskazówki zegara ustala pisarz:

Poprzez obrazy, poprzez projekt, poprzez słowa, poprzez intensywność zdania, pisanie jest jednocześnie teraźniejszością i przeszłością, przeniesionym czasem, innym czasem, super-czasem. Wymiar egzystencjalny staje się zatem oczywisty: człowiek jest w taki czy inny sposób przygotowany na powtarzanie tych samych relacji, tych samych destrukcyjnych działań, tych samych okrucieństw, aż do absurdu, które są wieczne, tak jak wieczne są miłość i śmiech, radość i smutek (Jančar 2002: 45).

Drago Jančar swoim pisarstwem nie daje nam, niewolnikom historii, żadnej pociechy i nie widzi w obrotach dziejowych sezonów etycznej progresji. Stawia jednak ważne pytania – bynajmniej nie są to kwestie usytuowane »na obrzeżach«.

Bibliografia

- BOROVNIK, Silvija, 2015: Slovenski narod in država v izbranih esejih Draga Jančarja. Hotimir Tivadar (ur.): *Država in narod v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 51. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 51–58.
- CZYŻEWSKI, Krzysztof, 1999: Przedmowa. Drago Jančar: *Eseje*. Pogranicze: Sejny. 7–21.
- DĄBROWSKA-PARTYKA, Maria, 2003: *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 189–201.
- GAWŁAK, Monika, 2016: Tłumacz wobec historii. Elementy kulturowe w przekładzie powieści Draga Jančara pt. *Widziałem ją tej nocy*. Jolanta Lubocha-Kruglik, Oksana Małysa (ur.): *Przestrzenie przekładu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 149–160.
- JANČAR, Drago, 1989: *Terra incognita*. Celovec: Wieser.
- JANČAR, Drago, 1997: Adam Michnik ali premišljevanje o Poljski. Adam Michnik: *Skušnjavec našega časa*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 5–24.
- JANČAR, Drago, 1999: *Eseje*. Sejny: Pogranicze.
- JANČAR, Drago, 2001: Rozmyślania o Polsce. *Zeszyty Literackie* 2. 95–107.
- JANČAR, Drago, 2002: *Privlačnost praznine. Literarni eseji in zapisi*. Ljubljana: Študentska založba.
- JANČAR, Drago, 2014: *Widziałem ją tej nocy*. Prevedla Joanna Pomorska. Wołowiec: Czarne.
- KOPCZYK, Michał, 2020: Przekład — kontekst — polityka. Próba lektury *Rozważań o Polsce* Draga Jančara. *Przekłady Literatur Słowiańskich* X/2. 267–281. <https://doi.org/10.31261/PLS.2020.10.02.11>
- TRZECIAK, Katarzyna, 2015: Groza ostateczności. *Tygodnik Powszechny* 42. 68.
- VENCLOVA, Tomas, MIŁOSZ, Czesław, 2011: *Powroty do Litwy*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.

Temna stran empatije v sodobnem slovenskem romanu

DOI: 10.4312/Obdobja.44.303-310

Ana Rakovec, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; ana.rakovec@ff.uni-lj.si

Porast vse bolj normaliziranega sadističnega vedenja v današnjem svetu se odraža v pojavih temne empatije kot namernega soizkušanja bolečine drugega. Oblike empatičnega in manipulativnega sadizma v literarnih svetovih so analizirane na primeru dveh sodobnih slovenskih romanov, *Kralj ropotajočih duhov* Miha Mazzinija in *Tito, amor mijo* Marka Sosiča, in sodobnega argentinskega romana *Kako sem postal nuna* Césarja Aire. V teh romanih se oblike temne empatije pojavljajo tako na družbeni ravni, kjer izraščajo iz senc avtoritarnih ali celo fašističnih diskurzov, kot na intimni ravni v družinskem okolju, pogosto v odnosu do najbližjih.

čustva, empatija, temna stran empatije, empatični sadizem, sodobni slovenski roman

The rise of increasingly normalized sadistic behavior in today's world is reflected in the phenomenon of dark empathy as intentional coexperiencing of someone else's pain. Forms of empathic and manipulative sadism are analyzed in two contemporary Slovenian novels, *Kralj ropotajočih duhov* (The King of Rambling Spirits) by Miha Mazzini and *Tito, amor mijo* (Tito, My Love) by Marko Sosič, as well as in the contemporary Argentine novel *Cómo me hice monja* (How I Became a Nun) by César Aira. In these novels, manifestations of dark empathy emerge both on a social level, where they grow out of the shadows of authoritarian and fascist discourses, and on an intimate level within the family environment, frequently in the relationship with those closest to us.

emotions, empathy, dark side of empathy, empathetic sadism, contemporary Slovenian novel

1 Uvod

Čeprav empatija velja za temelj prosocialne interakcije in javnega dobrega, se zaradi porasta vse bolj normaliziranega in toleriranega sadističnega vedenja (Paulhus, Dutton 2016: 109), ki sega od poniževanja in ustrahovanja drugih do uživanja v upodobitvah nasilja, številni raziskovalci sprašujejo (Breithaupt 2019), ali gre pri zavzemanju perspektive drugega vedno za pozitivno soizkušanje. Ali poteka zavzemanje perspektive drugega tudi z egoističnimi in sadističnimi tendencami soizkušanja njegove bolečine oz. drugih negativnih občutenj? Za ta pojav se uporablja izraz temna stran empatije oz. temna empatija, katere sledi je mogoče zaznati tudi v sodobnih pripovedih. Prispevek zato z interpretativno-analitično in primerjalno metodo raziskuje tematizacijo temnih strani empatije v dveh sodobnih slovenskih romanih, *Kralj ropotajočih duhov* (2001) Miha Mazzinija in *Tito, amor mijo* (2005) Marka Sosiča, in sodobnem argentinskem romanu *Kako sem postal nuna* (1993) Césarja Aire, ki jih povezuje kompleksna temati-

zacija raznolikih oblik nasilja tako v intimno-družinskem kot v širšem družbenem okolju.¹

2 Temna stran empatije

V času naraščajočega egocentrizma in narcisizma, ki povečuje individualistično orientiranost in izgubo posluha za drugega, vse bolj izrazite postajajo temne plati empatije kot posledica vsakdanjega sadizma (Paulhus, Dutton 2016: 111), ki generira vse bolj normalizirane in tolerirane oblike nasilnega vedenja. Te so vidne v številnih primerih poniževanj in ustrahovanj drugih ali uživanja ob upodobitvah nasilja,² zato nekateri raziskovalci sadizem povezujejo s sposobnostjo empatičnega soizkušanja³ položaja drugega. Raziskave namreč dokazujejo, da sadisti nasprotno od nekdanjega prepričanja še predobro razumejo druge in delijo čustva drugih prav zaradi tega, ker soizkušajo – tako razumsko kot čustveno – negativna čustva, ki jih pripisujejo drugim. Empatija namreč ni vedno pozitivna (Oatley 2015: 25), saj se lahko vzbudi tudi ob negativnih čustvih, kot so jeza, sovraštvo ali strah, v katera se prav tako lahko vživimo oz. v katera se sadist *želi* vživeti, v najtemnejšem scenariju pa empatija v opisanih primerih v opazovalcu vzbuja celo zadovoljstvo. V takih primerih govorimo o temni empatiji (Breithaupt 2019: 162).

Temna empatija se lahko vzbudi tako pri ekstremno nasilnih dejanjih, ki so že posledica patoloških motenj, kot pri številnih oblikah povsem »običajnega«, vsakodnevnega in celo toleriranega vedenja. Izraža se v raznolikih oblikah izkoriščanja, razkrivanja slabosti pri drugih ali spravljanja drugih v zadrego, vključno s primeri lažnega usmiljenja ali vztrajnega zatiranja, kar Breithaupt (2019: 171) imenuje empatični sadizem oz. sadistična empatija. Ker naj bi empatija v naštetih primerih negativna dejanja celo motivirala in spodbujala, govorimo o empatiji zaradi empatije same (angl. *empathy for empathy's sake*) (Breithaupt 2019: 196). To pomeni, da se ta zlonamerna dejanja ne zgodijo kljub empatiji, ampak zaradi nje. Poleg empatičnega sadizma je ena od oblik tovrstne empatije tudi manipulativna empatija, ki temelji na usmerjenosti v prihodnost. Empatizer lahko drugega razumsko usmerja v določeno situacijo, v kateri bi se ta odzval čustveno predvidljivo, kar bi mu omogočilo soizkustiti njegova čustva. Številne oblike manipulativne empatije predstavljajo moraliziranje, draženje, kritiziranje, pokrovitelj-

1 Motivne in tematske sledi temne empatije v sodobnih slovenskih romanih zasledimo tako v vsakdanjih intimno-družinskih odnosih kot v družbeno strukturiranih manipulacijah in zatiranju drugega in drugačnega – npr. v romanih *Pastorek* (2008) Jurija Hudolina, *Otroštvo* (2015) Miha Mazzinija, *Zabubljena* (2021) Ane Marwan, *Kokoška in ptiči* (2014) Vesne Lemaic, *Ime mi je Sarajevo* (2022) Adriane Kuči in številnih drugih.

2 Že Fromm trdi, da je sadizem naravni vidik človeške narave in ne zgolj patološko stanje peščice, npr. spolnih deviantov. Tudi številni dokazi iz vojaške zgodovine ali evolucijske psihologije kažejo, da je sadizem človeku prirojen (Paulhus, Dutton 2016: 111).

3 Soizkušanje (angl. *coexperiencing*) kot razširitev ustaljenega razumevanja empatije, da gre za razumsko in čustveno vživljanje v položaj drugega (Zupan Sosič 2017: 302), predlaga Breithaupt (2019: 11). S soizkušanjem poudari tri ključne razlike oz. dopolnitve k definiciji vživljanja: 1) pri soizkušanju se opazovalec zaveda razlike med njim in drugim; 2) opazovalcu se ni treba odzvati na položaj drugega, temveč si samo predstavlja, kako bi drugi lahko reagiral ob določeni situaciji; 3) hkrati pa ima empatični opazovalec običajno, ker se nahaja zunaj situacije, nad njo večji pregled in posledično jasnejši pogled.

sko vedenje, testiranje, ustrahovanje, različne vrste pritiska, izsiljevanja, dajanja lažnega upanja, kakor tudi vsakršne oblike seksizma in prisile (Breithaupt 2019: 186–187).

Takšne sadistične težnje vzbujajo v opazovalcu temno empatijo, pri kateri je empaterjevo vživljanje sicer še vedno osredotočeno na razširitev perspektive, vendar z egoističnim namenom, osredotočenim le nase in svoj zadovoljitveni potencial, ne pa na dobrobit drugega. Cilj postaja le še namerno povzročanje bolečine drugemu, zato tako razumevanje empatičnega soizkušanja pod vprašaj postavlja moralne in altruistične posledice empatije. Čeprav empatijo pogosto opredeljujejo kot bistveno za moralno življenje in instrumentalno za razvoj širokega nabora moralnih sposobnosti, teoretiki (Gauthier 2015: 29) opozarjajo, da empatija ni vedno moralna, saj ne vodi avtomatsko k moralni misli ali dejanju. Vživljanje v perspektivo drugega posameznika sicer potencialno odpre drugemu, vendar obstajajo pomisleki, da ta sposobnost vse prevečkrat narcisoidno služi le posameznikovemu dobremu počutju ali izpostavljenim sadističnim nagnjenjem (Breithaupt 2019: 166).

Vprašanje, ali ima empatija zgolj neposredne prosocialne učinke, je zato izredno kompleksno, saj pri občutenju empatije vse prevečkrat pride do avtomatskega zavzemanja enega stališča (angl. *side taking*) (Breithaupt 2019: 97). Empatijo namreč pogosto usmerja kolektivna samoopredelitev znotraj določene skupine, pri čemer proces homogenizacije lahko vodi v izključevanje pripadnikov zunanjih skupin (Keen 2007: 164). To pomeni, da ima pri empatičnemu zavzemanju perspektive drugega pomembno vlogo tudi širša kulturna politika čustev (Ahmed 2014: 4), ki narekuje načine, kako družba oblikuje, usmerja in vrednoti čustva. Prek teh procesov se določajo in utrjujejo meje med »nami« in »drugimi«, kar vpliva tako na kolektivno identiteto kot na zasebne občutke posameznikov. Nenazadnje se individualni subjekt vedno oblikuje skozi odnos s kolektivnim oz. družbenim (Ahmed 2014: 71), na ta način pa tudi empatija kot sicer izrazito individualna sposobnost zelo uspešno postaja močno sredstvo družbeno-političnih manipulacij.

3 Temna stran empatije v sodobnem slovenskem romanu

V romanu *Kralj ropotajočih duhov* (2001) Miha Mazzinija, pisatelja, kolumnista, scenarista in režiserja, sledimo pripovedi dvanajstletnega Egona Vittorija, »najsrečnejšega otroka na svetu«, čigar srečo kali le dejstvo, da nima gramofona.⁴ Toda deček se nasprotno skozi roman srečuje s številnimi oblikami empatičnega sadizma: odrašča z nevrotično in psihično nasilno mamo ter versko blazno babico, hkrati pa, ko je nehote priča spolnim zlorabam sošolke Maje, tudi sam postane žrtev zlorab svojega učitelja. V teh odnosih roman s poetiko indirektnosti nakazuje temne strani empatije kot posledice empatičnega in manipulativnega sadizma, do katerih prihaja v intimno-družinskem, a tudi v šolskem okolju. Roman prav s problematizacijo izpostavljenih situacij predstavlja enega najbolj ilustrativnih primerov tematizacije temne empatije v sodobnem slovenskem romanu.

4 Gramofon je simbol utišanja in preseganja materinih verbalnih zlorab in manipulacij.

Materino vedenje je v romanu pogojeno z egoistično zagledanostjo v upravičenost lastnih dejanj zaradi mladostnih deziluzij in posledične zagrenjenosti. Glavni krivec za njeno nesrečo in medij za izživljanje njenih čustvenih manipulacij postane njen mladi sin, pogosto deležen povsem »vsakdanje« verbalne nasilnosti: »NE ZAMERIT, MALO JE OMEJEN! ČLOVEK GA KAJ VPRAŠA, ON PA SAMO ZEVA. TAK SE JE ŽE RODIL.« (Mazzini 2001: 125) Oblike materinega empatičnega sadizma v romanu variirajo na spektru od namernega poniževanja in razkrivanja sinovih slabosti do čustvenega izsiljevanja. Na jezikovni ravni je empatični sadizem najlepše viden v dialogih med liki, pri čemer Mazzini jakost čustvene intonacije poudarja z veliko tiskano pisavo, ki tudi grafično poudarja nasilnost takšne komunikacije in vedenja.

»MAMA, NE JOČI ...« sem začel in dvakrat zdeklamiral celo besedilo brez ustavljanja, brez napak in ne da bi pogledal na list. [...]

Ko sem končal, je mama ihtela v robček.

»PREMALOKRAT SE SPOMNIŠ! PREMALOKRAT, SIN MOJ! KAKO SEM SREČNA! PA KAKO LEPO NA GLAS SI DEKLAMIRAL!« [...]

»EGON, VČASIH MI PA ZBUDIŠ UPANJE, DA BO ŠE KAJ IZ TEBE! VEM, DA BOŠ KMALU SPET VSE UNIČIL, AMPAK PREJ ... SI VIDEL, KAKO LEPO JE BILO? RAZSVETLIL SI MI ŽIVLJENJE! SAJ ZNAŠ, ČE HOČEŠ, SAMO PREMALOKRAT SE POTRUDIŠ!«

»ŠE SE BOM, MAMA!«

Spet me je objela.

»LEPO JE BILO, LEPO! TRUDI SE ŠE NAPREJ! JAZ BOM PA OB TEBI! ZA ZMEROM!«

(Mazzini 2001: 184)

Materino vedenje je jasno usmerjeno v soizkušanje sinovih zadreg in bolečine, obenem pa mu s čustveno manipulacijo pogojuje svojo ljubezen in manipulira želeno vedenje. Podobni primeri empatičnega sadizma so opazni pri babici, le da pri njej izvirajo iz izkrivljene pobožnosti; toda zelo dobro se zaveda, da v vnuku s fanatično osredotočenostjo na najbolj morbidne podobe povzroča tako strah kot nelagodje: »Sem se narobe spominjal ali pa me je Nona med branjem najbolj strašljivih delov res neprestano pogledovala in uživala v moji grozi?« (Mazzini 2001: 139)

Vseeno roman številne motive nasilja presega z zgodbenostjo otroškega vitalizma: z otroško domišljijo, njeno vsakdanjo norčavostjo in pustolovskostjo ter z ljubeznijo do umetnosti, ki liku osmišlja mladost in ga oddaljuje od občutenja bolečine.⁵ V prologu sedaj odrasli okvirni pripovedovalec zelo empatično zapiše, da zlomljeni in razočarani ljudje nadaljujejo cikel zlorab, ki jih sam ne želi prenesti na svoje otroke. Zato so temne strani empatije v romanu posredovane z delno ironično distanco, s čimer se pripoved ogne pretirani pripovedni patetiki in moraliziranju. Pripovedovalec se otroštva ne želi spominjati le po negativnih občutenjih, čeprav tako uvod, uvodni citat kot naslovni

5 Vse več sodobnih slovenskih romanov po letu 2000 tematizira umetnost kot poslednjo trdno entiteto v kontingenci sveta (Rakovec 2024: 69), ki jo za Egona predstavljata glasba in film.

motiv romana (»kralj ropotajočih duhov«) aludirajo na zavedanje, da Egona otroški spomini preganjajo še danes.

Če je v Mazzinijevem romanu empatični sadizem prisoten predvsem v intimni družinski sferi, v romanu *Tito, amor mijo* (2005) **Marka Sosiča**, pisatelja, režiserja in scenarista, izraža tudi iz kulturno-političnih posebnosti izbranega romanesknega časa in prostora: tržaškega Krasa in Benečije v šestdesetih letih preteklega stoletja. Ta čas še vedno občuti globoke sence druge svetovne vojne – razkola držav, ideologij in političnih sistemov –, ki so razdelile ljudi na »nas« in »druge«, prijatelje in sovražnike. Pripoved je podana skozi oči prvoosebnega desetletnega pripovedovalca, ki v metaforično zgoščeni govorici, prepleteni z eskapizmom otroške domišljije, poroča o vsakdanjem življenju svoje družine in bližnjih prijateljev. Natančnost otroškega pogleda ima v svoji nedolžnosti in nerazumevanju odraslega sveta moč odstreti številne motive empatičnega in manipulativnega sadizma tako prek dobesedno posredovanega govora kakor tudi prek poročanja o videnem in slišnem.

Temna empatija je tudi v tem romanu prisotna znotraj intimnega družinskega okolja,⁶ v katerem oblike empatičnega in manipulativnega sadizma razgaljajo človeško željo umiliti lastno trpljenje in nezadovoljstvo s soizkušanjem bolečine drugega. Pripovedovalčeva ostarela babica se npr. zavestno znaša nad svakinjo, ki je zaradi nasilnosti fašistov oslepela in zaostala v razvoju, saj se zaradi lastne nepokretnosti le ob njej počuti večvredno. Skriva ji ljube stvari, saj ve, da se Josipina ni zmožna postaviti zase. Čeprav svakinja ob njenih dejanjih trpi, ta – smehljajoč se – uživa v njeni bolečini: »Mama, zakaj ji kradeš knjige! Saj ne znaš niti čitat! [...] Ona res počasi povleče knjigo, ki jo ima za hrbtom, jo položi na njegovo dlan in se nasmehne.« (Sosič 2005: 140) Podobno čustveno manipulacijo doživlja tudi pripovedovalčev prijatelj Ivan, na katerega njegova mati projicira lastne strahove in trpljenje, ga čustveno izsiljuje in ustrahuje, ko se njegovo vedenje ne sklada z njenimi pričakovanji: »Veš, koliko je pretrpel tata v taborišču, veš koliko?! [...] In nono je umrl tam [...] Bodi hvaležen, da si na tem svetu.« (Sosič 2005: 32)

Vendar temno empatijo v romanu zaznamo tudi na družbeni ravni, v sistemski nasilnosti in njeni politiki čustev – v namernem podpihovanju sovraštva do drugega. Pripovedovalec repetitivno izpostavlja strah Slovencev pred rabo slovenskega jezika, ki izvira iz v tem okolju še vedno prisotnega fašizma in njegove namere po zatiranju in ustrahovanju Slovencev, da ti »ne pozabijo, kje živijo« (Sosič 2005: 39). Otroška perspektiva nam tako slika estetski svet hrepenenja in ljubezni, medtem ko v ozadju razkrija čustveno manipulacijo, ki so ji bili izpostavljeni zamejski Slovenci:

In vidim, da so kresnice tudi v njenih svetlozelenih očeh. Potihem mi govorijo besede, ki jih pri Alini nihče ne govori na glas. Zaradi strahu, da jih drugi ljudje ne zatožijo, ker govorijo v jeziku, ki je njim nerazumljiv. (Sosič 2005: 87)

6 Tudi v motivu spolne zlorabe tete Sofije, ki jo je prav tako kot v Mazzinijevem romanu zagrešila »bližnja« oseba; gospod Cosulich je bil njen boter, učitelj v romanu *Kralj ropotajočih duhov* pa prijatelj Majinega očeta.

Roman izpostavlja kompleksnost pozitivnega empatičnega uživanja v situacijo drugega v ideološko razklani skupnosti, v kateri so še vedno žive rane nedavne preteklosti. Ali občutimo pozitivno empatijo do ljudi, ki so storili moralno sporna dejanja? Kaj pa do ljudi, ki imajo take ljudi vseeno radi? Dediča tovrstnih prepričevanj v romanu sta tudi pripovedovalec in njegov prijatelj Ivan,⁷ vendar je za pripovedovalca prav empatičnost temeljna pripovedna drža, nekompleksno dejanje, ki izvira že iz same lepote in poetičnosti Sosičevega pripovednega sloga (Kozin 2006: 187), s katerim presega gosto posejano motiviko sovraštva in trpljenja. To mu uspe tudi z jezikovno harmonijo narečne govorice, ki razgibava normativno togost književne skladnje in leksike ter opozarja na paradoksalnost prej izpostavljene fašistične težnje po zatiranju slovenskega jezika – slovenščina je še kako živa, gibka in prisotna.

Tudi sodobni roman *Kako sem postal nuna* (1993) **Césarja Aire**, argentinskega pisatelja in prevajalca, tematizira vseprisotnost nasilja v življenju šestletnega glavnega lika oz. likinje, ki jo poleg nesprejemanja transspolne identitete⁸ zaznamujejo še druge čustveno nasilne situacije: odsotnost prijateljev, nasilni oče, zaprt zaradi uboja, in molk matere, ki jo krivi za vse družinske nesreče. Po eni strani sledi intimnega sadizma izvirajo iz družine, predvsem v odtenkih psihičnega nasilja s strani obeh staršev,⁹ po drugi pa se vežejo z aluzijo na družbeno-politične razmere odraščanja v Argentini v šestdesetih letih preteklega stoletja pod peronistično avtoritarnostjo (Mora 2015: 179) in njenim sistemskim nasiljem. Oba odtenka temne empatije sta vidna npr. v začetnem, iracionalno obarvanem očetovem uboju sladoledarja. Ta dogodek predstavlja vstopno točko v pripoved, saj zaznamuje pripovedovalkino otroštvo ne samo zaradi okrutnosti in nerazumljivosti samega dejanja, temveč tudi zaradi očetove sadistične drže do hčerke pred samim dogodkom.

Druga zvrhana žlička je bila že na poti. Odprla sem usta. Že sem jokala. Očka mi je žličko položil v drugo roko.

»Sam nadaljaj.«

Zaletelo se mi je, zakašljala sem in planila v vreščeč jok.

»Kakšno trmo zganjaš. To mi počneš nalašč.«

»Ne, očka!« sem nerazločno zajecljala. Zvenelo je tako: »oč ne oč ne oč.«

»Ni ti všeč? A? Ni ti všeč? A ne vidiš, da si bebec?« Jokala sem.

(Aira 2022: 12)

Oče se ne usmili otrokove stiske, temveč jo namerno in nasilno pogloblja, ga ustrašuje, žali in želi prisiliti v zeleno vedenje, v čemer je podoben Egonovi mami. Hčerkinja bolečina pa ni vidna le na zgodbeni ravni v joku, temveč tudi na jezikovni – v odklonu

7 Ko se sprašujeta, zakaj se znanec Nicola, ki se pogovarja z mrtvimi, pogovarja tudi z očetom-fašistom v peklju: »Ker je njegov tata in ga ima rad.« (Sosič 2005: 143–144)

8 Pripovedovalka o sebi ves čas govori v ženski osebi, medtem ko iz okolja, ki jo naslavlja, izvemo, da je bila biološko rojena kot deček, César Aira. V prispevku zato uporabljam ženski spol.

9 V dekliniranih halucinacijah se oba spremenita v pošasti.

med percepcijo biološkega, družbenega in psihološkega spola, ki v sklopu tematizacije nasilja gradi tudi romaneskno atmosfero.

Zgodbeno primeri empatičnega sadizma niso prisotni le v odnosu obeh staršev do deklice, temveč tudi v sadističnem izbruhu učiteljice, ki prikazuje manipulativno željo po dekličinem trajnem ponižanju in izključenosti iz šolskega okolja. Ker je Airina mama ponižala učiteljico, se ta v želji po kompenzaciji lastnih negativnih čustev pred vsemi učenci sadistično neusmiljeno znese nad deklico s ciljem, prizadejati ji bolečino: »Pazite se Aire! Ne približujte se mu! Ne pogovarjajte se z njim, ne glejte ga! Delajte se, kot da ga ni. Meni se je že prej zdelo, da je bebav.« (Aira 2022: 58) Učiteljica ob verbalnem sadizmu občuti čustveno zadovoljstvo v opazovanju bolečine drugega, pa čeprav otroka, kar lahko simbolizira tudi eno od podob systemskega nasilja v avtoritarizmu, ki načrtno izloča »obstrance«, nezaželeni posamezniki, kakršna je brez dvoma Aira.

Tudi deklica se pred nasilnostjo, podobno kot slovenska pripovedovalca, zateka v domišljjske in sanjske svetove, ki pa so v primerjavi z dečkovima izrazito kruti, celo pošastni v svoji pojavnosti, saj niso nič drugega kot odslikave dejanske stvarnosti: »Prav te sanje so jo spreminjale v prikazen.« (Aira 2022: 40) Eskapizem deklico spodbuja k postopnemu zabrisovanju mej med stvarnostjo in domišljijo ter nenazadnje vodi do čistega absurda, s čimer Aira prevprašuje vlogo in moč pripovedi znotraj systemske nasilnosti. Toda nasprotno od Sosičevega in Mazzinijevega romana je pripovedovalkin vitalizem v argentinskem romanu okrnjen prav zaradi nasilnosti sveta, ki jo pripovedovalka ponotranja in razvija v sovraštvo do same sebe: »To sem bila jaz. Deklica, ki je ni bilo. Živa sem bila mrtva. Če bi bila mrtva, bi bil očka svoboden.« (Aira 2022: 65) Na ta način argentinski roman problematizira ponotranjanja systemske nasilnosti in sadističnega vedenja do drugega tako na družbeni kot intimni ravni.

4 Zaključek

Temna empatija se v treh obravnavnih romanih odraža v številnih oblikah nasilnosti, ki so posledica vsakdanjega sadizma, najpogosteje vidnega v obliki verbalnega sadizma: vse od soizkušanja zadreg in bolečine bližnjega, pa čeprav (lastnega) otroka, v želji po kompenzaciji lastnih življenjskih nezadovoljstev do pogojevanja ljubezni in čustvene manipulacije s ciljem doseči zaželeno otrokovo vedenje ali celo z manipulativno željo po trajnem ponižanju in izključenosti iz družbenega okolja. Na družbeni ravni sledi temne empatije izražajo iz senc različnih avtoritarnih ali celo fašističnih diskurzov, ki z delitvijo na »nas« in »druge« pospešujejo željo po vživljanju v bolečino tistega zunanjega, ki ne pripada »naši« identifikacijski skupini. To občutenje s kolektivne ravni prehaja tudi na individualno ter, kakor v romanu *Tito, amor mijo*, nakazuje kompleksnost zavzemanja etičnega stališča pri empatičnem vživljanju. Nenazadnje je tudi empatija, tako kot širša kulturna politika čustev (Ahmed 2014: 9), podvržena systemski manipulaciji, ki se iz kolektivnih sfer vedno prenaša tudi v intimne, kakor to problematizira roman *Kako sem postal nuna*. Toda pripovedna empatija nas lahko s pomočjo racionalne refleksije (Zupan Sosič 2022: 150), tudi s prikazom moralno spornih situacij in vedenja, spodbudi k zavedanju o njihovi pojavnosti v dejanskem svetu in nas usmeri

k zavedanju o potrebi po preseganju manipulativnega ter sadističnega vedenja. Oba slovenska romana poetiko nasilja presegata prav z regenerativno močjo pripovedne empatije, ki je pri Mazziniju vidna v otroškem vitalizmu in ljubezni do umetnosti, pri Sosiču pa v poetičnosti pripovednega sloga: v estetskosti domišljajskih podob in narečni razgibanosti slovenskega jezika.

Viri in literatura

- AHMED, Sarah, 2014: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- AIRA, César, 2022: *Kako sem postal nuna*. Prevedla Marjeta Drobnič. Ljubljana: LUD Šerpa.
- BREITHAUPT, Fritz, 2019: *The Dark Sides of Empathy*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GAUTHIER, Tim, 2015: *9/11 Fiction, Empathy, and Otherness*. Lanham: Lexington Books.
- KEEN, Suzanne, 2007: *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.
- KOZIN, Tina, 2006: Poetičen svet hrepenenja in ljubezni: Marko Sosič: Tito, amor mijo. *Literatura* XVIII/175–176. 278–283.
- MORA, Carmen de, 2005: La imaginación visual de César Aira. Eva Valcárcel López (ur.): *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: V Congreso Internacional de la AEELH (cursos y congresos)*. A Coruña: Universidade da Coruña. 177–187.
- MAZZINI, Miha, 2001: *Kralj ropotajočih duhov: verzija 4.88*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- OATLEY, Keith, 2011: *The Passionate Muse: Exploring Emotion in Stories*. New York: Oxford University Press.
- PAULHUS, Delroy, DUTTON, Donald, 2016: Everyday Sadism. Virgil Zeigler-Hill, David K. Marcus (ur.): *The Dark Side of Personality: Science and Practice in Social, Personality, and Clinical Psychology*. Washington D. C.: American Psychological Association. 109–120.
- SOSIČ, Marko, 2005: *Tito, amor mijo*. Maribor: Litera.
- RAKOVEC, Ana, 2024: Metamorfoza drugosti in sodobni slovenski roman. *Ars & Humanitas* XVIII/1. 69–82. <https://doi.org/10.4312/ars.18.1.69-82>
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2022: *Nekaj v megli nad reko ali Literarna interpretacija (maturitetnih) besedil*. Maribor: Litera.

Vonjave kot pripovedno sredstvo v izbranih delih Toneta Partljiča

DOI: 10.4312/Obdobja.44.311-320

Mojca Ramšak, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;
mojca.ramsak@guest.arnes.si

Prispevek raziskuje vlogo vonjav v izbranih delih Toneta Partljiča, s poudarkom na drami *Moj ata, socialistični kulak* (1984), spominskih črticah *Slišal sem, kako trava raste* (1990) in avtobiografskem romanu *Pesnica* (2019). Analiza se osredotoča na transformacijo vonjalnih motivov med različnimi mediji in časovnimi obdobji, prehodu od družbenokritične vloge vonjav v zgodnejših delih do njihove vloge kot mostov med preteklostjo in sedanostjo v poznejšem ustvarjanju.

Tone Partljič, vonj, vonjalni motivi, literatura

This article examines the role of smell in selected works by Tone Partljič, focusing on the play *Moj ata, socialistični kulak* (My Father, the Socialist Kulak; 1984), the memoir *Slišal sem, kako trava raste* (I Heard the Grass Grow; 1990), and the autobiographical novel *Pesnica* (2019). The analysis focuses on the transformation of olfactory motifs across media and time periods, and the transition from the socio-critical role of smells in Partljič's earlier works to their function as a bridge between the past and present in his later writing.

Tone Partljič, smell, olfactory motifs, literature

1 Uvod

Literarno predstavljanje vonjav predstavlja izziv, saj gre za čutno zaznavo, ki se izmika neposrednemu jezikovnemu opisu. Kljub temu pa raziskovanje vonjav v zadnjih letih dobiva vse večjo pozornost v tudi v literarni vedi. Študije o tem, kako so pisatelji prepoznali povezavo med vonjem in jezikom ter zmožnostjo metaforičnega označevanja, ugotavljajo, da avtorji pogosto uporabljajo vonjave za izražanje družbenih predsodkov, razrednih razlik in drugih oblik družbene hierarhije. Pri tem vonj deluje kot označevalec identitete in družbenega statusa, ki pogosto sproži takojšnje čustvene in telesne odzive ter tako zaobide zavestno refleksijo. Zanimiva dela o vonju v evropski literaturi v različnih obdobjih in žanrih so prispevali Rindisbacher (1992), Carlisle (2001) in Friedman (2016). Hsu (2020), Babilon (2017) in Looby (2020) so raziskovali vonj in voh v ameriški literaturi ter se osredotočali na raso, spol, razred, razmerja moči in okoljska tveganja. Rindisbacher (1992) opozarja na paradoks olfaktornega v literaturi: čeprav so vonjave močno povezane s spominom in čustvi, jih je težko ubesediti. To se kaže tudi v sorazmerni revščini besedišča za opisovanje vonjav v primerjavi z drugimi čutnimi

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



zaznavami. Bourdieu (1984) analizira vonje kot pomembne označevalce družbenega razreda in kulturnega kapitala. Tudi Louks (2024) v analizi del proznih avtorjev (kot so: Orwell, *The Road to Wigan Pier*, 1936; Morrison, *Tar Baby*, 1981; Coetzee, *Disgrace*, 1999; Nabokov, *Lolita*, 1955) ugotavlja, da se vonj v literaturi povezuje z razredno pripadnostjo, rasizmom in spolno diskriminacijo; Neill (2016) pa, da so pisatelji, kot sta Proust in Joyce, vonj uporabljali predvsem kot metaforični vir za izražanje neizrekljivega bistva estetskega objekta, medtem ko sodobni avtorji to zmožnost vonja izkoriščajo za družbeno kritiko. Ta dela so pomembno prispevala k inovativnim interpretacijam vonja v različnih kontekstih, z njimi se je začel uveljavljati pomen raziskovanja vonja v literaturi.

Teoretski okviri omenjenih avtorjev se gibljejo med strukturalističnimi, družbeno-kritičnimi in fenomenološkimi pristopi. Rindisbacher se opira na semiotične teorije označevanja in paradokse reprezentacije, Bourdieu gradi na svoji teoriji družbenih polj in kulturnega kapitala, kjer vonj funkcionira kot habitus, Carlisle in Friedman uporabljata kulturnohistorične metode za analizo čutnega izkustva, medtem ko Hsu, Babilon in Looby črpajo iz postkolonialnih študij, teorij rase in spola ter ekokriticizma za razumevanje olfaktornih reprezentacij kot instrumentov družbene moči, Louks kombinira sociološko literarno kritiko z analizo diskurza za preučevanje vonja kot označevalca družbenih hierarhij, Neill pa se naslanja na estetske teorije in modernistične študije za razlago vonja kot metaforičnega sredstva za izražanje transcendentnega.

Ti teoretski okviri odpirajo možnosti tudi za raziskovanje slovenske literature, kjer so vonjave prav tako pomembne, a še premalo raziskan element literarnega izražanja, in so posebej relevantni tudi za razumevanje Partljičeve uporabe vonjav kot družbenih označevalcev. Za analizo Partljičevih del se opiram predvsem na Bourdieujevo teorijo kulturnega kapitala, kjer vonj funkcionira kot habitus in označevalec družbene stratifikacije, ter na Rindisbacherjevo semiotiko vonja, ki pojasnjuje, kako se olfaktorni elementi v literaturi spreminjajo v pomenske označevalce družbenih razmerij. Pričujoča analiza Partljičevih del predstavlja poskusno študijo primera, ki želi pokazati aplikativnost omenjenih teoretskih pristopov na slovensko literarno gradivo in odpreti pot za nadaljnje sistematično raziskovanje olfaktornih elementov v slovenski književnosti.

Članek analizira vonjave v delih Toneta Partljiča, ki opisujejo njegov rodni kraj Pesnico in obdobje povojne kolektivizacije kmetijstva. Raziskava izhaja iz vonjalnih motivov iz avtobiografske drame *Moj ata, socialistični kulak* (1984), ki je doživela več predelav – gledališko uprizoritev (režija Jože Babič, SNG Drama Ljubljana, 1983), film (režija Matjaž Klopčič, 1987) –, mladinske črtice *Slišal sem, kako trava raste* (1990) in strip (Martín, Partljič 2017).¹ V teh delih vonjave služijo kot element družbene karakterizacije in satire, kjer se soočajo vonji hleva in uradov, kmečki in mestni vonji. V mladinskih zgodbah so isti motivi predstavljeni skozi otroško perspektivo. V avtobiografskem romanu *Pesnica* (2019) pa izginjanje tradicionalnih kmečkih vonjev postane metafora za širše družbene spremembe v slovenskem prostoru.

1 Partljičeva drama *Moj ata, socialistični kulak* je bila kot tipkopis dostopna že leta 1983 v SNG Maribor in SNG Ljubljana.

Te transformacije vonjav iz njegovega okolja odraščanja so zanimive z vidika vpogleda v različne načine literarne obravnave vonjav in procesa avtorjeve prilagoditve podobne snovi različnim ciljnim skupinam. Medtem ko intermedialna analiza *Mojega ata, socialističnega kulaka* odpira vprašanja o transformaciji čutnih zaznav med mediji, primerjava z mladinskim delom kaže, kako se isti čutni motivi transformirajo glede na predvidenega bralca. Ta dvojna transformacija – med mediji in med ciljnimi skupinami – predstavlja zanimivo področje, ki lahko pomembno prispeva k razumevanju vloge čutnih zaznav v slovenski literaturi.

Članek tako združuje tri vidike transformacije: intermedialno (med različnimi mediji), časovno (v različnih obdobjih avtorjevega ustvarjanja) in recepcijsko (med različnimi ciljnimi skupinami). To večplastno preoblikovanje istih motivov, kjer imajo vonjave svojstveno vlogo, ponuja bogato gradivo za analizo avtorjevih pripovednih strategij in njihovega prilagajanja različnim kontekstom.

2 Čustvena večplastnost vonjav v Partljičevih delih

Partljič je v svojem opusu večkrat predelal podobne motive, pri čemer je posebej zanimiva transformacija čutnih zaznav, zlasti vonjav, med različnimi deli in mediji. Partljičeva dela (drama *Moj ata, socialistični kulak*, 1984; zgodbe za mladino *Slišal sem, kako trava raste*, 1990; avtobiografski roman *Pesnica*, 2019; različne adaptacije za gledališče in film, vključno s stripovsko predelavo drame *Moj ata, socialistični kulak* (Martín, Partljič 2017)) vonjave uporabljajo za vzpostavljanje čustvenih stanj, družbenih razmerij in intimnih doživetij. Pisatelj jih uporablja kot večpomensko pripovedno sredstvo, s katerim gradi tako humor kot tragiko vsakdanjega življenja, obenem pa z njimi označuje družbene in duhovne razsežnosti bivanja.

Partljič v svojih delih prepleta pet različnih kategorij olfaktornih motivov. Prva kategorija se osredotoča na družbenostatusno dimenzijo vonjav, kjer vonj postane označevalec socialnega položaja in družbenih razlik. Druga kategorija uporablja vonjave kot sredstvo humorja in družbene kritike, kjer preko olfaktornih opisov razgalja družbene anomalije. Tretja kategorija raziskuje intimno-družinsko raven, kjer vonjave postanejo nosilke spominov in čustvenih vezi med družinskimi člani in domačimi živalmi. Četrta kategorija se dotika sakralne dimenzije, kjer vonjave dobijo duhovno in transcendentalno vrednost. Peta kategorija pa se posveča vonjavam smrti, kjer avtor preko olfaktornih opisov raziskuje končnost človeškega življenja in soočanje s smrtjo.

2.1 Družbenostatusna dimenzija vonja

Partljič razvije kompleksen odnos do vonjav kot družbenih označevalcev. Vonj gnojnice postane svojevrsten identifikacijski znak družine, kot je razvidno iz opisa:

Če pa je sneg držal do marca, je [ata] polival pobočja z greznico in gnojnico, ki smo ji mi pravili kar gnojšnica. S tem je prav dobro pognojil naše agrarno in res, videti je bilo, da so naše njive boljše rodile in je bila trava višja in bolj temno zelena. Izpraznil je jamo našega stranišča in gnojno jamo ob hlevu in nosil vse to v dveh emajliranih vedrih ali posebni brenti po njivah in pobočju ter gnojlil in gnojlil. Pozni sneg je siromakov gnoj, je govoril ata, ko nas je srečal in

videl, kako smo si tiščali nosove, ko je šel mimo nas. Toda vonj po gnojščni je silil tudi v hišo, v sobo in kuhinjo pa tudi ata je imel poseben duh, ko je prišel zvečer v službo v prometni urad na železniški postaji in so njegovi sodelavci rajši odšli ven v mrzlo zimsko noč, kot da bi sedeli skupaj s Partličem, ki je dišal po dragocenem gnojilu. Ata je torej hudo dišal, naš sneg pa je bil edini v vsej Pesnici, ki ni bil bel, ampak rjav in rumen in tako se je že na daleč vide- lo, kje smo doma in kje je naše agrarno. (Partljič 1990: 68)

Ta vonj ima dvojno funkcijo: za očeta predstavlja upanje in preživetje (»Pozni sneg je siromakov gnoj«; »Tiščali smo si nosove, ata pa nas je kregal: – Zdaj vam smrdi, v jeseni, ko bojo naše njive najbolj polne, pa vam bo dišalo«; Partljič 1990: 68–69), za okolico pa je moteč element, ki povzroča družbeno stigmatizacijo, kar se kaže v odnosu sodelavcev, ki nočejo sedeti z njim na železniški postaji, ker smrdi, ampak so raje zunaj na mrzlem.

V avtobiografskem romanu *Pesnica* (2019), v katerem avtor ponovno obišče prosto- re svojega otroštva, tokrat skozi perspektivo zrelega pripovedovalca, Partljičevega očeta, ki v vonjavah išče tako sledi preteklosti kot znamenja sprememb v podeželskem okolju, pa izginjanje tradicionalnih kmečkih vonjev postane metafora za širše družbene spremembe v slovenskem prostoru.

Kako smo se drli takoj po vojni: »Zemljo tistemu, ki jo obdeluje!« Kako sem se bal, da ne bom dobil nič zemlje od agrarne reforme! Pa sem dobil nekaj. Pa sem preklinjal, ker se mi je zdelo premalo! In še bolj preklinjal, so nam spet vzeli agrarno ... Zdaj pa je nihče noče obde- lovati, kaj šele kupiti, niti če je skoraj zastoj. Kaj se je zgodilo v teh štirih desetletjih, da zemlja ni nič več vredna? Da nočejo delati na njej? Da so vsi pozabili, kako lepo diši topla zemlja v brazdi, ki jo obrne plug, včasih se celo malo kadi iz nje? So pozabili, kako dišita seno in otava? Kaka slast je pobirati krompir, trgati koruzo ... Zakaj noče nihče več obdelovati njiv? Se ne spleča, pravijo. Ja, danes velja samo to, kar se spleča. (Partljič 2019: 56)

Vonj igra v tem odlomku ključno vlogo pri izražanju nostalgije in izgube. Pripove- dovalec, pisateljev oče, desetletja po agrarni reformi čustveno izraža spremembo odno- sa do zemlje skozi vonj in poudarja čutno izkušnjo zemlje – toplo zemljo v brazdi, iz katere se včasih celo kadi, dišeče seno in otavo. Ti vonji predstavljajo intimno poveza- nost človeka z zemljo, ki je v sodobnem času izgubljena. Prav to, da »so pozabili, kako lepo diši« zemlja in pridelki, simbolizira globljo odtujitev sodobnega človeka od narave. Če je nekoč vonj zemlje predstavljal obljubo življenja in preživetja, je danes pozabljen, ker se obdelovanje zemlje »ne spleča«. Tako vonj postane močna metafora za izgublje- no vez med človekom in zemljo.

2.2 Humor kot sredstvo družbene kritike

Vonj je tudi katalizator družbene komike, kar je prikazano v prizoru s sosedom. Partljič gradi prizor postopoma od začetnega sosedovega prepoznavanja vonja (»Ja, kaj je Partlič spet polival to hudičevo gnojščno, je vprašal sam sebe, ko je v ostrem nočnem zraku zavohal čuden vonj«; Partljič 1990: 68–69) do grotesknega vrhunca, ko sosedu

spodrsne na ledu in se zadrša po hribu, politem z gnojšnico, ter ga žena krega, nato pa ošteje še Partliča:

Potem se je prestopil, da bi se napotil v dolino ... To pa je bilo že narobe, kajti na ledeni plošči mu je spodrsnilo in zapeljal se je po hrbtu po celem našem bregu navzdol, po vsej gnojšnici in rjavi kremi iz stranišča. Drsel je vedno hitreje, torbo, v kateri je imel nože in koline, je držal daleč od sebe. Pa ni kaj dosti pomagalo. Tako je pridrčal prav do svoje hiše. Tam so že spali. Komaj je vstal ... Dolgo je nesrečen stal v temi in snegu, potem je le poklical ženo, ki ji je pravil mamika: – Mamika, jaz sem padel v gnojšnco ... – Kaj? Spet si pil! se je slišalo in prižgala se je luč. – Ne, v gnojšnco sem padel, vsega je kriv ta Partlič frdamani. Žena je prižgala še luč na dvorišču in tam je imela kaj videti. Sosed Harič je stal ves črn in rjav z mnogimi ocvirki na obleki, ki so lepo temno rjavi spet zmrzovali, v rokah pa je držal torbo s kolinami, ki mu jih je prej Koroščeva radodarno dala. – Mamika, glej, to sem prinesel, je rekel in se napotil proti hiši. – Tam ostani, pujs frdamani! je zaklicala žena, ki se je bala, da bi tak prišel v hišo. Potem se je moral ubogi gospod Harič sleči do golega, in to pozimi v nočnem snegu. Ker je imel prav belo kožo, je bil videti kot shuššan sneženi mož, ki ima namesto metle v roki aktovko s kolinami. Obleko je moral pustiti kar pred pragom. Tudi perilo, ki ni bilo več belo, ampak tudi lepo rumeno in nežno rjavo. Šele gol s kolinami v roki je smel stopiti v kuhinjo [...] Haričeva pa je bila jezna na moža, ker je taka neroda. On pa se je izgovarjal. – Vsega je kriv ta Partlič gori in njegovo agrarno ... Hvala bogu, koline sem pa le prinesel ... Ko pa je Haričeva odprla torbo in vzela iz nje kašnate in mesene klobase ter hrbitišče, je videla, da tudi s kolin pada naša rumena omaka. Vse je vrgla ven, naj poje pes. Vendar tudi pes ni hotel jesti kolin v rumeni omaki in smrdljive klobase so ležale v snegu še zjutraj, ko so hodili sosedje mimo in se čudili obleki in klobasam v snegu ... Proti poldnevu naslednjega dne, ko je bil ata že spet doma iz službe, je prišla Harička k nam in ateju povedala »ta svoje«. – Prekleta vaša gnojšnica ... bom vam prinesla hlače za oprat. Da morate polivati to gnojšnco ravno takrat, ko gre moj mož s kolin ... – Kaj se je pa zgodilo, je nedolžno vprašal ata, čeravno smo že dobro vedeli, kaj je bilo. – Kaj! Le delajte se norega! Moj je padel v gnojšnco, je rekla in odšla. Sam ne vem, zakaj se nam je zdelo to tako smešno in se nismo čutili nič krivega. Tudi drugi sosedje so se smejali in predlagali ateju, da bi naredili dirke po našem pobočju. In če je kdo od nas naslednje mesece padel v snegu ali v travi, je glasno klical: – Mamika, jaz sem padel v gnojšnco. Pa tudi sam sosed Harič je priznal, da tako hitro ni ne prej ne kasneje prišel od naše hiše do svojega doma. (Partlič 1990: 69–71)

V tem odlomku se Partličeva mojstrovina humorja razvija kot večplastna pripoved, ki bralca popelje od preprostega zaznavanja vonja do grotesknega vrhunca dogodkov. Avtor komično napetost gradi postopoma, pri čemer spretno uporablja različne vrste humorja od telesne komike, ki se kaže v sosedovem drsenju po hribu, do besedne komike v dialogu med možem in ženo. Situacijska komika doseže svoj vrh v prizoru, kjer se mora sosed sleči do golega v snegu.

Posebno pozornost si zasluži način, kako Partlič v pripoved vpleta družbeno dimenzijo. Skozi humor raziskuje medosebne odnose med sosedi in prikaže konflikt med ohranjanjem dostojanstva ter absurdnostjo situacije. Pri tem spretno uporablja

jezikovne elemente, kot so narečni izrazi (*mamika*, *frdamani*), ter kontrastira med resnim in komičnim tonom. Dialog služi kot glavni nosilec humerja, hkrati pa razkriva značaje likov in njihove medsebojne odnose.

Vonj v zgodbi deluje kot večplasten element – najprej kot sprožilec dogodkov, nato kot vir družbenega konflikta, na koncu pa se transformira v element, ki povezuje skupnost. Posebej učinkovit je zaključek, kjer se neprijetni incident preoblikuje v skupno šalo soseske (»Mamika, jaz sem padel v gnojšnico«). Ta preobrazba kaže na Partljičevo sposobnost, da tudi neprijetne situacije pretvori v nekaj, kar ljudi povezuje. Humor tako presega zgolj zabavno funkcijo in postane sredstvo za preseganje medosebnih napetosti ter ustvarjanje skupnostne povezanosti. Na ta način avtor dokazuje, da lahko tudi najbolj vsakdanji in na prvi pogled neprijetni dogodki postanejo vir skupnega smeha in povezovanja v skupnosti.

2.3 Intimno-družinska raven: ljudje in živali

Vonjave označujejo tudi družinske trenutke. To je posebej očitno v prizorih, povezanih s hrano. Ko mati prinaša nakup iz mesta, je vonj prvi označevalec priboljška:

In res je zadišalo in že je bilo na mizi nekaj kolobarjev vabečih klobas. – To sem pa kupila za večerjo. Pa si le odreži en kos ostale bom shranila! Saj ni treba, sem rekel in upal, da bo sama odrezala en kos klobase in mi ga potisnila v roke ... Klobase je menda zavohal tudi Pazi, ker je pritekel pred prag in cvilil, pa tudi muca se je znenada znašla v kuhinji. (Partljič 1990: 73)

Ti prizori niso le opis vsakdanjega življenja, temveč gradijo kompleksno mrežo družinskih odnosov in čustvenih vezi. V tem odlomku lahko opazujemo, kako Partljič olfaktorne motive uporablja za prikaz intimnih družinskih odnosov. Vonjave v njegovem pisanju niso le čutne zaznave, ampak postanejo označevalci družinske dinamike in čustvenih vezi. Posebej izstopa prizor s klobaso, kjer vonj deluje kot večplasten pripovedni element.

Materina gesta prinašanja klobase iz mesta predstavlja več kot le nakup hrane – je izraz materinske ljubezni in skrbi. Način, kako pripovedovalec opisuje svoje upanje, da mu bo mati sama odrezala kos klobase, razkriva subtilno dinamiko odnosa med materjo in otrokom. V tem preprostem dejanju se zrcalijo kompleksni vzorci družinske komunikacije, kjer se ljubezen in skrb pogosto izražata prav preko hrane in deljenja obrokov.

Vonj v tem prizoru deluje kot povezovalni element celotnega gospodinjstva – ne pritegne le ljudi, ampak tudi domače živali. Pes Pazi in muca, ki ju privabi vonj klobase, postaneta del te intimne družinske scene, kar dodatno poudarja domačnost in toplino trenutka. S tem Partljič pokaže, kako lahko vonj ustvari občutek skupnosti in pripadnosti znotraj družinskega kroga.

Tako avtor preko olfaktornih motivov gradi večplastno pripoved o družinskih odnosih, kjer vonjave postanejo nosilci spominov, čustev in nenapisanih pravil družinske dinamike. Prizor s klobaso tako preraste okvire preprostega opisa vsakdanjega življenja in postane metafora za kompleksnost družinskih vezi in načinov izkazovanja ljubezni.

Stripovska adaptacija drame *Moj ata, socialistični kulak* (Martín, Partljič 2017) predstavlja zanimiv odmik od olfaktornih motivov izvirnika. Izpuščen je znameniti prizor z gnojnico in klobasami, čeprav so prizori obedovanja ilustrirani. Materialna kultura hrane je predstavljena predvsem vizualno, kot kaže motiv mame s pleteno mrežo, polno klobas. Ta redukcija olfaktornih elementov kaže na specifične omejitve stripovskega medija pri predstavljanju vonjalnih čutnih zaznav.

Zanimiv je tudi motiv mačjega vonja, ki ga pisatelj predstavi v vsej njegovi kompleksnosti: od prijetne toplote mladih muc (»topla, mehka, dlakasta«) do neprijetnega vonja prevelikega števila mačk (»Lahko namreč vse skup tudi hudo smrdi«). Ta ambivalentnost odraža širšo problematiko življenjskih odločitev in odgovornosti v družinskem življenju.

Mlada ali pa tudi stara muca je nekaj finega. Lahko jo vzameš v roke in cartljaš. Tako topla, mehka, dlakasta, zapeljiva je, da jo je najboljšje imeti v krilu in božati, od časa do časa pa stisniti to nežno kosmato toplino k sebi. Za zahvalo ti muca lepo prede in prede. Če imaš v rokah tako mucu, se ti zdi, da nisi sam na svetu, da nisi zapuščen in da je svet kar lep. O tem, kaj delajo in kako norijo prav male muc, pa je res boljše, da ne govorim, ker se to ne da povedati. To zaletavanje, skakanje, prekopicanje, poplesavanje ... to je zabavno in lepo, da je najboljšje imeti polno hišo mladih muck. Toda, kaj boš potem s tolikimi starimi mucami? Treba jih je spraviti iz hiše, jih ponuditi ali vsiliti sosedom, kajti drugače jih je nujno potrebno ... Saj veste kaj! Mi otroci smo se zelo bali trenutka, ko je imela muca mlade, saj smo vedeli, da bo potrebno nekaj mladičev spraviti »proč«, kot je govorila mama. Nihče ni hotel opraviti tega dela in vedno smo se nekaj prepirali, zlasti ata in mama. Pogajali smo se za vsako muciko. Potem pa sta ali mama ali ata za nekaj časa izginila in izginilo je tudi nekaj mladih muc. Le eno smo navadno pustili. Saj poznam ljudi, ki ne morejo ubiti mladih muc, in jih imajo potem cele ducate, a take ljudi imamo za čudake in res ni prijetno, če je preveč starih mačk na kupu. Lahko namreč vse skup tudi hudo smrdi. Vendar je bil ta uboj muc nekaj, česar smo se vsi bali, posebno odrasli, ki so morali stvar opraviti, in vsakoletni storilec se je nekaj časa počutil, kot da se mu pozna, da je vrgel v ribnik zvezane muc, ali kaj podobnega ... Zato pa smo potem toliko bolj razvajali in cartljali tisto eno mucu, ki smo jo pustili. (Partljič 1990: 77–78)

V tem odlomku Partljič prikazuje odnos med ljudmi in živalmi, kjer se prepletajo čutne zaznave, čustvena navezanost in kruta življenjska realnost podeželskega življenja.

Avtor najprej gradi čutno in čustveno bogat opis odnosa z mačko. Preko taktilnih zaznav (»topla, mehka, dlakasta«), zvočnih elementov (predenje) in telesne bližine (»v krilu«, »stisniti [...] k sebi«) ustvarja podobo intimnega, skoraj terapevtskega odnosa med človekom in živaljo.

Prehod od idilične predstave mladih mačk, kjer njihovo gibanje opisuje s skoraj poetičnim zanosom (»zaletavanje, skakanje, prekopicanje, poplesavanje«), do surove realnosti potrebe po nadzoru njihovega števila predstavlja konflikt med čustveno navezanostjo in praktičnimi potrebami kmečkega gospodinjstva.

Vonj se v tem kontekstu pojavi kot negativni označevalec (»hudo smrdi«), ki služi kot racionalizacija za kruto, a nujno dejanje. Vendar pa avtor ne ostane pri tej površinski

utemeljitvi, temveč globoko razišče moralno in čustveno težo takšnih dejanj. Opis družinskega pogajanja za življenje mladih mačk in težkega bremena »storilca« razkriva ambivalentnost v odnosu do te prakse.

Zaključna opazka o pretirani skrbi za preživelu mačko kaže na nekakšno kolektivno potrebo po odkupitvi in kompenzaciji za storjeno dejanje. Partljič preko tega na videz preprostega opisa odnosa do hišnih živali odpira globlja vprašanja o moralnih dilemah vsakdanjega življenja, odnosu med praktičnimi potrebami in čustveno navezanostjo ter načinih, kako se ljudje soočajo s težkimi odločitvami.

2.4 Sakralna dimenzija vonjav

Partljič uporablja vonjave tudi pri opisih svetih trenutkov. V opisu romanja na Šempetersko gorco vonj kadila postane del transcendentnega doživetja, »kjer so lepo oblečeni duhovniki molili in peli, ministranti so držali neke posodice, iz katerih se je lepo dišeče kadilo.« (Partljič 1990: 107)

Ta vonj skupaj z drugimi čutnimi zaznavami gradi občutek vznesenosti in bližine svetega ter postane del širše kulturne in sakralne izkušnje. Avtor gradi pripoved preko različnih čutnih zaznav, ki skupaj ustvarjajo celostno doživetje romanja.

Opis romanja se začne z jutranjimi zaznavami, ki so opisane predvsem skozi druge čute – hlad jutranje rose, prebujanje narave, toplota vzhajajočega sonca. Ti občutki, čeprav niso neposredno povezani z vonjavami, so globoko zakoreninjeni v kulturnem spominu podeželskega življenja in označujejo posebnost prazničnega dne. Pot do cerkve tako postane svojevrsten obred prehoda, kjer se prepletajo posvetne zaznave narave s sakralnimi elementi, ki romarje čakajo na cilju.

Ko pripoved preide v cerkveni prostor, postane kadilo osrednji olfaktorni motiv. Vendar pa »lepo dišeče kajenje« ni predstavljeno izolirano, temveč kot del večje sakralne izkušnje, skupaj s petjem, orglami in celotno cerkveno ceremonijo. Ta vonj preraste liturgični element in postane most med zemeljskim in božanskim, kar avtor poudari z občutkom bližine nebes zaradi fizične višine cerkve.

Partljič vključuje tudi profane elemente prazničnega vzdušja – štante, lect, sladko medico in medico z žganjem, in čeprav njihovih vonjav ne opisuje neposredno, so ti implicitno prisotni kot samoumeveni del romarske izkušnje. Ti elementi niso v nasprotju s sakralnim, ampak so sestavni del celotne kulturne tradicije. Tako pokaže, kako se v ljudski pobožnosti prepletata sakralno in profano, pri čemer čutne zaznave delujejo kot povezovalni element med obema svetovoma.

Skozi celoten odlomek vonjave in druge čutne zaznave delujejo kot tihi, a pomembni gradniki duhovnega doživetja, ki skupaj ustvarjajo občutek vznesenosti in zamaknenosti. To kaže na globoko povezanost med olfaktornimi in drugimi čutnimi zaznavami ter duhovnim doživljanjem cerkvenega praznika.

2.5 Vonjave smrti

Partljič omenja tudi vonjave, povezane s smrtjo. V prizoru ob mrtvem telesu stare sosede vonj sveč ustvarja posebno atmosfero: »S sveč ob vzglavju je dišalo po

vosku in dimu in vse je bilo nekam svečano.« (Partljič 1990: 13) Ta vonj deluje kot most med življenjem in smrtjo ter pomaga pri soočanju s končnostjo.

Vonj voska in dima postane senzorični portal, ki povezuje svet živih s svetom mrtvih. Ta vonj ni le del fizičnega okolja, ampak ustvarja svečano atmosfero, ki presega zgolj čutno zaznavo. Izbira besede »svečano« združuje fizično prisotnost sveč z duhovno dimenzijo trenutka. Tradicionalni elementi bedenja ob mrtvem in njihove vonjave postanejo ritual prehoda, ki pomaga žalujočim pri sprejemanju izgube, saj je vonj sveč kulturno močno povezan s smrtjo in žalovanjem. Gre torej za kompleksno uporabo olfaktornega motiva, ki presega preprosto opisovanje in postane sredstvo za raziskovanje človeškega soočanja s končnostjo ter ritualizacijo smrti v skupnosti.

3 Zaključek

Prispevek združuje sodobne teoretske pristope k raziskovanju vonjav v literaturi s konkretno analizo del Toneta Partljiča, ki se nanašajo na prostor njegovega odrasčanja, pri čemer posebno pozornost namenja transformaciji vonjavnih motivov med različnimi mediji, časovnimi obdobji in ciljnimi skupinami. Partljičev opus ponuja sicer številčno skromno eksploracijo vonjav, a so te v vlogi večplastnega pripovednega sredstva. Vonjave postajajo samostojen pripovedni element, ki gradi identitete, odnose in prostorske izkušnje. Analiza transformacij olfaktornih motivov v Partljičevih delih (kot so družbeno-statusna dimenzija vonjav, humor kot sredstvo družbene kritike, intimno-družinska raven, sakralna dimenzija vonjav in vonjave smrti) razkriva kompleksno mrežo pomenov, ki se različno manifestirajo v različnih medijih. Medtem ko literarna dela omogočajo neposredno tematizacijo vonjav, vizualni mediji in gledališče razvijajo lastne strategije za predstavljanje čutnih zaznav, pri stripovski priredbi pa se omembe vonja v celoti izpušča. Ta proces transformacije ni le tehnične narave, temveč razkriva globlje razumevanje zmožnosti in omejitev posameznih medijev pri predstavljanju čutnega doživljanja vonjav.

Prispevek je nastal v okviru temeljnega raziskovalnega projekta Vonj in nesnovna kulturna dediščina (ARIS J7-50233).

Viri in literatura

- BABILON, Daniela, 2017: *The Power of Smell in American Literature: Odor, Affect, and Social Inequality*. Bern: Peter Lang AG.
- BOURDIEU, Pierre, 1984: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- CARLISLE, Janice, 2001: The Smell of Class: British Novels of the 1860s. *Victorian Literature and Culture* XXIX/1. 1–19.
- FRIEDMAN, Emily C., 2016: *Reading Smell in Eighteenth-Century Fiction*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- HSU, Hsuan L., 2020: *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics*. New York: New York University Press.
- LOOBY, Christopher, 2020: The Roots of the Orchis, the Iuli of Chestnuts: The Odor of Male Solitude. Paula Bennett, Vernon Rosario (ur.): *Solitary Pleasures: The Historical, Literary and Artistic Discourses of Autoeroticism*. New York: Routledge. 163–188.

- LOUKS, Amelia, 2024: *Olfactory Ethics: The Politics of Smell in Modern and Contemporary Prose*. Doktorska disertacija. Cambridge: University of Cambridge.
<https://doi.org/10.17863/CAM.113239>
- MARTÍN, Santiago [risba in dramatizacija stripa], PARTLJIČ, Tone [izvirno besedilo], 2017: *Moj ata, socialistični kulak*. Maribor: Mariborska literarna družba.
- NEILL, Crispian Robert Thomas, 2016: *The Smell of Modernism: Metaphor and the Olfactory, 1900–1945*. Doktorska disertacija. Leeds: University of Leeds. <https://core.ac.uk/download/77024126.pdf>
- PARTLJIČ, Tone, 1984: *Moj ata, socialistični kulak: Bridka komedija o agrarnem*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- PARTLJIČ, Tone, 1990: *Slišal sem, kako trava raste*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PARTLJIČ, Tone, 2019: *Pesnica*. Ljubljana: Beletrina.
- RINDISBACHER, Hans J., 1992: *The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ivanka Hergold's *The Knife and the Apple*: Herta Jamnik's Search for the Authenticity of the Self

DOI: 10.4312/Obdobja.44.321-326

Patrizia Raveggi, Siena; patrizia.raveggi@gmail.com

V romanu *Nož in jabolko* odraža prehod iz tretje v prvoosebno pripoved čustveni crescendo glavne literarne osebe Herte Jamnik – vsak »jaz« je kljubovalni utrip samopodobe proti praznini izbriša. Ta avtobiografska fikcija razbija identiteto na mitske in modernistične črepinje: nož odtujenosti (hladen, natančen, moško upravljan) se spopade z jabolkom hrepenenja (rajskim, a gnilim zaradi družbene krivde). Hertino nasprotovanje konformizmu ni intelektualno, temveč visceralno; njeni onemogočeni pobegi in surovi čustveni odzivi – bes zaradi konfinacije, žalost zaradi izgubljenih korenin – razkrivajo feministično telo kot bojno polje. Fikcija, pisana v obliki dnevnika, postane taktika preživetja, njegova čustvena intenzivnost pa sredstvo proti ranljivosti. S pomočjo klasičnih mitov (npr. napis na stebrišču Apolonovega templja v Delfih) in modernistične fragmentacije prikaže avtentičnost kot čustveno dejanje: čutiti pomeni obstajati. Natančno branje posameznih prizorov razkriva, kako Hertina telesna govorica (tresenje, molk) kodira potlačena čustva.

avtobiografska fikcija, identiteta, odtujenost, feminizem, mitologija

In the novel *Nož in jabolko* (*The Knife and the Apple*), the shift from third- to first-person narration mirrors the protagonist Herta Jamnik's emotional crescendo, with each "I" a defiant pulse of selfhood against the void of erasure. This autobiographical fiction breaks identity into mythic and modernist shards: the knife of alienation (cold, precise, and male-dominated) clashes with the apple of yearning (Edenic but rotting with social guilt). Herta's resistance to conformity is not intellectual but visceral; her thwarted escapes and raw emotional responses, rage at being confined, and grief for her lost roots expose the feminist body as a battleground. The diary's form itself becomes a tactic of survival, its emotional intensity weaponizing vulnerability. Through classical myths (e.g., the inscription on the pediment in Apollo's temple at Delphi) and modernist fragmentation, the text maps authenticity as an emotional act: to feel is to exist. Close readings of specific scenes reveal how Herta's body language (shaking and silence) encodes suppressed emotion.

autobiographical fiction, identity, alienation, feminism, mythology

1 Introduction: the thing called emotion¹

Over the centuries, emotions have been studied and interpreted by philosophers and scientists, resulting in innumerable definitions.² Emotions are the bloodstream of Herta

1 This section's title is borrowed from Aaron Ben-Ze'Ev's essay published in Goldie (2010: 41–62).

2 Restricting ourselves to a few of the most recent examples: According to *The Oxford Book of Philosophy of Emotions* (Goldie 2010: 1), emotions are paradigmatically mental and bodily phe-

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.

Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)

ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152

ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Jamnik's existence, pulsing between thought and action (Scarantino, de Sousa 2021: 1); for her, they become the only proof of her eroding selfhood. In the novel *Nož in jabolko* (The Knife and the Apple), Ivanka Hergold fractures the diary form to mirror Herta Jamnik's emotional emergencies: fear clots her throat, pride flares, and suffocation presses as she navigates the Slovenian community's disdain. The diary's fractured form weaponizes vulnerability, each entry a tactical strike against erasure. This article dissects Herta's hallucinatory day, where time splinters into entries, such as "At Five a.m.," "At Eleven a.m.," "Eleven and a Quarter," "Ten Minutes to Eleven Thirty," "Ten Minutes after Eleven Thirty," "At One," and "At Five p.m.," each a battlefield for her identity. Her body, grotesque in its needs (the masseuse's hands, Konrad's withheld touch), becomes a metaphor for her exiled psyche, screaming: "Can't you see I'm here?" The shift from third- to first-person narration acts as a literary cardiogram, mapping the arrhythmia of selfhood, each palpitation capturing Herta's defiant struggle for visibility.

2 Autobiographical fiction: the knife's edge between the self and invention

Hergold's *sui generis* diary chronicles twenty-four hours of Herta Jamnik's life as a Slovenian teacher in Trieste—a role that becomes her battleground. In the classroom, Herta weaponizes teaching, provoking discussions on love, fascism, and democracy with her students, her subversive curriculum mirroring the diary's emotional insurgency. Even though Hergold denies direct autobiography ("the first-person narrator is not me"; Hergold 2015: 89), the text bleeds lived experience: Herta's surname Jamnik mirrors that of Hergold's mother; Slovenj Gradec's red bricks flash in Herta's memories like unhealed scars. This deliberate ambiguity amplifies the novel's emotional claustrophobia: even as Hergold rationalizes her distance, the diary's hourly entries trap readers in Herta's skin, forcing us to feel her shame, her yearning for the alabaster-box oblivion of "who knows whom" (Hergold 2019: 13).

3 Narrative shifts as emotional fault lines: key moments in Herta Jamnik's diary where shifts in narrative voice reveal emotionally charged expressions of her search for selfhood

The third-person voice cages Herta; the first-person "I" is her jailbreak. Key entries reveal this rupture. In "At Five a.m.," a whisper of self-recognition ("Maybe that's me breathing like this?") marks her liminality, a ghost in her own life. In "At Eleven a.m.," the "I" erupts on the bus ("I have firm thighs [...] I am I"). Here, pride is armor against

nomena through which what is important in a person's life is revealed. According to Martha Nussbaum (2001: 3), emotions "are not just the fuel that powers the psychological mechanism of a reasoning creature, they are parts, highly complex and messy parts, of this creature's reasoning itself". For Matte Blanco, emotion is the mother of thought, as well as the gateway to the infinite. It contains within itself elements of thought as a compound of perception-feeling and thought (Ginzburg, Lombardi 2007: 300). According to Umberto Galimberti, emotion is an intense affective reaction with an acute onset and short duration, triggered either by an environmental stimulus (e.g., a danger) or a mental one (e.g., a memory) (Galimberti 2024: 21; Nussbaum 2003: 3).

erasure. In “Quarter Past Eleven,” the Ponterosso market’s chatter fades as Herta’s yearning erupts in a poetic *cri de cœur*: “Take me back to the blue veins of origins!” The “I” here is a wound laid bare. In “At Five p.m.,” the dead goldsmith’s apparition triggers a surreal “I” of peace, “like the raspberry bush,” a fleeting truce with alienation. In “At Eight a.m.,” the wound reopens. Konrad—while Herta tries to assert her desire—interrupts her with a “Why didn’t you say right away that you wanted [...],” transforming intimacy into a transaction. Here, Konrad’s voice is the knife—cold, transactional—whereas Herta’s desire becomes the apple, forcibly divided and left to fester. These shifts are not stylistic quirks but emotional lifelines, each “I” a gasp for air in the “suffocating slime” of Herta’s world.

4 The authenticity of the self: a rebellion against institutional erasure

The shifts from third to first person in Herta’s diary are more than stylistic choices; they are acts of survival, a linguistic rebellion against the suffocating expectations of her world. Like Carla Lonzi (2024: 917), who listened to the “agonizing stranger within” to grasp a truth she suddenly realized she lacked, Hergold excavates the raw core of selfhood buried under social performativity. This authenticity is not a static ideal but a vulnerable, throbbing presence, or “something precious, defenseless,” demanding protection (Hergold 2019: 53). The 1970s libertarian movements, particularly feminist critiques of institutional power, reverberate in Hergold’s work. Lonzi’s manifesto, *La critica è potere* (1970: 5), against Argan’s (1963: 26) establishment criticism finds its echo in Hergold’s disdain for Slovenian literary gatekeeping: “In Slovenia, literary criticism created a climate of how you have to write to succeed” (Hergold 2015: 90). Here, conformity is violence, and creativity is colonized by critique. If Herta’s “I” is a visceral revolt, Lonzi’s “agonizing stranger” theorizes it as feminist praxis. This tension erupts allegorically in the thief scene (in “One Thirty p.m.”): the intruder that slips into the kitchen through the window robs the paralyzed Herta, powerless to resist, violates her space, and abuses her, mirroring the predatory nature of conformist society. His invasion embodies how institutions, such as the “system of icons” in Herta’s world, exploit vulnerability, erasing difference to maintain hegemony. The thief does not just steal money, he robs Herta of her agency. Herta’s powerlessness is not passivity but a silent scream against a culture that demands self-betrayal as the price for belonging. This systemic violence manifests through recurring symbols: the knife and apple, first appearing in the entry “At Seven a.m.” (“give me the knife and let’s eat this apple [...] one for you, one for me”; Hergold 2019: 21), become leitmotifs of oppression. In their domestic debut, the knife divides the apple; a deceptively innocent act that prefigures their symbolic roles: the knife as violent critique (sharp and institutional) and the apple as forbidden knowledge (yearning and doomed to rot). By the entry “At Eight a.m.” (Hergold 2019: 27), these symbols evolve: Konrad weaponizes intimacy, reducing Herta’s desire to an itemized debt; the knife now his transactional voice, the apple her fragmented autonomy. In the thief scene, the duality resurfaces: the intruder’s violation mirrors how institutions slash at authenticity while exploiting unrealized potential.

5 Mythology as subversion: the archetypal prison of womanhood

Hergold's classical erudition—teaching *Daphnis and Chloe* before *Tristan and Isolde*—frames Herta's plight as mythic inevitability. Nonetheless, her classroom becomes a site of haunted pedagogy: even though she dares discuss love, fascism, and democracy with her students, a narrow-minded, malignant neighbor that envies Herta's intellectual freedom, the housewife Pamela Palestra, a domestic icon of everything Herta fears becoming, laughs with the bitter delight of those that chain others to their own limitations, mocking her in “Quarter Past Eleven”: “Well, well . . . you're afraid, aren't you?” Palestra's petit-bourgeois cruelty mirrors Herta's dread of institutional judgment, of becoming jobless, unable to earn her own bread in a system demanding ideological conformity.

Her lessons, like her diary, are acts of frail courage. Even as she provokes critical thought, she smells the “raw blood” of her own vulnerability, her body sweating through the “damp, uninhabited house” of her professional identity. The diary's twenty-four entries mirror *The Iliad*'s twenty-four books, echoing Walter Siti's observation about Western literature originating in gendered violence (Siti 2021: 3). When Tanja describes “women locked in boxes” (Hergold 2019: 106), she recasts Herta's trapped existence as a historical constant—from antiquity's enslaved women to modern hausfraus. The school hallway, where “pot-bellied censors” (male colleagues wielding institutional power) brandish their “winnowing forks” of judgment, becomes an Iliadic battlefield. Here, Herta stands as both Cassandra and a captive, her knowledge rendered “currency without exchange rate” in an economy of intellectual conformity. This systemic suffocation manifests in her hallucinatory train station—visibly close yet perpetually unreachable or without trains. The thief's taunt (“Only twenty minutes away!”) after violating her space embodies the cruel paradox of her struggle: myth elevates her suffering to archetype only to condemn her to its inevitability. Windows yawn open, but Herta's prison has been internalized; Konrad's brutality (“A fuck is a fuck”) reduces her to a phantom even when physically present (“I was standing there”). Her Delphic quest for self-knowledge becomes pathological in this climate. The more she searches for footprints of her authentic self (“At Nine a.m.”), the more she becomes a spectator in her own life. In a world that demands compliance, authenticity is diagnosed as maladjustment—her trembling hands during lessons and disembodied sexual encounters are proof of her failed adaptation. Each fractured moment of being—whether Pamela's mockery or the classroom's intellectual battleground, the violated home or the elusive station—becomes a cipher in Herta's emotional lexicon: Herta's emotional epistemology. When the diary's “I” erupts through its third-person cage (“I have firm thighs . . . I am I”), it does more than assert existence: it transforms raw feeling into evidence against erasure. The knife and apple, now heavy with accumulated meaning, prepare their final reckoning. If myth condemns Herta to archetypal suffering (Section 5), her emotional responses become both rebellion and revelation—a duality explored in Section 6.

6 *The Knife and the Apple* revisited: emotion as epistemology and ontology

6.1 The ontological claim

For Herta, emotions constitute ontology. Her “I feel, therefore I am”³ asserts emotions as existential proof. Her trembling hands and stifled breath are the only evidence of her eroding selfhood. This is ontology: emotion as being, the irreducible fact of her existence.

6.2 The epistemological function: decoding systems through feelings

Emotions also serve as hermeneutic tools. When the diary’s “I” erupts (“I am I”), it decodes systems of oppression: fear maps domestic brutality (Konrad’s “Eat or I’ll shove it into your mouth”) and pride exposes the cost of resistance (the bus monologue’s defiant performativity). The “sticky handle” of the mountain refuge door, a literal door grip in “By Night,” becomes a visceral metaphor for institutional suffocation. This dual function—emotion as both being and knowing—explains why Herta’s authenticity is pathologized: to feel is to simultaneously exist and expose. Zupan Sosič’s (2024: 53) “aesthetic filigree” makes it possible to trace Herta’s emotional alchemy—how marginalization fuels her creativity. The knife/apple duality resolves ambiguously: the knife (violence, critique) carves space for her voice. The apple (yearning, knowledge) rots into humus for rebirth. Yet Herta’s fleeting reconciliation—the final, hard-won smile (Benussi 2024: 229), the animal moving through trees in her slumber, a recurring dream of constrained freedom, no longer stirs her concern (“At One in the Morning”; Hergold 2019: 126)—betrays not transcendence but a fragile détente with captivity; like the train station without trains, her liberation remains perpetually deferred, a mythic promise rotting alongside the apple. Tracing how emotions structure Herta’s existence and critique power (Section 6), her diary can be seen as ultimate testimony: not just survival, but a reckoning—an archaeology of the self, a counter-archive of resistance.

7 Conclusion: the emotional alchemy of resistance

By aligning with Herta’s moral horizon,⁴ her struggle is not only dissected but also metabolized, transforming her defiance into a mirror for readers’ own complicity in systems of erasure. Exercising their logical and critical reasoning and problem-solving abilities, they engage with the complexities that arise from Herta’s exposure to luck—factors beyond her control.⁵ Herta’s emotional responses to the challenges that threaten her intimate world and singularity can be monitored thanks to a narrative style characterized by “an orientation toward the authenticity of being and saying, subversive engagements with symbols and images of nonsense, melodiousness of mediated speech and an aesthetic filigree of descriptions” (Zupan Sosič 2024: 53). Herta Jamnik’s diary is not

3 “je sens donc je suis” (Chaudier 2014: 280).

4 The term *moral horizon* is taken from Taylor (1991: 37–38).

5 The terms *luck* and *moral luck* are taken from Nussbaum (2001, xiv, endnote 5): “Here, as in the text, I use the term ‘luck’ to designate what the Greeks designated by *tuchē*, namely, events over which human agents lack control; it does not connote randomness, or indeed any particular view about causality.” See also Baldini (2015: 122, note 5).

merely a record of days but a testimony of feeling as revolt. The relentless pressure to conform, to dull the sharp edges of her originality in the Slovenian community in Trieste, fuels her emotional eruptions, transforming the diary into a sanctuary of authenticity. Each shift from third- to first-person narration is a defiant pulse of selfhood, a refusal to be erased by the normal codes of her environment. Even Herta's classroom—where she dissects love and fascism with her students—becomes a site of quiet insurrection, proving that her authenticity thrives not in escape but in the daily act of unmasking the systems that confine her. Jamnik's diary transforms daily torment into testament: feeling becomes revolt, and the personal becomes political.

Bibliography

- ARGAN, Giulio Carlo, 1963: La funzione della critica. *Marcatrè* 1. 26–27.
- BALDINI, Alessio, 2015: Affrontare la sorte morale: letteratura ed emozioni in *Tutti i nostri ieri* di Natalia Ginzburg. *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura* XVII/2. 121–141. <https://DOI.ORG/10.19272/201501902009>
- BEN-ZE'EV, Aaron, 2010: The Thing Called Emotion. Peter Goldie (ed.): *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotions*. Oxford: Oxford University Press. 41–62.
- BENUSSI, Cristina, 2024: I tempi di Herta. Ivanka Hergold: *Il coltello e la mela*. Gorizia: Qudu Libri. 195–229.
- CHAUDIER, Stéphane, 2014: Proust et la traversée des émotions. Anne-Claude Ambroise-Rendu, Anne-Emmanuelle Demartini, Hélène Eck, Nicole Edelman (eds.): *Émotions contemporaines XIXe–XXIe siècles*. Paris: Armand Colin. 279–297. <https://hal.science/hal-01675977v1> (accessed 26 Feb. 2025)
- GALIMBERTI, Umberto, 2024: *Il libro delle emozioni*. Milan: Feltrinelli Editore.
- GINZBURG, Alessandra, LOMBARDI, Leonardo (eds.), 2007: *L'emozione come esperienza infinita, Matte Blanco e la psicoanalisi contemporanea*. Milan: Franco Angeli.
- GOLDIE, Peter (ed.), 2010: *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- HERGOLD, Ivanka, 2015: Odgovori za pozorno bralko Nevenko Kulovec. Marija Pirjevec (ed.): *Zbornik za Ivanko Hergold (Slovenj Gradec, 1943 – Trst, 2013)*. Trieste: Sklad Libero in Zora Polojaz. 89–93.
- HERGOLD, Ivanka, 2019: *Nož in jabolko*. Ljubljana: Slovenska matica.
- LONZI, Carla, 1970: La critica è potere. *Nac* 3. 5–6.
- LONZI, Carla, 2024: *Taci, anzi parla! Diario di una femminista 1972–1977*. Milan: Baldini+Castoldi – La Nave di Teseo.
- NUSSBAUM, Martha C., 2001: *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Revised edition. New York: Cambridge University Press.
- NUSSBAUM, Martha C., 2003: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCARANTINO, Andrea, DE SOUSA, Ronald, 2021: Emotion. Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/emotion/> (accessed 9 Mar. 2025)
- SITI, Walter, 2021: *Contro l'impegno*. Milan: Rizzoli.
- TAYLOR, Charles, 1991: *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2024: Podobe v kratki pripovedi Ivanke Hergold. Jerca Vogel (ed.): *Podoba v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 60. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 52–60. <http://dx.doi.org/10.4312/SSJLK.60.52-60>

Ženska misel in čustvovanje nekdaj in danes: literarnopragmatični vidik

DOI: 10.4312/Obdobja.44.327-333

Maša Rolih, Inštitut za jezikoslovne študije, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Koper; masa.rolih@zrs-kp.si

Diana Košir, Inštitut za jezikoslovne študije, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Koper; diana.kosir@zrs-kp.si

V prispevku so v ospredju literarne protagonistke v zbirki črtic Zofke Kveder *Misterij žene* (1900) ter ženski glas v pesniških zbirkah *Drseči svet* (2020) in *Rodna doba* (2024) sodobne pesnice Nine Medved. Tematska presečišča so izzivi ženskega subjekta (npr. samoiskanje, partnerstvo in intima, materinstvo, (ne)želena nosečnost). V izbranem gradivu so bile analizirane jezikovno-slogovne prvine, ki v (literarnem) diskurzu nastopajo v vlogi označevalcev intenzitete, z namenom komparativne analize ženske misli v diahroni perspektivi.

žensko vprašanje, intenziteta jezika, literarna pragmatika, lingvostilistika

This article focuses on the female literary protagonists in Zofka Kveder's collection of poems *Misterij žene* (The Mystery of Woman, 1900) and the female voice in the poetry collections *Drseči svet* (The Slipping World, 2020) and *Rodna doba* (The Fertile Era, 2024) by the contemporary Slovenian poet Nina Medved. The thematic intersections are the challenges faced by the female subject (e.g., finding oneself, partnership and intimacy, motherhood, and (un)wanted pregnancy). In the material selected, linguistic and stylistic elements that act as markers of intensity in (literary) discourse were examined to comparatively analyze the female mind from a diachronic perspective.

women's issue, language intensity, literary pragmatics, linguistic stylistics

1 Uvod

Prispevek se osredotoča na žensko kot literarno subjektka, ki v življenju zaseda (ali pa tudi ne) različne vloge, od žene oz. partnerice do matere in dejavne pripadnice skupnosti. Izhodišče za literarnopragmatično analizo je predpostavka, da je moč literature tudi v tem, da postavlja ogledalo družbi, s čimer slika percepcijo ženske v časovno-prostorski dimenziji in hkrati evidentira, na kakšen način avtorice zaznavajo *žensko* in *ženskost*. Slednje bo opazovano v izbranih črticah iz zbirke *Misterij žene* (1900) Zofke Kveder ter v pesmih iz zbirk *Drseči svet* (2020) in *Rodna doba* (2024) pesnice Nine Medved.

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



2 Literarni diskurz o ženski: od Zofke Kveder do Nine Medved

Diskurz o ženski pisavi, ženski književnosti in književnosti za ženske v slovenskem prostoru razkriva dolgotrajno marginalizacijo avtoric, utemeljeno na predsodkih o čustveni površinskosti in estetski manjvrednosti (Borovnik 1995: 9, 13). Ti pojmi razkrivajo ideološko napetost – ženskost je bila pogosto razumljena kot odklon od moške normativnosti, kar je pogojevalo zadržano obliko literarnega izražanja (Borovnik 1995: 13).

Zofka Kveder je z *Misterijem žene* (1900) prva vzpostavila žensko subjektko, ki ni več idealizirana mati ali žena, temveč posameznica v spopadu z nasiljem, bolečino in neželenim materinstvom (Borovnik 2007: 52–55). Njena ekspresivna, naturalistična pisava po Mihurko Poniž (2013) razpira prostor za govoreče in telesno zaznamovane ženske like, ki prek svoje izkušnje prekinjajo tišino, ki jo je nad ženskostjo vzpostavljala patriarhalni diskurz.

Več kot stoletje pozneje pesnica Nina Medved (1989) v zbirki *Drseči svet* (2020) vzpostavlja intimno, čustveno in reflektirano subjektko, ki skozi poezijo raziskuje notranja hrepenenja, telesnost, odnos do materinstva in prekarne delo (Pungeršič 2021), v *Rodni dobi* (2024) pa prinaša pesniški glas, ki ob vstopanju v dobo »plodnosti« čuti pritisk družbenih pričakovanj. Intimna lirika, okrepljena z medbesedilnimi navezavami (Lucija Stupica, Saša Vegri, Susan Sontag), poudarja kontinuiteto in edinstvenost ženske izkušnje (Gams 2024). Čeprav gre pri Kveder in Medved za različne literarne zvrsti in vrste, obravnavana vprašanja utemeljujejo izbor avtoric in njunih del ter omogočajo komparativno analizo.

3 Metodologija

Literarna besedila smo analizirali z vidika jezikovne intenzitete po modelu Vesne Mikolič (2020). Jezikovna intenziteta razkriva sporočevalčev subjektivni odnos do stvarnosti, ki se kaže skozi rabo t. i. intenzitetnih krepilcev (krepitev pomena) ali šibilcev (šibitev, slabitev pomena). Avtorica predlaga model za analizo označevalcev intenzitete, ki so prisotni na vseh jezikovnih ravneh: 1) pomenoslovni, 2) glasoslovni, pravopisni in ravni neverbalnega sporazumevanja, 3) oblikoslovni, 4) skladenjski/besedilni oz. na ravni retoričnih figur in 5) diskurzivni ravni (prav tam: 56, 66–67). V besedilih Zofke Kveder in Nine Medved so bila izluščena tri tematska presečišča: a) identiteta in samoiskanje, b) partnerstvo, intima in družbene vloge in c) reproduktivne teme: nosečnost, materinstvo, neplodnost. Nato je bila v izbranem gradivu opravljena pragmatična analiza jezikovno-slogovnih prvin, ki nastopajo v vlogi označevalcev intenzitete, da bi primerjali ženski literarni diskurz skozi čas.

4 Literarnopragmatična analiza

4.1 Identiteta in samoiskanje

V črtici Nihče jo ni razumel iz zbirke *Misterij žene* Zofke Kveder (1900: 34–35) je jezik nosilec notranje napetosti in uporniškega glasu protagoniste. Že začetni stavek – »Nihče jo ni razumel« – deluje kot absolutni krepilec zavrnitve in izključitve. Beseda

nihče v popolnosti izniči možnost empatije ali razumevanja, s čimer avtorica učinkovito zariše osamljeno izhodišče ženske izkušnje. Podobno učinkujejo tudi obsodbe okolice: »da ji popolnoma manjka resnobe in značaja,« kjer prislov *popolnoma* deluje kot krepilec pomena negativne sodbe in pokaže na brezpogojno družbeno diskreditacijo. Na drugi strani pa so tu šibilci, ki relativizirajo resničnost ali ublažijo trditev, kot v stavku: »In bilo je morda res,« kjer členek *morda* deluje kot pomenski šibilec, ki razkriva dvom, neodločnost in notranjo negotovost.

Intenziteta jezika se stopnjuje v slikovitih metaforah, ki prežemajo čustveno in fizično doživljanje protagoniste: »Vse v njej je kipelo čustva in mladosti«, »srce ji je gorelo Življenja«, »življenje je plamtilo kakor večni požar.« Glagoli *kipelo*, *gorelo* in *plamtilo* tvorijo jedro emocionalnega presežka, ki nakazuje nebrzdano notranjo silo in željo po preseganju omejitev. Prislovi in pridevniki, kot so *nestrpljivo*, *nemirno*, *trmoglavno* in *velik*, *silen*, *močen*, dodatno stopnjujejo intenzivnost njenega čustvenega iskanja in predstavljajo krepilce njenega hrepenenja po ljubezni in samouresničitvi. Zaključno retorično vprašanje »Ali morete pljuvati v solnce?!« ironično izraža zavezanost ženske lastni resnici, ki se ne uklanja sodbi množice, ampak vztraja v presežni poziciji – kot *solnce*, v katerega ni mogoče pljuniti.

Proces samoiskanja je tudi vodilni motiv pesniškega prvenca Nine Medved *Drseči svet* (2020). Življenje je prikazano skozi različne prispodobe vode oz. morja, ki se kot rdeča nit ponavljajo v pesmih.

Lirska subjektka osebno zorenje doživlja ambivalentno: enkrat z občutkom pomirjenja z nepredvidljivostjo življenja, ko pravi: »naj te nosi gotovo zibanje, / četudi menjuje smer, četudi / izgubljaš občutek za zgoraj in / tvoje notranje uho ni zmedeno, / ne poskuša več loviti ravnotežja, / ziba se, plimuje, trudi se / uspraviti sence.« (Medved 2020: 5), drugič z nelagodjem, ki ga prinašajo stalne spremembe, »kako je možno, da / nič ne traja. nobena obluba, / noben kontekst.« (prav tam: 10), tretjič z občutji negotovosti in celo dezorientiranosti, »kako tudi med plavanjem / ni bolje. / ker po začetnem zamahovanju / ostanem brez načrta, / kako najti smisel.« (prav tam: 12) Želje in predstave o zrelem individuumu, pomirjenem s svojo usodo, so v prvih verzih podkrepljene z velelnikom in naslavljanjem v drugi osebi, lastnostnim pridevnikom *gotovo* in metaforo o notranjem ušesu, organu, ki uravnava notranji in zunanji svet. Izpovedovalka sprejema trenutke razočaranja, ko *kako je možno, da nič ne traja* ni več obupano vprašanje ali naivna misel, temveč trditev, oblikovana na izkustvu.

Literarna subjektka kritično reflektira patriarhalne družbene vzorce, norme in vrednostni sistem, po katerem se vzgaja dekleta: »kako so me naučili nekaj besed. / pametna. prijazna. pridna. / kako je ukaz prej kot / pohvala. kako si zase želim, / da bi znala ubogati le, kadar se / odločim.« (prav tam: 15) Sporočilo je zgoščeno v besedah *pametna*, *prijazna*, *pridna* in vzročno-posledičnem dvojcu *ukaz* – *pohvala* kot modusom operandi (patriarhalnega, vzgojno-izobraževalnega in še kakšnega) sistema, ki pomenijo zaželene lastnosti, ki ironično dekletom ne zagotavljajo kakovostnega življenja v odraslosti, celo obratno. Besedna izčiščenost, stavčni minimalizem in ironija okrepijo intenziteto sporočenega.

Pomemben del zorenja je samosprejemanje. Subjektka kot osvobajajoče čuti preseganje lepotnih idealov moderne potrošniške družbe: »kako po novem gojim / obrvi in gubice. / vrstice srebra / v rjavi krošnji las. / nenavadne uvale / v pokrajini obraza, / odkrušene robove zob, / skrivajoče pripovedi. / nekoliko manj napetosti.« (prav tam: 39), kjer kot krepilec deluje raba glagola *gojiti*, ki v kontekstu pomeni samospoštovanje in ljubezen do svojega telesa, zveza *nekoliko manj* pa šibi pomen in izraža postopnost osvobajanja od norm.

4.2 Partnerstvo, intima in družbene vloge

Črtica Zjutraj jo je pretepel Zofke Kveder (1900: 36–37) je izrazito ekspresivna upodobitev ženskega telesa kot žrtve družinskega nasilja v patriarhalnem svetu. Jezik črtice deluje zadržano, kljub vsemu pa v svoji minimalistični brutalnosti razkriva močno jezikovno intenziteto, izraženo prek krepilcev in šibilcev, ki učinkovito modulirajo subjektivni odnos do nasilne realnosti.

Uvodni stavek »Zjutraj jo je pretepel« zaradi minimalizma izraža čustveno distanco, sledi mu komentar »Samo tako«. Členek *samo* izraža pomensko ošibitev izjave in ironično ublaži pomen nasilja, a hkrati ravno z minimalizmom okrepi absurd in brutalnost dogodka, kar izraža semantični paradoks – učinek normalizacije nasilja – prav zaradi verbalne skoposti.

Opis modric z barvno metaforo »višnjeve, na robah umazano rumene srage« je tipičen krepilec, ki vizualno okrepi prikaz fizične bolečine. Besede kot *srage*, *udarci* in naštevanje »rame, pleča, roke« dodajo zvočno ostrino in senzorično težo ter učinkujejo kot krepilci.

Antiteza v stavku »njene svete, hraneče matrne prsi so jo bolele surovih pesti moža« vključuje besedne krepilce v pridevkih *svet*, *hraneč* in *surov*, ki ustvarijo ideološki kontrast: svetost materinstva nasproti profanaciji moške brutalnosti. Ta pride do izraza v odlomku: »In on je vstopil. Pijan, razgret, pohoten. Haj, kako si jo je osvojil in se težko pijano zrušil v njeno trudno, oskrunjeno naročje!« Nizanje krepilcev *pijan*, *razgret*, *pohoten* stopnjuje napetost in vodi do nasilnega dejanja, izraženega z glagolom *zrušiti*, ki implicira fizično dominacijo, medmet *haj* deluje kot krepilec, ki stopnjuje žensko osuplost, brezizhoden položaj in grozo ob dejstvu, da je v seksualnosti podrejena moškemu. Zadnji stavek – »V pomandrani, ubiti, večno oblateni ženi se je začela nova misterija narave« – vsebuje še zadnji ključni krepilec stalnosti: *večno oblateni*, ki izpostavi trajnost trpljenja in neizbrisno zaznamovanost. *Misterij* ženske se ne začne v radosti, ampak v telesu, ki je poškodovano, zlorabljeno, oskrunjeno.

Drugače doživlja partnerski odnos literarna subjektka v zbirkah *Drseči svet* in *Rodna doba*. Preseganje patriarhalnih vzorcev se kaže v individualizaciji ženskega subjekta, ki za samoaktualizacijo ne potrebuje Drugega, pač pa se subjektka samostojno spopada z izzivi »v novogradnji mesta« (Medved 2020: 22).

Partnerstvo je v pesmih prikazano kot harmonično drsenje skozi življenje v dvoje, ko »pod različnimi koti loviva / nove intonacije. / se uglasiva s šumenjem.« (prav tam: 47) Subjektka intimo doživlja kot varen in prijeten svet za oba, ko sramežljivo zapiše:

»kako se skrivata pod odejo. da čez / rob bombažnega gričevja / kuka moško stopalo.« (prav tam: 16), ali pa drzneje v pesmi Iluzija: »To drhtavo moško telo obujem, / premeti sanj, ki si jih izmenjujeva / kot kunca, ki se igra na travniku« (Medved 2024: 63). Primera iz živalskega sveta poudari igrivost, naslov pesmi pa aplicira na tanko mejo med iluzijo večnosti in izmuzljivo resničnostjo.

Prisotno je zavedanje o minljivosti nekaterih občutij, »kako usklajeno mešava vsebino v loncih. / vrtiva vsak svojo kuhalnico in meriva, / kako dolgo traja / taka navadna sreča.« (Medved 2020: 48) Izvirna prispodoba kuhanja za so-bivanje in oksimoron *navadna sreča*, kjer gre za navidezno šibitev samostalnika *sreča* s pridevnikom *navadna* (dokler traja, jo imamo za samoumevno), okrepi pomen končnega sporočila, da je za ljubeč partnerski odnos potreben doprinos obeh partnerjev. Opazen je odklik od tradicionalističnega umevanja skrbstvene vloge, ki je včasih v glavnem pripadala ženski, tu pa je porazdeljena med oba, kar se ponovi tudi v verzih »kako se porazgubita v veliki prodajalni, / ker je vsak od vaju odšel iskat / neko drugo reč / s seznama.« (prav tam: 52)

4.3 Reproduktivne teme: nosečnost, materinstvo, neplodnost

V črtici Bala se je Zofka Kveder (1900: 40–41) razgrne materinstvo kot eksistencialni boj, ne kot idealizirano izpolnitev.

Zgoščenost naslova vzpostavi atmosfero tesnobe, ki s svojo kratkostjo in odsotnostjo pojasnil bralca in bralko takoj postavi v stanje nelagodja in napove eksistencialno travmo. V nadaljevanju pa pride do nizanja krepilcev: »Grozen, neusmiljen, satanski strah se ji je zagrizel v nerve. Z neopisno grozo je opazila svoje stanje. Dve sestri so ji umrle na porodu, – a ona tretja ... – Umrem, umrem! – je jokala, ko se je on smešil zadovoljstva.« Okrasni pridevki *grozen, neusmiljen, satanski* s stopnjevanjem in z glagolom *zagrizel* utelešajo strah kot sovražnika, ki napade telo. Sledi stavek, ki izraža zavedanje literarne subjektke, kjer pridevnik *neopisen* deluje kot krepilec, ki stopnjuje grozo občutja, medtem ko raba besedne zveze *svoje stanje* kot evfemizem za nosečnost ironizira zanikanje travmatične resničnosti. V nasprotju s to eksistencialno bojaznijo ženske stoji moški kot nekdo, ki njeno stisko omalovažuje in se ji posmehuje. Vzklik »Bogme! Kako neumno!« v nadaljevanju vsebuje krepilca *Bogme* in *neumno*, ki dodatno poudarjata posmeh in nerazumevanje.

Ključna je tudi presunljiva metafora »Sanjalo se ji je, da je rodila smrt«, ki učinkuje kot čustveni in miselni presežek – smrt ni slutnja, temveč izid rojstva. Otrok kot »hudobni demon, ki se živi ob njeni krvi« simbolno razgradi ideal materinstva, medtem ko mnogovezje v »požre mladost in moč in življenje« stopnjuje izčrpavanje subjektke – vsaka od teh sil ji je odvzeta.

Zaključek prinaša ironičen preobrat: novorojenec zakriči »Jaz, jaz! Jaz nova, sveža moč!«, kjer krepilca *nova* in *sveža* simbolizirata vitalizem, a kot zmagoslavje nad materjo – poraženo, izčrpano, utišano.

V poeziji Nine Medved se z mimobežno željo po materinstvu sreča literarna subjektka v *Drsečem svetu*, ko nekoč na mestnem trgu opazuje rumene zmaje v vetru, rekoč:

»morda se tako name prenese občutek, da / vem, kje je naslednja postaja.« (Medved 2020: 7), a želja še ni dovolj za njeno realizacijo, »kot da bi lahko / že gola želja / vdahnila življenje, / oblikovala / človečka / na robu / papirnate verige« (Medved 2024: 75). Z biološkim staranjem namreč postopoma upada reproduktivna moč ženskega telesa, česar se zave literarna izpovedovalka, ko pravi: »kako so najplodnejša leta / za jajčeca / zdaj mimo. / čeprav so na videz prezgodaj / in brez zagotovila / verjela v uresničitev / genske prerokbe.« (Medved 2020: 44) V ubesedenem se na jezikovno-slogovni ravni z metonimičnim prenosom s celote na njen del (ženska je verjela → jajčeca v njenih ovarijih so verjela) zgodi moralna razosebitev subjekta in poosebitev objekta (jajčec), kar skupaj s prislovnima zvezama *na videz* in *brez zagotovila* ustvari okrepitev končnega sporočila (holistično razumevanje ženske kot telesnega, mentalnega in duhovnega bitja). Kot krepilec deluje tudi oksimoron *genska prerokba*, ki poveže gene in genetiko kot eksaktno biološko znanstveno disciplino s prerokbo, ki pripada svetu mistike in transcendentalne resničnosti, v polju katerega so mogoči tudi čudeži.

Če je bila pri Zofki Kveder literarna subjektka v strahu in porodni bolečini sama, pa izpovedovalka v sodobni poeziji partnerjevo bližino čuti že v fazi načrtovanja družine, kar se kaže kot sprememba perspektive iz edninske *jaz* v dvojinsko *midva*: »še niti pika na zaslonu / niti v trebuhu. / pa že tok, ki naju / usmerja v svojo smer.« (Medved 2020: 59) in »Pričela sva z vnašanjem / novih izrazov / v najin slovar. / Besedo po besedo, / da ne bi kakšne odobrila prehitro / [...] Dokler ni pepel / v najinih ustih / obrodil besede / otrok.« (Medved 2024: 31–32) Občutno je stopnjevanje od misli k dejanjem, ko v drugi pesmi prispodoba ustvarjanja skupnega besednega repertoarja pomeni vero v to, da se bo slednjič, kot v mitologiji feniks, na pogorišču neuspešnih poskusov rodilo novo življenje.

V *Rodni dobi* so v več pesmih izpovedane neprijetne, mukotrpne izkušnje iz ginekoloških ordinacij, npr. v pesmi Igrača: »Dolgo sem puščala, / da so se me trudili popraviti, / tipali pulz, abdomen, jajčnike, maternični vrat, / psiho, / polnili s folno kislino, hialuronanom, / progesteronom, železom, / razpirali, ščipali, punktirali, / ves ta čas sem si želela / da bi bila preprost stroj, / mehanska igrača« (Medved 2024: 49). Kot krepilec deluje glagol *popraviti* (popredmetenje kot distanciranje od serij zdravniških pregledov), tujke za zdravila in postopke pa kažejo na izpovedovalkino željo, da bi lahko objektivizirala izkustvo. Podobno se subjektka počuti v pesmi Slepa pega: »Vse te dlani, / ki so prelopatale / moje podzemlje, / postavljeno na ogled, / preverjale, potrjevale ali zavračale, / vsevedne dlani, / poglobljene / v skrivnost telesa« (prav tam: 78). Dehumanizacija je izražena z ekspresivnim besedjem, kot je glagol *prelopata* za ginekološki pregled, ki pomeni nekakšno surovost in popredmetenje, telo oz. rodila so poimenovana *podzemlje*, ki je *postavljeno na ogled*, ženski pa je ob tem odvzeta vsaka zasebnost ob preštevilnih dlaneh (metonimija orodja), ki se je mehanično dotikajo.

V pesmi Pričakanja subjektka slednjič sprejme svojo usodo: »Nobene rožnate halje, / papirnatih copat, / zaman sem tlačila velika / pričakanja v torbo, / tista stavba ni bila prava, / moram še malo naprej.« (prav tam: 56) Resignacija izpovedovalke je

okrepljena z grafično označenim kazalnim zaimkom in elipso, s katero se izogne direktnemu poimenovanju ustanove, v katero, kot se zdi, ne bo vstopila.

5 Sklep

Primerjava pokaže, da Zofka Kveder oblikuje žensko subjektka kot ujetnico patriarhalnega reda, ki izraža odpor, trpljenje in telesno bolečino skozi ekspresivno, pogosto groteskno pisavo. Pri Nini Medved pa se zdi subjektka na poti osebnega zorenja osvojenjena patriarhalnih vzorcev in družbenih norm, pot zorenja je proces samoiskanja, vprašanja samoaktualizacije in nazadnje zrele samorefleksije.

Pogosti krepilci v diskurzu Zofke Kveder stopnjujejo eksistencialno stisko in družbeno izključenost subjektke, medtem ko pri Nini Medved poudarjajo emocionalno intenzivnost in kompleksnost doživljanja izpovedovalke. Šibilci pri prvi signalizirajo brezizhodnost, pri drugi pa zavedanje o negotovosti in nepredvidljivosti življenja. Jezikovna intenziteta pri obeh avtoricah presega estetski namen in deluje kot temeljno izrazno sredstvo, preko katerega se pri sodobnici moderne oblikuje kritična odzivnost do represivne družbene stvarnosti, pri sodobni pesnici pa avtonomna subjektivna refleksija.

Prispevek je nastal v okviru programa Razsežnosti slovenstva med lokalnim in globalnim v začetku tretjega tisočletja (ARIS, P5-0409).

Viri in literatura

- BOROVNIK, Silvija, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- BOROVNIK, Silvija, 2007: Uporništvo ženskih likov v prozi Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* LII/5. 53–62. <https://doi.org/10.4312/jis.52.5.53-62>
- GAMS, Miša: Nina Medved – Rodna doba: Kritika. *Vrabec Anarhist* 30. 10. 2024. <https://vrabecanarhist.eu/misa-gams-nina-medved-ocena/> (dostop 20. 1. 2025)
- KVEDER, Zofka, 1900: *Misterij žene*. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AHB5R33R> (dostop 23. 4. 2025)
- MEDVED, Nina, 2020: *Drseči svet*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti – revija Mentor.
- MEDVED, Nina, 2024: *Rodna doba*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MIHURKO PONŽ, Katja, 2013: Kratka proza Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* LVIII/1–2. 73–84. <https://doi.org/10.4312/jis.58.1-2.73-84>
- MIKOLIČ, Vesna, 2020: *Izrazi moči slovenskega jezika*. Koper: Annales ZRS; Ljubljana: Slovenska matica.
- PUNGERŠIČ, Diana: Kot bala drseti skozi zrak in pristati v naročju Boga. Nina Medved: *Drseči svet*. Refleksija. *Poesis* 31. 8. 2021. <https://www.poesis.si/diana-pungersic-kot-bala-drseti-skozi-zrak-in-pristati-v-narocju-boga/> (dostop 20. 1. 2025)

Ubeseditev čustev v izbranih pesmih Iztoka Mlakarja

DOI: 10.4312/Obdobja.44.335-342

Vera Smole, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; vera.smole@ff.uni-lj.si

V prispevku so obravnavane tri pesmi šansonjerja Iztoka Mlakarja, in sicer Izvirni greh, Šuolni in Čuoja, z zadnje zgoščenke *Porkaeva!* (2017) s poudarkom na prikazu besednih figur različnih oblik, s katerimi so izražena čustva. Ker so šansoni izvajani v t. i. kulturnem narečju, je podana definicija termina. Opisana je priredba kot postopek prenosa govorjenega (petega) besedila v poenostavljen strokovni zapis in predstavljena načela zanj, razvidna tudi iz priloženih pesmi.

Iztok Mlakar, besedne figure, čustva, kulturno narečje, poenostavljen strokovni zapis

This article discusses three songs, »Izvirni greh« (Original Sin), »Šuolni« (Shoes), and »Čuoja« (Log), from the latest CD *Porkaeva!* (2017) by the chansonnier Iztok Mlakar, with an emphasis on the display of verbal figures of various forms used to express emotions. Because chansons are performed in a »cultural« dialect, a definition of the term is provided. Adaptation as the process of transferring a spoken (sung) text into a simplified professional notation is described and its principles are presented, also evident from the songs included.

Iztok Mlakar, figures of speech, emotions, cultural dialect, simplified professional notation

1 Uvod

Za pesniško ustvarjanje šansonjerja¹ Iztoka Mlakarja² (pet zgoščenk s 45 pesmimi)³ lahko trdimo, da presega raven pop kulture. Večina njegovih pesmi odseva subtilno zaznavanje tegob t. i. malega človeka, ki jih ubeseduje preprosto, a vendar zelo slikovito in izrazno bogato, še toliko bolj, ker imajo neknjižno podobo najpogostejše (briško-) kraškega, redkeje (idrijsko-)cerkljanskega in notranjskega kulturnega narečja. Iz marsikaterih pesmi veje mojstrsko ubesedena ljudska modrost, zato so hkrati bolj ali manj

- 1 Čeprav ga večinoma opredeljujejo kot kantavtorja, upoštevam v njegovih intervjujih večkrat izražen odpor do tega poimenovanja; veliko ljubši mu je naziv šansonjer. Po eSSKJ je šanson »pesem z vsebinsko zahtevnejšim besedilom, navadno sentimentalna, satirična, za katero je značilno recitativno petje«, kar je vsebinsko zagotovo bližje njegovemu ustvarjanju kot to, kar opredeljuje pojem kantavtor, po SSKJ² »skladatelj in pevec lastne skladbe«. Verjetno je poimenovalna zagata v tem, da je šansonjer po eSSKJ »kdor izvaja šansone« oz. po SSKJ² »pevec šansonov«, torej izvajalec, ne pa tudi avtor besedil in glasbe. Kantavtor se po navadi spremlja sam, medtem ko se Mlakar ne.
- 2 Rojen leta 1961 v Postojni, živi in dela v Novi Gorici. Je gledališki igralec in dramatik, zaposlen v SNG Nova Gorica.
- 3 *Štorije in baldorije* (1990), *Balade in štruncade* (1994), *Rimarije iz oštarije* (2001), *Romance brez krjance* (2008), *Porkaeva!* (2017).

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



odkrito tudi poučne. Podaja jih skozi življenjske zgodbe posameznikov, samorefleksijo in upor posameznika ali skupine aktualni oblasti. Glasbeno, vsebinsko in jezikovno se umeščajo na zahodni rob slovenskega prostora in so odraz prepleta vsaj dveh kultur, slovenske in romanske. Večkratni nagrajenec tako na igralskem kot glasbenem področju je bil že deležen velike medijske pozornosti, manj kot bi si želeli pa raziskovalne. Vse pesmi s prvih treh albumov (Pižent 2006) ali posamične (Prezelj 2017) so doživele določeno raziskovalno pozornost literarnega ustvarjanja, posamične pesmi (Smole idr. 2013; Prezelj 2014) in vse s prvih štirih albumov so bile jezikovno analizirane (Krapež 2014), vendar le na ravni (zaključnih) študentskih del. V tem prispevku nas zanima jezikoslovna plat njegovega ustvarjanja s poudarkom na besednih figurah različnih oblik,⁴ s katerimi so izražena čustva, in sicer na primeru treh pesmi z zadnjega albuma *Porkaeva!* (2017). Analiza drugih jezikovnih ravnin je le obrobna.

2 Kako opredeliti Mlakarjev jezik

Čeprav se Mlakarjev jezik opredeljuje kot narečje, v terminologiji slovenskega narečjeslovja to ne more biti, saj je narečje skupina podobnih krajevnih govorov, ki imajo svoj jezikovni sistem na vseh jezikovnih ravneh in se znotraj narečja med seboj razlikujejo. Ustreza pa mu termin *kulturno narečje*, ki smo ga v devetdesetih letih povzeli po nemškem narečjeslovju, ko je narečna zvrst zelo množično začela prodirati v medije. Kulturno narečje je neke vrste arhaizirano nadnarečje, ki združuje narečne posebnosti več krajevnih govorov enega narečja ali celo več bližnjih narečij, jezikovne prvine avtorji izbirajo poljubno, lahko bi rekli po potrebi, tak jezik pa omogoča širšo identifikacijo ob zavesti, da je blizu vsem in hkrati last nikogar.

3 Poenostavljen strokovni zapis ali priredba

Pri zapisovanju narečnih fonemov, ki se lahko zelo razlikujejo od knjižnih in njihovega zapisa (pa še to z manj grafemi kot imamo fonemov), pri poenostavljenem, tj. nefonološkem, prihaja do pomanjkanja grafemov in zato težav, kako jih zapisati s knjižnimi, da se narečnost ne bi preveč izgubila. Skupen nabor takih grafemov se ni obnesel (npr. Štrekljev pri zbiranju narodnih pesmi), medtem ko je možno oblikovati izhodiščna načela in se po njih ravnati pri odločanju, s katerimi širše razumljivi grafemi narečne foneme prenesti v zapisano obliko vsakič posebej (za zbirko Glasovi po desetih izdanih knjigah gl. Smole 1994). S tem priložnostno oblikovanim sistemom znakov hkrati določimo tudi stopnjo ohranjenosti narečnih prvin v besedilu; seveda pa je treba načela vsakič opisati. Ta postopek prenosa govorne oblike v zapisano imenujem *priredba*, drugi postopki so še fonetični/fonološki zapis (t. i. transkripcija), glasovna poknjžitev in prevod v knjižni jezik (Smole idr. 2013); vsi postopki so strokovni.⁵ Pri laičnih, nestrokovnih, zapisih pa odvisno od narečnega govora ali kulturnega narečja nastajajo razne težave. Najpogostejše so povezane z (ne)zapisovanjem izgovorjenega polglasnika,

4 Tudi terminologija je v skladu z jezikoslovno vedo.

5 Postopkov se praktično učimo na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

dvoglasnikov tipa *ie* in *uo* nasproti *je(:)* in *uo(:)*, dvoustničnega (zaokroženega in nezaokroženega) *u/w*, pripornika *γ*, nedoslednostmi pri zapisu istovetnih pojavov itn. Pri zapisu Mlakarjevih besedil v kraškem kulturnem narečju je dvoglasnik *ie* pogosto neustrezno zapisovan z *je* (*grjeh*), saj prvi del ni soglasniški, medtem ko je *uo* (*Buoh*) zapisovan ustrezno, torej z dvema samoglasnikoma. Je pa z *u* po nepotrebnem zapisovan (soglasnik) *u* različnega nastanka (*je garou, odprau*). V prilogi so obravnavane pesmi zapisane v poenostavljenem strokovnem zapisu, kjer poleg osnovnega načela, da samoglasnikov ne zapisujemo z znaki za soglasnike in obratno, upoštevam še naslednja načela: besede z drugačnim naglasom od knjižnega onaglašam odvisno od dolžine samoglasnika s krativcem ali ostrivcem (*gàrov, nàrdit, nàrdu*), dvoglasnika *ie* in *uo* dosledno zapisujem z *ie* in *uo* (*ciev sviet u sedmih dneih, Buoh, luotu, kakuo*),⁶ prav tako izgovorjeni polglasnik (*tiedan, dargacı, numalčk, nàrdu*), izgovorjeni soglasnik *u* različnega nastanka zapisujem z *v*, ker smo ga v izglasju in pred soglasnikom navajeni tako brati iz knjižnega jezika (*garov, je tov*), predlog *v* zapisujem po izgovoru, tj. z *u* le takrat, ko se tako izgovori (*u sedmih*), prav tako z *u* zapisujem vse tiste (tudi zlite) glasove različnega izvora, ki se tako, samoglasniško, izgovarjajo (*v sobuotu, je ustvaru, vidu, nàrdu*), v notranjih zlogih z znakom *g* označujem priporniško izgovorjen soglasnik *g* (*dvignu, dvignu*),⁷ v izglasju pa z ustrežnejšim *h* (*Buoh, nah*).

4 Analiza izbranih besedil z zadnje zgoščenke *Porkaeva!*

Naslov zgoščenke, ki je izšla leta 1917, je po Mlakarjevih besedah »najbolj butasta kletvica, ki jo poznam«. Na spletu je najti naslednjo predstavitev:

Tudi na peti plošči z naslovom *Porkaeva!* izjemno skromnega in skopega izgleda (brez besedil, fotografij, spremne besede), ki jo je konec lanskega leta kot vse preostale izdala Založba kaset in plošč RTV Slovenije, zvesto sledi svojemu načinu podajanja zgodb, aranžerskemu minimalizmu ter preverjenim tematikam. Te se delijo na tri sklope: biblijsko-mitološki (Izvirni greh, Ja, Hudič!!!, Čuoja), politični (Volitve, Belo in rdeče), ljubezenski sklop (Ajnglc, Šuolni). In tu je še Kontrabas, oda tistim »monam«, ki gledajo soliste v rit, na katere vsi pozabljajo in brez katerih ne bi bilo muzike. David Šuligoj, njegov zvesti glasbeni kamerad, pa menja je poprime za harmoniko in kitaro, odvisno od nareka besedila, tematike, zvena, konteksta. (Juvančič 2018)

Za jezikoslovni prikaz izražanja čustev sem izmed devetih izbrala dve (po zgoraj navedeni vsebinski razvrstitvi) biblijsko-mitološki pesmi, Izvirni greh in Čuoja, in eno ljubezensko, Šuolni. V drugih pesmih najdemo še angela kot simbol ljubezni in predanosti, avtor ljubezen enači z boleznijo, a šaljivo doda, da je posebna v tem, ker v posteljo

6 Dvoglasnika *je:* in *uo:* se pri Mlakarju pojavljata v besedilih v notranjskem kulturnem narečju (*'tje:kla, 'uo:da*), ki bi ju poenostavljeno zapisali z *je* in *wo*, v kulturnem kraškem narečju pa je lahko predstavniki *u* (*wosmi*).

7 Menim, da je grafem *g*, če želimo zapisati njegov od knjižnega različen izgovor, primernejši od *γ*, saj je razumljivejši za vse. Nič pa ni narobe, če ga zapisujemo kar z *g*, saj ljubitelji Mlakarjevih pesmi izgovor poznajo; nikakor pa ni ustrezen zapis s *h*, saj ga s tem izenačimo z nezvenečim pripornikom *h*.

položi dva (Aĵngəlc), razočaranje in nezadovoljstvo zaradi oblasti (Volitve) vzporeja z istočasnostjo pravice do volitev in alkohola, razočaranje nad družbo pa z orkestrom (Kontrabas), v katerem bi bil marsikdo rad solist, a ta zveni dobro samo zato, ker je nekaterim več do glasbe kot do samih sebe (npr. kontrabasistu).

4.1 Izvirni greh

Prva pesem z zgoščenke ima »svetopisemski« naslov Izvirni greh, za katerega vemo, da se je zgodil v »raju«, ki je dogajalni prostor dialoga med Adamom in Evo ter Bogom. Osnovno čustvo, ki se prepleta skozi celotno pesem, je razočaranje. Po *Slovarju čustev* (SČ) ga občutimo, »kadar se stvari ne odvijajo v skladu z našimi pozitivnimi pričakovanji. Pogosto je posledica tega, da so pričakovanja bodisi nestvarna bodisi izhajajo iz pretiranega občudovanja kake osebe.« Nekoliko krajše pomen opiše SSKJ²: »neugodno duševno stanje, ki ga povzroči neizpolnitev želj, pričakovanj«. Razočaran je najprej Bog, ko je, potem ko je ves teden *garal kot črnc*, v soboto že utrujen ustvaril Adama in v ponedeljek, torej po počitku v nedeljo, videl, da ga ni naredil prav. Da bi malo dvignil povprečje ljudem, je naredil še Evo. V raju naj bi *živela kot dva angela in za vekomaj*, torej večno, pod pogojem, da ne bosta jedla sadeža *z drevesa spoznanja* dobrega in zlega, sicer pa ju čaka trdo delo (kako *živeti od svojih žuljavih rok*), bolečina (Evo *kadar otrok se rojeva*), dvom, strah, nesreča, jok, za konec pa *se povrneta v prah in pepel*. Razočaranje kaj kmalu izrazi tudi Eva, ki jo lepote raja in nesmrtnost v njem ob neodzivnem Adamu lahko le dolgočasita in povzročita občutek večnosti *že po en par dne*. Živeti hoče *življenje vredno življenja*, polno, nepredvidljivo, minljivo, polno čustev (»Kakuo sriečən boš, če kdaj nisi nesriečən, / kakuo boš korajžən, če te ni kdaj strah«) in ob »polnokrvnem« moškem (»Gospuod, jest ob sebi čem miet tacga muoža, / ka zna me zagrabit takuo, da me kap«). Hkrati mu priporoči, naj se posvetuje z njo, preden bo spet kaj ustvaril. Eva zavestno utrga jabolko in ga ponudi Adamu, da bi z njim čimprej doživela »življenje vredno življenja« in – ona izžene Boga iz raja (»Gospuod, ne zamieri, dej, pusti nas same, / spoduoblo bi se, da se zmakneš spod nuog.«). Bog uvidi, da se je spet zmotil, saj je Evo preveč obdaril z lepoto, pogumom, pametjo; in čeprav je prav potihlo celo zaklel, ker mu ni šlo v račun, da *baba ve kdaj od Boga eno več*, se je po prstih odpravil proč in zdi se, kot da se je s tem dejanjem njegovo razočaranje vendarle spremenilo v zadovoljstvo.

Pesem je večinoma izvajana v kulturnem kraškem narečju s prepoznavnimi značilnostmi na vseh jezikovnih ravneh: a) glasoslovno-naglasni: naglasni umiki in nalihe (*gàrov*, *nàrdit*, *nàrdu*, *muoža*, *zakunu je*), dvoglasnika *ie* (*ciev svi*t, *viečnu*, *dnieh*) in *uo* (*Buoh*, *kakuo*, *v sobuotu*, *se je luotu*), v izglasju *-u* oz. *-o* glede na izvor (*u sobuotu*, *Evu* : *malo*, *zdielo*, tudi: *ku*, *nu* 'eno'), številna zlitja samoglasnikov s soglasniki (*ustvaru*, *vidu*, *reku*, *pretiravu*, *vpraši*), izgovorna priličenja (*tov*, *prov*, *gàrov*), preglas ob *j* (*sej*, *nej*, *dej*, *kej*, *zdej*), mehkonebni zveneči pripornik *g* in v izglasju *-h* za *g* (*gàrov*, *Buoh*), b) oblikoslovni: *narliepša*, c) besedotvorni: *numalo* 'nekoliko, nekolikanj', (*nu*)*màlčk* 'malo, nekoliko', *lohkor* 'lahko', *jabka* 'jabolko' in č) leksični: *en par* 'nekaj', *ne gejnja* 'ne jenja, ne neha', *dželoža* 'ljubosumna' (romanizem), *glih* 'ravno' (germanizem),

cajt 'čas' (germanizem). V knjižnem jeziku pa je naslov in tako govori Bog, v katerega govorici slušno prepoznamo idiolekt tedanjega verskega veljaka.

K izražanju čustev pripomorejo tudi stalne besedne zveze, v pesmi se pojavijo: *izvirni greh* (verski termin), *garati kot črnc* (primerjalni frazem, v osrednjem prostoru s sestavinami *delati*, *garati kot zamorec* 'delati veliko, težko in za majhno plačilo'), *živeti kot dva angela* (prenovljen frazem, morda samo primera, ustrezna primerjalnemu frazemu *živeti kot ptiček na veji* 'živeti svobodno, brez skrbi'), *drevo spoznanja* ('spoznanje dobrega in zlega v življenju, njegove razsežnosti in zapletenosti'), *živeti od svojih žuljavih rok* ('trdo delati'; med frazemi knjižnega jezika ga ne najdemo), *povrniti se v prah in pepel* ('umreti'), *tako, da me kap* ('v veliki meri'; med frazemi knjižnega jezika ga ne najdemo), *zmakniti se spod nog* ('odstraniti se, umakniti se, zamakniti se, ne ovi-rati koga pri čem').

V pesmi se izraža naklonjenost do žensk; te niso samo lepe, ampak odločne, pogumne, polne življenja, predvsem pa pametne, kar prizna celo njihov stvaritelj, Bog (»Čudna reč, prav res ne razumem, kako je mogoče, da baba ve kdaj od Boga eno več.«).

4.2 Šuolni

Kot metaforo za človeka Mlakar že v samem naslovu pesmi Šuolni uporabi besedo *šolen* 'nizek čevlj' (star germanizem), za osamljenost na eni in srečo v dvojce na drugi strani glede na to, ali se šolen pojavi v paru ali sam. Osamljenost je »[n]eprijeten občutek socialne nepovezanosti, stiska, ki nastopi, kadar menimo, da kvantiteta in še posebno kakovost naših socialnih odnosov ni taka, kot bi si želeli« (SČ). Osamljen je po SSKJ² tisti, »ki je brez družbe, brez povezave z drugimi«, medtem ko »[s]rečo občutimo, kadar se nam izpolni najpomembnejša želja; tudi zelo intenzivno veselje in/ali užitek« (SČ). SSKJ² pomene besede sreča še bolj razdela, najbližje opisu čustva pa je 4. pomen nav. ekspr. »stanje duševnega in telesnega ugodja ob izpolnitvi želja, ciljev«. V prvi kitici je avtor hote ali nehote poučen v smislu, da moramo sebe sprejemati takšne, kot smo (»bet, kar si, tuo ni sramota«); tudi šolen je s sabo zadovoljen, čeprav ni sam odločal o barvi, obliki, velikosti in snovi, iz katere je narejen. V drugi kitici naredi vzporednico med veliko količino šolnov v paru in šolnom, ki je v tej množici brez para in zato sam, osamljen. Enako je s človekom: »edino takrat nismo sami, edino takrat, ka smo u dvieh«. V tretji kitici sopostavlja osamljenost enega šolna (»en sam manj je ku nobedən«) in – kljub razlikam med njima – srečo v dvojce (»Ma korajžno pej korači«) ne glede na vrednost (»Pej če je pol plače vriedən«), v četrti pa opomni, da je usoda vseh in vsega v staranju, minevanju (»iz šuolna znucana škarpeta rata«), radost (»stuorjo, da ti gre na smieh«) in sreča pa v tem, da sta še vedno skupaj (»ma so srečne, ka so v dvieh«). V peti kitici imamo občutek, da sreča dobesedno dobi krila, izpoved lirskega subjekta pa se od šolna vse bolj osredotoča na človeka (»ries, ku šuolni smo ljudje«) in naposled nase (»lih taku, ku ni strah mene, / kar te mam ob sebi jest«). Prvooseben ostane tudi v zadnji, šesti kitici, ki je dramatični vrh izpovedi ljubezni svoji drugi polovici (»ti ku prvi dan si liepa«) in šaljivo upoveden izraz sreče, ker sta še vedno skupaj (»toja te škarpeta čaka, / pridi, stara, še smo v dvieh«).

Pesem je v celoti v kulturnem kraškem narečju. Poleg tipičnih glasovnih značilnosti so v njej še bolj opazne leksične, germanizmi in romanizmi, za katere je značilno, da se ravno v kraškem narečju najbolj prepletajo: germanizmi (*šuolən*, *glih* 'enak(o)', *zavintan* 'zavihan, obrnjen', *zgliha* 'izenači', *znucana* 'izrabljena', *cajt* 'čas', *gvišno* 'gotovo'), romanizmi (*lušo* (*šuolən*) 'eleganten', *buota* 'sukneno nizko obuvalo; škorenj', *korajžno* 'pogumno', *škarpeta* 'ponošen, star čevelj', *škrtaca* 'krtača', *deštin* 'usoda', *ma* 'toda', *stuorjo* 'povzročijo') ter tudi lokalizmi (*iz čega* 'iz česa', v *dveh* 'skupaj', *pej* 'pa', *vkop* 'vkup, skupaj', *stara* 'žena').

4.3 Čuoja

Zadnja pesem na zgoščenki ima naslov Čuoja ('poleno'). Lirskemu subjektu se v sanjah pojavi »Matilda s koso« ('smrt') v trenutku, ko je v hramu, gostilni, »u narbujsi klapi« ('sam') »praznil glaže« ('pil'). Naroči mu, naj, preden ga vzame, razmisli o vrednosti svojega življenja in hitro še kaj popravi. Najprej ga je seveda preplaval strah (»wad straha sëm se do kalcet usrov«), čustvo, ki »nastopi, kadar se nam zdi, da smo ogroženi – mi, naše vrednote ali tisto, kar se nam zdi pomembno – in da nimamo moči, da bi se zaščitili« (SČ). Po razmisleku ugotovi le to, da se ga bodo ljudje spominjali po tem, da jih je zabaval (»po vseh štroncadah«) in spravljal v smeh. Vrednost svojega življenja primerja s polenom, *čuoja*, od katere ostane na videz le kupček pepela, dejansko pa je njeno bistvo v tem, da je nekoga prijetno ogrela in v njem vzbudila občutek ugodja – »prijeten občutek, ki nastopi, kadar so naše potrebe zadovoljene v ustrezni meri« (SČ) – in veselja, ki ga »občutimo, kadar se nam izpolni velika želja; [je] tudi občutek popolnega zadovoljstva« (SČ). V tem smislu ima njegovo življenje vendarle svoj pomen in ne misli ničesar spreminjati. Z eno izjemo: »numələč bəl hitro bom popil ta zadni glaž«.

Tudi ta pesem je v kulturnem kraškem narečju.

Osnovna metafora je seveda čuoja 'poleno', nepomembna stvar, ki pa človeku vendarle povzroči ugodje in veselje. Od stalnih besednih zvez srečamo lokalno *najboljša klapa* 'sam', širše znan frazem *Matilda s koso* 'smrt' in *od straha se do kalcet usrati* 'od strahu se do nogavic, tj. zelo, podelati', ki bi bila frazeološka brez prvega dela, torej samo *do kalcet se usrati* 'zelo se prestrašiti'.

3 Zaključek

Čeprav je večina Mlakarjevih pesmi nabitih s čustvi, pa iz zapisanih besedil ni bilo enostavno izluščiti jezikovnih elementov, ki jih ubesedujejo. Čustveno polnost namreč ustvarja celota njegove izvrstne interpretacije, uglasbitev, odlična glasbena spremljava Davida Šuligoja, izbor jezikovnih sredstev od izbora (narečne) osnove do posameznih besed in (stalnih) besednih zvez.

Raziskovalni program št. P6-0215 (Slovenski jezik – bazične, kontrastivne in aplikativne raziskave) je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Viri in literatura

- eSSKJ: *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. www.fran.si (dostop 17. 5. 2025)
- JUVANČIČ, Katarina, 2018: *Porkamlakar! Odzven* 6. 3. 2018. <https://www.sigic.si/porkamlakar.html> (dostop 16. 5. 2025)
- KRAPEŽ, Katja, 2014: *Narečno v izbranih besedilih Iztoka Mlakarja*. Diplomsko delo. Maribor: Filozofska fakulteta. <https://dk.um.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&id=44238> [jezikoslovna analiza narečnega v 32 pesmih]
- MLAKAR, Iztok, 2017: *Porkaeva!*. Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija.
- PIŽENT, Lara, 2006: *Kantavtor Iztok Mlakar*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta. [intervju, povzetki pesmi, literarnovedna obravnava, v prilogi vsa besedila in slovarček narečnih besed]
- PREZELJ, Martina, 2014: *Jezikoslovna obdelava pesmi En glaž vina mi dej Iztoka Mlakarja*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta. [različne vrste prepisa – fonetični, poenostavljen strokovni prepis in prevod – in slovarska obdelava pesmi En glaž vina mi dej z zgoščenke *Štorije in baldorije*]
- PREZELJ, Martina, 2017: *Intermedialnost: prenos kantavtorske pesmi v kratki animirani film*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta. [obrnava intermedialno razmerje med uglasbenim besedilom in animiranim filmom na primeru *Čikorje an' kafe*]
- SMOLE, Vera, 1994: Folklorist med prevajanjem in zapisovanjem. *Traditiones* 23. 143–154.
- SČ = *Slovar čustev*. <https://www.psihoterapija-ordinacija.si/osebnost-in-odnosi/slovar-custev> (dostop 15. 1. 2025)
- SMOLE, Vera idr., 2013: *Čikorja in kafe Iztoka Mlakarja v jezikoslovni obravnavi*. Broširana izdaja. Ljubljana: Filozofska fakulteta. [gl. Prezelj 2014]
- SSKJ² = *Slovar slovenskega knjižnega jezika. Druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja*. www.fran.si (dostop 17. 5. 2025)

Priloga

Izvirni greh

Buoh oče en tiedən ku črnc je garov,
sej ciev sviet u sedmih dneih nêrdit je tov,
v sobuotu je zmatran še Adama ustvaru,
v pondielk vidu je, da ga ni nêrdu prov.
Da bi vsaj numalo popravu zadevu,
da malo bi dvignu povprečje ljudem,
se luotu spiet diela je an nêrdu Evu,
an reku: »Resnično, to vama povem,
o, Adam, o, Eva, bodita vesela,
poglejta, za vaju ustvaril sem raj,
in kot mož in žena tu bosta živela
tako kot dva angela za vekomaj.
Ne bo si želel te on, niti ti njega,
če jedla ne bosta s te jablane tu,
z drevesa spoznanja dobrega in zlega,
poznala ne bosta skrbi, ne strahu.
A če v jabolko ugrizneš, boš videla, Eva,
kako živiš od svojih žuljavih rok,
kako boli, kadar otrok se rojeva,
kaj dvom je, kaj strah, kaj nesreča, kaj jok.
In z možem ne bosta več mogla narazen,
saj ti boš edino, kar on bo imel,

on vse, kar imela boš ti in za kazen
nekoč se povrneta v prah in pepel.«
»Je liep Paradiž,« reče Eva veselo,
»taku grozno liep, da ni treba nas dvieh
napravit nesmrtno, sej se nam bo zdielo,
da viečno živimo že po en par dneih.
An ta, ka se zdi mälčk poduobən človeku,
ka praviš, da Adam je, nej bo muoj muož,
me gleda, ne vie, kej bi nêrdu, kej reku,
dej vpraši me prej, ku spet kej ustvaru boš.
Vieš, jest čem življenje ries vriedno življenja,
ka nikdar ne vieš, kej pærnesu bo dan,
življenje, v kati erga človk viervat ne gejnja,
čeprov vie, da z usakim ga dneivom je manj.
Kakuo sriečən boš, če kdaj nisi nesriečən,
kakuo boš korajžən, če te ni kdaj strah,
an kakuo nej moj muož bo spoduobno obliečən,
če zdej niti tega ne vie, da je nah.
Gospuod, jest ob sebi čem miet tacga muoža,
ka zna me zagrabit takuo, da me kap,
čem dieca, da bom jest na njega dželoža
že zdej, ka na svietu še ni drugih bab.

Je liep Paradiž, gospuod, narliepša hvala,
takuo liep, da muorem tu nòrdit čimprej.«
Je jabku ubrala, ju Adamu dala
an rekla: »Na, Adam, kej čakaš, dej, jej!«
»Če prov viem, gospuod, za ta grieh bomo umrli
an lohkor pozabimo na rajski vrt,
je sladka ta jabka, ka nam gre po gri
an glih zatuo, ka nas en dan čaka smrt,
bi bil zdej že cajt, da moj muož me objame,
da stisnem se k njemu takuo, ku če Buoh.

Šuolni

Šuoln sam si ne izbira tuo,
iz čega bo narjen,
kejšna bo njegova miera,
če bo črn, biev, rumen.
Nej bo lušo šuolən al buota,
s tem kar je, je zadovuolən,
bet, kar si, tuo ni sramota,
nisi sam kriv, da si šuoln.

Ma nej bo šuolnu že tkuo puhna omara,
da ne vieš več z njimi kam,
an en šuolən je brez para,
je med vsemi šuolni sam.
An vidiš, glih taku je z nami,
glih taku je pər ljudieh,
edino takrat nismo sami,
edino takrat, ka smo u dvieh.

Pej če je pov plače vriedən,
je taku, ku da ga ni,
en sam manj je ku nobedən,
vsak korak pretežk se zdi.
Ma korajžno pej korači
zravən tizga izmed vsih,
ka zavintan je dərgači,
ma useglih mu je glih.

Gospuod, ne zamieri, dej, pusti nas same,
spoduoblo bi se, da se zmòkneš spod nuoh.«
An vidu je Buoh, da je dal ji lepotu,
ji dal je korajžu an pamet u glavu,
pozabu ni neč, ma se vseglih je zmuotu,
pər vseh treh rečieh je numòlčk pretiravu.
Po prsteh odpravu se proč je Buoh oče,
prov tiho zakunu je še: »Čudna reč,
prav res ne razumem, kako je mogoče,
da baba ve kdaj od Boga eno več.«

Ne zgliha, kar nərđijo lieta,
ne škrtaca, ne globin,
iz šuolna znucana škarpeta rata,
tajšən je deštin.
Ma, če so še ukop diesna, lieva,
stuorjo, da ti gre na smieh,
ena h drugi se zadieva,
ma so srečne, ka so v dvieh.

Duo nas tajšne je napravu,
ries, ku šuolni smo ljudje,
če si sam, korak se ustavu bo,
če v dvieh si, pej kar gre.
An ni te strah poti nobene,
strmih klancu, blatnih ciest,
lih taku, ku ni strah mene,
kar te mam ob sebi jəst.

Poglej se, ti ku prvi dan si liepa,
jəst pej, ugasni luč, je cajt,
če je ries ljubezən sliepa
guišno u temi puot zna najt.
An sej sta samo dva koraka,
ries ni tòžko nòrdit jeh,
toja te škarpeta čaka,
pridi, stara, še smo v dvieh.

Mi in Slovani, to je star boj! Freytag, nacionalna čustva in Slovani

DOI: 10.4312/Obdobja.44.343-349

Tone Smolej, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; tone.smolej@ff.uni-lj.si

Prispevek se ukvarja s fenomenom knjige *V breme in v dobro* (v izvirniku *Soll und Haben*, 1855) Gustava Freytaga, ki je bil nekoč najbolj bran nemški roman. Obravnavane so podobe tujih narodov. Freytag je ustvaril enega najbolj antisemitsko zasnovanih nemških romanesknih junakov, Poljake pa je kritiziral, da nimajo meščanskega stanu in so zato brez kulture. Na koncu prispevek oriše reakcijo na Freytagovo slavofobijo pri Josipu Jurčiču.

literatura 19. stoletja, Gustav Freytag, Josip Jurčič, podobe Drugosti

This article examines the phenomenon of Gustav Freytag's novel *Soll und Haben* (Debit and Credit, 1855), which at one point was the most widely read German novel. Specifically, it focuses on the images of non-German nations: Freytag created one of the most anti-Semitically conceived novel protagonists while criticizing Poles for their lack of bourgeoisie and, consequently, culture. The article concludes with an account of Josip Jurčič's reaction to Freytag's Slavophobia.

nineteenth-century literature, Gustav Freytag, Josip Jurčič, images of Otherness

1 *V breme in v dobro*

Leta 1855, pred natanko 170 leti, je Gustav Freytag v Leipzigu izdal roman s knjigovodskim naslovom *V breme in v dobro* (v izvirniku *Soll und Haben*) in zelo jasnim motom, mislijo Juliana Schmidta: »Roman naj išče nemški narod tam, kjer ga je najti v njegovi sposobnosti, namreč njegovem delu« (Freytag 2009: 5). Ob pisateljevi smrti leta 1895 je celo Franz Mehring (1952: 106) zapisal, da »Freytag ni bil edini zastopnik tedanjega realizma, toda je po svojem poreklu, vzgoji in razvoju postal njegov klasični zastopnik. Nihče drug ni s tako spretno in mehko roko kakor on umel nuditi buržoaziji, ki je silila na površje, usluge literarnega porodnega pomočnika.« *V breme in v dobro* je temeljno delo meščanskega realizma, ki nagovarja meščansko publiko ter opisuje meščanski način življenja in miselnost. Ker ga je ta publika tudi brala, so ga kmalu označili za »biblijo meščanstva« (Becker 2005: 29–32). V stotih letih po izidu so prodali kar milijon izvodov romana, ki pa odpira številne kontroverzne teme, s katerimi se ukvarja literarna imagologija, zlasti s kulturnimi ali nacionalnimi stereotipi (Leerssen 2007: 27).

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Že Peter Heinz Hubrich (1974: 46) je opozoril na paralelnost razvoja glavnih moških likov romana *V breme in v dobro*.¹ Anton Wohlfart se zaposli kot vajenec v trgovski hiši, kjer se izkaže za zelo sposobnega, saj lastniku reši premoženje in življenje. Nato se poveže s plemiško družino, saj je zaljubljen v baronovo hčerko. Ker aristokrati zlorabijo njegovo dobrodušnost, sčasoma spozna, da ne sodi mednje, vrne se v trgovsko hišo in se oženi s trgovčevno hčerko. Takšen življenjepis vzornega meščanskega fanta ima po Hubrichu (1974: 46) kontrastno paralelo v Judu Veitlu Itzigu (nem. *etel* 'domišljav, ohol, praznoglav', nem. *hitzig* 'vnet, jezen'), ki istega dne v istem kraju kot Anton vstopi v trgovsko družbo, se vzpenja po krivih poteh navzgor, s špekulacijami usmerja plemiško družino, s krajo oškoduje svojega predstojnika, da se mu omrači um, se zaroči z njegovo hčerko, nato pa se ubije. Antona in Veitla povezujeta znanstvo iz šolskih let in ista plemiška družina. Med ekstrema dobrega in zla je mogoče uvrstiti tri družine, s katerimi sta povezana glavna junaka. Baron Rothsattel ima sina, huzarskega poročnika, ki se lahkomišelnno zadolžuje, in otročjo hčerko Lenoro. Ta nemeščanska družina ima po Hubrichu (1974: 48) vzporednico v judovski družini Ehrenthal, v kateri oče sicer ni tako nepošten kot njegov uslužbenec Itzig, a tudi njegovi posli niso posebej čisti. V tej družini imamo prav tako sina in zelo koketno hčerko. Itzig se zaroči z Ehrenthalovo hčerko, nekaj časa se zdi, da je mogoča tudi zveza med baronovo hčerko in Antonom. Očeta obeh družin pa trajno poškoduje Itzigova kraja dokumentov. Obe družini imata kontrastno paralelo v firmi Schröter (zgled je bil veletrgovec Theodor Molinari), za katero sta značilni poslovna poštenost in filistrska zadržanost. V tej družini je kot nasprotje baronovi hčerki ali judovski salonski dami tiha in blaga gospodarjeva sestra, ni pa domačega sina. V treh družinah so tri dekleta, godna za možitev (Hubrich 1974: 49). Ker Ehrenthalov sin umre, sta na voljo samo dva snubca, zato je Freytag vpeljal še tretjega, Fritza von Finka, ki je sicer plemiškega porekla, a dela kot pripravnik pri Schröterju in v nadaljevanju pomeni vmesni člen med kontrastnimi paralelami Schröterjev in Rothsattlov. Freytag si je Finka zamislil kot komplementarno figuro Antonu, čeprav sta si bogati svetovljanski uživač in revni zapečkar na začetku v laseh (Hubrich 1974: 50). Fink se poroči z baronovo hčerko, s katero je bil povezan Anton, ta pa se oženi s Sabino, ki jo je že prej zaprosil tudi njegov prijatelj. Sicer pa ima takšnega prijatelja tudi Itzig, propadlega odvetnika Hippusa, ki mladeniča uvaja v svet poslovnih trikov.

2 Podobe Angležev in Judov

Že kmalu po nastanku so roman primerjali s sočasnim angleškim romanopisjem. Theodor Fontane je v svoji recenziji zapisal, da je delo ponemčitev (nem. *Verdeutschung*) novega angleškega romana, George Henry Lewes, partner pisateljice George Eliot, pa je

1 Strukture so bile za Freytaga zelo pomembne, saj je bil avtor dela *Tehnika drame* (v izvirniku *Die Technik des Dramas*), še danes se uporablja izraz Freytagova piramida. Na začetku petdesetih let 19. stoletja je bil cenjen tudi kot dramatik. Časopis *Prijatelj* je leta 1855 poročal o češkem prevodu njegove igre *Valentina*. Stritar je leta 1870 poleg Grillparzerja pogojno priporočal tudi prevajanje Freytagove dramatike. Nemško gledališče v Ljubljani je dve leti pozneje uprizorilo *Valentino*, leta 1878 in 1882 pa njegove *Žurnaliste*.

v knjigi videl dolgočasno posnemanje Dickensa (»tiresome imitation of Dickens«) (Anderson 2005: 210–211). V potezah Veitla Itziga ni bilo težko prepoznati Uriaha Heepa iz *Davida Cooperfielda*, Steerforth iz istega romana pa je oblikoval šarmantnega bogataša Finka (Anderson 2005: 217). Sicer pa je v romanu angleško izrazito pozitivno. Fink Antona naslavlja z vzdevkom Tony, hkrati ga spodbuja, naj se uči jezika. Pozneje ta dejansko prebira Cooperja in Scotta ter angleščine uči tudi baronovo hčerko, ki pa učenje kmalu opusti, kar je simptomatično. Če baron zavrača angleško upravo, pa firma Schröter deluje zelo angleško, zaposleni spominjajo na Dickensove pisarje. Angleško pomeni kulturno dobro in omogoča materialni trgovski uspeh (Anderson 2005: 214–215). Povsem drugače pa je z Ameriko, prikazano kot deželo kriminala in korupcije, kamor potuje Fink.

Več pozornosti je bila doslej deležna podoba Judov v Freytagovem romanu, ki je bolj zapletena. Freytag je bil na koncu življenja aktiven član Društva za odpravo antisemitizma (Verein zur Abwehr des Antisemitismus), njegova tretja žena je bila Judinja, že prej pa je nasprotoval Wagnerjevim pogledom na judovsko vprašanje (Massey 2000: 87). In vendar je ustvaril Veitla Itziga, enega najbolj znanih negativnih likov v nemški književnosti. Čeprav ga predstavlja telesno in moralno odbijajoče, ga pisatelj obravnava tudi z ironijo, ko ga občasno imenuje »naš Veitel«, zato ta lik ne deluje tako zlobno. Freytag skuša pojasniti Veitlove zaničevanja vredne ambicije s slabim odnosom sošolcev v času njegovega šolanja (Gelber 2005: 287). Negativni Veitel v romanu ni edini judovski lik. Massey (2000: 95) pravilno poudarja, da glavni konflikt v romanu ni med njim in Antonom, torej med judom in kristjanom, marveč med dvema judoma, med Veitlom in Bernhardom Ehrenthalom. Osamljeni, nadvse izobraženi mladenič Bernhard, ki je odraščal v vulgarnem okolju, kjer se je vse vrtelo okoli denarja, tvega na smrtni postelji dokončno pretrganje vezi z očetom, saj od njega zahteva, naj se umakne iz nečednih poslov, ki bi lahko uničili barona. Ker pa je Veitel že ukradel dokumente, je Bernhardovo žrtvovanje zaman in strt umre. V mladeničevem idealu mora tudi Freytag prepoznati visoke vrednote, kar pomeni, da Bernhard predstavlja pravi filosemitski trenutek romana (Massey 2000: 96). Pri tem je pomembno poudariti, da so Freytagov roman v Nemčiji podarjali kot darilo ob proslavljanju bar micve (Massey 2000: 92). Marsikdo med judovskimi bralci (npr. Nobelov nagrajenec Max Born) se je spominjal mladostnega branja romana, objava *V breme in v dobro* pa nikakor ni škodovala Freytagovemu prijateljstvu z Bertholdom Auerbachom, avtorjem *Schwarzwaldskih vaških zgodb*, ali z novinarjem Jacobom Kaufmannom (Le Rider 2008: 345–346).

3 Podobe Slovanov

Če so opisi nekaterih judovskih literarnih likov nastali tudi ob naslonitvi na Dickensovega *Oliverja Twista*, sta na poglavje o »revoluciji na Poljskem« vplivala Walter Scott² in morda še bolj njegov učenec James Fenimore Cooper s *Poslednjim*

2 Eden od recenzentov iz Freytagovega kroga je leta 1860 zapisal, da 1/20 romana *V breme in v dobro* dolguje zahvalo vplivom Scotta, 1/20 morda vplivom Dickensa, 9/10 pa doteka iz življenjske krvi nemške narave (Hubrich 1974: 33).

Mohikancem (v izvirniku *The Last of the Mohicans*), ki ga v romanu tudi prebirajo, kar je simptomatično. Pruski kralj Friderik Veliki je d'Alembertu Poljake označil za uboge Irokeze, potrebne civiliziranja (Surynt 2004: 163). Podoba Poljakov kot divjakov in primerjave z Indijanci so se nadaljevale še v naslednjih desetletjih. S tem je v Freytagovem romanu povezano poročilo g. Brauna:

Nešteto tujih poslovnih popotnikov in miroljubnih uradnikov naj bi bilo napadenih in ubitih, veliko obmejnih mest naj bi bilo v plamenih in nek ničvredni krakuz z rdečo čepico je okoli bratranca g. Brauna že skoraj plesal s svojo koso vojni ples z namenom, da bi ga pokončal, a ga je njegova žena z gnojnimi vilami toliko spravila k pameti, da je prebodel samo bratrančevo čepico, ki mu je padla z glave, ko so se mu naježili lasje. Nato naj bi njegov bratranec razoglav stekel sto korakov proti mejnemu mostu, kjer ga je sprejela naša obmejna straža, a šele požirek iz vojaške čutare ga je spravil v ravnovesje, medtem pa je krakuz, obračajoč na svoji kosi mrtvo čepico, odšel z zmagoslavnim vpitjem. (Freytag 2009: 341–342)³

Suryntova (2004: 269) poudarja pisateljevo zavestno asociiranje vojnega plesa z vojnimi običaji nekaterih Indijancev, saj pomeni »ubita« čepica neke vrste skalp. Freytag v spominih omenja, da je bilo za to poglavje ključno potovanje, ki ga je z Molinarijem opravil v letu 1846. A potoval je v Berun, ki sicer ni bil oddaljen od Krakova, vendar je vse do leta 1921 pripadal pruskemu ozemlju (Surynt 2004: 268). Februarja 1846 naj bi vso Poljsko zajela vstaja, ki pa se je zaradi množičnih aretacij na Poznanjskem (v pruskem delu) odvijala le v avstrijski Galiciji, kjer je tudi kmalu zamrla. Prišlo pa je do kmečkih nemirov, v katerih je padlo 400 gradov in bilo ubitih okoli tisoč ljudi (Gieysztor 1982: 392–394). Ker na mejnem območju obstane njihovo kolonialno blago, se Schröter z Antonom poda v sovražno deželo (nem. *Feindesland*), med potjo pa trgovec zaupa svoje poglede na Poljake, ki so zelo odmevali:

Nobena rasa ni tako malo primerna, da napreduje in da si s svojim kapitalom pridobi človečnost in omiko kot slovanska. Kar tam brezdolni ljudje s pritiskom na surovo maso spravijo skupaj, zapravijo v fantastičnih igrakanjih. Pri nas to delajo le posamezni favorizirani razredi in narod lahko to za silo prenaša. Tam čez pa hočejo privilegiranci predstavljati ljudstvo. Kot da lahko plemiči in tlačani ustvarijo državo. Nič več pravice do tega nimajo kot to ljudstvo vrabcev na drevesih. Slabo pa je, da moramo njihove nesrečne poskuse plačevati s svojim denarjem. (Freytag 2009: 350)

Anton odvrne, da Poljaki nimajo meščanskega stanu. »Kar pomeni, da nimajo kulture [...], nenavadno je, kako nesposobni so ustvariti stan, ki predstavlja civilizacijo in napredek ter kup nepovezanih kmetov povzdigne v državo,« še doda Schröter (Freytag 2009: 350–351). Kakorkoli že, firma srečno pridobi svoje blago, Anton pa se s pogumom prikupi svojemu šefu, ki je ranjen. Že pred prvim potovanjem na Poljsko se v romanu pojavlja besedna zveza *Polenwirtschaft*, ki jo je sicer v svoji korespondenci prvi uporabil Johann Georg Forster v drugi polovici 18. stoletja. Svoje stereotipe o poljski lenobi, sarmatski surovosti, vdajanju razkošju in igram je ta razsvetlenski zemljepi-

3 Odlomke iz Freytagovih romanov prevedel T. S.

sec utemeljeval predvsem socialno, saj naj bi bili Poljaki že vse od mladosti povsem pokvarjeni od farjev, despotizma močnih sosedov, francoskih vagabundov in italijanskih brezdelnežev (Hahn 2005: 247).

Čeprav je bilo nemško javno mnenje še marca 1848 naklonjeno poljski revoluciji in so tedaj pomilostili vstajnike izpred dveh let, se je to hitro spremenilo. Poljsko vstajo na Poznanjskem so maja 1848 zatrle pruske sile s pomočjo nemških deželnih brambovcev (Hahn 2005: 249). In prav tedaj se na Poznanjskem znajdejo junaki Freytagovega romana. Anton, ki v Rosminu upravlja grad barona Rothsattla, takole razloži svoje poglede:

[T]u stojim kot eden od zavojevalcev, ki so za svobodno delo in človeško kulturo odvzeli to zemljo šibkejši rasi. Mi in Slovani, to je star boj. S ponosom pa čutimo, da so na naši strani omika, veselje do dela in kredit. Kar so poljski posestniki tu v bližini postali, med njimi je veliko bogatih in inteligentnih mož, vsak tolar, ki ga lahko napravijo, jim ga je na tak ali drugačen način pridobila nemška inteligenca. Naše ovce so oplemenitile njihove divje črede, mi gradimo stroje, s katerimi polnijo svoje alkoholne sode, na nemškem kreditu in nemškem zaupanju sloni vrednost, ki so jo doslej imele njihove hipotekarne obveznice in posestva. Še puške, s katerimi nas hočejo ubiti, so bile narejene v naših tovarnah in so jim jih dostavile naše firme. Ne z intrigantsko politiko, marveč na miren način smo pridobili oblast nad to zemljo. (Freytag 2009: 666–667)

V tej izjavi, v kateri se zrcali tudi ideja vzhodne kolonizacije, je mogoče najti tudi aluzijo na sam naslov romana. Prusi z omiko in kreditom predstavljajo *Haben*, Slovani pa *Soll* (Hahn 2005: 253).

Ko na koncu Fink odkupi baronovo posest in se poroči z njegovo hčerko, pisatelj zapiše: »Njegovo življenje bo nenehen zmagovit boj proti temnim duhovom pokrajine in iz slovanskega gradu bo izskočila truma močnih dečkov, nov nemški rod, duševno in telesno vzdržljiv, se bo razširil po deželi, rod kolonialistov in zavojevalcev« (Freytag 2009: 888–889).

Ni nenavadno, da so Freytagova protipoljska stališča odmevala zlasti v slovanskih deželah. Poljski pisatelj Józef Ignacy Krasiński je v sedemdesetih letih 19. stoletja, ko je tudi pisal o romanu, prešel v antigermansko ofenzivo. Teodor Jeske-Choiński se je tedaj spraševal, zakaj mora Nemec vedno, ko pride v stik s slovanskim elementom, bljuvati rasno sovraštvo. To je sicer stvar politike, ker se bori za preživetje naroda, a umetnik bi se moral takšnim malenkostnim izbruhom sovraštva izogniti, Szymon Askenazy pa je Freytaga označil za epika sovraštva (polj. *epik nienawiści*) (Surynt 2004: 343–359).

4 Sprejem pri Slovencih

Katalog izposojenih del Licejske knjižnice v Ljubljani izkazuje, da je bil roman pri nas zelo bran zlasti v drugi polovici šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let, torej pred prusko-francosko vojno in po njej.⁴ V tem obdobju ga je bral zlasti Josip Jurčič, ki

4 Branje romana v *Spominih* omenja tudi Trdina (1946: 172), a se zmotil pri dataciji, saj v času njegovega gimnazijskega šolanja (konec štiridesetih let 19. stoletja) še ni izšel.

je poznal tudi druge iz nemške preteklosti zajete Freytagove povesti. O tem imamo pričevanje Frana Levca (1887: 189): »Znano je, kako Freytag zlasti v [...] romanu [*Soll und Haben*] slika in grdi Slovanstvo. To mu je sama lenoba, nesnaga, zapravljivost! Spominjam se, kako je zanimal Jurčiča ta roman. 'Ako je nemški pisatelj svetovne slave v svojem romanu tak slavofag, zakaj bi mu jaz ubogi Slovenec ne smel vračati njegovih zabavljic z enakimi?'« Kot Kraszewski je tudi Jurčič prešel v antigermansko ofenzivo, saj naj bi Freytagov roman po Levcu spodbudil nastanek tragedije *Tugomer*. Kljub temu da gre za zgodovinsko igro iz 10. stoletja, je zlasti v zaključku najti nekaj verzov, ki bi jih lahko povezovali s Freytagovim romanom. Na koncu Jurčič-Levstikovega *Tugomerja* po zmagi nad Slovani Geron, nemški knez polabske krajine, razglasi naslednje:

Užé mi doba se razkriva v dúhu,
Jaz ne učakam je, a vnuci naši.
Da kodar zdaj sedí slovensko pleme,
Vzrastó iz golih tál gradovi nemški
V krajíni novej zêmlje braniborske. [...]

(Jurčič 1876: 191)

V tej viziji prihodnosti je morda najti aluzijo na Freytagovo misel, da bodo iz nekdaj slovanskega gradu zrasli močni fantje, nov rod zavojevalcev. Antonovo stališče, da je med Slovani in Nemci star boj, pa je morda vplivalo na zaključno misel Radulfa, Geronovega doglavnika: »Slovén in Nemec, kakor voda z ognjem, / dotikati ne moreta se mirno.« (Jurčič 1876: 192) Je v historični drami o polabskih Slovanih najti odmev na dokaj aktualno zgodbo o nemških kolonijah na Poljskem?

Istega leta kot *Tugomer* je izšel Kersnikov roman *Na Žerinjah*, v katerem se tuja grofica, v kateri je mladi graščak (napol meščanske krvi) videl svoj ideal, izkaže kot preračunljiva koketa, junak po dvoboju ozdravi, se iztrezni ter poišče manj bleščečo, a po srcu žlahtnejšo družico. Katarina Bogataj Gradišnik (2023: 63) je soroden potek dogajanja prepoznala v tlorisu romana *V breme in v dobro*, v katerem se pošten trgovec najprej zagleda v frivolno aristokratino, nato pa spregleda in se oženi s čednostnim meščanskim dekletom. Freytagova motivika, očiščena nacionalnih stereotipov, je bila torej v slovenski meščanski prozi povsem dobrodošla.

Prispevek je nastal v okviru programa Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265).

Viri in literatura

- A., 1855: Slovnstvo češko. *Prijatelj* 4. 166–168.
- ANDERSON, Antje S., 2005: Ein Kaufmann »von sehr englischem Aussehen«. Die literarische und soziokulturelle Funktion Englands in *Soll und Haben*. Florian Krobb (ur.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroverse Roman*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. 209–224.
- BECKER, Sabina, 2005: Erziehung zur Bürgerlichkeit: Eine kulturgeschichtliche Lektüre von Gustav Freytags *Soll und Haben*. Florian Krobb (ur.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroverse Roman*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. 29–46.

- BOGATAJ GRADIŠNIK, Katarina, 2023: *Rahločutno in grozljivo. Komparativistične razprave*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- FREYTAG, Gustav, 2009: *Soll und Haben*. Köln: Anaconda Verlag.
- GELBER, Mark H., 2005: Antisemitismus, literarischer Antisemitismus und die Konstellation der bösen Juden in Gustav Freytags *Soll und Haben*. Florian Krobb (ur.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. 285–300.
- GIEYSZTOR, Aleksander, KIENIEWICZ, Stefan, ROSTWOROWSKI, Emanuel, TAZBIR, Janusz, WERESZYCKI, Henryk, 1982: *Zgodovina Poljske*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- HAHN, Hans, 2005: Die Polenwirtschaft in Gustav Freytags Roman *Soll und Haben*. Florian Krobb (ur.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. 239–254.
- HUBRICH, Peter Heinz, 1974: *Gustav Freytags Deutsche Ideologie in Soll und Haben*. Kronberg: Scriptor Verlag.
- JURČIČ, Josip, 1876: *Tugomer*. Ljubljana: Narodna tiskarna.
- LE RIDER Jacques, 2008: *L'Allemagne au temps du réalisme. De l'espoir au désenchantement 1848–1890*. Paris: Albin Michel.
- LEERSEN, Joep, 2007: Imagology: History and Method. Manfred Beller, Joep Leerssen (ur.): *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam, New York: Rodopi. 17–32.
- LEVEC, Fran, 1887: Slovenski pisatelji Liška, Linšker in Cingermajer. *Ljubljanski zvon* 7. 188–191.
- MASSEY, Irving, 2000: *Philo-Semitism in Nineteenth Century German Literature*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- MEHRING, Franz, 1952: *Prispevki k zgodovini književnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SURYNT, Izabela, 2004: *Das »ferne«, »unheimliche« Land. Gustav Freytags Polen*. Dresden: Thelem.
- STRITAR, Josip, 1870: Literarni pogovori. *Zvon* I/14. 221–223.
- TRDINA, Janez, 1946: Spomini. Prva knjiga. *Zbrano delo 1*. Uredil in z opombami opremil Janez Logar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Чувства в словенских романах международной серии «Сто славянских романов» и переводной серии «Словенский Глагол»

DOI: 10.4312/Obdobja.44.351-359

Julija A. Sozina, Vserossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka inostrannoy literatury M. I. Rudomino, Moskva; RAN, Institut slavianovedenija, Moskva;
yuliya.a.sozina@libfl.ru, yu.sozina@inslav.ru

Slovenski romani, uvrščeni v mednarodno knjižno zbirko *Sto slovanskih romanov* in v rusko prevodno zbirko *Slovenskiy glagol* (Slovenska beseda), ruske bralce že dobro desetletje seznanjajo z zgodovino, s tradicijami, z vsakdanjostjo Slovencev, predvsem pa z njihovimi čustvi, ki so Rusom bolj ali manj blizu. Obe zbirki sta pri izboru upoštevali predloge slovenske strani.

sodobni slovenski roman, ruski prevodi, čustva, recepcija

Slovenian novels that are part of the international book series *100 Slavic Novels* and the Russian translation series *Slovenskiy glagol* (The Slovenian Word) have been introducing Russian readers to the history, traditions, and everyday life of Slovenians, as well as their feelings, which are more or less familiar to Russians, for over ten years. The selection of works for both series has taken into account recommendations from Slovenian researchers.

contemporary Slovenian novel, Russian translations, emotions, readers' reception

1 Введение

Благодаря романам двух книжных серий (международной серии «Сто славянских романов» и российской серии «Словенский Глагол»), которые издаются в русских переводах уже более десяти лет, российский читатель знакомится с историей, традициями, повседневной жизнью словенцев, а прежде всего с их чувствами, которые могут быть близки его сердцу. Обе серии появились на основании списков произведений, предложенных словенской стороной. В них были включены сочинения писателей, получивших признание. С большой долей вероятности можно предположить, что своими произведениями они передают чувства и настроения, свойственные их соотечественникам. С каждым новым прочтением, новой интерпретацией, произведение начинает жить своей особой жизнью. Посредством перевода оно перерождается в иной культурной среде, наполненной иногда схожими, а иногда принципиально иными культурными кодами, которые могут лишь частично совпадать с исходными, авторскими. Выбирая художественное произведение для последующей работы переводчик

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



чаще всего ориентируется на эмоциональное впечатление от него, он должен ощутить желание работать над ним, вдохновение.

В российской науке исследования, посвященные выражению чувств и эмоций в литературе, имеют давнюю традицию, в том числе, с опорой на зарубежный научный и художественный материал. Проводятся комплексные обобщающие исследования, результатом которых становятся коллективные труды (Куренная, Поляков 2022), диссертации (Баженова 2004; Юсева 2011), обзоры (Опарина 2021) и многое другое.

В русской науке существует четкое разделение между «чувством» и «эмоцией», в отличие, например, от англоязычной, где превалирует общее понятие *emotion*. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* определяет чувство как психический процесс или состояние, возникающее в результате взаимоотношений между человеком и другими людьми / *duševni proces ali stanje, ki je posledica odnosa med človekom in okoljem* (Čustvo; *Slovar slovenskega knjižnega jezika*).

В отличие от ощущений/эмоций, чувства являются стабильными и продолжительными внутренними состояниями. В основе любого творчества лежит чувство. Различают четыре основных типа чувств: моральные, интеллектуальные, эстетические, социальные. К числу основных относятся гнев, страх, печаль, радость, любовь.

Научный интерес представляет попытка определить, какие именно чувства фиксируются современной словенской литературой и передаются посредством перевода российскому читателю? Что именно вызывает живой отклик?

Начать, пожалуй, следует с главной фигуры словенской литературы — поэта Франце Прешерна и его понимания сути поэтического (писательского) поприща, которую он сформулировал в стихотворении *Pevci* (1838). В 14 строках ему удалось передать высочайший накал страстей и охватить всю палитру человеческих чувств буквально несколькими словами:

Kakó
Bit' óčeš poét in ti pretežkó
Je v pèrsih nosít' al pekèl, al nebó!

(Prešeren 1847: 36)

— от ада, то есть гнева и ненависти, до неба, то есть чистой любви. Поэт призывает действовать без страха, и на поставленные в этом стихотворном высказывании вопросы словенская литература продолжает искать ответы по сей день.

В России в серии Сто «славянских романов» вышло 20 переводов, три из которых выполнены со словенского языка. Серию «Словенский Глагол» представляют не только романы, но и краткая проза. В период с 2013 по 2020 г. в обеих сериях вышло восемь переводов романов, выполненных шестью словенистами:

- 2013 — Д. Янчар «Этой ночью я ее видел» (Т. Жарова), В. Зупан «Левитан» (Ю. Созина);
- 2014 — В. Жабот «Волчьи ночи» (М. Бершадская), С. Прегл «Гении без штанов» (Т. Чепелевская), А. Скубиц «Легко» (И. Макарова-Томинец);
- 2016 — М. Сосич «Балерина, Балерина» (Ю. Созина);
- 2017 — М. Кресе «Страшно ли мне?» (Н. Старикова);
- 2020 — Д. Янчар «Насмешливое вожделение» (Н. Старикова).

К публикации готовится также перевод романа А. Хинга «Вундеркинд Феликс» (Т. Жарова), девятый в общем ряду.

Такая подборка произведений выглядит, на первый взгляд, весьма разноплановой, и только в двух последних публикациях в самих названиях обозначены чувства: страх у М. Кресе и вожделение (подобие любви) у Д. Янчара.

2 Страх

Роман Маруши Кресе напрямую говорит о страхе, который испытывают герои разных поколений в ситуации военного времени — Второй мировой войны и войны в Боснии и Герцеговине в 1990-х. Роман, ставший последним произведением писательницы, говорит о страхе смерти и попытке убежать «от плясок на костях, от мести» (Кресе 2017: 172). В финале появляется было чувство радости, но оно не столь определенно, ведь героиня, от лица которой ведется повествование, лишь наблюдает ее со стороны — «здесь, на корабле, под солнцем, на ветру» (ibid.). Радость плывущих навстречу мечте (не своей, а отцовской) нивелируется упоминанием могил, а, следовательно, побег от страха дарует героям лишь печаль. В книге присутствуют гнев, страдания и их противоположность — любовь, однако авторское внимание приковано именно к страху, который является отрицательным состоянием, связанным с возможностью ущерба жизненному благополучию человека, реальной или воображаемой опасности, зачастую не совсем достоверной или даже преувеличенной. Именно страх сковывает человека. И хотя роман начинается со слов: «Страшно ли мне? Нет. Уже три дня я сижу здесь в снегу» (ibid.: 5), — понятно, что перед нами точное описание страха, несмотря на то что героиня и не сразу признается себе в этом.

Обращение к военным событиям есть и в других представленных романах (Янчар 2013; Сосич 2016), однако феномен страха, пожалуй, наиболее пристально исследуется в романе В. Жабота «Волчьи ночи». Примечательно, что роман вышел на русском языке в обеих книжных сериях, рассматриваемых нами. В оформлении серии «Сто славянских романов» предусмотрен вынос ключевой фразы произведения на заднюю полосу суперобложки. Переводчик выбрал следующую цитату из этого романа:

[...] Именно страх, по сути дела, и является тем бременем, тем злым духом, который уродует взгляды и мысли, который преследует и вводит в заблуждение, против которого надо звонить особо ценным колоколом, в борьбе с которым надо любить,

и надеяться, и быть смиренным. Такой страх заползает в человека и захватывает власть... на корабле, который плывет в никуда (Жабот 2014: суперобложка).

В «Волчьих ночах» главный герой переживает чувство глубокого одиночества, отверженности, находя отдушину лишь в алкоголе. Тайна предания о страшном духе Врбане, околдовывающем людей и приводящих их к гибели, постепенно захватывает героя. Чувствуя необходимость что-то предпринять, он не находит в себе на это сил. Ему кажется, что он вовлечен в чью-то бесовскую игру, и начинает в каждом из окружающих видеть врага, все больше замыкаясь в самом себе. (Подробнее о романе см. Созина 2018: 229; Sozina 2024: 202–203).

В российском Интернете роман В. Жабота получил несколько отличающихся друг от друга отзывов читателей (Созина 2023: 35–36). При этом, практически каждый из этих откликов заставляет задуматься о сегодняшнем времени и о месте в нем Бога, о современной литературе и параллелях прошлого и настоящего, о человеческих чувствах и особой смелости — говорить напрямую, споря с писателем. Таким образом, разговор о страхе российский читатель переводит в противоположную парадигму — исполняясь смелостью.

3 Смелость и вождение

Смелость, желание жить и активно действовать отличают героиню романа Д. Янчара о Второй мировой войне «Этой ночью я ее видел». Именно эти чувства преобладают в пяти рассказах о ее судьбе, хотя иногда к ним примешивается злость, и восхищение. Это сложный, неоднозначный роман, призывающий осмыслить исторические события военного времени, ставящий вопрос о сохранении человечности в любых обстоятельствах. В 2017 г. роман был номинирован на одну из важнейших российских литературных премий «Ясная Поляна» и даже спровоцировал некоторую дискуссию в русском Интернете: «Осторожно, шокирует» — это про несоизмеримость поступков и наказания (Godefrua 2018), различные мнения вызвал и характер героини, так, ее оценили «в какой-то степени очень глупенькой» (Morra 2017).

Если этот роман перекликается с романом Кресе в военной тематике, то американскую мечту ее героев условно закольцовывает роман «Насмешливое вождение».

Янчар достаточно известен российским читателям: первая публикация перевода его романа «Галерник состоялась» в 1982 г., а на сегодняшний день опубликовано уже пять его романов, последний — «Насмешливое вождение», написанный в 1993 г., вышел на русском в 2020 г. в серии «Сто славянских романов». На суперобложке дан весьма объемный отрывок текста. Приведем лишь его самое начало, перекликающееся с финальной картиной «наблюдающей» героини романа Кресе: «Я наблюдатель, говорит он, наблюдаю за тем, что со мной здесь, на другом конце света, происходит» (Янчар 2020: суперобложка).

Обратим внимание на то, что до сих пор отечественные переводчики выбирали для своей работы преимущественно исторические романы Янчара. На этот раз

российскому читателю представлен роман, основанный на реальных событиях и посвященный тому периоду, когда автор достаточно длительное время жил и работал в США как приглашенный лектор. Захватывающая, полная психологических переживаний история о том, как герой воспринимает новый для него мир, как после череды разнообразных приключений он оказывается внутренне, если можно так выразиться, «обреченным» вернуться на родину.

Внимание привлекает развернутый пост на контентной платформе «Дзен», опубликованный Н. Лейченко от имени Красноярской краевой научной библиотеки. В свете поисков читателем близкого культурного кода, пожалуй, будет достаточным привести начало и конец данного отзыва библиотекаря из Красноярска:

Иногда просто поражает то, насколько циклична история и насколько схожа судьба родственных народов. В некоторые моменты «Насмешливого вождения» даже забываешь, что автор — житель не твоей страны: очень уж роман пронзительно-русский. [...] Но в этих муках внимательный читатель с удивлением обнаружит, что в этой воронке мрака, в самом ее центре находится большой, как мне кажется, роман об идентификации себя в этом мире, об отношении к современному обществу потребления и о чувствах. И как же он актуален сейчас! (Лейченко 2023)

В российском литературоведении есть ряд публикаций, посвященных этому роману Янчара. По хронологии первым назовем русский перевод работы словенского исследователя Томо Вирка (Вирк 2014: 241–243; Virk 1993), а также статью переводчика (Старикова 2017: 47–49). Обе посвящены словенской литературе 1990-х гг. Авторы не смогли обойти вниманием мэтра современной литературы Словении и достаточно подробно рассмотрели интересующий нас роман. Упомянут роман и в нашей монографии в главе «За рамками национального. 1990-е годы» (Созина 2018: 217; Sozina 2024: 192).

В ноябре 2021 г. переводчица выступила на международной научной конференции «Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы» с докладом «Американский мегаполис глазами ‘альпийского меланхолика’: Новый Орлеан в романе Д. Янчара ‘Насмешливое вождение’» (Старикова 2023a), легшим в основу отдельной главы в одноименной коллективной монографии (Старикова 2023b). На сегодняшний день это самая большая работа о романе Драго Янчара в России.

Вирк (2014) в своей интерпретации подчеркивает актуальные для романа вопросы иронии и меланхолии. Главный герой Грегор Градник возвращается в Словению: «Родные места, а также недавний короткий роман наводят его на мысль о том, что меланхолия является неотъемлемой частью души гражданина современной Центральной Европы» (Вирк 2014: 242). Точка зрения российского исследователя немного отличается: «На другом конце планеты ему не удастся встретить кого-то, кто бы кардинально отличался от него самого, но ему, ‘альпийскому меланхолику’, а не джоггеру, глубоко чужд сумасшедший ритм

Америки, и с чувством нескрываемого облегчения он возвращается домой [...]. Ироническое, окрашенное юмором и сатирой повествование заканчивается на неожиданно высокой пафосной ноте» (Старикова 2023а: 49). Эта «неожиданно высокая пафосная нота» — проявление чувства подлинной любви — без страха и сомнений.

4 Без надежды

В продолжение разговора о путях развития цивилизации роман А. Скубица «Легко» посвящен так называемой «оборотной стороне медали», — это, когда нет надежды и автор сосредоточен на самых негативных проявлениях человеческой природы. Диптих, раскрывающий реально произошедшие истории двух абсолютно непохожих молодых особ, которых объединяют лишь имя (взятое из словенской литературной классики) и неумение (или нежелание) приспособливаться; они не похожи на окружающих, а потому не могут быть приняты «обществом»; в обеих частях романа сложные обстоятельства приводят к кровавым последствиям. Триллер обыденности, вскрывающий опасности, подстерегающие любого, даже самого благополучного члена современного европейского общества, сопровождается болтовней в чате. Вездесущность и цинизм анонимного мира массмедиа проникает повсюду. У российского читателя роман, по сути, вызвал отторжение, о чем свидетельствуют невысокие оценки отзывов, например: «Господи, так немного надо, чтобы перестать быть цыганом!» (Outsight 2016) и «Все теряет всякий смысл» (Kopri 2018). Неутешительный вердикт: «Унижающее нормальных людей чтение» (ibid.).

5 Радость и любовь

В противовес роману А. Скубица молодежную проблематику продолжает и «выправляет» юношеский роман С. Прегла «Гении без штанов», говоря главным образом о позитивных чувствах: радости и любви. Энтузиазм его героев — школьников зачастую даже становится причиной жизненных трудностей. Между героями образуются союзы и вспыхивают противоречия, они встречаются с первой любовью.

В романе М. Сосича «Балерина, Балерина» вопреки безысходности жизненной ситуации главенствующими чувствами, пожалуй, также следует назвать радость и любовь. Радость жизни и стремления к мечте, чистая любовь матери к своему ребенку. «Божий человек» Балерина не способна к самостоятельной жизни. Ее образ высвечивает проблему человека, вынужденного жить пассивной жизнью, что зачастую происходит и со вполне здоровыми людьми — когда человек лишь наблюдает, будучи не в состоянии что-то изменить. Удивительно светлое произведение, призванное пробудить в читателях любовь к жизни во всех ее проявлениях. Некоторые читатели признают, что роман заставляет по-новому смотреть на подвиг родителей таких особенных детей и на жизнь в целом:

Очень грустная, щемящая книга, хотя автор не играет на чувствах и не вызывает нарочитую жалость. Это история одной жизни, для кого-то незначительной. «Ой, ой, Балерина моя, ты не должна бояться, мы не полетим на Луну, мы останемся здесь, сколько Бог даст. Я и ты, все мы» (LuluMiranda 2017).

На встрече 8 сентября 2017 г. в Москве Марко Сосич отметил, что в свое время в нем самом «воспитывалось такое ощущение прекрасного-прекрасного мира и что в этой жизни все замечательно, но, когда началась война в Югославии, и так совпало, что из-за встреч с определенными людьми в собственной жизни, у меня начался раскол, и я увидел обратную сторону медали» (Сосич 2017). По сути, «Балерина, Балерина» — это попытка автора оправдаться и постараться вернуться к тому ощущению прекрасного мира, к чувству радости и любви.

6 Через гнев и ненависть к победе над страхом — и любви

Пренебрежением к чувству страха и стремлением к преобладанию положительных чувств и эмоций отличается роман Зупана «Левитан», посвященный периоду жизни писателя, проведенному в тюрьмах социалистической Югославии. До выхода книги состоялась журнальная публикация отрывков романа (Зупан 2013a). Сюжет основывается на реальных событиях, но весь материал пропущен через призму творческого исследования мира. Главный герой ежедневно вынужден сдавать экзамены на стойкость, честь и веру в себя. Итогом учебы в «тюремных университетах» стало полное внутреннее освобождение героя, познавшего подлинную свободу духа. Постепенно герой освобождается и от других негативных чувств: гнева, ненависти. Автор подчеркивает: «Ни одно художественное произведение в мире, в истории не обрело успеха, если оно было написано из ненависти или если ненависть вообще присутствовала в какой бы то ни было мере» (Зупан 2013b: 316). Хотя в разные исторические периоды литература поднималась на защиту человеческих чести достоинства, непреходящих ценностей, становясь тверже камня (Созина 2018: 143–147; Sozina 2024: 127–131).

Передавая главному герою часть собственной биографии, автор отдает ему и часть своего душевного, кровного содержания, заряжает своей энергией. Главный герой дерзко переворачивает с ног на голову устоявшиеся понятия: личная этика и нравственность, общественная мораль, государственное право. Любовь к знанию у него равноценна любовной страсти, являющейся самым ярким проявлением человеческого бытия.

7 Заключение

Важность обмена достижениями литературы между народами сложно переоценить. Через рецепцию сначала знатоками зарубежной литературы, а затем, благодаря переводам, и широкой публикой, происходит приятие (или неприятие) художественно осмысленного человеческого опыта. Переводы становятся фактом иной национальной литературы. Это произошло и со всеми словенскими романами, опубликованными в России в сериях «Сто славянских романов» и «Словенский

Глагол». Передавая глубинные чувства героев, авторам и их переводчикам удалось воздействовать на чувства российского читателя. И, как видно из приведенного материала, наиболее эффективно/успешно влияние оказывается через читательское противопоставление себя ситуации, описанной в том или ином произведении. Негативные чувства вызывают отторжение; в топ выходят романы, дающие ответ (или пытающиеся его нащупать), как разобраться в себе и найти источник радости, надежды и любви. «Копание» в негативных чувствах, скорее, вызывает отрицание. Вместе с тем, уникальный опыт словенских писателей, переданный русскоязычному визави, бесценен. И хотя налицо ощутимая разница в культурном коде, словенский взгляд на мир чувств весьма близок россиянам, что нашло свое отражение как в литературоведческих работах, так и в отзывах непрофессиональных любителей чтения.

Благодарим Екатерину Попцову за корректуру настоящей статьи.

Литература

- БАЖЕНОВА, Ирина, 2004: *Обозначения эмоций в художественном тексте: Прагматический аспект. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*. Москва: на правах рукописи. <https://www.dissercat.com/content/oboznacheniya-emotsii-v-khudozhestvennom-tekste-pragmaticeskii-aspekt> (dostop 15. 7. 2025)
- GODEFRUA, 30. 1. 2018: Этой ночью я ее видел. Драго Янчар. *LiveLib*. <https://www.livelib.ru/review/913660-etoj-nochyu-ya-ee-videl-drago-yanchar> (dostop 15. 7. 2025)
- ЯНЧАР, Драго, 2013: *Этой ночью я ее видел*. Москва: Центр книги Рудомино.
- КОРІ, 19. 2. 2018: Легко. Андрей Э. Скубиц. *LiveLib*. <https://www.livelib.ru/review/922717-legko-andrej-e-skubits> (dostop 15. 7. 2025)
- КРЕСЕ, Маруша, 2017: *Страшно ли мне?* Москва: Центр книги Рудомино.
- КУРЕННАЯ, Наталия, ПОЛЯКОВ, Дмитрий (ur.), 2022: *Эмоциональное и рациональное в славянских литературах и искусстве*. Москва: Институт славяноведения РАН.
- ЛЕЙЧЕНКО, Никита, 13. 9. 2023: Драго Янчар «Насмешливое вождение». Красноярская краевая научная библиотека на портале «Дзен». https://dzen.ru/a/ZP_bVnF7xCRzrsnn (dostop 15. 7. 2025)
- LULUMIRANDA, 19. 3. 2017: Балерина, Балерина. Марко Сосич. *LiveLib*. <https://www.livelib.ru/review/786165-balerina-balerina-marko-sosich> (dostop 15. 7. 2025)
- MORRA, 13. 9. 2017: Этой ночью я ее видел. Драго Янчар. *LiveLib*. <https://www.livelib.ru/review/857109-etoj-nochyu-ya-ee-videl-drago-yanchar> (dostop 15. 7. 2025)
- ОПАРИНА, Елена, 2021: Эмоциональные языковые средства в художественном тексте. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание: Реферативный журнал* MMXXI/4. 190–199. <https://cyberleninka.ru/article/n/emotsionalnye-yazykovye-sredstva-v-hudozhestvennom-tekste/viewer> (dostop 15. 7. 2025).
- OUTSIGHT, 2016: Легко. Андрей Э. Скубиц. *LiveLib*. <https://www.livelib.ru/review/661323-legko-andrej-e-skubits> (dostop 15. 7. 2025)
- PREŠEREN, France, 1847: *Poezije Dóktorja Francéta Prešérna*. Ljubljana: Józef Blázquez. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja. www.fran.si (dostop 5. 5. 2025)
- СОСИЧ, Марко, 2016: *Балерина, Балерина*. Москва: Лингвистика.
- СОСИЧ, Марко, 8. 9. 2017: «Сто славянских романов»: Марко Сосич «Балерина, Балерина». Центр славянских культур на платформе Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=p82SjvhdupQ> (dostop 15. 7. 2025)

- СОЗИНА, Юлия, 2018: *Словенский роман последней трети XX века как исследование человека и его «арены жизни»*. Москва: Институт славяноведения РАН.
https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2018_sozina.pdf (dostop 15. 7. 2025)
- СОЗИНА, Юлия, 2023: Романы Венко Андоновского, Драго Янчара и некоторых других в серии «Сто славянских романов» через восприятие российским читателем. *Открытый доступ* ММХХIII/1–2. 23–39.
- SOZINA, Julija, 2024: *Slovenski roman zadnje tretjine 20. stoletja kot raziskovanje človeka in njegove »arene življenja«*. Moskva: Inštitut za slovanske študije RAZ.
- СТАРИКОВА, Надежда, 2017: Словенская литература в контексте 1990-х годов. *Славяноведение* ММХХVIII/1. 41–50. https://elibrary.ru/download/elibrary_28201752_33632638.pdf (dostop 15. 7. 2025)
- СТАРИКОВА, Надежда, 2023a: Американский мегаполис глазами «альпийского меланхолика»: Новый Орлеан в романе Д. Янчара «Насмешливое вождение». *Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы. 9–10 ноября 2021 г. Тезисы докладов*. 8. Электронная публикация, сайт Института славяноведения РАН. https://inslav.ru/sites/default/files/2021_topos-tezisy.pdf (dostop 15. 7. 2025)
- СТАРИКОВА, Надежда, 2023b: Американский мегаполис в романе Д. Янчара «Насмешливое вождение»: партитура художественной репрезентации. Надежда Старикова (ur.): *Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы*. Москва: Институт славяноведения РАН. 386–429.
https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2023_book_topos.pdf (dostop 15. 7. 2025)
- VIRK, Tomo, 1993: D. Jančar. Posmehljivo poželenje. *Literatura* XXIII/23. 90–92. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-G1JZND77/91641889-90e4-40dc-830e-51b0b31b053b/PDF> (dostop 5. 5. 2025)
- ВИРК, Томо, 2014: Проза. Надежда Старикова (ur.): *Словенская литература XX века*. Москва: Изд-во «Индрик». 237–257. https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2014_slovenskaja_literatura.pdf (dostop 15. 7. 2025)
- ЗУПАН, Витомил, 2013a: Левитан. Роман, а может, и нет. Орывки. Вестник Европы XXXVII. 107–117.
- ЗУПАН, Витомил, 2013b: *Левитан. Роман, а может, и нет*. Москва: Лингвистика.
- ЮСЕВА, Юлия, 2011: *Механизмы вербализации эмоционального состояния литературного персонажа в англоязычной художественной прозе. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Москва: на правах рукописи. <https://www.dissercat.com/content/mekhanizmy-verbalizatsii-emotsionalnogo-sostoyaniya-literaturnogo-personazha-v-angloyazychno> (dostop 15. 7. 2025)
- ЖАБОТ, Владо, 2014: *Волчи ночи*. Москва: Лингвистика.

Občutek za dom in občutek za jezik: poetična paradigma Josipa Ostija

DOI: 10.4312/Obdobja.44.361-369

Nadežda Starikova, Institut slavjanovedenija RAN, Moskva; nstarikova@mail.ru

Prispevek se osredotoča na poetiko slovensko-bosansko-hercegoveškega pesnika in pisatelja Josipa Ostija (1945–2021) v kontekstu njegovega prehoda iz enega ustvarjalnega jezika v drugega. Jezik nove domovine se je za pesnika izkazal za način, kako premagati eksistencialno travmo, povezano z izkušnjami tragedije domačega Sarajeva. Uteležene so bile v temah vojaškega nasilja, izgnanstva in brezdomstva. Slovenski jezik je avtorju pomagal preživeti občutke obupa in nemoči, povezane z izgubo jezika rojstva in ustvarjalnosti, ter vplival na njegov svetovni nazor in slog.

Josip Osti, sodobna slovenska poezija, jezik ustvarjalnosti

This article focuses on the poetics of the Slovenian–Bosnian poet and writer Josip Osti (1945–2021) in the context of his transition from one creative language to another. The language of the poet's new homeland proved to be a way for him to overcome the existential trauma associated with his experiences of the tragedy of his native Sarajevo. They were embodied in themes of military violence, exile, and homelessness. Slovenian helped the author overcome the feelings of despair and helplessness associated with the loss of his native language—his language of artistic creation—influencing his worldview and style.

Josip Osti, contemporary Slovenian poetry, creative language

Пишущий стихи пишет их не «о» и не «что», даже не «во имя». Он пишет их по внутренней необходимости, из-за некоего вербального гула внутри, который одновременно и психологический, и философический, и нравственный, и самоотрицающий.

Josif Brodski (1995)

1 Uvod

Problem literarne pripadnosti pisatelja v medliterarnem kontekstu ni nov in ima globoke zgodovinske, literarne, etnične, jezikovne in verske korenine. V določenih obdobjih, najpogosteje pod vplivom zunajliterarnih okoliščin, pride na površje in postane predmet burnih razprav. V južnoslovanskih deželah so že od antičnih časov živela etnično bližnja ljudstva, ki so govorila isti jezik ali zelo sorodne jezike, vendar je njihov zgodovinski razvoj potekal pod vplivom različnih družbeno-političnih in kulturnih dejavnikov. Bila so del različnih državnih združenj, pogosto so se med seboj bojevala,

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



kar je kasneje večkrat zapletlo njihove odnose. Nekatera ljudstva so trpela stoletja avstrijske vladavine, druga pa osmanske. Vse to je vnaprej določilo konfiguracijo nastajajočega kulturnega konteksta in sistem notranjih povezav, ki so v njem obstajale. Dve svetovni vojni, državljanska vojna in revolucija v Jugoslaviji so v 20. stoletju povzročile ponavljajoče se spremembe političnega sistema, vladajočih ideologij in medetničnih odnosov. Politični in družbeni pretresi, ki so v tem stoletju pretresali vse različice Jugoslavije, so imeli skoraj neposreden vpliv na medetnične odnose in razmerje med centripetalnimi in centrifugalnimi težnjami, ki so delovale znotraj kulturnega prostora. Torej, kulturno življenje SFRJ v osemdesetih letih 20. stoletja je bilo protisloven čas: na eni strani je bil v tem obdobju res na vidiku razcvet multikulturalizma, dialoga in medsebojnega bogatenja predstavnikov različnih ljudstev Jugoslavije, sočasno je na drugi strani narastel nacionalizem, ki je postal eden od razlogov za razpad socialistične federacije in vojne, ki se je začela v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja.

Kasnejši migracijski procesi, pogojeni z vojno in begunstvom, so spremenili kulturno sliko nekdanjih republik, ki so postale neodvisne države, in suverena Republika Slovenija pri tem ni bila izjema. Danes njeno literarno področje ne vključuje le avtorjev slovenskega rodu, temveč tudi pisatelje migrante in predstavnike narodnih manjšin, ki objavljajo tako v svojih maternih jezikih kot v slovenščini. Posledično se je sodobna slovenska književnost obogatila z novimi imeni, med katerimi lahko enega, Josipa Ostija (1945–2021), označimo za ikoničnega. Ustvarjalna usoda tega pesnika, prozaista in prevajalca je presenetljiv primer uspešne integracije v tuji literarni prostor. Hipoteza te študije je, da je zavestna sprememba jezika ustvarjalnosti, ki jo povzročajo tako zunanje okoliščine kot sama potreba nekoga s pesniškim darom po ustvarjalnem dejanju, lahko način premagovanja eksistencialne travme in vpliva na avtorjevo poetiko.

2 Raziskava

Josip Osti, doma iz Sarajeva, po materini strani Hrvat in po očetovi strani Slovenec, se je uveljavil kot pisatelj, ki je pisal v »hrvaškem jeziku sarajevskega izvora« (Osti 2020: 243), in si v tej vlogi pridobil slavo in priznanje v bosansko-hercegovski domovini. Z literarnimi dejavnostmi se je ukvarjal že od študentskih let: urejal je študentski časopis, delal v založbi, bil je tajnik sarajevske organizacije pisateljev, Društva pisateljev BiH, vodil je Društvo književnih prevajalcev BiH in dolga leta opravljal funkcijo direktorja mednarodnega literarnega festivala Sarajevski dnevi poezije. Veljal je za enega najbolj spoštovanih prevajalcev iz slovenščine v srbohrvaščino. Ostijeva besedila so uvrščena v antologije bosansko-hercegovske, slovenske, hrvaške in jugoslovanske poezije.

Od leta 1990 je Osti živel v Ljubljani. Po razpadu SFRJ je ustvarjal v Sloveniji, začel objavljati v slovenščini in kot slovensko govoreči pesnik je prejel mednarodno priznanje (nagrada vilenica, 1994). Bil je pobudnik pomoči pisateljem v obleganem Sarajevu; kot član delegacije slovenskega centra PEN je skupaj s pesnikom Borisom A. Novakom in Nikom Grafenauerjem ter prozaistom Dragom Jančarjem obiskal oblegano mesto. Leta 1999 je zbral in uredil antologijo *Muze niso molčale. Pesmi slovenskih*

pesnic in pesnikov o vojni v Sloveniji, na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini, v katero so uvrščena protivojna dela vrste vodilnih slovenskih pesnikov: Borisa A. Novaka, Kajetana Koviča, Daneta Zajca, Vena Tauferja, Svetlane Makarovič, Nika Grafenauerja in drugih.

Sprememba ustvarjalnega jezika pri petdesetih letih je drzen korak, ampak v svetovni literarni praksi to ni izjema – dovolj je, da se spomnimo Vladimirja Nabokova, Paula Celana, Czesława Miłosza, Josifa Brodskega (seznam se lahko nadaljuje). Pri Ostiju je takšna odločitev povezana z razpadom SFRJ in usodo Sarajeva, torej z izgubo male in velike domovine, z njo pa tudi domačega jezika, ter pridobitvijo novega doma v Sloveniji, ne le fizičnega, ampak tudi duhovnega. Pred popolnim ustvarjalnim prehodom v slovenščino je Osti napisal dve dvojezični zbirki, ki sta bili v Sloveniji izdani v prevodu Jureta Potokarja. V središču *Sarajevske knjige mrtvih* (1993) in *Salomonovega pečata* (1995) sta tragedija Sarajeva in avtobiografska refleksija o tragediji umetnika, ki je izgubil ne le domovino, temveč tudi jezikovni prostor, ustvarjalno orodje in bralstvo. Edino prebivališče, kamor se pesnik lahko zateče pred občutkom razočaranja, je poezija. Ta motiv je ostal eden ključnih v vseh Ostijevih nadaljnjih delih:

poezija je sve što nije proza mračne svakodnevnice
 raj
 na ovom
 i na onom svijetu
 sve što nije sarajevski pakao
 sve čega se
 iza zamračenih prozora
 i u zagušljivom podrumu prisjećaš
 pjesniška je slika
 [...]

 smrt je susret s istinom
 jedna poanta
 kako pjesme
 tako i života.

(Osti 1993: 116)

Zbirka *Salomonov pečat* se zaključí z dvema »poslovenilnima« pesmima: Iznova gradim kuću in Jesam li ostao bez jezika. To sta zadnji besedili, ki ju je Osti napisal v maternem jeziku, obe pa zaznamuje dvojna intonacija: občutek izgube pesniškega glasu in ustvarjalne nemoči ter želja, da bi to premagal s pomočjo jezika svoje nove domovine, ki bo za pesnika postal njegova nova zaščita, njegova trdnjava:

Jesam li ostao bez jezika, bez onogo što mi je
 jedino ostalo? Sve jeste i nije u imenu,
 kažem bezimenim jezikom, kojim imenujem sebe
 i sve oko sebe. Palaca li moj jezik, oštricom

noža rasječen, poput zmijskog? Ne apuću li
 nježne riječi i u mrtvouzlicu spletene zmije?
 I djeca njihova, plodovi otrovne ljubavi,
 koja svoja lijepa gola tijela povazdan izlažu
 suncu? Učiti iznova govoriti ili zauvijek
 zašutjeti [...]

(Osti 1995: 123)

V pesmi o naravi in mehanizmu pesniškega ustvarjalnega procesa Iznova gradim kuću je mogoče jasno slišati odmev verzov Ahmatove »Когда б вы знали из какого сора / Растут стихи не ведая стыда«¹ (cikel Skrivnosti obrti):

Iznova gradim kuću. Od neartikuliranih glasova.
 Od lanca gusjenica. Bokora koprive u cvatu...
 Od odrezanih noktiju, ostrižene kose, sasušene
 sperme, pretvorene u bijeli prah. Od krika u snu
 iz kojeg se nikada neću probuditi.
 [...]
 Iznova gradim kuću. Ni od čega. I ni za koga.
 Kuću od jezika.

(Osti 1995: 20)

Pesniški dialog z velikimi predhodniki in sodobniki, med katerimi so Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Marina Cvetajeva, Federico García Lorca, Paul Celan, Srečko Kosovel, Adam Zagajewski, Tomaž Šalamun, Dane Zajc, Uroš Zupan in drugi, je Osti vodil skozi vse svoje življenje, tako se je počutil med svojimi kot član svetovne bratovščine pesnikov: »Ja druge braće do pjesnika nemam« (Osti 1995: 74). Ni naključje, da eno od pesmi v zbirki *Salomonov pečat* pesnik posveti Cvetajevi, katere usoda ga spominja na njegovo lastno: za oba, Ostija in Cvetajevo, je pesniška ustvarjalnost ostala edino »bivališče duše« (»Моё убежище от диких орд, / Мой щит и панцирь, мой последний форт / От злобы добрых и от злобы злых — / Ты — в самых рёбрах мне засевший стих!«², – je leta 1918 pisala Marina Cvetajeva).

Pjesma je bila, i ostala, tvoj jedini dom,
 Marina Cvetajeva! To znam danas pouzdanije
 nego ikada ranije i sam bezdomac
 [...]

1 Ko bi le vedeli, iz kakšnih smeti / rastejo pesmi, ki ne poznajo sramu.

2 Moje zavetje pred divjimi hordami, / Moj ščit in oklep, moja zadnja trdnjava / Pred zlobo dobrih in pred zlobo zlih – / Ti si, zataknjen v mojih rebrih, verz!

Pisala pisma Pasternaku i Rilkeu... Pisma koja
 čitam kao da su upućena i meni, kao to su sva
 moja pisma upućena i tebi. Tebi, čija je *duša*
od rođenja krilata i koju je *na smrt umornu*
*vlak*³ života odvezao u nesmrtnost. Kojoj niko
 nije bilo na pogrebu i za koju se ne zna gdje je
 sahranjena. Koja si, za života, imala, kao to
 i poslije smrti imaš sve i nita. Jer pjesma
 je bila i ostala tvoj jedini dom, Marina
 Cvetajeva! Tvoj dom i tvoj grob, istodobno.
 Tvoja vječna kuća. Kuća u koju ulazim kao u svoju.
 Bez kucanja.

(Osti 1995: 79)

Morda se je pod vplivom imaginacije Cvetajeve (»За этот ад, / за этот бред, / пошли мне сад, / под старость лет«,⁴ pesem Vrt, 1934) v Ostijevi liriki pojavil topos vrta (Edema), ki je postal pomemben element njegove poetike v slovenskem ustvarjalnem obdobju. Pesnikova usoda vodi k misli, da namesto ustaljene biblijske formulacije »izgon iz raja« lahko uporabimo nasprotno: »izgon v raj« (prav tako je naslovljena Ostijeva zbirka iz leta 2012).

Prevod pesmi Iznova gradim kuću (Znova gradim hišo), napisane v hrvaščini, je avtor simbolično vključil v pesniški prvenec v slovenščini *Kraški narcis* (1999), prelo-mno knjigo, ki odpira novo obdobje, ki ga je povzročila sprememba jezika. V pesmih te zbirke se ob motivih izgnanstva, nostalgije in osirotelosti pojavlja tema pesnikovega iskanja »svojega« zavetja/locusa v najlepšem delu Slovenije, na Krasu, blizu italijanske meje, v vasi Tomaj – rojstnem kraju izjemnega slovenskega avantgardnega pesnika Srečka Kosovele (1904–1926). Srečanje z njegovo poezijo je postalo za Ostija pomembno, med knjigami, ki jih je prevedel, je bilo več izdaj Kosovelovih pesmi. Odločitev, da se naseli v Tomaju, je najboljši dokaz, da je poezija za Ostija vedno ostala temeljna eksistencialna dimenzija. Svojo odločitev, da se naseli v Tomaju, je pesnik pojasnil takole:

Ta kraška vasica je erogena cona mojega življenja in pesniškega ustvarjanja. Na samem začetku pesniških festivalov Vilenica, kjer sem spoznal tudi ženo Barbaro, sva med sprehajanjem po Krasu razmišljala o najini hiši v tej pokrajini. Želja se nama je uresničila. Takrat sem prevajal Kosovelove pesmi [...]. Sicer pa mi je bila vedno blizu njegova poetika in nekako čutim, da sva si v Tomaju še posebej blizu. [...] Tomaj je nekaj posebnega zato, ker je Kosovelov, del moje poezije je v sogovorništvu z njegovo. V Tomaju se, predvsem kot pesnik, resnično počutim doma (Horvat 2010).

3 Osti sproščeno uporablja podobe in izraze iz Cvetajevinih pesmi *Če se je duša rodila krilata* iz leta 1918 in *Vlak življenja* iz leta 1923.

4 Za ta pekel, / za to bledenje, / mi pošlji vrt, / v starosti.

Življenje v spokojnem Tomaju, polnem naravne in ustvarjalne harmonije, Ostiju omogoča, da zadiha, primerja tragično preteklost in upanja polno sedanjost ter se počuti kot domačin v novem kulturnem okolju, podobno kakor pred njim Rilke, Joyce in Brodski.

Vrt v Tomaju. Za hišo iz besed. Iz
upa. Med gostilno in pokopališčem.
Med zemljo in nebom. Stojim v senci
[...] Stojim
pred breznom jezika. Burja se oglašča
[...] Briše
spomine. Odnáša male in velike oblake,
čolnice in ladje, ki spreminjajo
oblike in pomene, v pristanišča, za
valovi vinogradov. Proti Devinu, kjer
je Rilke pisal svoje elegije. Proti
Trstu, kjer je Joyce pisal Uliksesa
in odkritosrčna, brezsrčna pisma
ženi Nori. Proti Benetkam, ki skupaj
z objetimi zaljubljenici s celega
sveta, med katerimi je bil večkrat
moj soimenjak, brat vseh pesnikov,
Brodski [...]

(Osti 1999: 26–27)

Prostor, lepota in svež zrak v naravi dajejo Ostiju novo življenje, Kras ga toplo sprejme v svoje naročje, ga spravi s samim seboj in njegovimi spomini:

Na Krasu sem [...]

našel nov dom, nov jezik, nove

besede svojih pesmi ... [...]

Našel veliko tistega, kar sem v času hude

vojne izgubil. Prijatelje med živimi in

mrtvimi pesniki. Ljubezen ... Predvsem pa

samega sebe.

(Osti 1999: 74)

V slovenščini začne Ostijeva lira zveneti drugače, njen ton postane čustveno mehkejši, globoka lirika pa nadomesti epske elemente (Novak 2021). V prav izredni, zelo osebni zbirki *Veronikin prt* (2002), posvečeni materi, ki ni hotela zapustiti oblegane prestolnice Bosne in Hercegovine in je ves čas obleganja pisala dnevnik – dokumentarno pričevanje o nesreči, ki je doletela prebivalce Sarajeva –, so motivi hrepenenja po izgubljenem domu, brezdomstva in iskanja notranje svobode združeni okoli teme

Sarajeva, ki ga je uničila vojna: pesmi V žepu še vedno nosim ključ nekdanjega doma, Največkrat se pogovarjam z mrtvimi (Osti 2002: 15–16). Ta knjiga dokazuje duhovno katastrofo, ki jo je doživel pesnik – izgubo maternega jezika. Ostijeva Veronika ne bo mogla več brati sinovih knjig, napisanih v tuji državi in v jeziku, ki ga ne pozna: »je vedela, da sem jih pisal, da bi preživel, in da sem preživel zato, ker sem jih napisal. Tako kot je ona ves čas vezla svoj prtlj, na katerem se, kot v mojem vrtu in v mojih pesmih, rimata le življenje in smrt« (Osti 2002: 10).

Ustvarjalni proces je za Ostija postal nekakšno sredstvo za uravnavanje čustveno-semantične sfere, ko, kot piše Jurij Lotman (1970: 12), »človek, ki deluje nase s pomočjo besed, lahko prenaša trpljenje in bolečino«. Terapevtski učinek je okrepil jezik nove domovine, ki ni bil povezan z vojno (Novak 1999: 840). Slovenščina je pesniku dala možnost, da se distancira od preteklosti in s tem pospeši premagovanje bivanjskih travm. Da je slovenski jezik blagodejno vplival na čustveno umiritev avtorjevega notranjega stanja, pričajo kratke, elegične črte z intonacijo, ki pritrjuje življenju, in s svetlim razpoloženjem:

Spet je prišla jesen. ... Na Kras. V najin vrt.
V očeh, v ognju ruj. V ušesih brenčanje
tisočernih čebel. ... Spet je prišla jesen. ...
Sediva pred hišo vesela in žalostna hkrati,
kot sva bila na pomlad. Objeta sva in se
imava rada. Čeprav bo kmalu prišla tudi
zima.

(Osti 2002: 73)

Želja po natančnosti in ekonomičnosti pesniškega govora, značilna za minimalizem, je spremenila smer Ostijeve lirike in njegovo verzifikacijo dvignila na kakovostno novo raven – razširjen in poudarjeno kompleksen prosti verz je nadomestil harmoničen sedemnajstzložni haiku, ki je omilil del pomenske in figurativne preobremenjenosti njegovih začetnih slovenskih pesniških besedil. Klasična oblika japonskega verza je s svojo poetiko sugestivnosti in prefinjenosti postala najbolj produktivna za Ostijevo poezijo. Tradicionalni haiku od avtorja zahteva, da »ujame ritem univerzalnih metamorfoz, se uglaši na njihovo valovno dolžino in jih odraža v svojem ustvarjanju« (Долин 2008: 123), k tem nalogam pa je v veliki meri prispeval Ostijev kontemplativni način življenja v slovenski pokrajini. Prisoten je bil tudi racionalen element: pesnik je želel »svoj pesniški izraz [...] disciplinirati s krajšo pesniško obliko. To pa je haiku [...] oblika pesništva, ki zahteva od pesnika, da z omejenim številom besed pove čim več« (Horvat 2010). Objavil je več kot deset zbirk haikujev, zadnja, *Panova piščal* (2021), je izšla posmrtno, skupno število pesmi, ki jih je Osti ustvaril v japonskem žanru, pa je preseglo 1000.

V Ostijevih meditativno-liričnih haikujih sta prisotni dve modulaciji: elegična in himnična, katerih osrednja tema je ljubezen v najširših registrih – do žensk, življenja,

narave, domovine, poezije. Topos vrta je tukaj ključni, prerojeni element; ni naključje, da se ena od zbirk haikujev imenuje *Tomajski vrt*:

Vrt je za hišo.
Ko sem v hiši, vse v
njem je v meni.
[...]
Pesem je vrt. V
njej besede cvetijo
in umirajo.
[...]
Moj sanjski vrt se
zrcali v sanjah in
je še resnejši.

(Osti 2007b: 80–81)

Osti subtilno čuti »večnost trenutka« in spretno obvladuje dramaturgijo časa. Poetika fragmenta je stalnica njegovih haikujev, ne glede na njihovo vsebino in motive. Značilna je tudi za ganljivo miniaturo v spomin na njegovo ženo:

Sprehajava se.
Orfej in Evridika.
Ti greš pred mano.

(Osti 2007a: 19)

Za fiksacijo zdaj že ustaljene, a še vedno mučne nostalgije po domovini:

Iz tramvaja vsi
zagledajo Trst, samo
jaz Sarajevo.

(Osti 2007a: 55)

Za metaforično opredelitev bistva ustvarjalnosti z elegantnim hommageom klasiku slovenske književnosti:

Prevajalec sem.
Prevajam podobe iz
Sanj v besede.

(Osti 2007a: 43)

Za natančno formulo svoje dvojezičnosti, ki jo je avtor pogosto uporabljal ne le v leposlovnih besedilih, temveč tudi v številnih intervjujih:

En moj jezik je
jezik pozabe, drugi

jezik spomina.

(Osti 2007a: 45)

Umetniška paradigma Josipa Ostija, ki temelji na izpovednosti in lirizmu kot umetniških manifestacijah avtorjevih doživljajev, kaže, kako uspešna je lahko v vseh pogledih (psihološkem, umetniškem, distributivnem) izkušnja prehoda v nov jezik pesnjenja. Za Slovenijo je njegov fenomen edinstven: Ostijevo hibridno identiteto, literarno dvo-domnost in dvojezično poezijo je legitimizirala slovenska kritika in literarna veda (Žitnik Serafin 2008: 103), kar se je v sodobni Sloveniji zgodilo prvič.

Literatura

- ДОЛИН, Александр, 2008: *Японская поэзия Серебряного века: Танка, хайку, киндайси*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика».
- HORVAT, Marjan, 2010: Josip Osti: Pišem in prevajam v jeziku svojih spominov. *Mladina* 51 (22. 12. 2010). <https://www.mladina.si/52711/josip-osti-pisem-in-prevajam-v-jeziku-svojih-spominov/> (dostop 25. 4. 2025)
- ЛОТМАН, Юрий, 1970: Структура художественного текста. Москва: Искусство.
- NOVAK, Boris A., 1999: Dvojezični pesniški glas. *Sodobnost* LIX/10. 839–847.
- NOVAK, Boris A., 2021: Moj brat Josip Osti. *Delo: Sobotna priloga* (10. 7. 2021). <https://www.delo.si/sobotna-priloga/moj-brat-josip-osti/> (dostop 25. 4. 2025)
- OSTI, Josip, 1993: *Sarajevska knjiga mrtvih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- OSTI, Josip, 1995: *Salomonov pečat (dnevnik nesanice = dnevnik nespečnosti)*. Ljubljana: Mihelač, Društvo slovenskih pisateljev.
- OSTI, Josip, 1999: *Kraški Narcis*. Ljubljana: Študentska organizacija univerze, Študentska založba.
- OSTI, Josip, 2002: *Veronikin prt: tomajske ne himne ne elegije*. Ljubljana: Študentska založba.
- OSTI, Josip, 2007a: *Med koprivo in križem = Between Kopriva in Križ*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- OSTI, Josip, 2007b: *Tomajski vrt*. Ljubljana: Društvo 2000.
- OSTI, Josip, 2020: *Življenje je srhljiva pravljica (tritirni kalejdoskopsko-mozaični roman, v katerem se prepletajo moje zdravljenje po ugotovitvi neozdravljive rakaste bolezni konec leta 2014, mamin vojni dnevnik iz obleganega Sarajeva v letih 1992–1995 ter spomini, ki so se mi ob tem porajali in me obletaval kot ptiči Frančiška Asiškega)*. Maribor: Založba Pivec.
- ŽITNIK SERAFIN, Janja, 2008: *Večkulturna Slovenija: položaj migrantske književnosti in kulture v slovenskem prostoru*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Emócie ako dôležitý prvok v poézii Franca Prešerna s dôrazom na slovenské preklady jeho básní

DOI: 10.4312/Obdobja.44.371-377

Terézia Struhárová, Filozofická fakulta, Univerzity Komenského v Bratislave, Bratislava;
terezia.struharova@uniba.sk

Prispevek je posväten pomembni osebnosti slovenske romantične literature – Francetu Prešernu. Podrobneje se osredotoča na izbrane pesmi avtorja, pri čemer poudarja analízu in interpretáciu čustvenih prvin, prisotnih v njegovi poeziji, glede na njihove prevode v slovaščino.

pesniški prevod, verz, prevajalec, leksikálni in semantični premik

This article is devoted to France Prešeren, a prominent figure of Slovenian Romantic literature. It focuses on selected poems by the author, with particular emphasis on the analysis and interpretation of emotional elements in his poetry, especially in the context of their translation into Slovak.

poetic translation, verse, translator, lexical and semantic shift

1 Úvod

Vnímanie básnického prekladu ako spoločnej práce autora a prekladateľa je pre čitateľa, ktorý drží v ruke výber básní a uvedomuje si, že ide o výsledok činnosti dvoch odlišných osobností, problematické. Umelecký preklad nespočíva v presnosti, ale v umeleckosti. Pod presnosťou sa rozumie verné zachovanie lexikálneho inventára z hľadiska lexičky, sémantiky a štylistiky. Jednou z úloh prekladateľa je i zachovanie atmosféry básní, a to aj pomocou dostatočného priblíženia sa k originálu v rámci spomínanej lexikálnej, sémantickej a štylistickej roviny. Avšak preklad na umeleckej úrovni so sebou predovšetkým prináša možnosti poeticky sa realizovať, to znamená, lexikálny a sémantický materiál obsiahnutý v originálnom básnickom texte spracovať do takej podoby, aby bol umelecky hodnotný. Úlohou čitateľa je na základe pozorovacích metód zistiť, do akej miery sa v preložených básňach podarilo prekladateľovi vytvoriť umelecký zážitok a odhaliť pravdepodobné príčiny situácií, v ktorých sa prekladateľova realizácia stala obdivuhodnou i riskantnou.

2 Problematika slovenských prekladov básní Franca Prešerna

Básne slovinského romantika Franca Prešerna sa v slovenských prekladoch začali objavovať časopisecky už po vzniku prvej ČSR. Išlo o prvé viac i menej úspešné pokusy slovenských básnikov a prekladateľov. Ku knižnému vydaniu Prešernovej poézie došlo

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



až v roku 1961 pod názvom *Struny lásky*, prekladateľsky sa na ňom podieľal Vítazoslav Hečko. V roku 2002 pripravil Ľubomír Feldek v jazykovej spolupráci s Anežkou Kočálkovou výber poézie s názvom *Básne* (Pesmi).

Komparácia prekladateľských postupov a výsledkov sa týka básní *Pod oknom* (Pod oknam), *Príkazy/Rozkazy* (Ukazi) a *Zničená/Stratená viera* (Zgubljená vera), ktoré patria k poslednej vlne Prešernovej ľúbostnej lyriky z rokov 1841 – 1844 (Paternu 1977: 211). Výber básní ovplyvnila rozmanitosť obsahujúcich charakterových prvkov. Na každej z týchto básní možno spozorovať individuálny druh a spôsob posunu, týkajúci sa formálnej (štylistickej, lexikálnej, zvukovej) alebo sémantickej (motívy, básnické trópy a figúry) roviny. V básni *Pod oknom* je rozhodujúce napätie medzi lexikálnym a sémantickým posunom a práca s motívmi času a pohybu. Analyticky zaujímavá v texte *Príkazy/Rozkazy* je refrénovitosť a tiež posun explicitnosti k implicitnosti. Koloritnosť v rámci prekladu bola rôzne poňatá v básni *Stratená/Zničená viera*, taktiež príznačná bola štýlová rozmanitosť a spojenie prítomného času s budúcim.

Báseň *Pod oknom* (Pod oknam) vznikla pod vplyvom poľnočného zážitku Franca Prešerna na ceste z hostinca domov, keď zazrel v svite mesiaca dvoch milencov (Mušič 1986: 194). Jej tému určuje celý rad okolností (napr. mesačná noc, vyznávanie ľúbostných citov pod oknom); pocity túžobnej lásky sa tu spájajú so strachom a pochybnosťami (Paternu 1977: 212). Báseň je rytmicky pravidelná, pozostáva z opakujúcich sa veršových úsekov 4 – 4 – 7 – 4 – 4 – 7. Hečkovi i Feldekovi sa v prekladoch podarilo túto veršovú pravidelnosť zachovať. Na lexikálnej rovine prekladu však dochádza k istým výrazovým posunom.

Ako príklad môže poslúžiť strofa:

Up mi vzdigni,	Nechceš vravieť?	Vzpruž ma, pokým
z róko migni	Aspoň naved'	som tu, pokyň,
ak bojíš se govorít'! –	ma na stopu kývnutím!	ak sa bojíš tratiť reč!
Ura bije,	Kýva z veže	Jedna zaznie...
k oknu ni je,	zvon... Ty? Kdeže!	Okno prázdne.
kaj sirota čém storít'!	Ako, čím ťa prinútim?	Či mám s hanbou odísť preč?
(Prešeren 2002: 12)	(Feldek 2002: 13)	(Hečko 1961: 14)

Prvý verš v strofe sa začína v origináli oznamovacou vetou, Hečko toto zachováva, Feldek siaha po opytovacej vete, ktorá sa však zo sémantického hľadiska vyznačuje akousi nástojčivosťou, prítomnou v celej strofe, ba v celej básni. Otázkou »Nechceš vravieť?« reaguje na tretí verš »ak bojíš se govorít'« (ak sa bojíš hovoriť) a nahrádza ňou verš »Up mi vzdigni«, ktorý by sa dal voľne preložiť ako »daj mi nádej«, k čomu sa naopak dostatočne priblížil Hečkov verš »Vzpruž ma, pokým som tu«. Z formálneho hľadiska je u Feldeka pozorovateľná istá inverzia veršov; zo sémantického hľadiska mu prakticky nechýba žiadna z informácií obsiahnutých v origináli. Ďalším pozoruhodným javom je vysporiadanie sa so štvrtým veršom. V origináli »Ura bije« (hodiny odbíjajú) pracuje autor s pojmom »hodina/hodiny«, Feldek používa spojenie lexikálnych jednotiek »kýva z veže zvon« a Hečko volí spojenie »jedna zaznie«, ktoré asociačne pouka-

zuje na časové vnímanie. V snahe čo najvernejšie vystihnúť originál sa Hečko v piatom verši na rozdiel od Feldeka ochudobnil o vcelku dobrú metaforu, ktorú sa mu podarilo vytvoriť spojením sémantických prvkov druhého, tretieho a štvrtého verša. Feldek upustil od priameho pomenovania situácie, že »okno je prázdne«, a využil motív kývnutia, ktorý sa prenáša do básnického obrazu, keď milý nabáda milú, aby v ňom kývnutím ruky vzbudila nádej, a zároveň do obrazu zvonu, ktorý kýva z veže (konotatívne to takisto možno považovať za temporálny prvok), a napokon vyvrcholí informáciou potvrdenou i použitou časticou »Kdeže!« o tom, že milá sa neodhodlala dať svojmu milému šancu.

Feldek sa v tejto básni sústredil skôr na autenticnosť danej situácie než na dodržanie lexiky originálu, podarilo sa mu do básne vniesť iný rozmer práve rozšírením motívu kývnutia. Avšak z hľadiska presnosti dosiahol Hečkov preklad vyššie hodnotenie.

V básni *Prikazy/Rozkazy* (Ukazi) sa pravidelná rytmickosť nedosahuje len veršovým usporiadaním strofy do podoby 8 – 7 – 8 – 7, ale i refrénovým opakovaním prvého, tretieho a štvrtého verša v prvých štyroch strofách. Viacero aspektov môžeme spozorovať v druhej a tretej strofe:

De ne smem, si ukazala,
od ľubezni govorit';
zvédla, deklica si zala!
káko znam pokoren bit'.
Moram de, si ukazala,
hojo k tebi opustit';
zvédla, deklica si zala!
káko znam pokoren bit'.

(Prešeren 2002: 16)

Prikázala si mi, milá,
na vyznania stratit' chuť.
Milá, ty si pochopila,
že dokážem poslúchnuť.
Prikázala si mi, milá –
nechod' ku nám, inde blúd'!
Milá, ty si pochopila,
že dokážem poslúchnuť.

(Feldek 2002: 17)

Nesmiem, rozkaz vydala si,
o ľúbení hovoriť;
zistila si, kňažka krásy,
aký poslušný viem byť.
Musím, rozkaz vydala si,
cestu k tebe opustiť;
zistila si, kňažka krásy,
aký poslušný viem byť.

(Hečko 1961: 18)

Z hľadiska prozodického systému sa Hečko i Feldek pridŕžiavajú originálu. Vo veršoch sa striedajú ženské a mužské rýmy, prítomné sú i v oboch prekladoch. K zmenám dochádza na rovne lexikálnej. Pri preklade refrénu v prvom verši druhej strofy zachováva Hečko vo svojom verši spojenie modálneho slovesa »smieť« v negácii s plnovýznamovým slovesom (»nesmiem [...] /biele ruky pohladiť«), Feldekovi sa v prvom verši negácia stráca z toho dôvodu, že modálne sloveso vypúšťa, ponecháva len plnovýznamové »prikázať«. Zápor však zakomponuje do druhého verša modifikačnou morféomou *ne-*, alebo postupuje opisným spôsobom a použije sémanticky i štýlovo vzdialenejšie lexikálne jednotky, ako to možno zbadáť na verši »na vyznania stratit' chuť« oproti Hečkovmu prekladu »o ľúbení hovoriť«, ktorý je veršu v origináli sémanticky bližšie. Ďalším príkladom je verš »nechod' ku nám, inde blúd'!«, kde je dokonca zakomponovaná priama reč milej. Prechod z jednej strofy na druhú je zároveň prechodom jedného refrénu na druhý. Konkrétne ide o prvý verš »Moram, de si ukazala«; vo Feldekovom preklade sa nelíši od refrénu v predchádzajúcich strofách, u Hečka nastáva zmena jedine vo výbere modálneho slovesa »musieť« presne tak, ako je to v origináli. Výrazný prekladateľský posun je viditeľný v treťom, takisto refrénovom verši oboch

strof. Verš v origináli by sa dal preložiť ako »*pochopilo si, švárne, milé dievča*«. Feldek sa pri preklade koncentroval len na lexikálnu jednotku *milá* (pravdepodobne ho k tomu viedol i princíp zachovania ženského rodu tak, ako je to v origináli, keďže slovo *deklica* je v slovinčine ženského rodu a slovo *dievča* je v slovenčine rodu stredného), využil ju nielen v refréne, ale i v celej básni. Avšak Hečko v porovnaní s originálom verš poeticky prevýšil (Popovič 1975: 117), spojenie »*kňazka krásy*« výrazovo zosilnil (Popovič 1975: 123), a tak spojenie »*zala deklica*«, ktoré síce evokuje dievča pekné, urastené, nesie v sebe okrem tejto sémantickej motivácie i charakter povznesenosti.

Sémantický posun u Feldeka možno postrehnúť v poslednej strofe básne:

Al srcé mi drugo ustvari,	Daj mi srdce kamenné, či	Buď mi srdce z hlíny vyhneť,
al počakaj, de to biť	počakaj, kým mi pukne hrud'	buď, kým toto bude biť
v prsih neha – Bog te obvari!	Dovtedy však, Boh mi svedčí,	v prsiach, čakaj! Ťažko ihneď
préd ni moč te pozabiť.	nevládzem ťa zabudnúť.	z hlavy si ťa vyhodíť.

(Prešeren 2002: 16)

(Feldek 2002: 17)

(Hečko 1961: 19)

Verš »*Al srcé mi drugo ustvari*« by sa doslovne dal preložiť ako »*alebo mi stvor druhé/iné srdce*«. Spojením prvého a druhého verša do vylučovacieho vzťahu tu Prešeren stavia do opozície dva protiklady – srdce muža, ktoré túži a bojuje o priazeň ženy, a srdce muža, ktoré sa o city nezaujíma. Výraznejšie je vo veršoch vyjadrený opis prvého člena opozície: »*al počakaj, de to biť' v prsih neha*« (alebo počkaj, kým srdce prestane v hrudi biť), aj keď v porovnaní s Feldekovým explicitným prekladom by sa mohol originál hodnotiť ako implicitný. Feldek spojenie *druhé/iné srdce* nahrádza ekvivalentom *kamenné srdce*, ustáleným slovným spojením, ktoré má v slovenčine význam srdca chladného, bez citu. Druhý člen opozície necháva v implicitnom poňatí, podarilo sa mu však zachovať vylučovací charakter veršov prostredníctvom spojenia myšlienky o srdci bezcitnom s myšlienkou o srdci nadmieru citovo intenzívnom. Hečko sa akosi zamotal v asociáciách, keď so »*stvorením druhého/iného srdca*« spojil *srdce z hlíny* (oproti Feldekovmu »kamennému srdcu« sa tento Hečkov krok nedá veľmi odôvodniť). Stratila sa mu tak opozícia dvoch srdc, a tým i podstata hlavnej myšlienky básne, ktorá upozorňuje na prítomnú protichodnosť pocitov lásky – popierať ju a podriaďiť sa jej (Paternu 1977: 220).

Rytmickosť ako výrazný prvok básne sa, kopírujúc originál, objavila i v preklade Hečka a Feldeka. Lexikálne sa však každý realizoval po svojom. Hečko sa v preklade prejavil ako striktný dodržiavateľ predlohy, aj keď pár dôležitých významov mu uniklo a poetizovanie originálu sa zdalo prehnané a nežiaduce. Feldek zase do básne vniesol moderný jazyk a v poslednej strofe sa v kontraste s Prešernom zameral skôr na chladné, odmerané srdce ženy než na túžbou naplnené srdce muža. Napriek tomu sa mu v porovnaní s Hečkom podarilo lepšie vystihnúť podstatu básne.

V básni *Zničená/Stratená viera* (Zgubljená vera) rieši autor otázku straty viery v ľúbostný vzťah so ženou. V súvislosti s témou básne hovorí Boris Paternu o jej novosti, o Prešernovom vyjadrení demystifikovanej erotiky, teda lásky bez viery, ktorá už nie je viac »božstvom«, ale len »peknou vecou« (Paternu 1977: 227). Báseň je napísaná

štvorstopovým jambom; Feldek i Hečko vo svojich prekladoch zachovali osemslabičnosť, avšak rešpektovanie čistého jambu nie je až také dôkladné, keďže slovenčina v porovnaní so slovinským jazykom nenarába s pohyblivým, ale s ustáleným prízvukom, a síce na prvej slabike. V Hečkovom preklade je v prvom verši viditeľný výrazový posun na lexikálno-sémantickej úrovni. Verš v origináli »*Nebeško sijejo oči*« by sa dal preložiť ako *nebesky žiaria oči*. Lexikálna jednotka *nebesky* zahŕňa viacero významových odtienkov. Vo Feldekovom verši »*Oči, tie božské tyrkysy*« sa podarilo spojením *božské tyrkysy* do prekladu explicitne zakomponovať naraz dva významy – *božský* sa asociačne viaže na lokalitu neba (nebo ako miesto určujúce Boha) a *tyrkysy*, resp. *tyrkysová farba* vystihuje farbu neba. Hečko sa pokúsil v preklade o synonymickú ekvivalenciu, a teda nahradil príslovku *nebesky* jednotkou *rajsky*, ako to možno spozorovať vo verši »*Tak rajske žiari v očiach jas*«. V Hečkovom prípade to pravdepodobne nebolo najšťastnejším riešením, keďže v nasledujúcej strofe pracuje Prešeren naďalej s koloritnosťou:

Rudeče lica zorno še
cvetejo, ko so préd cvetle.

(Prešeren 2002: 22)

a na lícach ti mladá krv
rozkvitá ako kvitla prv

(Feldek 2002: 23)

Kvet líčok červený sťa krv
kvitne tak, ako kvitol prv.

(Hečko 1961: 23)

Hečko už v druhej strofe venuje väčšiu pozornosť prítomnosti farieb, červená farba je v jeho preklade vyjadrená explicitnejšie než v origináli, keďže použitím prirovnania červený sťa krv presne definoval odtieň farby. Škoda však, že hneď na začiatku nevyužil aspekt farebnosti, ktorú mu poskytol viacvýznamový originálny text. Práve zanedbaním tejto stránky sa úvod básne oslabil. Feldek pracoval s farebnosťou v druhej strofe implicitne – spojenie *mladá krv* evokuje červenú farbu.

Modernosť jazykových prvkov vo Feldekovom preklade možno postrehnúť v strofe:

Al vérvat' v tebe moč mi ni,
kakor sem véval prejšnje dni.

(Prešeren 2002: 22)

Len viere v teba, čo som v tých
dňoch minulých mal, došiel dych.

(Feldek 2002: 23)

No nemôžem ti veriť zas,
Jak som ti veril doteraz.

(Hečko 1961: 23)

Doslovný preklad prvého verša »*ale veriť v teba už nemám silu*« sa dostáva do konfrontácie s prekladom Feldekovho verša »*len viere v teba došiel dych*«. Spojenie *nemám silu* a *došiel mi dych* sú na jednej sémantickej, avšak nie štylistickej úrovni, Prešernovo spojenie je knižné, Feldekovo zas hovorové. Hečko sa v tomto prípade lexikálne posunul, keď prvý verš preložil ako »*No nemôžem ti veriť zas*«, štylisticky sa v tomto prípade nachádza medzi Prešernom a Feldekom.

Zaujímavé je, ako sa v poslednom dvojverší prekladatelia vyrovnali so syntézou minulého a prítomného času:

Srce je moje bilo *oltar*,
préd *bogstvo* ti, zdaj – lepa *stvar*.

(Prešeren 2002: 22)

V srdci mám prázdny *oltár* dnes –
z *božstva* je už len pekná *vec*.

(Feldek 2002: 23)

Prv mal som v srdci *oltárec*;
prv *božstvo*, dnes len krásnu *vec*.

(Hečko 1961: 24)

V dvojverší autor načrtol tri metafory; zastúpené sú troma podstatnými významami vyznačenými kurzívou: *oltar* (oltár), *bogstvo* (božstvo) a *stvar* (vec). Všetky významy sa nejakým spôsobom spájajú s lyrickým subjektom. Medzi nimi sa vytvára vzájomný vzťah, z ktorého vyplýva istá nadradenosť a podradenosť. Čas hrá v tomto prípade dôležitú úlohu, v jeho plynutí sa mení životná situácia lyrického subjektu. Oltár je na stálom mieste, vzhľadom na plynúci čas nemení svoju pozíciu. To, čo sa v čase mení, je podstata uctievaného objektu – ženy. Prv je vnímaná ako *božstvo*, potom ako *pekná vec*.

Prechod z minulého do prítomného času je v origináli vyjadrený formálne *l*-ovým prídastím a použitím prísloviak času *predtým* (préd) a *teraz* (zdaj). Feldek sa pokúsil vyjadriť minulé situáciu pomocou prítomného času. Vo verši »*V srdci mám prázdny oltár dnes*« sú určujúcimi lexikálne jednotky *prázdny* a *dnes*. Pomocou nich vytvára syntézu minulého a prítomného času v druhom verši »*z božstva je už len pekná vec*«. Hečko sa z hľadiska spájania minulého času s prítomným priblížil k originálu, použil *l*-ové prídastie a príslovky času *prv* a *dnes*.

Vyhodnotenie prekladov básne *Zničená/Stratená viera* nie je už také jednoznačné. Obaja prekladatelia urobili pri práci pár posunov, ktoré však originálu »ublížili« len v malej miere. Hečkova neobanlivosť napríklad nedovolila rozvíjať motívy farieb, Feldekov súčasný jazyk posunul preklad básne do inej štylistickej roviny, no jeho implicitnosť minulého času vyplývajúca z prítomnosti bola obohacujúcim prvkom. Z hľadiska sémantickej a poetickej inovácie je v popredí jednoznačne preklad od Feldeka.

3 Záver

Básnická tvorba Franceho Prešerna, hlavnej osobnosti romantizmu v Slovinsku, prerazila na Slovensko vďaka aktívnym 30-tym rokom 20. storočia i vďaka skúsenejším prekladateľským osobnostiam Viťazoslavovi Hečkovi a Ľubomírovi Feldekovi. Ich prekladateľská práca sa odlišuje vo viacerých aspektoch. Hečka možno označiť z hľadiska dostatočnej snaživosti zachovať pôvodnú lexiku a sémantiku ako disciplinovaného prekladateľa, Feldek je v tomto benevolentnejší, posúva sa na úrovni lexikálnej a občas i sémantickej, využíva moderné štylistické prostriedky, vyhýba sa archaizmom. Postupy oboch prekladateľov sa odrazili v celkovom pôsobení prekladov na čitateľa. V prvom rade však treba podotknúť, že čitateľ bol zároveň pozorovateľom originálu a prekladu, to znamená, že pri čítaní preloženej básne si plne uvedomoval nevyhnutné

i menej nutné prekladateľské posuny a cieľom jeho čítania bolo ich odhalenie a zistenie, či spôsobili pozitívny alebo negatívny výsledok.

Konfrontácia autora básnických textov a ich prekladateľov priniesla so sebou tri rôzne pohľady na básne. Prvým bolo hľadisko samotného autora, ďalšie dva boli ovplyvnené jednak hľadiskom samotného autora a jednak prekladateľskými zásahmi. Každá z pozorovaných básní sa vyznačovala svojou jedinečnou atmosférou. Pri čítaní prekladov si pozorný čitateľ mohol všimnúť isté posuny z hľadiska zachovania, resp. nezachovania tejto atmosféry. Z prekladateľov sa k nej najviac snažil priblížiť Ľubomír Feldek. Z hľadiska lexiky a sémantiky sa jeho preklady v istých prípadoch síce stali experimentom, ale vďaka Feldekovej poetickosti bol čitateľský zážitok silnejší než pri čítaní Hečkových prekladov. Hečkovi sa atmosféra stratila aj kvôli striktnému pridržaniu sa originálu; prílišná sústredenosť na formu zapríčinila to, že často stratil niť a nevedel sa napojiť na básnikovu poetiku v ďalšej strofe. Feldek sa s významom pohráva, zaujímavým znakom jeho prekladov je aj aktualizovanosť výpovede. Súčasný čitateľ očakáva zážitok, ktorý si asociačne dokáže prepojiť so svojimi životnými skúsenosťami. Prekladateľ vkladá do každej práce i kus svojej osobnosti. Feldek je viditeľný a citeľný v každej básni. Uprednostnenie moderných štylistických prvkov umožnilo čitateľovi vytvoriť si jasnú predstavu o situácii lyrického subjektu. V súvislosti s voľbou moderných jazykových prvkov sa preklad básne môže hodnotiť aj z hľadiska jej prednesu. Už samotné prepojenie poetickosti a modernosti vo Feldekových prekladoch je pre recitátora väčšou výzvou než Hečkov básnický jazyk zo začiatku 60-tych rokov 20. storočia.

Literatúra

- MUŠIČ, Janez, 1986: *Sila spomina. Dr. France Prešeren v spominih svojih sodobnikov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, Boris, 1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- POPOVIČ, Anton, 1975: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- PREŠEREN, France, 1961: *Struny lásky*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- PREŠEREN, France, 2002: *Básne*. Kranj: Magistrát mesta.
- ROZMAN, Andrej, 2000: Prešeren pri Slovakih. Boris Paternu (ur.): *Prešernovi dnevi v Kranju: simpozij ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna*. Kranj: Mestna občina. 389–399.
- ROZMAN, Andrej, 2002: France Prešeren (1800–1849). France Prešeren: *Básne*. Kranj: Magistrát mesta.

Izrazi čustev v liriki Ivana Minattija in njihov prenos v makedonščino

DOI: 10.4312/Obdobja.44.379-385

Namita Subiotto, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;
namita.subiotto@ff.uni-lj.si

Hana Podjed, Ljubljana; hp01937@student.uni-lj.si

V prispevku se posvečava ubesedovanju čustev v poeziji Ivana Minattija, predvsem pesniškemu izrazju, ki je povezano z osrednjim čustvom osamljenosti in občutji, ki iz njega izhajajo (bolečina, melanholija, nepotešenost, malodušje, zdolgočasenost). To predstaviva na podlagi analize pesmi Tišina in Svetilka, pri kateri se osredotočava na izbiro besedišča in pesnikovo osebno simboliko ter ugotavlja, kako je ta besedna sredstva v makedonščino prenesel pesnik in književni prevajalec Mateja Matevski.

slovenska poezija, čustva, Ivan Minatti, Mateja Matevski, književno prevajanje

This article focuses on the expression of emotions in Ivan Minatti's poetry, especially poetic expressions associated with the central emotion of loneliness and the feelings arising from it (pain, melancholy, unhappiness, discouragement, and boredom). Expressions of emotion are presented through the analysis of two poems, »Tišina« (Silence) and »Svetilka« (The Lamp), focusing on the choice of vocabulary and the poet's symbolism. The article explores how these verbal expressions were rendered in Macedonian by the literary translator and poet Mateja Matevski.

Slovenian poetry, emotions, Ivan Minatti, Mateja Matevski, literary translation

1 O čustvih v Minattijeви liriki

Ubeseditev čustev predstavlja enega kompleksnejših procesov, ki se odvija v posameznikovi notranjosti. Književna umetnost, še posebej lirika, pa je tista, ki ima zmožnost prav na besedni ravni prodreti do sicer intimnih, a vendarle marsikdaj univerzalnih občutij. Minattijevo poezijo imenujeva kot liriko, saj gre zaradi izrazito intimnega izraza za subjektivno literarno vrsto, ki omogoča predstavljanje osebnih izkustev, čustev, misli in čutnih doživljajev (Pavlič 2019: 149–150). Čustva, ki smo jih ljudje na različne načine sicer zmožni bolj ali manj uspešno poimenovati, se nemalokrat v pesniškem imaginariju skozi lirski subjekt izrazijo s pomočjo asociacij in vplivov iz narave, zvočnih zaznav in podobno. Bolj kot se lirski subjekt prepušča tovrstnemu doživljanju, bolj intimna postaja tudi recepcija poezije.

Minattijeva lirika, v kateri je glas lirskega subjekta izrazito osebnoizpoveden, ima številne značilnosti, ki črpajo iz romantične tradicije v slovenskem prostoru. Takšna intimistična

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



poezija si z romantično tradicijo ne deli le osebnoizpovednega postopka, ampak se podobnosti med njima izrišejo tudi v motivih, temah in pesniških postopkih (Pavlič 2025: 54). Podobno kot romantiki tudi Ivan Minatti uteho za svoje intenzivno čustvovanje išče v naravi in tudi sam pove, da je bilo že v otroštvu zanj najgloblje doživetje »preprosto leži v travo in se ves predati zemlji« (Pibernik 1978: 77).

Začetki Minattijevega pisanja segajo že v njegova gimnazijska leta, nadalje pa je svojo poetiko zasnoval in njeno smer zarisal v času partizanstva s pesniško zbirko *S poti* (1947) in jo dokončno izoblikoval v povojnem obdobju z zbirko *Pa bo pomlad prišla* (1955). Že ob ustvarjalnih začetkih se kot osrednje tematsko polje avtorjeve poetike izriše romantična razklanost med intimnim svetom in zunanostjo. Pesnik intimno doživljanje ubeseduje s prepletanjem narave in intime, ki se medsebojno dopolnjujeta (Poniž, Pogačnik 2001: 59–60). Njegov pesniški glas je nekoliko bolj družbeno angažiran le v ciklu Termitnjak iz leta 1970.

O vzgibih svojega umetniškega ustvarjanja se je pesnik izrekel tudi v dopisnem intervjuju, ki ga je v knjigi *Med tradicijo in modernizmom* leta 1978 objavil France Pibernik. V njem Minatti pove, da proces pisanja pri njem sproži notranji nemir ali napetost, nekakšna nejasnost, ki jo želi potem s pomočjo različnih sredstev ubesediti. Tej nejasnosti se trudi poiskati osrednji, temeljni verz, ki najbolj natančno povzame doživljanje v notranjem svetu, nato pa okoli njega oblikuje preostanek pesmi ter jo tehnično dovrši do njene končne oblike. Pri tem procesu je ustvarjalno vodilo sledenje prvotnemu občutju, ki je pesnika nagovorilo k pisanju. Bistvena lastnost njegovega pisanja torej ni, kot pravi sam, »izostrena misel, ampak neka kompleksnost, emocija«, lirizem pa predstavlja osnovno izhodišče njegovega dela (Pibernik 1978: 76–77).

V spremni besedi izbora Minattijeve poezije *Bolečina nedoživetega* (1970: 123–132) je Mitja Mejak zapisal, da je ta v slovenskem prostoru resnično ena tistih, ki uresničuje »lirično čistost«, hkrati pa se v njej prepletajo nasprotujoče si sile, kot so upanje, resignacija, volja, nemoč in vitalizem, kar Minattijevi liriki zagotavlja »širok razpon občutij in izpovednih nians«.

2 Makedonski prevodi Minattijeve lirike

Ivan Minatti je najplodovitejši prevajalec makedonske poezije v 20. stoletju. Od 15 pesniških zbirk, ki so izšle v tem obdobju, jih je prevedel kar 11 in v njih slovenski javnosti predstavil poezijo Koča Racina,¹ Aca Šopova, Blažeta Koneskega, Slavka Janevskega in Mateja Matevskega. Leta 1963 je prevedel tudi celotno antologijo *Sodobna makedonska poezija*, ki jo je sestavil Aleksandar Spasov, profesor slovenske književnosti na Univerzi sv. Cirila in Metoda v Skopju. Tri leta zatem je Minattijeva poezija doživela prvi knjižni prevod v makedonščino. To je trojezični izbor 22 pesmi z naslovom *Vse beži z oblaki in s pticami*, ki je izšel v ediciji Jugoslovanski pesniki

1 Za prevod poezije Koča Racina in Izeta Sarajlića je leta 1972 prejel Sovretovo nagrado, leta 1973 pa Medrepubliško priznanje za prevajalsko delo iz drugih jugoslovanskih književnosti v znamenju medrepubliškega književnega sodelovanja in zbliževanja ter priznanje Zlato pero društva prevajalcev Makedonije za prevajalsko delo iz makedonske književnosti (1973). Leta 1994 je bil imenovan za dopisnega člana Makedonske akademije znanosti in umetnosti.

v izvirniku, srbohrvaškem prevodu Božidarja Timotijeveća in makedonskem Mateje Matevskega ter z vinjetami Janeza Bernika, a brez predstavitve avtorja. Dve desetletji kasneje je v prevodu Matevskega izšel dvojezični izbor Minattijeve poezije z naslovom *Болкаџа на негоживеаноџа* – *Bolečina nedoživetega* s spremno besedo Kajetana Kovića, leto pred tem pa sta isti založbi (Cankarjeva založba iz Ljubljane in Makedonska kniga iz Skopja) objavili dvojezični izbor poezije Matevskega z naslovom *Оџкривање на џусџињаџа* – *Odkrivanje puščave* v Minattijevem prevodu in s spremno besedo Aleksandra Spasova. Ković je v spremni besedi k izboru, ki vsebuje pesmi iz knjig *Pa bo pomlad prišla*, *Bolečina nedoživetega*, *Nekoga moraš imeti rad* in *Ko bom tih in dober*, ciklov Termitnjak in Oko sonca ter nekaj v knjižni obliki prvič objavljenih pesmi, orisal lirski čustva, razpoloženja v Minattijevi liriki in sklenil, da se njegova pesniška pot »trenutno kaže kot zaokrožen lok s simetrično uravnoteženim začetkom in koncem, med katerima leži izkušnja časa z bolečino nedoživetega v svojem zenitu« (Ković 1986: 195). Ko je bil Minatti leta 1990 gost festivala Struški večeri poezije, je izšel tretji knjižni izbor njegove poezije *Термитџник*, tokrat samo v prevodu Matevskega in s spremno besedo Aleksandra Spasova.² Spasov je o Minattiju zapisal, da pesnik vedno na prvo mesto postavlja človekov bogat in pester splet čustev in spoznanj ter da v svoji liriki zelo pogosto tematizira osamljenost, ki je razpeta med nasprotna pola: na eni strani predstavlja beg pred grozotami življenjske stvarnosti, na drugi pa se doživlja kot peklensko stanje, osamljenost je torej pri njem predstavljena kot raj in kot pekel (Спасов 1990: 10, 12).

V makedonščini je v knjižni obliki izšlo skupno 65 Minattijevih pesmi; nekatere so objavljene v po dveh knjigah, pesmi Svetilka, Breza, Samotno je tod, Tišine bi rad, Tišina,³ Sama sva, jagned in Nekoga moraš imeti rad pa v vseh treh. Iz tega nabora sva izbrali dve pesmi in skušali oceniti, ali sta v prevodu ohranjeni oblikovna in zvočna podoba pesmi ter kakšen je prenos besedišča in pesniških podob, s katerimi Minatti ubeseduje čustva. Pri tem sva se oprli na Newmarkov načrt kritike prevoda, ki (med drugim) vključuje kratko analizo izhodiščnega besedila, prevajalčev namen, reprezentativno primerjavo prevoda z izvirnikom in ovrednotenje prevoda (Newmark 2000: 290).

3 Izrazi čustev v pesmih Tišina in Svetilka ter njihov prenos v makedonščino

Pri analizi besedil⁴ se osredotočava na pesniško izrazje v izbranih pesmih, ki je povezano z osrednjim čustvom⁵ osamljenosti in občutji, ki iz njega izhajajo (bolečina, melanholija, nepotešenost, malodušje, dolgčas).

2 Minattijeve pesmi so izhajale tudi v makedonskih literarnih revijah (med letoma 1950 in 1970 v revijah *Idnina*, *Kulturen život*, *Razgledi*, *Pogledi*, *Sovremenost* v prevodu Mateja Matevskega, Ganeta Todorovskega, Vidoja Podgorca in Aleksandra Popovskega) (Мојсијева-Гушева 1997: 194).

3 Z začetnimi verzi: »Tišina / vrbe / ob rokavu stoječe vode«.

4 Opirava se na Kosovo *Literarno teorijo* (2001).

5 Čustvo razumeva kot nekaj, kar »je povezano z občutki, vključuje pa še definiran odnos do dogodkov, ljudi ali sebe«, kar je »nekakšna družbena projekcija občutka« (Zupan Sosič 2022: 99).

Pesem Tišina je zapisana v nominalnem slogu in že ob prvem branju opazimo odsotnost glagolov, zato na prvi pogled deluje zelo minimalistično, a kmalu se izkaže, da so, nemara prav zaradi tega, čustva in občutja v njej izrazito ekspresivna, nakazana tako implicitno kot eksplicitno. Tudi sicer je za pesnikov izraz značilna izrazita ritmičnost ter žive, z naravo povezane metafore in pesniške figure. Pesnik se pogosto izogiba strogim formalnim oblikam in dopušča izrazu, da se svobodno giblje od verza do verza, od kitice do kitice.

V pesmi Tišina je sicer mogoče opaziti vidnejšo strukturiranost: pesem sestavljajo tri kitice, vsako kitico tri besedne zveze, ki jih uvaja po ena osrednja pojmovna beseda (*tišina*, *samota* in *bolečina*). V prvih dveh besednih zvezah jo vsebinsko dopolnjujejo slikovite podobe iz narave, v tretji, ki se osredotoča na človeka, pa se zgosti občutje lirskega subjekta, kar učinkuje kot stopnjevanje. Čeprav se kot osrednje pojavijo tri različne besede: *tišina*, *samota* in *bolečina*, pravzaprav vse tri tvorijo skupno pomensko polje, na katerem vznika čustvo osamljenosti, in služijo kot metafora za odsotnost nečesa večjega, kar v lirskem subjektu sproža občutke bolečine, melanholije, nepotešenosti in obžalovanja. Osrednja pojmovna beseda iz prve kitice je vpeta v besedne zveze, ki izražajo nepremičnost: *stoječe vode*, *negibni oblaki*, *neprehojene ceste*. Že v verzih »tišina / vrbe / ob rokavu stoječe vode« lahko izpoved lirskega subjekta razumemo tudi kot identifikacijo z vrbo, ki je osamljena ob nepremični vodi, identifikacija z elementi iz narave pa je prisotna v vsej pesmi. To je opazil tudi makedonski pesnik in prevajalec slovenske poezije Eftim Kletnikov, ki meni, da je osamljeni lirski subjekt pri Minattiju le navidezno v središču pejzaža, v resnici pa je pejzaž v središču njega, in da nežni dotik s pejzažem in njegovimi elementi pri tem pesniku vedno prehaja v samoidentifikacijo (Клетников 1987: 912–913). Matevski je besedno zvezo *stoječa voda* najprej prevedel z ekvivalentom *неітеклива вода* (Minatti 1966: 89), v naslednjih dveh knjižnih objavah (Minatti 1986: 65, 1990: 28) pa z *устіюєни вогу*, torej v množini in s pomenom ustaljene vode, ki nastane po mirovanju. Mogoče se je prevajalec s to spremembo želel izogniti negaciji in uporabiti tudi oblikovno sorodnejšo besedo ter s tem poudariti, da voda stoji in se ne premika. Osrednja beseda *samota* v drugi kitici bi v prvih dveh podobah (»Samota / jesenskih trav« in »ptice / nad barjem) lahko pomenila tudi umik v naravo zaradi želje po spokojnosti, tretja besedna zveza (»samota / neodžejanih rok«) pa sugerira osamljenost, saj so roke prikrajšane za bližino, po kateri hrepenijo. Matevski tu *samoto* prevede kot *осаменості* in poudari osrednje čustvo. V pesmi se pojavita tudi ekspresivni podobi in personifikaciji v verzih »bolečina / izkrvavelega sonca, // bolečina / zarje v somraku«, ki se stopnjujeta vse do vrhunca v zadnjem verzu, v katerem je nazadnje ubesedena prav srž bolečine: »bolečina nedoživetega«. ⁶ Matevski je za besedo *zarja* izbral ustreznico *руменіло*, nastalo iz pridevnika, ki označuje zlato rdečkasto barvo sončnega zahoda. Prevajalec je natančno prenesel obliko pesmi in tudi besedni

6 V intervjuju, ki ga je s pesnikom leta 1963 za revijo *Sodobnost* opravil Ciril Zlobec, je ta pojasnil, da je v tem verzu, ki postane tudi naslov zbirke, zajeto njegovo doživljanje sveta. Pesnik namreč čuti, da se njegova poezija poraja prav iz »malodušja, občutka nepotešenosti«. Pod tem naslovom je kasneje izšlo več avtorjevih pesniških zbirk oz. ponatisov, pri čemer so bile kasnejše izdaje nabor predhodnih objav z nekaj novimi pesmimi.

red. Ker je makedonščina analitični jezik, so roditeljske konstrukcije prevedene s pomočjo predloga *na* in besednih zvez s postpozitivnim členom:

Тишина

на врбата

[...]

тишина **на** недвижните облаци

тишина **на** неизминатите патишта

(Minatti 1986: 65)

Podobno kot v pesmi Tišina je tudi v pesmi Svetilka osnovno čustvo osamljenost. Na podoben način, kot se lahko v prejšnji pesmi lirski subjekt poistoveti z vrbo, ki samotno ždi ob reki, se v tej pesmi prepozna v svetilki. Svetilka je torej metafora za posameznika, ki izpoveduje osebno stanje z dolgočasnosti in malodušja. Nekaj na videz pozitivnega in močnega, kot je sijanje, pa pomensko v sebi nosi eksistencialno težo nesmisla: »in sijati – **ne veš čemu**«.

V primerjavi s prejšnjo, ta pesem ni deljena v kitice in vsebuje tudi glagole. Posebno zanimivi so nedoločniki, ki skupaj z ekspresivni načinovnimi prislovi ustvarijo poseben ritem enoličnega ponavljanja, ki vodi v malodušje in dolgočasnost: *bedno je biti, sijati – ne veš čemu, grenko zreti, žalostno pomenkovati se, grenko in dolgočasno poslušati, klavrno gledati, čakati*. Ker makedonščina nedoločnika ne pozna, je Matevski te oblike prevedel z da-zgradbo, večinoma v trpniku (*9a ce sluša, 9a ce žlega* ipd.), razen prvih dveh, kjer je uporabil 2. osebo ednine: »бедно е светилка да **си**«, »- и да **светиш**« (Minatti 1986: 81–82, 1990: 37–38), s čimer je poudaril poistovetenje lirskega subjekta. Za vse navedene ekspresivne prislove je Matevski našel ustreznico, *klavrno* pa je prevedel kot *бегно*, kar je pomensko ustrezno, vendar se tako v prevodu iz let 1986 in 1990 ta prislov pojavi dvakrat (torej za *bedno* in *klavrno*), medtem ko je v prevodu iz leta 1966 prislov *bedno* iz prvega verza preveden s sinonimno ustreznico *teško* in v nevtralnem besednem redu: »**Тешко** е да си светилка« (Minatti 1966: 15). Za prislov *klavrno* bi bilo mogoče izbrati tudi makedonsko ustreznico *жално* ali *очайно*. Ponavljanje, ki implicira dolgočasnost lirskega subjekta, se kaže še v verzih: »grenko zreti **noč za nočjo / vedno iste** obraze hiš«, »žalostno se pomenkovati / **kdove že od kdaj** / – svetilke so brez spomina – **kdove doklej še**« in »grenko poslušati / kako **enolično** kaplja čas« ter »**zdolgočaseno**, / kot **da se ni in se nikoli ne bo / prav nič zgodilo**«. V prevodu iz leta 1966 so prevedeni vsi verzi, v kasnejših dveh pa umanjkata verza »– svetilke so brez spomina – / kdove doklej še«, s čimer se izgubi občutje naveličanosti, ki kulminira v zaključnih verzih: svetilka čaka, da jo zadane in s tem uniči *dobro pomerjen kamen*. Kaj je botrovalo temu izpustu, je težko ugotoviti, glede na siceršnjo natančnost in tenkočutnost Matevskega pa bi rekli, da to ni bil prevajalčev namen, temveč sta bila verza mogoče izpuščena pomotoma pri pretipkavanju.

Podobno kot v Tišini, je tudi v pesmi Svetilka čustvo osamljenosti neposredno povezano s stanjem mirovanja, ki je v pesnikovem svetu pogosto prisotno. Kadar je lirski subjekt osamljen, se tudi gibanje v pesmi umiri, pravzaprav popolnoma ustavi. Že sama

vrba in svetilka si delita statičnost, ob njej pa se ustavlja tudi svet. Lirski subjekt, ki se poistoveti s svetilko, pa izraža, da je »negiben / prikovan v zid«. V pesmi se pojavi še retorično vprašanje: »– le kaj naj pričakuje svetilka / na samotnem vogalu«. Vse to se natančno zrcali tudi v zvestem prevodu Matevskega: »– та што да очекува светилката / на осамениот агол«. Matevski je sicer besedno zvezo *samotni vogal* na začetku pesmi v drugem verzu prevedel kot *осамоѝен аџол* (»Бедно е светилка да си / на осамотен агол«), kar je oblikovno in zvočno bolj podobno izvirniku kot *осамен аџол*. V makedonščini sta pridevnika *осамоѝен* in *осамен* sinonima, prevajalec pa ju je morda uporabil zato, da bi izravnal njuno dolžino. V makedonščini mora biti namreč ista besedna zveza ob naslednjih ponovitvah v besedilu v določni obliki, kar pomeni, da se podaljša s postpozitivnim členom. V danem primeru bi se podaljšala kar za dva zloga: *осамоѝенуѝи аџол*, kar bi porušilo ritem in skazilo zvočno podobo pesmi.

4 Sklep

Analiza je pokazala, da se na podlagi pesmi Tišina in Svetilka že lahko izriše nabor Minattijevega besedišča, v katerem določene podobe prehajajo tudi v njegovo osebno simboliko. Obe pesmi sta v makedonščini objavljeni v vseh treh knjižnih prevodih Minattijeve lirike in izpostavljeni tudi v sicer redkih objavljenih odzivih makedonskih literarnih kritikov. Kletnikov je v recenziji dvojezičnega izbora *Bolečina nedoživetega* zapisal, da je beseda *tišina* v Minattijevih pesmih večpomenska, da je metafora, simbol in podoba pa tudi glasbeni učinek ter da predstavlja osnovno mikrostrukturo emocije, ki se včasih pridušeno, včasih eksplozivno širi v izrazit pesniški svetozor (Клетников 1987: 912). Za Spasova je Svetilka ena od najbolj značilnih in pomensko najbogatejših Minattijevih pesmi in v spremni besedi k izboru *Термиѝник* jo navede v celoti (v prevodu Matevskega), saj naj bi bralcu najtočneje pokazala bogastvo, ki ga Minattijeva lirika ponuja kot estetsko naslado in duševno katarzo, v njej je namreč mogoče jasno prepoznati poudarjeno čustvo osamljenosti ter stanje otopelosti in nespremenljivosti (Спасов 1990: 9–10).

Kletnikov, ki je tudi sam prevajalec slovenske poezije, je pohvalil izjemni prevod Matevskega (Клетников 1987: 914), vendar pohvale ni posebej utemeljil. Pri analizi prevoda izbranih pesmi sva ugotovili, da se, razen omenjenega izpusta dveh verzov v pesmi Svetilka, prevod oblikovno povsem ujema z izvirnikom. Pesmi sta napisani v prostem verzu, Matevskemu pa je v makedonščini (kljub različnemu naglasnemu sistemu in analitičnosti makedonskega jezika) uspelo ohraniti Minattijev ritem ter ekspresivno besedišče in pesniške podobe, s katerimi je pesnik mojstrsko ubesedil osrednje čustvo osamljenosti.

Literatura

- КЛЕТНИКОВ, Ефтим, 1987: Поезија на тагата и ведрината на постоењето. *Разгледу* XXIX/8–9. 912–914.
 KOS, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kaj blebečeš, puhla učenost? Čustva *Hlapca Jerneja* v angleškem prevodu

DOI: 10.4312/Obdobja.44.387-394

Marko Trobevšek, Gimnazija Poljane, Ljubljana; marko.trobevsek@guest.arnes.si

Prispevek obravnava angleški prevod *Hlapca Jerneja in njegove pravice* Sidonie Yeras in H. C. Sewella Granta: *The Bailiff Yerney*. Ne posveča se čustvom junakov, temveč čustvom, kot jih izraža slog sam. Ta je v Cankarjevem primeru posebej pomemben, saj je bilo njegovo obvladovanje literarnega jezika tradicionalno visoko cenjeno, tudi pri nenaklonjenih kritikih. Ob podrobnejši analizi omejenega števila primerov se načenja vprašanje ustreznosti prevoda.

Hlapec Jernej, prevod, angleščina, čustvo, stil

This article deals with the English translation of Cankar's *Hlapec Jernej in njegova pravica* (*The Bailiff Yerney*) by Sidonie Yeras and H. C. Sewell Grant. It does not focus on the characters' emotions, but on emotions as expressed through the style itself. In Cankar's case, style is of particular significance because his command of literary language has traditionally been highly esteemed, even by adverse critics. Along with analyzing a limited number of examples in some detail, the adequacy of the translation is discussed.

Bailiff Yerney, translation, English, emotion, style

Ne veselim se Cankarja. Ker je žongler.

Oton Župančič

*... zakaj slovenščina, zlasti kadar jo govorijo kmetje, je poetičen jezik
in odeva čustvo z večjim dostojanstvom kot angleščina.*

Louis Adamič

1 Izhodišča: čustva pri Cankarju, stil

Cankar je najbolj prevajan slovenski pisatelj in *Hlapec Jernej* je med njegovimi najbolj prevajanimi deli.¹ Od obeh angleških prevodov je bil več strokovne pozornosti deležen prvi, Adamičev (1926), zato se pričujoči poskus osredotoča na drugega, Sidonie Yeras in H. C. Sewella Granta (1930), ki je leta 1968 izšel še pri Cankarjevi založbi. Nobenega doslej niso obravnavali z vidika izraženosti čustev, ki je hvaležno izhodišče,

1 Prim. Kocijančič Pokorn (2023: 1115). Baza prevodov Javne agencije za knjigo Republike Slovenije navaja rekordnih 305 izdaj Cankarja v tujih jezikih, od tega je dobrih 80 izdaj *Hlapca Jerneja* (<https://www.jakrs.si/mednarodna-dejavnost/baza-prevodov>).

saj je Cankar čustvu široko odprl vrata v pripovedno prozo, jo z njim prepojil, in to v času, ko se je sentimentu v veliki meri že odrekla celo lirika.²

Čustva v *Hlapcu Jerneju* razumem na dva načina. Koliko jih liki ali pripovedovalec izražajo in koliko se o njih pripoveduje, me zanima manj, bolj se posvečam »čustvenemu« v stilu.³ Omejitvev je bila nujna, izbira pa ne čisto arbitrarna. Čustvena razsežnost onstran neposredne ekspresije določa podobo Cankarjevega stila, ki so mu priznavali posebno vrednost tudi nenaklonjeni kritiki in ki je v razvoju slovenske književnosti prelomen pojav.⁴ Prevod berem z vidika jezika nasploh, figur, pa tudi ritma in zaznamovanih izrazov.

2 Vstop v pripoved: tematska progresija ali dramatično pričakovanje

V odstopanju od zakonitosti, po kateri se besedilo razvija od znanega k neznanemu, ne vidimo toliko ritmičnega učinka in običajno ni definirano kot figura. T. i. »napovedovanje«, premik nanašalnice na desno, je vendarle zaznaven stilizem, ki ustvarja občutek pričakovanja, dramatičnosti; obrnjen red pomenov ne pomeni odstopanja od slovničnega vzorca, vpliva kvečjemu na vsebinski ritem. Poglejmo prvi odstavek *Hlapca Jerneja*:

To povest vam pripovedujem, kakor se je po resnici vršila z vsemi svojimi nekrščanskimi krivicami in z vso svojo veliko žalostjo. Nobene laži ni zraven, nič lepih besed in nobene

- 2 Kot je pojav posplošil Hugo Friedrich (1972: 15): »Pojem občutka (Gemüt) nakazuje sprostitvev z obiskom v duševnem prostoru, ki ga tudi najbolj osamljen človek deli z vsemi, ki so zmožni čutiti. Moderna pesem se izogiba ravno te komunikativne udobnosti. Odpoveduje se humanosti v tradicionalnem smislu, 'doživetju', sentimentu, velikokrat celo pesnikovemu osebnemu jazu.« Cankar je stal na nasprotnem bregu in je svoje stališče celo stopnjeval, kot razberemo iz uvodne črtice v *Podobah iz sanj*; v njej je podal svoje predsmrtno spoznanje o pisatelju – romarju, o sebi: »Ni ga strah, romarja, ne strah očitne izpovedi – čemú bi ga bilo strah? On vé, da je ob tistem času, ko je blodil po hramih in stopnicah svojega srca, hodil obenem s prižgano lučjo po zaklenjenih svetiščih svojega bližnjega, vsakega in vseh; kamor je stopil, mu ni bilo treba trkati, že pogledu njegovemu željnemu, vročemu so se odpirale duri na stežaj; in kamor se je ozrl, je bil doma. On vé, da so si v tistih tihih globočinah vsi ljudje bratje, kakor nikjer drugje, tudi v cerkvi ne. On vé, da bi se kakor od pepela zgrajene sesule stene med njimi, če bi se kdaj le za hip spogledali iz dna.« (Cankar 1986: 228)
- 3 Podobno delitev povzema Caroline Lehr (2022: 1306; prevedel M. T.), in sicer kot »dve vrsti čustev, ki se pri razumevanju besedila povezuje in prekrivata – literarna in artefaktska čustva. Literarna čustva so predstavljena na ravni situacijskega modela besedila in so povezana z vsebino, junakom in, seveda, z dogajanjem, artefaktska čustva pa priključijo površinska zgradba besedila in neposredno izvirajo iz načina, kako je besedilo napisano, na primer iz stila ali ritma.«
- 4 Denimo France Kobal, ko je v kritiki *Kurenta* pohvalil »blagoglasno zvočnost jezika« (navajam po opombah Franceta Bernika v: Cankar 1986: 412). Posplošeno stališče najdemo pri Nike Kocijančič Pokorn (2023: 1016): »Če so bila posamezna Cankarjeva dela deležna kritike zaradi nestrinjanja z izraženimi političnimi nazori ter izborom tematike, pa so si bili kritiki edini, ko so ocenjevali njegov slog; vsi po vrsti so mu namreč priznavali prvenstvo med slovenskimi literati in občudovali njegovo ritmično muzikalno ubranost.« Podobno je stoletje prej, ob Cankarjevi smrti, sodil Ivan Prijatelj (1952: 575): »To, kar so naši kritiki – to se jim mora priznati – vedno slutili in okrog česar so vedno hodili kimaje z glavo, to je drugi Cankarjev veliki pomen: dal je leposlovstvu, v jeziku, objektiviranemu duhu slovenskemu harmonično enoto – umetniški slog.«

hinavščine. Obstrmeli so ljudje na Betajnovi in so plahi povsili glave, zakaj vzdignilo se je na hribu in je stopilo v dolino kakor črna smrt. Velika in tiha senca je stopila v dolino: glava teman oblak, noge silne jagnedi na loki; svetla kosa, na rami sloneča, pa se je bleščala tja do Ljubljane. (Cankar 1986: 163)

Učinek nepričakovanega zaporedja podatkov se razvije ob motivu smrti. Ta se napovedi prvič slovnično, zakrita s splošnejšim srednjim spolom (»vzdignilo se je na hribu in je stopilo«). Sledi dobesedno poimenovanje, ki pa ostaja napoved, ker nastopi kot primerjava (»kakor črna smrt«), s čimer se krši logika komparacije. Naslednji napovednik je parafraza »[v]elika in tiha senca«; s povedkom »je stopila« je metonimija *senca* poosebljena, ne da bi bila razložena. Ponovitev elipse, ki sledi (»glava teman oblak, noge silne jagnedi na loki«), s svojo nazornostjo nekako napove razrešitev, ta pa ne bo mogla biti dobesedno poimenovanje, ki smo ga prebrali že v komparaciji, nanašalnica se tako razkrije s prenesenim pomenom, a tiste vrste, ki ga ni mogoče razlagati po svoje – z alegorijo, ponovno podano metonimično. Del – »kosa, na rami sloneča« – zaznamuje neimenovano celoto – smrt.

V nasprotju z zapletenim napovedovanjem so plasti uvodnega odstavka, ki so na ravni predmetnega pomena redundantne. Prvi stavek bi težko bolj ustrezal predstavi o temi kot že znanem (*to – povest – vam – pripovedujem*), informacijsko preobilje pa zaznamo tudi v ponovitvi (»kakor se je v resnici vršila« – »Nobene laži ni zraven«). Nekam vmes, torej med pričakovan in obrnjen red pomenov, bi lahko umestili navedbo kraja dogajanja: zgodi se na začetku, torej tam, kjer jo terja pripovedna logika, vendar v inverznem stavku (»Obstrmeli so ljudje na Betajnovi [...]«) inverzne povedi (ki čustveni odziv postavlja pred dogodek, ki ga je sprožil).

Če želimo za silo zaokroženo orisati začetek povesti, moramo opozoriti, da je prvi odstavek, strogo vzeto, tudi okvirna pripoved. Na okoliščine pripovedovanja se sicer nanaša v zelo splošnem smislu, in to so okoliščine pripovedovanja, ki že teče,⁵ pripovedovalec pa, pač v skladu s Cankarjevim subjektivizmom, komentira celoto dogajanja, a ravno zato na koncu povesti nastane vtis, da se uvod šele tam zaokroži: »Tako se je zgodilo na Betajnovi. Bog se usmili Jerneja in njegovih sodnikov in vseh grešnih ljudi!«⁶ (Cankar 1986: 232)

5 To je značilna premestitev v razmerju do tradicionalnih okvirnih pripovedi, ki iz takšnih ali drugačnih razlogov bralcu povedo, kdo, kje in kdaj je zgodbo povedal (v povesti o Krpanu denimo stari *Močilar*, v *lipovi senci na klopi*, *enkrat v nedeljo popoldne*).

6 Nekoliko pozornejše branje začetka povesti upravičuje tudi to, da so opaženi postopki Cankarju ljubi; variiral jih je, denimo, dve leti po *Hlapcu Jerneju*, proti koncu *Kurenta*: »Tisto noč, ko se je Kurent v samoti razjokal, so planile temne sanje čez slovensko deželo. Oči so se nenadoma odprle in so obstrmele, lica so obledela in mraz je segel v srce. Žarko je sijala mesečina. Izza tujih gora pa se je vzdignila senca tako mogočna, da je zatemnila vse nebo. Sama smrt je bila, črna in gola, na glavi pa je imela veseljaški klobuk.« Začetek povesti je na površini redundanten, v resnici pa vzpostavlja razmerje med pripovedovalcem in bralci, podobno kot v *Hlapcu Jerneju*: »Saj veste vsi, kako se je ta zgodba začela [...]« (Cankar 1986: 366, 305)

Navedeni odstavek je v angleščini takle:

I tell you this story as it really happened, with all its injustice and all its great sadness. You will find in it no well-turned periods, no fictions, no hypocrisy.

....

Stupefied, the folk of Betajnova bowed their heads in terror: for a mysterious shadow, like a black ghost, rose upon the hill and extended into the valley; its head was a dark cloud; its feet, the mighty poplars of the valley; whilst a bright scythe resting on its shoulder shone far away, as far as Ljubljana. (Cankar 1968: 1)

V prevodu najprej opazimo vstavljen presledek, ki ublaži vsebinski preskok od okvirne zgodbe in komentarja k samemu dogajanju. (Kjer je v izvirniku prvi presledek z zvezdico, je v angleščini šele številka poglavja, ki jo je Cankar zapisal čisto na začetku. Navedeni konec povesti je ravno tako razdeljen, na dva odstavka.) Tisto, kar smo prepoznali kot vzpostavitev razmerja z bralcem, je razširjeno na začetku druge povedi (»You will find«). Postopnost pri uvajanju motiva smrti je delno prizadeta, ker je senca pomaknjena na začetek, izgubljena napoved z glagolom v srednjem spolu pa se kompenzira s pridevnikom *mysterious*, ki ga v izvirniku ni (problem z razvrstitvijo besed oz. s slovnično posebnostjo slovenščine, srednjim spolom, se torej rešuje na ravni besednih pomenov; dodani pridevnik imenuje tisto, kar je bilo v izvirniku podano posredno). Ritem pripovedi spreminja to, da paralelizem, ki označuje glavo in noge sence, ni ohranjen, ker prvo zvezo razlaga glagol *biti* (»its head was a dark cloud«); eliptičen ostaja samo drugi del, elipsa pomožnega glagola pa je v obeh jezikih čustveno nevtralna. Z dodatkom »far away« je nekoliko upočasnen ritem konca odstavka; poanta – Ljubljana – se nekako napove in je manj presenetljiva.

Ne želim se preveč oddaljiti od teme, ne morem pa mimo morebitnih problematičnih mest, ki so z njo bolj ali manj povezana. Prevod *well-turned periods* za *lepe besede* zveni nekoliko učeno in ni brez učinka na ritem branja, *in terror* je močan prevod za *plahi*. S prevodom *extended* je prišlo do manjše nelogičnosti, ker je v izvirniku senca toliko poosebljena, da mora v dolino stopiti, ne more se vanjo razprostreti, kot bi se senca sama po sebi. *Noge* so prevedene kot *feet*, stopala, kar, sodeč po primerjavi s *silnimi jagnedmi*, morda ni najbolj ustrezno.

V celoti gledano pregled uvodnega odstavka kaže, da prevod, čeprav veliko bolj zvest od Adamičevega, izvirnik spreminja, mu dodaja besede in jih iz njega izpušča.

3 Še ena metonimija ali Jernejevo ogorčenje

V četrtem poglavju Jernej sreča študenta, z Betajnovce, sicer pa nekoliko skrivnostnega samotarja, brez doma in vere ter malopridnega, ki pa »je vedel to in ono«. Študent premore nekaj sočutja do Jerneja, po drugi strani pa simbolizira učenost v tistem, kar je sprto s hlapčevo neizpodbitno logiko. Jerneja zanese v monolog in glasno premišljevanje; ko pravi, da mladega Sitarja ne bo nikoli podil od hiše, ga študent opomni, da gospodarja ne more poditi. Jernej reče: »Kaj blebečeš, puhla učenost? Nisem te zato

ustavil na cesti!« Študenta preimenuje v *puhlo učenost*, človeka je zamenjal s pojmom, s tistim, kar v njegovih očeh zastopa.⁷ V prevodu reče: »What are you talking about, what empty knowledge is yours?« Kot vidimo, se metonimija ni ohranila; morda si je prevajalsko uho v angleščini ni moglo čisto predstavljati, kot si jo je težje predstavljati v neliterarni slovenščini. Vendar pojav angleščini ni tuj, saj tako kot slovenščina pozna leksikalizirane metonimije, ki bitje poimenujejo z lastnostjo, tako kot *lepota* v pravljici *The Sleeping Beauty*. V slovenščini se *lepota* v tem pomenu ni leksikalizirala, zato Prešernova raba v Povodnem možu – »plesale lepote 'z Ljubljane so cele« – verjetno učinkuje podobno, kot bi v *Hlapcu Jerneju* v angleščini utegnila učinkovati beseda *knowledge*, uporabljena kot metonimija. (Ublažen pa je tudi pridevnik *puhel*, bolj metaforičen in bolj čustven od *empty*.)

4 Zaznamovane besede ali paleta drobnih čustev

Pretres prevajanja zaznamovanih besed smo s pridevnikom *puhel* že začeli. Poglejmo še glagol *blebetati* iz istega mesta. Jernejev omalovažujoči stavek »Kaj blebečeš [...] ?« se v angleščini glasi, kot smo videli, »What are you talking about [...] ?« V idiomatskem prevodu, ki je smiseln, bralec čuti subjektivni ton, predstavlja si ustrezno intonacijo, ne bi pa mogli reči, da se ni spet nekaj izgubilo. Stavek »What are you talking about« si je mogoče predstavljati kot nevtralen (denimo »What are you talking about right now?«), izvirnega »Kaj blebečeš« pa ne. Prevod z glagolom *babble*, denimo, bi ohranil več čustvenosti, sploh z značilnim zaporedjem glasov b-l-b, ki že v latinščini posnema nerazumljiv otroški govor (*babulus* 'blebetač') in ima podobno konotacijo v številnih modernih jezikih, sorodnika pa v stari grščini.⁸ (Vsaj opozoriti je treba še na slovnično zaznamovanost, ki je verjetno ni mogoče prevesti – na redkejšo končnico -eš namesto -aš.)

Kar ugotavljamo ob glagolu *blebetati*, v veliki meri velja za prevod nasploh: zaznamovanost besed se praviloma ne ohranja. Navajam še nekaj zgledov; boljši je samo zadnji, ker *pridigo* kot slabšalno metaforo poznata oba jezika.⁹

Obstrmeli so ljudje na Betajnovi

in so plahi povsili glave,

zakaj vzdignilo se je na hribu [...].

for a mysterious shadow

Velika in tiha senca je stopila v dolino:

glava teman oblak,

noge silne **jagnedi** na loki [...].

its feet, the mighty **poplars** of the valley

7 Tako preimenovanje se najde tudi v Piskovi repliki v 4. dejanju *Hlapcev*, ko zmerja Jermana: »Mi te redimo, lakot, pa bi nas po strani gledal in še zgago delal?« (Cankar 2019: 28)

8 Beseda *barbaros* se je ravno tako nanašala na nerazumljiv govor in je našima besedama podobna, le da z b-jem kombinira drug jezičnik.

9 Zanimivo bi bilo pretehtati, koliko je to posledica sistemskih razlik med jeziki, kot je denimo ta, da angleško besedotvorje nudi malo možnosti za tvorbo pomanjševalnic.

Prvo besedo si **zinil**, prvi nisi!

You **have spoken the first word**,
although you are not the first and
foremost here.

[...] moškim vino – solze **babam**.

[...] tears are for **women**; and wine for men.

Ni nam sila tvojih **pridig**, Jernej!

We have no need of your **sermons**, Yerney!

(Cankar 1986: 163–165)

(Cankar 1968: 1–3)

5 Ritem in inverzije ali poetičnost proze

Ritem kot zvočno prvino, ki učinkuje ob pomenu besed, so razlagalci v Cankarjevi prozi občasno prepoznavali kratko malo kot metrum, stopico.¹⁰ Pričujoče razpravljanje ritem razume kot enakomernost poudarkov nasploh, kot jo ustvarjajo tudi figure (paralelizem, polisindeton, asindeton ...), rušijo pa zareze in prelomi.

Najprej se je smiselno ustaviti pri Cankarjevi značilni ljubezni do inverzij. Obrnjen besedni ali stavčni red v prozi nima funkcije, ki bi ji lahko rekli verzna; ne služi torej metričnosti niti rimanju, zato je očitnejši vtis poetičnosti, ki ga ustvarja. Inverzija v prozi, če presega okvirje frazeološke ali druge konvencionalne uporabe, je zato čustvena figura v pravem pomenu besede, učinkuje pa tudi zvočno, ker z ritmom ravno tako izneveri bralčevo pričakovanje. Vzemimo primer z začetka drugega poglavja *Hlapca Jerneja*:

Ko je ugledal Jernej od daleč, tam pod klancem, belo hišo z zelenimi okni, in hlev in skedenj in kaščo, se mu je storilo težko pri srcu. Tam ni bilo ne za ped prsti, na kateri bi se ne bil poznal trud njegovih rok, **njegovega čela pot**. (Cankar 1986: 165)

When Yerney beheld in the distance, at the foot of the slope, the white house with its green shutters, the shed, the barn, the granary, his heart turned heavy. There was no handful of earth that did not bear the marks of the toil of his hands, **of the sweat of his brow**. (Cankar 1968: 5)

V prevodu inverzije ni, je pa figura, ki je ni v izvorniku, namreč paralelizem. Ta je celo metrično podkrepjen, saj ob ponovitvi predloga in člena (*of the*) nastaja vtis daktilskega oz. amfibraškega metruma:

of the toil of his hands, of the sweat of his brow

U U — U U — U U — U U —

Ob tem se izgubi še ena figura, križna postavitev členov (hiazem):

A	B	B	A
trud	njegovih rok	njegovega čela	pot

10 Joža Mahnič (1957: 215) je v *Hlapcu Jerneju* prepoznal, nekoliko tendenciozno, celo rimo: »Kar si rekel, ne boš oporekel; kar si napisal, ne boš izbrisal!«

(Polovici hiazma sta si tudi vzporedni: *pot* je metonimija za *trud*, notranja člena pa sta si pomensko blizu, saj poimenujeta telesne dele, in oba sta zvezi s svojilnim zaimkom. To je v prevodu manj očitno, ker je *trud* preveden precej konkretno, s *toil*.)

Ker je obravnavani zgled nekoliko zapleten, manj tipičen, pogledimo še nekaj bolj preglednih primerov inverzij, v prevodu večinoma neohranjenih. Zadnji primer (kjer je inverzija – »but not a word did he utter« – pravzaprav dodana) kaže, da bi bilo obrnjen besedni red morda možno bolj upoštevati.¹¹

Obstrmeli so ljudje na Betajnovi

in so plahi povesili glave

Stupefied, the folk of Betajnova

bowed their heads in terror

Pod večer, ko se je nebo pooblačilo,

so se odprle duri na stežaj.

... the door opened wide ...

Obstrmel je Sitar, odprl je usta ...

Stunned, Sitar opened his mouth ...

Krohotoma se je zasmejela družina.

A long roar of laughter
was the answer.

In Bog ga je potolažil in bridkost je
izginila in **mirno je bilo njegovo srce.**

The pain seemed to fly from his heart,
and it became calm once again.

Od čuda je **odprl Jernej** usta in
je molčal.

Yerney opened his mouth, but not
a word did he utter.

(Cankar 1986: 163, 167, 170, 171, 187, 190) (Cankar 1968: 1, 7, 12, 14, 38, 42)

6 Sklep

Primerjava *Hlapca Jerneja* v angleščini z izvirnikom z vidika čustvenosti je pokazala tisto, kar je bilo ob prevodih drugih Cankarjevih del že opaženo in kar je najbolj sežeto povzela Nike Kocijančič Pokorn (2000: 120), ko je v zvezi s *Hišo Marije Pomočnice* v angleščini zapisala, da je prevod »jasnejši in plitvejši« od izvirnika. Ne glede na to, ali nemajhno svobodo prevajalcev pripišemo preinterpretaciji in koliko smemo to preinterpretacijo imeti za zavestno, se zdi, da v angleščini od Cankarja, se pravi od njegovega čustvenega jezika, tudi v dokaj natančnem prevodu Sidonie Yeras in H. C. Sewella Granta, ostane premalo, da možnosti niso zares izkoriščene.

Literatura

- CANKAR, Ivan, 1968: *The Bailiff Yerney*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
CANKAR, Ivan, 1986: *Dela III*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
CANKAR, Ivan, 1986: *Dela IV*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
CANKAR, Ivan, 2019: *Hlapci. Drama v petih aktih*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
FRIEDRICH, Hugo, 1972: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

11 Pri čemer se ponovno znajdemo v skušnjavi, da bi razmišljali o sistemskih razlikah, zlasti o tem, koliko analitična angleščina z inverzijami more slediti fleksijski slovenščini.

- KMECL, Matjaž, 2004: *Tisoč let slovenske literature. Drugačni pogledi na slovensko literarno in slovstveno preteklost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOCIJANČIČ POKORN, Nike, 2000: Prevod kot interpretacija: Leemingova Hiša Marije Pomočnice. *Primerjalna književnost* XXIII/2. 109–123.
- KOCIJANČIČ POKORN, Nike, 2023: Prevajanje Cankarja. Nike Kocijančič Pokorn (ur.): *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda II: slovenska literatura v dialogu s tujino*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, Cankarjeva založba. 1115–1127.
- LEHR, Caroline, 2022: Translation Studies, Translation Practices and Emotion. Gesine Lenore Schiewer, Jeanette Altarriba, Bee Chin Ng (ur.): *Language and Emotion: An International Handbook. Volume 2*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 1298–1319.
<https://doi.org/10.1515/9783110670851-030>
- LEWANDOWSKI, Theodor, (1975) ⁶1994: *Linguistisches Wörterbuch 1*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meier.
- MAHNIČ, Joža: Slog in ritem Cankarjeve proze. *Jezik in slovstvo* II/5. 152–159.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-6J25A5VU>
- PRIJATELJ, Ivan, 1952: *Izbrani eseji in razprave I*. Ljubljana: Slovenska matica.

Stripovska reprezentacija jeze, žalosti, strahu in gnusa med prejemniki zlate hruške med letoma 2016 in 2024

DOI: 10.4312/Obdobja.44.395-403

Eva Ule, Ljubljana; evica.ule@gmail.com

Svit Skobir Lampič, Ljubljana; svit.skobir.lampic@gmail.com

Prispevek preučuje reprezentacije osnovnih negativnih čustev (jeze, žalosti, strahu in gnusa) v otroških stripih, ki so med letoma 2016 in 2024 prejeli priznanje zlata hruška. Kvantitativna analiza obsega preučevanje vizualnih in besednih izrazov teh čustev ter prikaže njihovo pogostnost, način izražanja in konkretne primere. Na podlagi rezultatov in teoretičnih izhodišč literarne empatije v diskusiji razpravlja o tem, katera osnovna negativna čustva se pojavljajo najpogosteje, s katerimi verbalno-vizualnimi sredstvi se izražajo in zakaj.

otroški strip, zlata hruška, osnovna negativna čustva, literarna empatija

This article focuses on the representation of the basic negative emotions (anger, sadness, fear, and disgust) in children's comics that have received the Ljubljana City Library's Golden Pear award between 2016 and 2024. The quantitative analysis examines the visual and verbal expressions of these emotions and highlights their frequency, modes of expression, and specific examples. Based on the findings and the theoretical framework of literary empathy, the discussion considers which of the basic negative emotions appears most frequently, which verbal-visual means they are expressed through, and why.

children's comics, Golden Pear award, basic negative emotions, literary empathy

1 Uvod

Prispevek se osredotoča na kvantitativno analizo reprezentacij osnovnih negativnih čustev (jeze, žalosti, strahu in gnusa) v otroških stripih. Namen je sistematično preučiti vizualne in besedne izraze teh čustvenih stanj, pri čemer so analizirani njihova pogostnost, načini simbolike ter konkretni primeri njihove upodobitve. Prispevek tako želi prispevati k poglobljenemu razumevanju vloge otroških stripov kot medija, skozi katerega se oblikujejo in prenašajo kompleksni vzorci čustvenih odzivov.

2 Teoretična izhodišča

2.1 Literarna empatija

Raziskave literarne empatije se ukvarjajo z vprašanjem, kako se znotraj in zaradi literarnih tekstov zgodi *občutenje* z ali *razmišljanje* z likom, pri čemer zajemajo dve vprašanji: kako avtorji predstavijo empatične izkušnje in kako jih izzovejo, spodbujajo ali preprečijo v bralcu (Hammond, Kim 2014: 1). Med najpomembnejšimi prispevki

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



k tej problematiki je delo Suzanne Keen, ki v skladu z Burkovim mnenjem poudarja čustveni vidik empatije in etično predpostavko, po kateri naj bi literatura prispevala k oblikovanju moralnega čuta in družbene odgovornosti (Hammond, Kim 2014: 10; Burke idr. 2016: 12).

Kljub uveljavitvi branja otroške literature kot osnovnega sredstva za razvoj empatije se empirične študije o povezavi med branjem in empatijo večinoma usmerjajo na odrasle bralce. Raziskave, ki bi se poglobljale v reprezentacijo čustev v otroških stripih, so redke. Ena od izjem je študija Bonotija in sodelavcev (2024), ki je pokazala, da predšolski otroci, stari med štiri in šest let, od četrtega leta dalje prepoznajo čustva na sličicah iz stripa *Asterix* in jih utemeljijo, pri čemer starejši otroci učinkoviteje identificirajo prikazane čustvene izraze kot mlajši. Izpostavljajo, da pomembno vlogo pri tem igrajo konvencionalne in stereotipne reprezentacije čustev, ki so prisotne v stripovskem jeziku (Bonoti idr. 2024: 7–8).

2.2 Čustva

Osnovna čustva so univerzalna, prirojena čustvena stanja. Paul Ekman (1992: 175–176) je identificiral šest osnovnih čustev: srečo, žalost, jezo, presenečenje, strah in gnus. Omenjena čustva imajo značilne fiziološke, kognitivne in vedenjske komponente ter so evolucijsko pomembna za preživetje. Teorija osnovnih čustev predpostavlja, da ta čustva izhajajo iz evolucijsko starih delov možganov in imajo specifične nevronske vzorce. Tako so osnovna čustva osnovni gradniki človeške čustvene izkušnje in so ključna za preživetje in prilagoditev (Celeghin idr. 2017: 2–3), zanje pa je najbolj značilno obrazno izražanje (Pezdirc Bartol 2024: 132). Podobno Scott McCloud v stripovskem jeziku prepoznava šest osnovnih in kulturno univerzalnih čustev, ki jih definira že Ekman. Za analizo v pričujočem prispevku sva izbrala negativna čustva: jezo, žalost, strah in gnus, saj se najmočneje izražajo, najhitreje jih zaznavamo in na nas pustijo najmočnejši vtis (Baumeister idr. 2001: 354–355).

Negativna čustva imajo lahko pomembne vplive na psihološko in socialno delovanje otrok. Čustva, kot so žalost, jeza in strah, lahko vplivajo na otrokovo vedenje, kognitivne procese in odnose z drugimi. Ross Thompson (1991: 135) poudarja, da so »negativna čustva pomembna za razvoj čustvene regulacije, saj otrokom omogočajo, da se naučijo obvladovati in izražati svoja čustva na socialno sprejemljive načine«. Ta čustva otroke spodbujajo, da razvijejo veščine, ki so ključne za socialno interakcijo in čustveno inteligenco.

Podobno vzgojno vlogo pa ima lahko tudi branje literature. »Naši možgani se namreč odzovejo na podobe v slikanicah, kot bi bile resnične, saj so evolucijsko tako naučeni« (Pezdirc Bartol 2024: 134), s pomočjo literarnih likov, ki se soočajo s težkimi situacijami, pa bralci spoznavajo različne načine obvladovanja čustev in konfliktov. Meghan Marie Hammond (2014: 8) navaja, da »Pinker, podobno kot Nussbaum, sklepa, da branje literature bralce uči prepoznavanja in sočutja do drugih ljudi, zato postanejo prijaznejši do drugih oz. izkazujejo 'prosocialno vedenje'«. Prek literature in posrednega izkustva čustev se torej širi posameznikova zmožnost prepoznavanja, razumevanja

lastnih čustev in čustev drugih, posledično pa tudi razvija sposobnost za reševanje problemov in prilagajanje socialnim normam (Mar idr. 2009; Burke 2016).

2.3 Strip

Scott McCloud (2011: 9) strip definira kot »[n]egibne slikovne in druge podobe, sopostavljene v namensko zaporedje, namenjene podajanju informacij ali vzburjanju estetskih občutkov pri gledalcih«, Will Eisner (2008: 1) pa kot umetnost zaporedja. Zaradi sekvenčnega načina pripovedi je v marsičem podoben filmu (Sitar 2007: 7), dolgo pa se ga je oklepal negativen predznak, ki izvira iz asociacije na t. i. *comic strip* oz. *komične trakove* ali *smešne pasice* (Sitar 2007: 10). Ker gre za vizualno-besedno pripoved v posebnem semantičnem in sekvenčnem razmerju, branje stripa zahteva poznavanje določenih naratoloških konvencij ter prepoznavanje vizualnih signalov in simbolov, zaradi česar je pritegnil tudi pozornost raziskovalcev na področju nevroznosti in psihologije (Štesl 2023: 18–19).

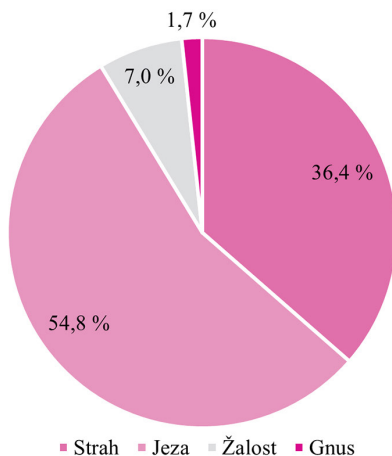
Čustva se v stripih lahko izražajo tako z besedo kot s podobo. Najbolj jasno je, če sta pomena podobe in besede v sozvočju. Nekoliko bolj pa se branje zaplete, če bi denimo lik v verbalnem jeziku izrekel, da je srečen, vizualni znaki pa bi nakazovali nasprotno, denimo če je drža lika utesnjena, anksiozna, mimika pa skremžena. Izraz likov lahko dopolnjujejo tudi drugi vizualni znaki, kot so stripovski simboli, barve, onomatopeje, nadpone, sprememba pisave in oblikovanost govornega oblčka. Prav multimodalnost besedil, kot so stripi in slikanice, pa zaradi svoje kompleksnosti pripovedi še dodatno spodbuja možgansko dejavnost (Pezdirč Bartol 2024: 134–135).

3 Metodologija

Obravnavala sva slovenske otroške stripe, ki so med letoma 2016 in 2024 prejeli priznanje zlata hruška. Kot znak kakovosti se je to priznanje zdelo primeren kriterij za izbor del, saj je bila s tem zagotovljena njihova vsebinska in estetska dovršenost. Če je posamezni avtor priznanje prejel večkrat, sva v analizo vključila zgolj eno njegovo delo, saj bi prepogosto ponavljanje posamezne poetike lahko vplivalo na povprečje pridobljenih rezultatov.

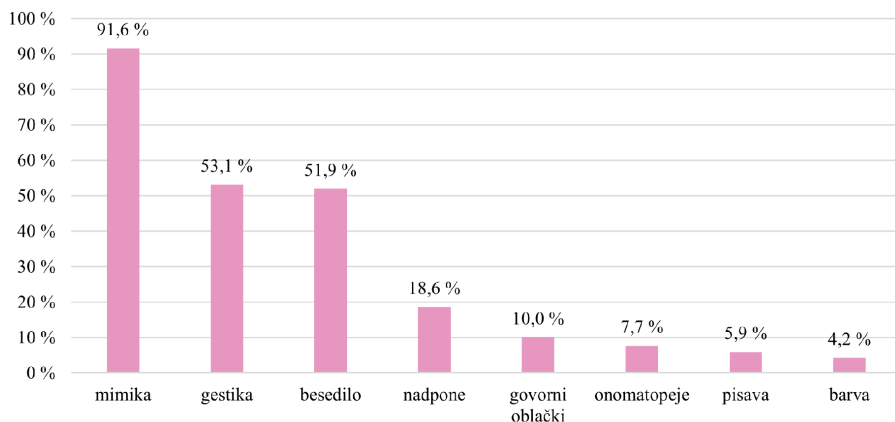
Med branjem strokovne literature nisva našla nobenega analitičnega modela, ki bi poleg pogostnosti negativnih čustev zbiral tudi podatke o vizualnih znakih za čustva in njihovih konkretnih primerih. Model sva zato oblikovala sama in analizirala 17 stripov. Med branjem del sva vsako upodobitev negativnega čustva, ki sva ga določila vsak zase, vnesla v tabelo. Za posamezen primer sva opredelila, za katero negativno čustvo gre, nato identificirala vizualne znake (mimika, gestika, besedilo, nadpone, onomatopeje, govorni oblček, pisava, barva) in nazadnje vnesla še primer konkretne rabe (npr. dvignjene roke, namrščene obrvi). Vse stripe sva brala oba avtorja prispevka in posledično pridobila dva nabora podatkov. Rezultati v naslednjem poglavju predstavljajo izračunano povprečje obeh naborov podatkov.

4 Rezultati



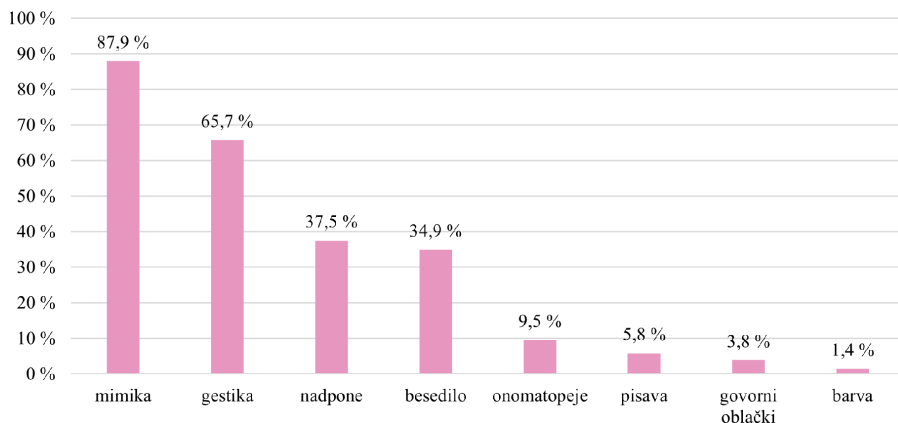
Graf 1: Pojavnost negativnih čustev.

Identificirala sva 476 primerov upodobitev negativnih čustev. Prvi niz odstotkov, ki je prikazan v Grafu 1, se nanaša na delež posameznega čustva, npr. jeze, glede na skupno število vseh zabeleženih upodobitev negativnih čustev v stripih. Drugi niz odstotkov v Grafih 2, 3, 4 in 5 predstavlja, v kolikšnem deležu primerov posameznega čustva je bil uporabljen določen vizualni znak (mimika, gestika itn.). Tretji niz se v besedilu navezuje na specifične izraze (obrvi, usta ipd.), predstavljeni so deleži pojavitve danega izraza znotraj vseh primerov določenega vizualnega znaka pri posameznem čustvu.



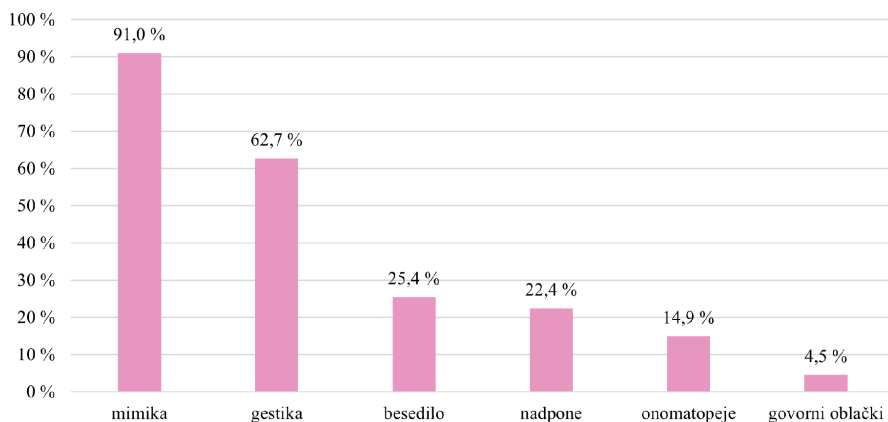
Graf 2: Načini upodobitve jeze v stripih (n = 261).

Najpogostejše upodobljeno čustvo je bila jeza. Specifični primeri, ki so navadno sestavljali upodobitev tega čustva, so bili namrščene obrvi (85,8 % primerov) in odprta usta likov (35,8 % primerov), stisnjene pesti (17,3 % primerov) in gestika rok (29,2 % primerov) ter vzdihljive povedi (51,9 % primerov).



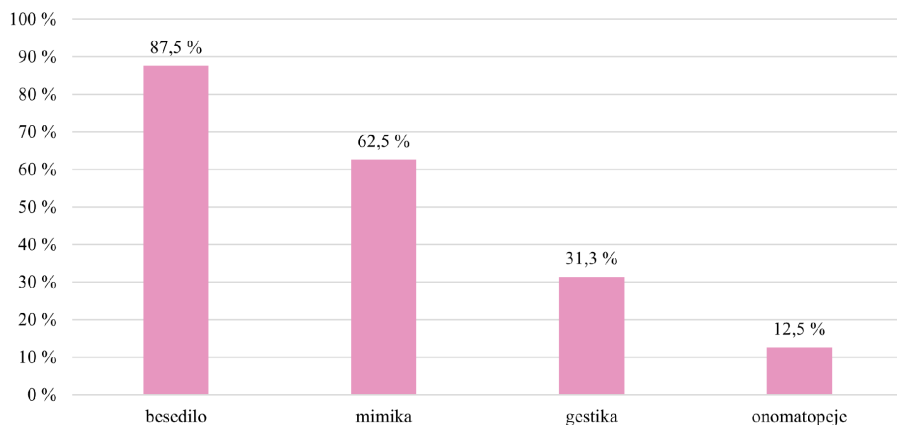
Graf 3: Načini upodobitve strahu v stripih (n ≈ 137,5).

Drugo najpogostejše upodobljeno čustvo je bilo strah. Specifični primeri, ki so najpogostejše sestavljali prikaz tega čustva, so bili razširjene oz. izbuljene oči (63,6 % primerov) ter v krik odprta ali podobno oblikovana usta (68,5 % primerov). Pogosta je bila tudi upodobitev lika, ki beži (36,4 % primerov), in uporaba vzklikov, klicev na pomoč ter prestrašenih stavkov (34,9 % primerov).



Graf 4: Načini upodobitve žalosti v stripih (n ≈ 33,5).

Tretje najpogostejše upodobljeno čustvo, ki pa se je pojavilo presenetljivo redko, je bilo žalost. Specifični primeri znakov, ki so oblikovali upodobitev žalosti, so npr. solze (24,6 % primerov) in navzdol obrnjena usta (73,8 % primerov), sključena ali potrta drža lika (40,5 % primerov) ter besedno izražena žalost v oblakih (25,4 % primerov).



Graf 5: Načini upodobitve gnusa v stripih (n = 8).

Najmanjkrat pa je bil upodobljen gnus, ki se je pojavil le osemkrat. Specifični primeri upodobitve gnusa so pogosto uporabljali iztegnjeni jezik (25 % primerov), »skremžen obraz« in besedilo (87,5 % primerov), ki ponavadi komentira vonj ali odvratnost določenega predmeta oz. dejanja.

5 Diskusija

Raziskava jasno kaže, da so čustva v stripih navadno upodobljena z uporabo več različnih vizualnih znakov. To je povsem razumljivo, ker gre za dela, namenjena mlajšim bralcem. Z didaktičnega vidika je to pomembno, saj uporaba različnih vizualnih znakov omogoča lažje prepoznavanje specifičnega čustva, hkrati pa bralcu pokaže tudi različne načine, kako se lahko določeno čustvo izrazi. Prek tega se širi otrokovo razumevanje samega čustva, okoliščin in kontekstov, v katerih se čustvo lahko pojavi, pa tudi načinov izraza, ki določeno čustvo navadno spremljajo.

Da so lahko čustva jasno berljiva, avtorji v svoji vizualni govorici tudi pretiravajo, a zdi se, da kljub temu estetskemu posegu same upodobitve v svojem bistvu vedno slonijo na realnosti in njenih dejanskih izrazih čustev. Strip je s svojim verbalno-vizualnim jezikom odličen medij za ponazarjanje različnih čustev, s tem pa nudi prostor, da prek fiktivnih oseb in situacij spoznavamo in prepoznavamo čustva ter to znanje prenesemo v svoj vsakdan.

Pogosto čustva niso enoznačna, ampak so med seboj tudi povezana in se včasih kažejo v kompleksnejših, sestavljenih čustvih. Ali gre za strah ali morda za presenečenje? Gre za žalost ali za zaskrbljenost, ki meji na strah? Majhne nianse pogosto vodijo do različnih interpretacij, ki lahko določene znake posledično klasificirajo drugače. Zagotovo bi bilo zanimivo empirično raziskati, kako bi upodobitve teh čustev klasificiral mlajši bralec.

Čustva so se v stripih najpogosteje izražala z mimiko, kar po ugotovitvah Ekmana, ki je obraz izpostavil kot ključno izrazno sredstvo raznolikih čustev, ponovno reflektira našo realnost. Gre torej za ključni element prepoznavanja čustev in je zato v stripih tudi

občutno bolj zastopan. Poleg tega sta bila za neposredno izraženo čustvo zelo pogosto uporabljena tudi gestika in govorjeno besedilo. Ta dva vizualna znaka ključno vplivata na oblikovanje konteksta, situacij in reakcij na dogajanje. S tem oblikujeta jasnost določenih čustev, hkrati pa nakažeta okvirno okolje, v katerem se določeno čustvo navadno izraža.

Jeza, ki je bila upodobljena najpogosteje, je zelo pogosto, močno čustvo, ki ga je težko nadzorovati. Tega se naučimo šele s procesom socializacije, ki razjasni, v katerih situacijah je jezo primerno izražati, na kakšen način in v kakšnem obsegu. Jeza se je pojavila kot odziv na (objektivne in subjektivne) krivice, nepravilnost, nesporazum ali zahtevo, ki je lik ni bil pripravljen izpolniti. Zaradi intenzivnosti samega čustva ne preseneča, da je tudi vizualno upodobljena zelo jasno in pretirano. Poleg tega so pogosti izrazi jeze tudi rdeča barva obraza ali oči, nazobčan stripovski oblaček, velike tiskane črke, ki nas asociirajo na glasno govorjenje ali vpitje, in oblački dima, ki liku uhajajo skozi nos. Vsi navedeni izrazi so asociativno povezani z realnim doživljanjem jeze in so metaforični, zato so pogosto spremljevalci jasne mimike, gestike in besednega izraza, ne pa samostojni pokazatelji čustva.

Jezno mimiko in gestiko pogosto povezujemo tudi z likom antagonist, na katerega se protagonist odziva s strahom. Prav dihotomija jeza – strah pa kaže na narativno moč tega čustva. Konflikti so eno temeljnih vodil kakršnekoli pripovedi – trenje med liki, njihovimi željami in vrednotami pa se odraža v čustvenem odzivu. Postavlja se vprašanje, s kom se otroci ob branju poistovetijo, čigavo dejanje se jim zdi bolj moralno in ga posledično privzamejo kot zgleden model za lastno obnašanje. Situacije strahu tudi prikažejo, da je strah naraven odziv na nevarno ali težko situacijo, ki pa jo je mogoče premestiti.

Poleg tega zaradi redkosti upodobitve izstopa gnus. Čustvo je bilo vedno upodobljeno v kontekstu hrane ali nenavadnega vonja. Gre za povsem izkustveno doživljanje odpora, ko vidimo ali vohamo nekaj nevarnega, neprijetnega. Otroci začnejo gnus prepoznavati in imenovati šele pri tretjem ali četrtem letu in velja za čustvo, ki se ga je težje priučiti ter razumeti. Zato so vse upodobitve zelo preproste, pretirane in povezane z empiričnim izkustvom, ki je pogosto tudi verbalno izraženo (Bretherton 1982: 907). V analiziranih stripih se je gnus vedno izražal verbalno, besedno zavračanje vonja ali hrane pa sta spremljali mimika ali gestika, ki izražata odpor. Z vidika pripovedi je povsem smiselno, da je gnus upodobljen redkeje, saj ni velik pripovedni motivator, temveč zgolj vmesni motiv, ki je pogosto uporabljen za komični učinek. Podobno je socialno zaznamovana tudi žalost, ki je prav tako upodobljena redkeje. Gre za tišje, bolj introspektivno čustvo, ki je upodobljeno manj pretirano in ekspresivno, lahko zgolj z usti, zakrivljenimi navzdol.

6 Zaključek

Raziskava stripovske reprezentacije čustev jeze, žalosti, strahu in gnusa v otroških stripih, ki so med letoma 2016 in 2024 prejeli priznanje zlata hruška, je pokazala, da se v obravnavanih stripih najpogosteje pojavlja jeza, najredkeje pa gnus. Vsa čustva, ki sva

jih obravnavala, so se izražala tako verbalno kot vizualno, najpogosteje z mimiko in gestiko. Čeprav avtorji svoje upodobitve estetizirajo, še vedno odsevajo realne situacije in izraze čustev.

Strip je s svojim verbalno-vizualnim jezikom odličen medij za ponazarjanje različnih čustev, s tem pa nudi prostor, da prek fiktivnih oseb in situacij spoznavamo in prepoznavamo čustva. Zlasti pri otrocih, ki se še učijo prepoznavati, uravnavati in izražati čustva, lahko branje krepi razvoj čustvene inteligence in z zgledi spopadanja s posameznim čustvom spodbuja prosocialno vedenje. V nadaljnjih raziskavah reprezentacije čustev v stripih bi bilo smiselno izbrati izrazito interdisciplinarni pristop k raziskovanju stripovskega jezika (kognitivna psihologija, nevroznanost), kar sledi trendu raziskav, ki se ukvarjajo s povezavami med literaturo in empatijo.

Viri

- DEVETAK, Jurij, 2023: *Deva iz Devina in trije junaki: igrokaz po starih zgodbah*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- ENGELSBERGER, Jure, 2023: *Smrt in čevljar*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- HANČIČ, Miha, OGRIZEK, Maša, 2023: *Luka iz bloka 2*. Dob pri Domžalah: Miš.
- KASTELIC, Maja, 2020: *Muren muzikant*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- KAŠTRUN, Dora, 2021: *Žabci*. Ljubljana: Zavod VigeVageKnjige.
- KOCIPER, Marko, MILČINSKI, Fran, 2020: *Butalci v stripu*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- KOČEVAR, Anka, 2023: *Zaspani Ánzili*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- KOMADINA, Tanja, ŠINKOVEC, Igor, 2017: *Zakaj se psi vohajo*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- KRANČAN, David, 2023: *Mala Mara*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- LUNAČEK, Izar, 2021: *Lahko noč, sine: 7 pravljic v stripu*. Ljubljana: Zavod Stripolis.
- LUNAČEK, Izar, BENČEVIČ, Dora, 2021: *Dekle, ki se ni balo medvedov*. Ljubljana: Zavod Stripolis.
- MANČEK, Marjan, 2023: *O srjaci srečnega človeka*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- MITREVSKI, Ivan, 2020: *Volkulja bela in čarobni gozd*. Kamnik: samozaložba.
- MUSTER, Miki, 2019: *Bosa noga, Na grmado*. Ljubljana: Buch: Zavod Strip art.
- RUS, Gašper, 2020: *Štirje godci*. Ljubljana: Forum Ljubljana.
- STEPANČIČ, Damijan, KOREN, Majda, 2022: *Na koncu rimske ceste*. Ljubljana: KUD Sodobnost International.
- ŠINKOVEC, Igor, 2020: *Lovska sreča*. Ljubljana: Forum Ljubljana.

Literatura

- AVSENIK NABERGOJ, Irena, 2011: *Literarne vrste in zvrsti: stari Izrael, grško-rimska antika in Evropa*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BAUMEISTER, Roy F., BRATSLAVSKY, Ellen, FINKENAUER, Catrin, VOHS, Kathleen D., 2001: Bad is Stronger Than Good. *Review of General Psychology* V/4. 323–370.
<https://doi.org/10.1037/1089-2680.5.4.323>
- BONOTI, Fotini, PAPADOPOULOU, Maria, LYTAKI, Panagiota, 2024: »It Is Dark, He Is Scared«: Young Children's Recognition of Emotions in Comics. *Journal of Visual Literacy* XLIII/1. 1–12.
<https://doi.org/10.1080/1051144X.2024.2313422>
- BRETHERTON, Inge, BEEGHLY, Marjorie, 1982: Talking about Internal States: The Acquisition of an Explicit Theory of Mind. *Developmental Psychology* XVIII/6. 906–921.
<https://doi.org/10.1037/0012-1649.18.6.906>

BURKE, Michael, KUZMIČOVÁ, Anežka, MANGEN, Anne, SCHILHAB, Theresa, 2016: Empathy

- at the Confluence of Neuroscience and Empirical Literary Studies. *Scientific Study of Literature* VI/1. <https://doi.org/10.1075/ssol.6.1.03bur>
- CELEGHIN, Alessia, DIANO, Matteo, BAGNIS, Arianna, VIOLA, Marco, TAMINETTO, Marco, 2017: Basic Emotions in Human Neuroscience: Neuroimaging and Beyond. *Frontiers in Psychology* 8. 1–13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01432>
- EISNER, Will, 2008: *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton & Company.
- EKMAN, Paul, 1992: An Argument for Basic Emotions. *Cognition and Emotion* VI/3–4. 169–200. <https://doi.org/10.1080/02699939208411068>
- HAMMOND, Meghan Marie, SUE, Kim J., 2014: Introduction. Meghan Marie Hammond, Sue J. Kim (ur.): *Rethinking Empathy through Literature*. Oxford: Routledge. 1–16.
- KUCIRKOVA, Natalia, 2019: How Could Children's Storybooks Promote Empathy? A Conceptual Framework Based on Developmental Psychology and Literary Theory. *Frontiers in Psychology* X. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00121>
- MAR, Raymond A., OATLEY, Keith, PETERSON, Jordan B., 2009: Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes. *Communications* XXXIV/4. 407–428. <https://doi.org/10.1515/COMM.2009.025>
- MCCLLOUD, Scott, 2011: *Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, mange in risanega romana*. Prevedla Maša Peče. Ljubljana: Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2024: Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah. *Primerjalna književnost* XLVII/1. 131–144. <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.08>
- SITAR, Iztok, 2007: *Zgodovina slovenskega stripa: 1927–2007*. Ljubljana: UMco.
- THOMPSON, Ross A., 1991: Emotional Regulation and Emotional Development. *Educational Psychology Review* III/2. 125–143.

Pahorjeva in Devetakova *Nekropola*: raziskovanje tesnobe, krivde in sramu v medznakovnem prevodu

DOI: 10.4312/Obdobja.44.405-415

Jerneja Umer Kljun, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;
jerneja.umerkljun@ff.uni-lj.si

Zarja Vršič, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; zarja.vrsic@ff.uni-lj.si

Prispevek raziskuje, kako so v Devetakovi stripovski priredbi Pahorjeve *Nekropole* zastopana občutja tesnobe, krivde in sramu, pri čemer je odnos med deloma razumljen kot medznakovni prevod. Pri obravnavi izbranih prizorov iz romana v stripu in ustreznih odlomkov iz romana se prispevek v veliki meri opira na smernice za analizo slikovnega gradiva, ki so se vzpostavile pri raziskovanju večkodnih besedil. Pri tem stopajo v ospredje posamezni elementi Devetakove vizualne govorice, kot so izbira barv, igra svetlobe in senc, pomenljive praznine, ponavljajoči se motivi in obrazna mimika, prek katerih se zrcalita vzdušje romana in čustveni horizont protagonista. Prispevek želi poudariti vlogo interpretacije pri medznakovnem prevajanju ter dialoško naravo odnosa med izvirnikom in njegovo stripovsko priredbo.

Nekropola, roman v stripu, medznakovni prevod, večkodno besedilo, vizualno pripovedovanje

Through the lens of intersemiotic translation, this article examines the representation of anxiety, guilt, and shame in Jurij Devetak's adaptation of Boris Pahor's *Nekropola* (Necropolis) into a graphic novel. In observing selected scenes from the graphic novel and the corresponding excerpts from Pahor's novel, the article draws on established guidelines for analyzing visual elements in multimodal texts. Devetak's choice of color, his play of light and shadow, and the recurring themes and facial expressions are particularly revealing in this respect, mirroring the novel's atmosphere and the protagonist's emotional horizon. The article highlights the role of interpretation in intersemiotic translation and the dialogic nature of the relationship between the original and its visual adaptation.

Nekropola (Necropolis), graphic novel, intersemiotic translation, multimodal text, visual storytelling

1 Uvod

Ob vzporednem branju romana *Nekropola* Borisa Pahorja (2022), prvič izdanega leta 1967, in istoimenskega romana v stripu Jurija Devetaka (2020), ki je nastal po Pahorjevi literarni predlogi, se prispevek osredinja na nebesedna sredstva izražanja čustev v Devetakovi likovni interpretaciji. Odnos med Pahorjevo *Nekropolo* in Devetakovim romanom v stripu je v prispevku razumljen kot medznakovni prevod (gl. Jakobson 1959).

Če bi res mogel le »celuloid filmske kamere« (Pahor 2022: 15) resnično ujeti strahote taborišča, se zdi prenos Pahorjevega pričevanjskega romana *Nekropola* v roman

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



v stripu, tj. žanr, ki je zaradi nizanja kadrov v sekvence ter spajanja različnih kodov tako blizu filmu, izrazito pomenljiva izbira. Ob obravnavi tovrstnih večkodnih besedil oz. t. i. sekvenčnih artikulacij (gl. Horjak 2023), ki spajajo literarne žanre z likovnimi, se poraja vprašanje o terminološki ustreznosti izraza *roman v stripu*. Ob njem se v stroki skoraj sinonimno uporabljata vsaj še izraza *grafični roman* in *risoroman*, a ker področje še ni terminološko poenoteno, se v prispevku izrazi pojavljajo tako, kot jih v navedenih delih zapisujejo posamezni avtorji sami.

V nadaljevanju prispevka bova najprej terminološko in teoretsko opredelili odnos med romanom in njegovo likovno predelavo v skladu s sodobnimi prevodoslovnimi smernicami. Sledi kratka predstavitev pomembnih iztočnic obeh literarnih del, osrednji del pa se posveča analizi izbranih zgledov, pri čemer sva se posvetili zlasti uporabi črt in barv, oblikovanju ozadij, figur, okvirjev in zaporedij, motiviki ter sovisnosti oz. neodvisnosti slike in besede pri Devetaku. Raziskava želi pokazati, da je roman v stripu kot medznakovni prevod v neprestanem dialogu s svojo literarno predlogo ter da vzporedno branje obeh del omogoča svežo bralsko izkušnjo in globlje razumevanje obeh del.

2 Medznakovni prevod kot interpretacija

V prevodoslovju pojem *prevod* že dolgo ne zajema več zgolj prenosov med različnimi jeziki, temveč tudi tiste med različnimi kulturami, umetnostmi, mediji in podobno. Roman Jakobson (2003) omenja tri vrste prevoda: znotrajjezikovni prevod (prebesedenje), medjezikovni prevod in medznakovni prevod (pretvorba); tega na kratko definira kot »razlag[o] besednih znakov s pomočjo znakov nebesednega znakovnega sistema« (2003: 104). Kakor v navezavi na Pahorjevo in Devetakovo *Nekropolo* poudarja Rems (2023: 9; poudarili avtorici prispevka), sta »strip in roman [...] dve povsem različni stvari, zato tudi stripovska predelava ne sme biti le približek romana, ampak njegov *prevod* v drugi jezik (stripovski jezik), ki poda zgodbo na drugačen način in zmore, česar roman ne«.

Namesto hierarhičnega odnosa med literaturo in njeno bolj ali manj zvesto priredbo, najsi gre za strip, film ali dramsko delo, medznakovni prevod v ospredje postavlja preobrazbo, dialog med deloma in ne nazadnje prevajalčevo interpretacijo izvirnega besedila, ki omogoča, da lahko to zaživi v novih oblikah in kontekstih. Vsakršno, bodisi medjezikovno bodisi medznakovno, prevajanje zahteva interpretacijo, saj prevod izvirnik vsakokrat radikalno dekontekstualizira (Venuti 2010: 137). Če torej prevod razumemo kot interpretativno dejanje, pozornost preusmerimo na prevajalca in njegovo razumevanje, njegovo subjektivno rekontekstualizacijo besedila ter na prevajanje kot ustvarjalno dejanje (Stolze 2010: 144). Prevajanje tako ni vnaprej določeno in enoznačno dejanje, pri katerem bi prevajalec zgolj prenašal pomen iz enega jezika v drugega ali iz enega znakovnega sistema v drugega, temveč je dinamičen in dialoški proces. To še toliko bolj velja za medznakovni prevod. Med izvirnikom in (medznakovnim) prevodom seveda obstajajo formalna ali semantična ujemanja, a so vedno odvisna od prevajalčevega interpretativnega napora (Venuti 2007: 29).

V tem smislu torej ni bistveno, v kolikšni meri je Devetak kot Pahorjev *prevajalec*

sledil literarni predlogi, temveč kako jo je interpretiral, na kakšen način in s kakšnimi sredstvi je vsebino prenesel v nov umetniški medij z lastnimi formalnimi zakonitostmi ter kako je s stripovskim jezikom upodobil čustvene razsežnosti Pahorjevega romana.

3 Dve Nekropoli

O Pahorjevem opusu in zlasti o njegovem osrednjem književnem delu, ki je pomembno zaznamovalo slovensko književno obzorje šele zatem, ko je doseglo nesluhten uspeh v tujini, so pisali mnogi (gl. npr. Pregelj, Kozak 2011; Perenič 2024a, 2024b; zgodovinska vrednost pričevanja je obravnavana mdr. v Verginella 2023, prevodoslovni vidik pa mdr. tudi v Ožbot 2019 ter Mezeg, Grego 2022), znanstvenih besedil, ki bi obravnavala stripovsko predelavo, pa še ni.

Pahorjev pričevanski roman o grozotah internacije slogovno zaznamuje izrazita zgoščenost besedila, ki bralcu skorajda ne da predaha, ob tem pa je: »[d]osežek Pahorjevega radikalnega realizma, ki velja za temeljno stilno plast romana Nekropola, [...] v nazorni, živi in prepričljivi, skoraj dokumentarni spominski pripovedi o življenju v nacističnih taboriščih med drugo svetovno vojno. To življenje je zajeto v stvarni totalnosti« (Paternu 2014: 33).

V razpravi o pripovedovalčevem čustvovanju Avsenik Nabergoj (2022) ugotavlja, da imata v *Nekropoli* »besedišče za čustva« in »refleksija o njih le skromno, toda pomenljivo vlogo« ter poudarja pisateljevo odklanjanje čustev, ki ga narekuje boj za golo preživetje. V »svetu dokončne negacije« (Pahor 2022: 124) zanje ni mesta, saj bi lahko »segla do človeškega jedra in načela njegovo zgoščeno samoohranitveno energijo« (prav tam: 125). V svoji dokončni »spojit[vi] z golim trenutnim bivanjem« in strahom se je pisatelj sam sebi zdel »neobčutljiva filmska kamera, ki ne sočustvuje, ampak samo snema« (prav tam). Paternu (2014: 32) tako »[z]avestno ali podzavestno ukinjanje čustvene in globlje refleksivne razdalje do uničujoče resničnosti« označi za eno od »izbir lagerske obrambne drže«. Ob vseprisotni tesnobi in strahu, ki prežemata ozračje, se pisatelj v romanu spopada z občutki krivde in sramu v razmerju do pokojnikov, ko se sprašuje, ali kot bolničar ne bi mogel zanje storiti še več.

O Devetakovi stripovski predelavi (Pahor, Devetak 2022) so pri Mladinski knjigi zapisali, da je stripar »prepričljivo ujel duha prozne predloge« ter s presenetljivo zrelostjo svoje likovne govorice »spojil večplastnost pripovedi v atmosfersko bogato in ubrano celoto« (Mladinska knjiga b. d.). Pred podrobnejšo analizo čustvenih razsežnosti medznakovnega prevoda velja poudariti le nekaj formalnih in vsebinskih izbir, ki Devetakovo delo ločujejo od Pahorjevega. V tem pogledu sta poleg smiselnega krajšanja in preurejanja besedila zaradi omejitev striparskega medija (gl. Kemperle 2022) zlasti pomenljiva uporaba pripovednega okvirja in prostorska umestitev. Devetak začetek in konec romana postavi v Trst leta 1966, Pahorjevo posvetilo »Manom vseh tistih, ki se niso vrnili« (Pahor 2022; Pahor, Devetak 2022: 5) pa spremlja podoba svetilnika Faro della Vittoria. Devetak bralca nato s premišljenim kadriranjem od totala do velikega bližnjega plana popelje v Pahorjev kabinet, kjer se šele ob detajlu *traku pisalne*

stroja začne pripoved o potovanju po *asfaltiranem traku* v Struthof. Devetak tako z uvedbo pripovednega okvirja romanu dodaja novo časovno razsežnost.

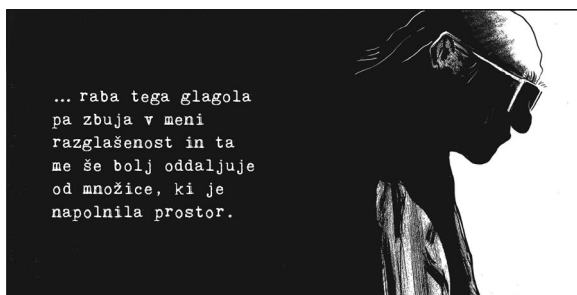
Devetakov roman v stripu kot večkodno besedilo ponazarja, kako se pomen ustvarja z združevanjem več sredstev oz. načinov upomenjanja v eno samo koherentno celoto (gl. Pérez-González 2020: 346), pri čemer ima vsak od načinov upomenjanja svoje semiotične značilnosti, prednosti in omejitve (gl. Elleström 2021). Strip, razumljen kot krovni termin za te vrste sekvenčne umetnosti, sestavljajo kombinacije simbolov, ki so tako rekoč zamrznjene v času, način upomenjanja pa temelji na interakciji različnih simbolov in sekvenc ter se ne nazadnje dokončno oblikuje v procesu branja, ko bralec pri dekodiranju besedila dodaja pomenske in čustvene razsežnosti glede na lastne izkušnje in notranji svet (gl. Duncan, Smith 2017). Teza, da lahko podoba v bralcu »vzbudi čustven ali čuten odziv, je ključna za stripovsko umetnost« (McCloud 2011: 121). Na kakšen način in s katerimi sredstvi je to uspelo Devetaku, bo predstavljeno v nadaljevanju.

4 Analiza

Pri obravnavi upodabljanja čustev v *Nekropoli* se prispevek osredinja na čustveni svet protagonista (odmik, sram, krivda, tesnoba, strah) in sredstva, s katerimi Devetak poustvarja in vzbuja ta občutenja pri bralcu. Avtorici se ob zavedanju sovisnosti različnih kodov opirava na smernice za analizo slikovnega gradiva (Liu 2013; Kress, Van Leeuwen 2006) in razumevanje žanra (McCloud 2011). Pri tem sva zlasti pozorni na pomenotvorni potencial posameznih gradnikov ustvarjalčeve likovne govorice: črte, barve, ozadja in figure, oblikovanje okvirjev in zaporedij, ponavljanje motivov ter sovisnost oz. neodvisnost slike in besede, ki naj bi v stripu delovale tako enotno, »da bralec komaj opazi, kdaj prehaja od slike k besedi« (McCloud 2011: 3). Omeniti velja, da je ravno zaradi sovplivanja različnih sredstev včasih težko jasno ločiti, katera od sestavin najočitneje prispeva k upodabljanju čustev, zato prihaja do delnega prekrivanja med kategorijami.

4.1 Črta

V Devetakovi likovni govorici je črta ena najzgovornejših sestavin vizualne pripovedi, pri kateri se ostri obrisi sedanjosti ponekod umikajo zabrisanim robovom spominov. Prek jasno strukturiranih sličic, zamejenih z ravnim črnim robom, bralec sledi premikom protagonista med opuščenimi zgradbami, sekvenco pa jasneje kot v romanu prekinjajo skoki v preteklost: za prizore življenja v taborišču se zdi, kakor da bi jih ovijal grozljiv gost dim, ki evocira »pogin v zraku«. Že sama oblika sličic torej vpliva na bralsko izkušnjo ter na dožemanje časa (prim. McCloud 2011: 99–101). Poleg tega so izostreni obrisi Pahorja pripovedovalca v izrazitem kontrastu s sajasto črnimi podobami taboriščnikov in turistov, kar je mogoče povezati s čustveno odmaknjenostjo Pahorja pisatelja ter časovno zabrisanostjo in razslojenostjo njegovega pričevanja.



Slika 1: Uporaba ostrih in zabrisani robov za upodobitev odmaknjenosti; vtis osamljenosti (Pahor, Devetak 2022: 80).

4.2 Barve, ozadja in praznina

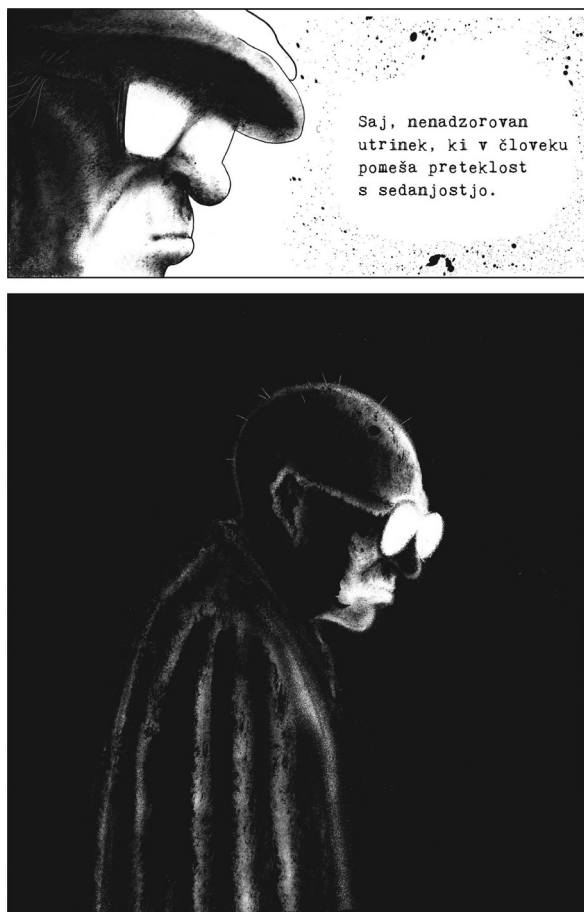
Čeprav pri Pahorju razen npr. pri omembi teme, svetlobe, bledega sonca, belo sinjega neba, snežnega ležišča ali belkastega pogina, črna in bela barva ne igrata velike vloge, so barve oz. njihova odsotnost ena izmed najočitnejših lastnosti Devetakove govorice. Črno-bela paleta potencira občutje tesnobe, poleg tega pa sta črna in bela mestoma uporabljeni kot simbol za dobro in zlo (npr. bel in črn vran; Pahor, Devetak 2022: 121). Belo na črnem ozadju sijejo očala Pahorja taboriščnika (Slika 2), njegova ogolela lobanja in sapa, ki se mu vije iz ust (prav tam: 14), črna pa so drevesa v nepredirnem gozdu, sence taboriščnikov in grozeča podoba dimnika (prav tam: 68–69).

Devetaku umanjkanje barv omogoča predvsem raziskovanje tekstur, kontrastov, senc in različnih sivin, ki v sebi nosijo različne pomenske in čustvene odtenke. Z izmenjavanjem belih in črnih ploskev Devetak ustvarja praznine, ki ponazarjajo Pahorjevo izkušnjo taboriščnega nihilizma (Paternu 2014: 35; *morje niča, svet dokončne negacije*).

Raje kot z realističnimi upodobitvami je Devetak nepredstavljive grozote »izrazil prav z molkom in praznino« (Rems 2023: 10), ki ju mora osmisлити in pomensko zapolniti bralec sam, Devetakove izpraznjene krajine pa so kot »mračne implikacije stotih neizrečenih besed« (prav tam).

4.3 Upodobitev figur in obrazov

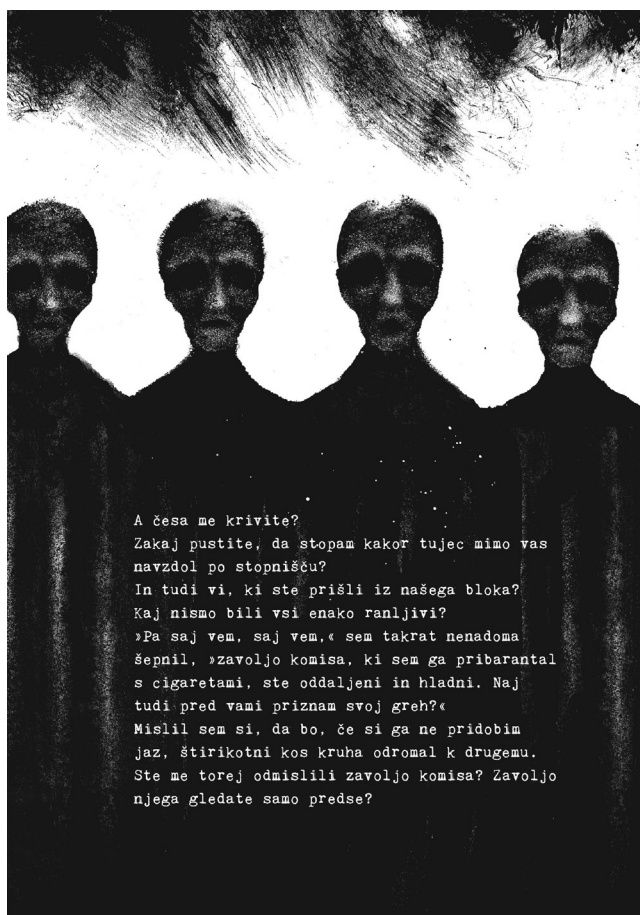
»[P]odobam nisem pustil, da bi mi prišle do srca«, je v *Nekropoli* zapisal Pahor (2022: 142) in v stripu je prvoosebni pripovedovalec kot protagonist čustveno prav tako nedostopen kakor Pahorjev. Njegova neprebojnost se kaže skozi bolj ali manj nevtralnno obrazno mimiko, oči pa skriva bel odblesk očal, zaradi katerih protagonistov kompleksni notranji svet bralcu ostaja nedostopen (prim. Duša 2022: 131).



Slika 2: Uporaba črte, barv in osvetlitve pri obrazih in figurah (Pahor, Devetak 2022: 25).

V romanu so taboriščniki z nekaj izjemami opisani skorajda hladno, ta odmakjenost pa pri bralcu nemara vzbuja še večjo tesnobo, kot če ne bi bili tako razčlovečeni. Taboriščniki so v opisih zvedeni na svoja podhranjena telesa ali na telesne dele, npr.

»ogoljene glave« (Pahor 2022: 24), »sesušena telesa« (prav tam: 31), »[gomazeča] bolna in lačna telesa« (prav tam: 57), »trda gmota teles« (prav tam: 89). Pahor je o njih pisal kakor o »gost[ih] senc[ah] v podzavesti človeške skupnosti« (prav tam: 36) in tudi v Devetakovih upodobitvah taboriščniki bolj kot na ljudi spominjajo na preteče sence: med njimi ni razlik, vsi so enaki, temnih ogolelih glav in izvotljenih oči. Njihove temačne podobe vzbujajo tesnobo in grozo, protagonistu pa prav tako občutke krivde, saj se zdi, da mu kakor neme temne sence sledijo in ga obtožujejo preživetja.



Slika 3: Upodobitev krivde, obtožujoči zbor praznih pogledov (Pahor, Devetak 2022: 142–143).

4.4 Motivika

Pri Devetaku se kot likovna eksplicitacija literarnih motivov smrti in uničenja vse-skozi pojavljajo nagrobni križi, bodeča žica, vislice in vrane, ki nemo spremljajo protagonista v času. Devetak tako vzbuja mračno vzdušje s ponavljanjem motivov, ki morda mlademu striparju in bralcu učinkoviteje kot druge prispodobne evocirajo tesnobo ob misli na množično smrt in izničenje človečnosti.

4.5 Kadriranje in prehodi med sličicami

Devetak v *Nekropoli* pripoved strukturira s pretanjenim čutom za prehode med posameznimi sličicami, pri čemer gre v veliki meri za prehajanje med vidiki istega prizora, ki vzpostavljajo »vzdušje ali občutek za določen kraj« (McCloud 2011: 79) in nekakšno časovno statičnost. Bralec sam zapolnjuje prazne prostore med sličicami in jim pripisuje pomen, pri čemer se v stripu med bralcem in delom ustvarja nekakšna »intimnost« (prav tam: 69). Pri branju romana se zdi, da je podoben časovni vakuum vzpostavljen prek izredno zgoščene pripovedi, v kateri se pripovedovalec, ki sledi toku zavesti, iz sedanjosti navidezno brez logike vrača v preteklost in nazaj, bralec pa mora sam osmišljati pripovedne vrzeli.

Devetak v stripu časovno razsežnost Pahorjevega romana strukturira tudi z izmenjavanjem bližnjih in daljnih planov z detajli ter na ta način prikaže kompleksni čustveni horizont protagonista. Ko Pahor (2022: 22–23) v romanu neposredno opisuje svoj sram zaradi ukrivljenega mezinca, je to občutje v stripu (Pahor, Devetak 2022: 45) izraženo s sekvenco treh zaporednih sličic, ki prikazujejo protagonistovo roko, kako se postopoma stiska v pest, da bi tako nezavedno skrila poškodovani prst. Česar ne morejo izraziti oči, skrite za nepredirnimi stekli očal, instinktivno pokaže levica, zaprta v pest.



Slika 4: Ponazoritev sramu s sekvenco stiska pesti (Pahor, Devetak 2022: 45).

4.6 Odnos med sliko in besedo

Devetakova *Nekropola* je »primer izredno plodnega dialoga med besedno in vizualno platjo stripa« (Rems 2023: 9). Njegove podobe niso le ilustracije k odlomkom iz romana, temveč so z njimi nenehno v dialogu. V stripu so besede in slike najpogostejše uporabljene prav v sovisnosti, kajti te le skupaj sporočajo nekaj, česar same ne bi mogle (McCloud 2011: 155). Izsek iz Pahorjevega besedila o spominu na ljubljeno osebo tako zaživi v Devetaku lastni interpretaciji z daljšim besedilom na desni strani in podobo Pahorja taboriščnika na levi: v roki drži časopisni izrezek s portretom igralkе, na obrazu mu igra nasmešek, izpod očal pa se vijeta dve tanki, komajda vidni črti, ki spominjata na sled solz. Poblisk v pisateljev čustveni svet se bralcu stripa ponudi še ob protagonistorovem srečanju z zamudnikoma, ki se »v razsežnosti ljubezni« ne menita za okolico, in razposajenimi otroki, ki se podijo med ostalinami pogubljenja. Ob pogledu nanje se Pahorju pripovedovalcu zariše blag nasmešek, deklici, ki se vrti okrog krematorijskega dimnika, celo pomaha v pozdrav. Devetak s tem dodatkom prebije protagonistov oklep in razkrije njegovo globoko človečnost.



Slika 5: Sovisnost podobe in besede (Pahor, Devetak 2022: 100–101).

5 Zaključek

[N]e vem, kako bi zbral predstavnike temnih barak pred mladimi bitji, ki so poganjki neumrljivega človeškega rodu. Ne vem, kako naj postavim prednje ponižane kosti in ponižani pepel. Brez moči sem in ne morem si misliti, kako bodo mogle moje prikazni najti prave besede, da bi se spovedale pred otroškim zborom [...] (Pahor 2022: 197).

Neubesedljivosti holokavsta navkljub lahko morda prav spoj besede in podobe v stripovskem mediju na drugačen način upodobi čustveno krajino taboriščne izkušnje ter znova nagovori mlajše generacije bralcev (prim. Duša 2022: 160). A moč Devetakovega medznakovnega prevoda ni le v približevanju tematike mlajšim ali v njemu lastni rekontekstualizaciji čustvene razsežnosti romana, temveč v tem, da je kot samostojno umetniško delo v neprestanem dialogu z literarno predlogo, saj vzporedno branje obeh del omogoča novo, poglobljeno bralsko izkušnjo in razumevanje.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa št. P6-0446, ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Izbrano slikovno gradivo je objavljeno z dovoljenjem avtorja, Jurija Devetaka, in založbe Mladinska knjiga.

Literatura

- AVSENIK NABERGOJ, Irena, 2022: Čustveni svet v Pahorjevem romanu *Nekropola* (1967). *S tržaškega naslova: veliki simpozij o Borisu Pahorju (1913–2022) in njegovem duhovnem sopotniku Edvardu Kocbeku (1904–1981)*. Povzetki simpozijских prispevkov. Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za kulturno zgodovino. <https://ikz.zrc-sazu.si/sites/default/files/S%20TR%C5%BDA%C5%A0KEGA%20NASLOVA%20-%20Povabilo%20s%20sporedom%20simpozija%20in%20povzetki.pdf>
- DUNCAN, Randy, SMITH, Matthew J., 2017: *How the Graphic Novel Works*. Stephen E. Tabachnik (ur.): *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* [elektronska izdaja]. Cambridge: Cambridge University Press. 25–45.
- DUŠA, Zdravko, 2022: Jaz sem na teh paštnih doma (Spremna beseda). Boris Pahor, Jurij Devetak: *Nekropola (roman v stripu)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 159–163.
- ELLESTRÖM, Lars, 2021: The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. Lars Elleström (ur.): *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Cham: Springer International Publishing. 3–91.
- HORJAK, Ciril, 2023: Onkraj definicije stripa. Kaj je strip in kdaj lahko govorimo o njegovih začetkih. *Ekran* september/oktober 2023. 104–109.
- JAKOBSON, Roman, (1959) 2003: O jezikovnih vidikih prevajanja. Nike Kocijančič Pokorn (ur.): *Misliti prevod. Izbrana besedila iz teorije prevajanja od Cicerona do Derridaja*. Ljubljana: Študentska založba. 103–110.
- KEMPERLE, Marjan, 2022: Moči Pahorjevih besed dodal moč svojih podob: roman v stripu Jurija Devetaka. *Primorski dnevnik* LXXVIII/198 (21. 8. 2022). 11.
- KRESS, Gunther R., VAN LEEUWEN, Theo, (1996) 2006: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London, New York: Routledge.
- LIU, Jing, 2013: Visual Images Interpretive Strategies in Multimodal Texts. *Journal of Language Teaching and Research* 4. 1259–1263. doi:10.4304/jltr.4.6.1259-1263
- MAJOVSKI, Jaruška, 2022: Poleg Pahorjeve odslej še Devetakova *Nekropola*: Predstavili roman v stripu mladega nabrežinskega avtorja. *Primorski dnevnik* LXXVIII/202 (26. 8. 2022). 13.

- MCCLOUD, Scott, (1993) 2011: *Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MEZEG, Adriana, GREGO, Anna Maria, 2022: Boris Pahor's Prose in Italian and French: The Case of The Villa by the Lake. *Annales XXXII*/1. 39–52.
https://zdjp.si/wp-content/uploads/2022/07/ASHS_32-2022-1_MEZEG-GREGO.pdf
- Mladinska knjiga, b. d.: *Jurij Devetak*. <https://www.mladinska-knjiga.si/avtorji/jurij-devetak> (dostop 25. 4. 2025)
- OŽBOT, Martina, 2019: Translation Norms in the Mediation of a Peripheral Literature into Central Cultures. Ada Gruntar Jermol, Mojca Schlamberger Brezar (ur.): *Norms in Language, Norms in Translation*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 198–207.
- PAHOR, Boris, (1967) 2022: *Nekropola*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PAHOR, Boris, DEVETAK, Jurij, 2022: *Nekropola (roman v stripu)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, Boris, 2014: Pahorjeva Nekropola. *Jezik in slovstvo LIX*/2–3. 29–41.
<https://doi.org/10.4312/jis.59.2-3.29-41>
- PERENIČ, Urška, 2024a: *Trst, to je tam, kjer je Boris Pahor*. Trst: Slovenska matica.
- PERENIČ, Urška, 2024b: *Jaz pa nikoli nisem sanjal: opus Borisa Pahorja med življenjem in pisanjem*. Trst: Slovenska matica, Založništvo tržaškega tiska.
- PÉREZ-GONZÁLES, Luis, 2020: Multimodality. Mona Baker, Gabriela Saldanha (ur.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge. 346–351.
- PREGELJ, Barbara, KOZAK, Krištof Jacek (ur.), 2011: *Poetika slovenstva: družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales.
- REMS, Matevž, 2023: Prostori, polni praznine = Spaces full of emptiness. *Stripburger XXXII*/82. 8–10.
- STOLZE, Radegundis, 2010: Hermeneutics and Translation. Yves Gambier, Luc van Doorslaer (ur.): *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 141–146.
- VENUTI, Lawrence, 2007: Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture VI*/1. 25–43.
doi.org/10.1177/1470412907075066
- VENUTI, Lawrence, 2010: Ekphrasis, Translation, Critique. *Art in Translation II*/2. 131–152.
doi.org/10.2752/175613110X12706508989370
- VERGINELLA, Marta, 2023: Boris Pahor - testimone della distruzione del corpo nei lager nazisti. *Acta Histriae XXXI*/1. 163–182.
https://zdjp.si/wp-content/uploads/2023/06/AH_31-2023-1_Verginella.pdf

Negativna pripovedna čustva v romanih *Materinska knjižica* Katje Gorečan in *Pričakovanja* Anje Mugerli

DOI: 10.4312/Obdobja.44.417-424

Janja Vollmaier Lubej, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;
janja.vollmaierlubej@ff.uni-lj.si

Prispevek se ukvarja s čustvi, ki jih v romanih *Materinska knjižica* (2022) in *Pričakovanja* (2023) doživljata obe literarni osebi, in sicer poudari njuno stisko ob spontanem splavu oz. ob doživljanju neuspešne umetne oploditve. Podoba materinstva, kot se kaže v romanih, je prepletena z najsodobnejšo družbeno stvarnostjo, s širšo družbeno skupnostjo oz. s pričakovanji družbe, ki jih ima ta do ženske kot matere.

tema materinstva, ženska kot mati, pripovedna čustva, sodobna družba, pričakovanja družbe

This article presents the narrative emotions experienced by the main characters in two selected novels—*Materinska knjižica* (The Maternity Booklet, 2022) and *Pričakovanja* (Expectations, 2023)—highlighting their distress at a miscarriage in the former and the experience of a failed in vitro fertilization in the latter. The image of motherhood as it appears in the novels is intertwined with the most contemporary social reality, with the wider social community, or with social expectations about women as mothers.

motherhood theme, woman as mother, narrative emotions, contemporary society, social expectations

1 Uvod

Materinstvo je prežeto s številnimi pričakovanji najsodobnejše družbe. Ženska mora biti mati, mati z več otroki je reprezentirana kot junakinja, ki je svoje življenje žrtvovala za dom in družino. Tema materinstva je po drugi strani v javnem in zasebnem diskurzu prežeta s tabu temami, o katerih se ne govori na glas, marveč za hrbtom in šepetaje, to so primeri (spontanega) splava, posvojitve doma in v državah tretjega sveta (o slednjih ljudje izrekajo sodbe, da so si starši takega otroka *kupili*), a tudi nadomestno materinstvo, ki v Republiki Sloveniji zakonsko sicer ni dovoljeno, a poznamo žalostne primere iz drugih držav, npr. iz Ukrajine, ko se ženske zanj odločijo izključno zaradi finančne stiske.

Zaradi družbenih pričakovanj se tema materinstva kaže med razočaranjem in žalostjo zaradi izgube otroka, dolžnostjo in samozatajevanjem, zanemarjanjem lastne subjektivnosti, a tudi obžalovanjem, z občutki krivde in sramu zaradi spontanega splava in neplodnosti. Žensko telo in ona sama kot subjekt postaneta objektivizirana ter objekt za reprodukcijo.

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Koncepcije materinstva lahko opazujemo večplastno, npr.: materinstvo je dolžnost, materinstvo je nujno za vsako žensko, (ne)materinstvo je naphano s strahom in z žalostjo zaradi neuresničenih lastnih, zlasti pa družbenih pričakovanj. Ti sekundarni občutki tesnobe in velike žalosti, ki imajo svoj izvor v podrejenosti ženske v družbi, so poudarjeni s samostjo ženskega lika. V svoji pripovedi je namreč sleherna ženska, ki je v središču izbranih romanov, predvsem tudi sama ne le v zakonu z odsotnim možem oz. partnerjem, marveč je brez prave prijateljice, ki bi njeno stisko tudi resnično razumela. Oba romana v primežu sodobnosti predstavita ženski lik z njunimi pristinimi čustvi, ki so plod zunanjih neizbežnih vplivov, družbenih pritiskov in stigme, zato se bo prispevek osredotočil na njuno doživljanje stiske, ki se prepleta s sramom, žalostjo, obupanostjo, strahom in jezo.

2 O pripovednih čustvih

Christiane Voss v monografiji *Pripovedna čustva. Raziskava o možnostih in mejah filozofskih teorij čustev* (2015) k pojmu čustva prišteva intencionalne, behavioralne, telesno-zaznavne in hedonistične sestavine (Voss 2015: 184). Amelie Rorty, priznana belgijsko-ameriška filozofinja, ki se v svojih monografijah posveča filozofiji uma, zlasti čustvom, ter etiki in zgodovini filozofije, meni, da je razločevalna značilnost čustvenih stališč to, kar razume pod *zgodovinskostjo*. Ob tem poudarja, da je treba čustva obravnavati tudi v zgodovinskem spreminjanju družbenih kontekstov (Voss 2015: 189). Pripovedi romanov *Materinska knjižica* (2022) in *Pričakovanja* (2023) se dogajata v sedanosti, in ker jo reflektirata, je treba upoštevati nekatere družbene spremembe, ki smo jim priča danes, pa tudi reprezentacijo ženske v družbi in v družini ter mikro- in makroideologije.

2.1 Sodobni neoliberalni kapitalizem in čustva

Ideologija sodobne stvarnosti, kot jo odslikavata obe izbrani pripovedi, se osredotoča na posameznikovo mesto v družbi in v intimni sferi. Renata Salecl v svojih znanstvenih esejih (npr. v knjigah *Izbira*, *Tek na mestu*, *Strast do nevednosti*) poda več izhodišč te ideologije. Ena od njih je, da »sodobni neoliberalni kapitalizem propagira fantazmo sreče« (Salecl 2020: 15), ker pa je posameznik sam odgovoren za svojo srečo in svoj uspeh, mu ta ista ideologija povečuje tesnobo (Salecl 2017: 7). Sreča, kot jo interpretira najnovejša doba, je precenjena kategorija, kajti človek ne more biti in tudi ni ves čas srečen. Neprenehoma se govori o sreči, o najsrečnejših trenutkih življenja (v kontekstu materinskega dne je to problematično, saj izvzema in diskriminira ženske, ki si otroka želijo, a ga iz različnih razlogov ne morejo imeti), medtem ko je žalost oz. žalovanje v javnem diskurzu manj prisotno. Biti srečen pa pomeni prisilo, ki »sproža občutek tesnobe, krivde in samoobtoževanje za uspeh« (Salecl 2020: 15), saj se življenje s številnimi izzivi in preizkušnjami oddaljuje od stalne sreče, ki v resnici sploh ne obstaja. Ker je v novi dobi poudarjen uspeh, je v času sodobnega neoliberalnega kapitalizma prisotna tudi obsedenost z učinkovitostjo in uspešnostjo (Salecl 2017). Kapital določa tempo življenja, zato lastnik podjetja od posameznika oz. posameznice pričakuje, da mu

bo vselej na voljo ne glede na to, v kako težki življenjski situaciji se je znašel oz. znašla, zato mora zanemariti svoja čustva, ki jih je prepovedano pokazati navzven. Obenem je takšno osebo strah zaradi izgube službe. Strah in žalost sta osnovni čustvi, ki se pojavljata v obeh pripovedih, in sicer izvirata tudi iz vplivov najsodobnejše družbe.

2.2 Ženska – mati

Razumevanje pripovednih čustev obeh literarnih oseb je nemogoče brez feministične teorije, zato podpoglavje izpostavi nekaj izhodišč, povezanih z reprezentacijo ženske v javni in zasebni sferi. Izhodišča, kot jih povzemamo po vodilni feministični teoretičarki Simone de Beauvoir iz njene študije *Drugi spol* (1999, 2000), se osredotočajo na to, da je deklica zaradi vzgoje in številnih drugih zunanjih vplivov naučena, da bo nekoč postala mati. Ubogljivost, pridnost in ustrežljivost so determinante, ki so neizogibne.

Deklica ugotavlja, da skrb za otroka pripada materi, tega jo učijo; to potrjujejo pripovedi, ki jih posluša, knjige, ki jih bere, vse njene neznatne izkušnje; spodbujajo jo, naj se veseli svojega bodočega bogastva, v punčkah, ki jih dobiva, naj bi to postalo otipljivo. Ukazovalno ji narekujejo, čemu je zapisana. (Beauvoir 2000: 30)

Če pričakovanj ne izpolni, je odrinjena na rob družbe, je stigmatizirana in zaznamovana. Vselej v svoji samosti premišljuje o vzrokih in krivdo išče v sebi. Kot mati se nato udejanja doma. Ne (le) v gospodinjstvu, marveč tudi drugače. Tako deklici, ki postane žena in mati, dom postane edini prostor, v katerem se zadržuje, kajti »ko je bila dekle, je bila njena domovina vsa zemlja; pripadali so ji gozdovi. Zdaj je stisnjena v tesen prostor. [...] Dom postane središče sveta in celo njegova edina resnica.« (Beauvoir 2000: 236) Dom je tako njeno središče, edina resnica, a obenem tudi prostor »njene družbene vrednosti.« (prav tam: 237) Menimo, da dom ni nujno pogojen s kontekstom gospodinjstva in materinjenja, marveč v sodobni družbi predstavlja tudi drug(ačn)o vrsto prisile – ženska se mora zadrževati doma in tam ostaja, saj jo neizpolnjevanje družbenih pričakovanj v to pravzaprav sili. Ker ni mati, jo obdajajo tesnoba, občutki manjvrednosti, sramu in nelagodja, kajti pričakovanja družbe so obenem tudi družbene zahteve. Simone de Beauvoir (1999: 276) je žensko v kontekstu druge označila, da je »druga kot to, kar se od nje pričakuje. Kot vse ni nikoli točno *tisto*, kar naj bi bila; je nenehno razočaranje, razočaranje same eksistence, ki se ji nikoli ne posreči, da bi dosegla sama sebe niti da bi se pomirila s totaliteto vseh eksistirajočih«, kar poudarja notranjo stisko ženske, ki se v vrtincu negativnih čustev težko znajde.

2.3 Mikro- in makroideologije

Ženska občuti notranjo stisko, ko teh pričakovanj ne *izpolni*, zaradi česar se znajde v primežu obtoževanj, govoric, predsodkov drugih, s katerimi sobiva. Čustva, s katerimi se sooča, so žalost, razočaranje, strah, krivda, obup. Mirjana Ule v monografiji *Socialna psihologija* (2005) predstavi predsodke, za katere velja, da »se kažejo v nespoštljivem, nestrpnem ponižujočem ali prezirljivem odnosu do drugih in drugačnih, do pripadnikov

drugih narodov, etničnih skupnosti, ras, kultur, do oseb z drugačnimi načini življenja.« (Ule: 2005: 165) Literarni osebi iz pripovedi imata zaradi izkušnje, na katero nimata vpliva (neplodnost in spontani splav), drugačno življenje od večine,¹ ker nimata otrok. Predsodkov ni mogoče izkoreniniti, saj so »najtrdovratnejše mikroideologije vsakdanjega sveta.« (prav tam: 165) Medtem ko so makroideologije (mitologije, religije, politike) vezane na državne institucije, so mikroideologije vezane na vsakdanji svet (prav tam: 195). Mikro- in makroideologije so prepletene in fluidne (prav tam). V obeh obravnavanih pripovedih najdemo vkoreninjenost v tradicijo, v neutemeljene sodbe, ki se jih čuti, četudi morebiti niso spregovorjene na glas. Determiniranost je vzrok njune nesreče, ki jo dodatno obremenjuje ideologija najsodobnejše stvarnosti.

3 Negativna pripovedna čustva v izbranih romanih

Negativna pripovedna čustva v izbranih romanih sodobnih slovenskih avtoric se osredotočajo na družbena pričakovanja do ženske, ki naj bi postala žena in mati. Romanoma je skupno hrepenenje po otroku. V starševstvu se literarni osebi ne moreta uresničiti zaradi spontanega splava (*Materinska knjižica* Katje Gorečan) oz. zaradi neuspešne umetne oploditve (*Pričakovanja* Anje Mugerli). Oba dogodka ju razčlovečita, stigmatizirata ter v obeh vzbudita številna negativna čustva, kot so strah, jeza, razočaranje in obup, kajti naenkrat ne ustrezata več množici oz. večini. Tudi druge avtorice (naj)mmlajše generacije, npr. Katja Perat, Ana Schnabl in Pia Prezelj, prevprašujejo lik ženske, matere in materinstva. Literarni osebi izbranih romanov nosita breme tradicionalnosti. Ženska tradicionalno zavzema različne vloge doma in v družini. Bila naj bi mati, žena, gospodinja, moške vloge pa so povezane z močjo in oblastjo, kot je znano že iz antike. Alenka Jensterle - Doležal se v monografiji *V krogu mitov* (2008) osredotoča na kulturološke mite o ženski, ki jih je največ ustvaril Ivan Cankar, to sta namreč mit o dobri materi in mit o lepi Vidi (Jensterle - Doležal 2008: 9). Mit dobre matere v sodobni družbi je povezan tudi z mitom o materinstvu. Avtorici v izbranih romanih osrednjo vlogo dodelita ženski, ki je predstavljena kot večplasten lik, postavljen v različne zgodovinske in družbene ter osebne okoliščine. Literarni oz. žanrski hibrid med prozo in poezijo je knjiga *Materinska knjižica* (2022) Katje Gorečan, v kateri je tematiziran spontani splav, pri čemer v imenu žalujoče matere spregovori njen nerojeni otrok. Ženski lik nima svojega lastnega glasu, temveč ga nadomešča nerojeni otrok, ki ga nihče ne sliši. V *Pričakovanjih* (2023) Anje Mugerli prvoosebna pripovedovalka piše o zdravljenju neplodnosti. Obe literarni deli imata zato precej motivnih in tematskih sorodnosti, npr. motiv hrepenenja po otroku, žalovanja, nesprejetosti, razčlovečenja, ki so posledica družbenih pričakovanj, vzgoje, vplivov najsodobnejše družbe na posameznico.

1 »Na začetku leta 2021 je bilo v Sloveniji 587.448 družin: 412.534 (70 %) je bilo družin z otroki, 174.914 (30 %) pa družin brez otrok. V družinah je živelo 1.683.791 ali 80 % prebivalcev Slovenije.

Najpogostejši tip družine v 2021 je bil poročen par z otroki – takih družin je bilo 202.458 in so predstavljale skoraj 35 % vseh družin v Sloveniji. Število takih družin se že več kot tri desetletja zmanjšuje. Drugi najštevilnejši tip družin je bil zakonski par brez otrok. Takšna je bila vsaka četrta družina (25 %).« (Razpotnik, Žnidaršič 2021)

Ta naj bi bila sama kriva za svojo (ne)srečo in samo od nje je odvisno, kako bo potekalo njeno lastno življenje. Posredno sta oba romana kritična do obeh, kajti ženska naj bi najprej udeležila vse, kar od nje pričakuje družba, ta pa ji poleg tega nalaga še dodatna bremena, prežeta z neoliberalno ideologijo popolne sreče, delovne uspešnosti, potlačitvijo čustev, delovno učinkovitostjo, šele na koncu naj bi pomislila nase, na lastne želje in hrepenenja. V takšnem kaotično izpraznjenem svetu ni prostora za čustva in čustvovanje. Literarni osebi obeh romanov ne uresničita nobenih družbenih pričakovanj, zato vsaka na svoj način doživljata hudo osebno stisko in tesnobo.

Za roman *Materinska knjižica* je značilen vrstni sinkretizem,² saj je v pripovedi proza prepletena s poezijo. Katja Gorečan (1989) v njem tematizira žalovanje ženske zaradi spontanega splava, toda njeno doživljanje ob izgubi pripoveduje nerojeni otrok. S temo ženske kot žrtve družbenih pričakovanj se avtorica ukvarja tudi v knjigi *Neke noči neke deklice umirajo: koreopesem duhov, senc, sanj in volkov* (2017). Zapisana je v žanru, ki vključuje poezijo, ples, glasbo in igro (Gorečan 2016: 104, povz. po Pavlič 2021: 128), tematizira pa travmatične dogodke iz slovenske preteklosti in se osredotoča na osebne zgodbe posameznic (Pavlič 2021: 130).

Roman *Materinska knjižica* je preplet odzivov in pričakovanj družbe, kritike nanjo, ki pričakuje in zahteva, kako se mora kot ženska obnašati, zato vključuje tudi esejizme. *Materinska knjižica* tematizira odnos družbe do splava, družine, žalovanja, osamljenosti, kajti žalujoča mati je v svoji žalosti sama; prisluhne ji in sliši jo le nerojeni otrok. Njeno bolečino tudi izpoveduje in govori namesto nje, saj njenega glasu ni. Z ritualom pokopa na koncu romana zmore preseči svojo žalost in močan občutek krivde, s čimer nakazuje na tradicionalno dojemanje smrti v naši kulturi. V romanu *Materinska knjižica* mrtvi in nerojeni Tobija (pomenljiva je izbira tega svetopisemskega imena) premišljuje o različnih temah, ki so v družbi še vedno tabu, obenem pa so dodatno obremenjene še s časom, v katerem so nastale: to je čas neoliberalizma in kapitalizma, torej v romanu zasledimo raznolike koncepcije obeh ideologij. Individualna pripovedna čustva so povezana s kolektivnim razumevanjem določenih čustvenih stanj. Eno od njih je odsotnost čustvovanja v družbi. Tobijeva neslišna mati je v svoji žalosti sama, razume jo le Tobija, ki ji želi reči

tvoja žalost je pomembna.

tvoj jok je pomemben.

izgubila si nekaj dragocenega in nekaj pomembnega.

joči, kolikor hočeš.

lahko te tudi objamem. (Gorečan 2022: 28)

-
- 2 Alojzija Zupan Sosič (2017: 233) piše o treh vrstah romanesknega sinkretizma, in sicer o zvrstnem, vrstnem in žanrskem sinkretizmu. Poudari tudi pomen omenjenega prepleta, in sicer: »Eklektičnost ubeseditvenih načinov in zvrstnih značilnosti je prepoznavna lastnost moderne pripovedi, ki prav s prevlado opisnih in govornih karakteristik ter z vnosom lirskih, dramskih in esejiziranih posebnosti rahlja tradicionalno osnovo pripovedi in jo posodablja v nepripovednem smislu. Zvrstni sinkretizem oziroma vnašanje esejističnih, lirskih in dramskih in esejiziranih značilnosti v pripoved mehča epsko jedro in ga preoblikuje v magmatsko strukturo različnih sestavin.« (Zupan Sosič 2017: 58)

Tobija mamo prepričuje, da lahko žaluje, da je lahko žalostna, kar je sicer v nasprotju s sodobno ideologijo sreče, zato se je žalost izgubila iz javnega življenja. Poleg tega, da je torej v družbi izkazovanje negativnih čustev odsotno, odvečno in celo neželeno, je tudi dolgo žalovanje za nekom, ki se sploh ni rodil, sprejeto kot čudno, nenavadno in pretirano. Še večjo in hujšo odtujenost občuti ženska zaradi tega, ker je prekarna delavka in zato nima nobenih delavskih, socialno-ekonomskih pravic. Za svoje delo prejema minimalno plačo, ki jo pogojuje zgolj storilnost in posledično dobiček. Prežeta je s samostjo in osamljenostjo, kajti zaradi lastnega prezira ideologije neoliberalizma je iz družbe ponovno krivično izločena.

Poleg omenjenega neimenovana ženska brez glasu iz *Materinske knjižice* verjame v lastno krivdo zaradi neuspeha v javni in zasebni sferi, v kateri se torej ne izpolni kot mati, kar od nje pričakuje družba. Prav tako se ne izpolni niti kot delavka. Obenem je žrtev družbenih pričakovanj, tudi tistih, ki v skladu z novodobnim potrošništvom zahtevajo popolne matere z dragimi otroškimi vozički in ki nosečnost in materinstvo doživljajo kot družabni in javni dogodek. Druge matere, ki že imajo otroka ali ga še pričakujejo, so prikazane posredno, in sicer kot potrošnice, ki so ujete v pasti sodobnega časa. Prav zanje je značilno impulzivno kupovanje, brez razmisleka. Od intimnega materinstva, kakršnega doživlja ženski lik v *Materinski knjižici* in je prisotno tudi v *Pričakovanju*, ko je čustva treba zatreti, jih potlačiti, postati povsem apatičen oz. apatična, se doživljanje te teme pomika tudi h kolektivnemu, saj se ostale matere prepuščajo potrošništvu, sledijo družbenim vplivom. Ženska je torej v obeh primerih žrtev družbenih pričakovanj in surovega kapitalizma, v katerem prevladuje pehanje za uspehom, denarjem, delom, dobičkom, medtem ko je izražanje žalosti nekaj prepovedanega in neželenega. Pomeni odvečnost in izgubo časa. Ker ni mati in ker ne sledi potrošniški ideologiji, je njeno doživljanje podvojeno.

Zelo pomenljivo je premišljevanje o ženskem telesu, ki ne izpolni svoje reproduktivne naloge. Družba takšno osebo zlahka izloči in žensko vidi le še kot objekt: »Svet ji je odgovoril: tvoje telo ni več kreativno in produktivno, zato te ne potrebujemo več.« (Gorečan 2022: 78)

Ženska v romanu *Materinska knjižica* naposled izgubi sluh in je tako dvojno zaznamovana. Sprva ji je odvzet glas, njeno čustvovanje, ki ji ga nadomešča nerojeni sin Tobija, nato pa njeno umanjkanje glasu preraste še v gluhoto. Oboje ima simbolični pomen. Tako ženska ni mati, temveč je tudi invalidka. Izpostavlja se odnos do drugačnosti in zaznamovanosti. Moškega glasu v romanu ni, je odsoten kljub svoji dominantnosti v družbi. Literarni osebi, zaznamovani s tragično izkušnjo, bi zelo veliko pomenil pokop nerojenega otroka, saj verjame, da bi s to izkušnjo lažje (pre)živel. S tem pa nase, na svoje telo, ne gleda več kot na nekaj grdega, nelepega, nesposobnega, zaveda se tudi, da za splav ni kriva. Z ritualom se znebi obtožujočega občutka krivde, ki jo venomer preveva in ki povzroča druga čustva, ki nanjo negativno vplivajo.

Za roman *Pričakovanja* je Anja Mugerli (1984) leta 2024 prejela nagrado kresnik. Prvoosebna pripovedovalka Jana v njem predstavi lastno izkušnjo neplodnosti, a so skozi pripoved podana tudi pričakovanja do žensk, ki naj bi bile izpolnjene le kot žene

in matere. Janina prijateljica Katja se zavestno odloči, da ne bo imela otrok, medtem ko ima prijateljica Tina hčer Roso, ki ji pomeni vse na svetu. Tako pisateljica vzpostavi tri različne ženske: žensko, izpolnjeno kot mati, žensko, ki se udejanja skozi delo, žensko, ki hrepeni po otroku. Osredotoča se zlasti na slednjo, saj ne more uresničiti lastnih pričakovanj, ki pa so plod pričakovanj širše družbe. Tina in Katja sta si nasprotujoči v doje-manju (ne)materinstva, Jana pa si otroka želi, a ga ne more imeti. Ta želja, je zaznati, izvira iz družbenih pričakovanj, občutkov krivde, neuspehov ob večkratnih poskusih umetne oploditve. Nekateri ljudje bolečino ob neuspešnih oploditvah tolažijo s psom, takšna je Tinina prijateljica, ki ne more imeti otrok. Svoje izkušnje zapisuje na blogu, se loči in predstavlja Janin antipod. Če Jana še razmišlja o občutku krivde, o nujnosti otroka, ima Katja povsem drugačno mišljenje, zanjo je namreč materinstvo povezano s pričakovanji družbe.

Poleg pričakovanj družbe, ki močno vplivajo na literarno osebo, ki skuša družbi ugoditi tako, da bi postala mati, se v knjigi vzpostavlja tudi vprašanje telesa oz. njegove objektivizacije. Če je bila ženska v preteklosti objektivizirana v kontekstu zasebne sfere kot gospodinja in mati, je v *Pričakovanjih* presežena s tem, da je objektivizirana zaradi navidezno lastne odločitve, s katero privoli v umetno oploditev in poseg v lastno telo. Toda tudi ta odločitev ni svobodna, temveč je produkt družbenih pričakovanj, žensko telo pa poleg objektivizacije tudi stigmatizira, in sicer tako, da se sama počuti kot stroj. Ob tem je vseskozi osramočena in razočarana. Pripovedovalka opisuje tudi, da ginekologinja pri samem postopku vse dela avtomatično, zato se Jana počuti obupano. Njeno telo je tako zgolj objekt za reprodukcijo. O neprijetnih občutkih razmišlja Jana takole: »Ne, nič me ne boli, rečem, samo tako občutek imam, kot da sem zdaj malo manj jaz [...] Nevednosti, kaj so počeli z mojim telesom, je v meni pustila hladno praznino, ki je nisem imela s čim zapolniti.« (Mugerli 2023: 31, 39)

Ženska, ki ni mati, premišljuje o tem, da je za neplodnost, za neuspehe umetne oploditve kriva sama, s čimer se obe temi, tako spontani splav kot neuspešna umetna oploditev, povežeta v smiselno celoto dojemanja ženskega telesa v sodobni družbi. Anja Mugerli demitologizira ženskam pripisano družbeno vlogo, tj. dobro, skrbno mater, ki družini nudi čustveno oporo, žensko, ki je takšna tudi v svojem poklicu učiteljice, vzgojiteljice, medicinske sestre. V ospredju je torej ženska, ki drugim omogoča razumevanje in skrb ter oporo, medtem ko sama vsega tega ni deležna.

Zanjo nihče nima časa, njeno čustvovanje je nepomembno, zato je prežeto z notranjim in zunanjim konfliktom, s prevpraševanji, z žalostjo in razočaranostjo nad svetom, ki ni tak, kot so jo učili v preteklosti: če boš pridna in ubogljiva, boš dobra in sprejeta. Ona sama pa je zaradi neplodnosti, ki jo doživlja kot lasten neuspeh, izolirana od družbe in stigmatizirana, zato je tesnoba neizogibna.

4 Zaključek

Obe obravnavani pripovedi, *Materinska knjižica* Katje Gorečan in *Pričakovanja* Anje Mugerli, se ukvarjata z družbeno aktualno temo. Njuni literarni osebi hrepenita po otroku, ki ga zaradi različnih razlogov ne moreta roditi. Ne izpolnita se v vlogi matere,

kakor bi od njiju pričakovali družba in družina. Ves njun obup in vsa njuna žalost ne izvirata iz njiju samih, marveč iz pridobljenih vzorcev v primarni družini, iz pričakovanj družbe ter vplivov sodobnega neoliberalizma in kapitalizma. Ideologija, da je *vsak svoje sreče kovač*, jima onemogoča živeti v polnosti, njuna glasova sta neslišna in/ali prezrta. Avtorici odstirata teme, za katere bi v sodobni družbi pričakovali, da ne bi smele povzročati toliko žalosti in bolečine, vendar so zaradi tradicionalne strukture še močno ukoreninjene v vzgojo, družbo ter družino in tako še vedno boleče. Obe pokazeta, da ženska pri svoji izbiri ni svobodna, kajti čustva, ki jih ženski literarni osebi doživljata ob neuspelem materinstvu, vodijo v izhodišče, da jima je pri izpolnjevanju *dolžnosti* spodletelo.

Viri in literatura

- de BEAUVOIR, Simone, 1999: *Drugi spol. Prva knjiga. Dejstva in miti*. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: Delta.
- de BEAUVOIR, Simone, 2000: *Drugi spol. Druga knjiga. Doživeta izkušnja*. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: Delta.
- BOROVNIK, Silvija, 2012: *Književne študije. O vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta.
- GOREČAN, Katja, 2022: *Materinska knjižica*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- JENSTERLE - DOLEŽAL, Alenka, 2008: *V krogu mitov: o ženski in smrti v slovenski književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.
- MUGERLI, Anja, 2023: *Pričakovanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- PAVLIČ, Darja, 2021: Pesnitve sodobnih slovenskih pesnic. *Jezik in slovstvo* LXVI/4. 121–134. <https://doi.org/10.4312/jis.66.4.121-134>
- RAZPOTNIK, Barica, ŽNIDARŠIČ, Martina, 2021: Število gospodinjev in družin se je povečalo. *Statistični urad Republike Slovenije*. <https://www.stat.si/StatWeb/news/Index/9973> (dostop 5. 5. 2025)
- SALECL, Renata, 2010: *Izbira*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SALECL, Renata, 2011: *(Per)verzije ljubezni in sovraštva*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SALECL, Renata, 2017: *Tek na mestu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SALECL, Renata, 2020: *Strast do nevednosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ULE, Mirjana, 2005: *Socialna psihologija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- VOSS, Christiane, 2015: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin, New York: De Gruyter.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

Čustva med tekstem in telesom: analiza *morske deklice*

Nine Kuclar Stiković

DOI: 10.4312/Obdobja.44.425-432

Martin Vrtačnik, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; martin.vrtacnik@agrft.uni-lj.si

Nina Žavbi, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; nina.zavbi@agrft.uni-lj.si

Prispevek z izhodišči kognitivne nevroznanosti poudarja vlogo čustev v sodobnem dramskem gledališču. Na podlagi jezikovno-stilistične in dramaturške analize dramskega besedila *morska deklica* Nine Kuclar Stiković obravnava tri osrednje motivno-tematske sklope ter poudari pomen natančne analize besedila, ki prispeva k oblikovanju igralsko-lektorskega pristopa. Tak pristop omogoča smiselno vključitev analitičnih spoznanj v uprizoritveni proces in prispeva k celovitejšemu razumevanju umetniškega in družbenega potenciala sodobne dramatike.

sodobna slovenska dramatika, dramsko gledališče, čustva, jezikovno-stilistična analiza, igralsko-lektorski pristop

Using cognitive neuroscience as a basis, this article highlights the role of emotions in contemporary drama. Based on a linguistic, stylistic, and dramaturgical analysis of Nina Kuclar Stiković's play *morska deklica* (The Mermaid), it examines three central motifs and themes and emphasizes the importance of a thorough analysis of the text, which contributes to the development of a suitable actor–language consultant approach. Such an approach allows for the meaningful inclusion of analytical insights into the staging process and contributes to a more comprehensive understanding of the artistic and social potential of contemporary drama.

contemporary Slovenian drama, dramatic theater, emotions, linguistic and stylistic analysis, actor–language consultant approach

1 Uvod

Prispevek analizira dramsko besedilo *morska deklica* Nine Kuclar Stiković in raziskuje, kako ubeseditev kompleksnih čustvenih stanj v sodobni drami odseva družbene razmere in medosebne odnose.¹ Raziskava temelji na jezikovno-stilistični analizi treh osrednjih motivno-tematskih sklopov in poglobljenem intervjuju z avtorico. Analitični pristop povezuje jezikoslovje, literarno vedo in dramaturgijo ter se opira na izhodišča nove teatrologije (Marinis 2017) in izbrane koncepte kognitivne nevroznanosti (Blair 2008; Lutterbie 2011). Poudarja literarno in performativno razsežnost dramskega bese-

1 Dramsko besedilo je bilo premierno uprizorjeno 27. 9. 2024 v Mini teatru v režiji Jureta Srdinška.

dila kot temelj njegovega umetniškega in družbenega razumevanja ter prispeva k razvoju igralsko-lektorskega pristopa.²

Namen prispevka ni podajanje napotkov za oblikovanje dramskega lika,³ temveč poudarjanje pomena natančne analize dramskega besedila (analitičnega branja) kot temeljnega ustvarjalnega orodja v uprizoritvenem procesu. Literarno besedilo je razumljeno kot večdimenzionalna struktura, ki se v uprizoritvi uteleša skozi igralčevo telo in prehaja iz pisnega v odrski prostor. Prispevek zato presega ozko jezikovno ali literarno obravnavo ter povezuje teorijo, prakso in uprizoritevno izkustvo.

Temeljno izhodišče predstavlja koncept nove teatrologije po Marcu de Marinisu (2017: 62), ki zagovarja integracijo teoretskega, praktičnega in zgodovinskega vidika gledališča. V okviru t. i. »utelešene teatrologije« ima pomembno vlogo tudi subjektivnost raziskovalca (prav tam: 73). Ta perspektiva je ključna za prispevek: avtorica *morske deklince* je pri uprizoritvi sodelovala kot dramaturginja, soavtorica tega prispevka pa kot gledališka lektorica. Praktična izkušnja obeh dopolnjuje teoretski okvir in omogoča večplastno razumevanje besedila v uprizoritvenem kontekstu.

2 Jezik in njegova vloga pri oblikovanju dramskega lika

Igralski pristopi 20. stoletja, izhajajoči iz sistema Konstantina Stanislavskega, »se osredotočajo na igralčevo vživljanje v dramski lik in zgodbo ter na posredovanje občutka« (Blair 2008: 4). Kljub temu nekateri sodobni pristopi in igralci zavračajo analitično branje dramskega besedila ter »dajejo prednost svojim 'čustvenim' in zasebnim odzivom pred 'fizičnimi' ali 'analitičnimi'« (prav tam: 33).⁴ Zato je pomembno poudariti, da jezik pri Stanislavskem ni zgolj sredstvo komunikacije, temveč del »fizičnega dejanja« (prav tam: 32).

Ključno je t. i. »utelešenje besedila« (Blair 2008: 84), pri katerem mora dramski igralec »upoštevati posebnosti besede, zvoka, podob, kulturnih in zasebnih asociacij, skladnje in ritma« (prav tam: 110). Ti elementi usmerjajo igralca pri oblikovanju

2 Igralsko-lektorski pristop izhaja iz predpostavke, da gledališki lektor »po kognitivnem obratu v teatrologiji ne more več delovati le kot jezikovni svetovalec, temveč mora postati sooblikovalec igralskega ustvarjalnega procesa, v katerem se vzpostavljajo organske povezave med jezikom oz. govorom, telesno ekspresijo in čustvenim doživljanjem. V tem procesu ima osrednjo vlogo identifikacija doživljanj (vizualnih in avditivnih), ki vplivajo na govorno izvedbo dramskega igralca ter s tem na avtentičnost uprizoritve. [...] Za takšno sinergično sodelovanje med dramskim igralcem in gledališkim lektorjem predlagamo poimenovanje igralsko-lektorski pristop« (Vrtačnik 2025: 28).

3 Dramski lik je »literarna, gledališka, filmska, radijska, televizijska upodobitev osebe, predmeta, pojma, opredeljena z imenom, vlogo v dogajanju« (GTS).

4 Igralski pristop Stelle Adler poudarja pomen besedila in domišljjskega vstopanja igralca vanj, s poudarkom na besedilnih okoliščinah. Tak pristop je mogoče povezati z opredelitvijo Stevena Pinkerja o tem, »kako se organizem vključuje v svoje okolje z razvojem mentalnih predstav o svojem dejanskem in možnem, domišljjskem vključevanju v svojo situacijo« (Blair 2008: 44). Igralski pristop Ute Hagen pa poudarja glas kot osrednje in hkrati najbolj prilagodljivo igralsko izrazilo ter zagovarja odpravljanje regionalnih govornih posebnosti in uveljavljanje standardne ameriške izgovarjave tudi v realističnih igrah (Lutterbie 2011: 66).

dramskega lika in prispevajo k njegovi kompleksni čustveno-fizični odzivnosti. Jezik v tem kontekstu ni le kognitivna kategorija, temveč telesno doživeta plast uprizoritve.

Eno ključnih igralskih izrazil⁵ je torej jezik (Lutterbie 2011: 104), ki deluje v soodvisnosti z gibom, gestiko, spominom, pozornostjo in izvršilnim nadzorom.⁶ V nasprotnem primeru lahko pride do prekomerne intenzivnosti govora, ki ni podprt z ustreznim telesnim izražanjem čustev, kar Lutterbie (2011: 116) poimenuje »sindrom govoreče glave«. Oblikovanje dramskega lika se zato opira na tri prepletene tehnike: analitično (npr. natančna analiza besedila), improvizacijsko (npr. igra ustvarjalnega navdiha) in fizično (gib, glas, petje, pantomima, izražanje neizrazitih čustev ali telesnih stanj) (prav tam: 148–149).

V tej luči analiza jezika v *morski deklici* dobi posebno težo. Specifična raba jezika ne oblikuje le značajev, temveč krepi čustveno avtentičnost govora in igralsko uprizorljivost besedila. To odpira vprašanje, kako jezik v ustvarjalnem procesu deluje kot sprožilec utelešenega doživljanja in čustvene dinamike v uprizoritvi.

3 Čustva, telo in sodobna kognitivna perspektiva

Pregled igralskih teorij 20. stoletja kaže, da so čustva osrednji del dramske igre. Po Lutterbieju (2011: 71–73) jih s kognitivnega vidika ni mogoče zaobiti, saj imajo pri njihovem vzbujanju pomembno vlogo zrcalni nevroni – nevrološka osnova empatije in sprožilec nepričakovanih, kompleksnih čustev. Čustvena komunikacija je v tem kontekstu eden ključnih vidikov gledališke predstave (prav tam: 41).

Rhonda Blair, ki se opira na raziskave Antonia Damasia in Josepha E. LeDoux, poudarja, da »možgani ustvarjajo nize povezav, ki se najprej pojavijo v telesu kot čustvo [...], ki se prevede v občutek [...], kar vodi do vedenja, ki je odziv na vse predhodne dražljaje in je lahko povezan z razumom ali racionalnim mišljenjem ali pa tudi ne« (Blair 2008: 22). Igralec tako »uprizori variacijo Damasiovega razmerja med organizmom in objektom, da bi oblikoval dramski lik: prevzame določeno obliko notranjih (mentalnih) in zunanjih objektov besedila ter danih okoliščin, jih integrira z lastnimi mentalnimi predstavami, ki izhajajo iz spomina in osebne zgodovine, ter izoblikuje vzorec vedenja« (prav tam: 60). Temeljna koncepta čustva in občutka se pri Damasiu in Stanislavskem pomensko približujeta: za oba je »občutek rezultat oziroma posledica človekovega odnosa do danih okoliščin, do njegovega okolja« (prav tam: 62).

Blair nadalje poudarja, da vsako zavestno stanje vključuje določen čustveni vidik, kar pomeni, da popolna čustvena nevtralnost ne obstaja. To je za igralca ključno pri oblikovanju dramskega lika, saj vpliva na interpretacijo in telesno artikulacijo lika (Blair 2008: 67). Čustvo je »zavestna interpretacija organizma na odziv na dražljaj«, igralec pa z nadzorom telesnega vedenja lahko vpliva na lastna čustva in občutke (prav tam: 69).

5 Igralsko izrazilo je »sredstvo igralskega ustvarjanja, navadno za izražanje misli, čustva, razpoloženja dramske osebe: telo, glas, govor, mimika, gestikulacija, gib« (GTS).

6 Izvršilni nadzor je kognitivna funkcija, ki vključuje usmerjanje in nadzorovanje miselnih procesov, čustev in vedenja.

Sodobna kognitivna perspektiva zato dramskega lika ne dojema kot fiksne enote, temveč kot proces: »Jaz [...] ni več nekaj nespremenljivega, temveč rezultat dinamičnih nevrokemičnih procesov, ki so v nenehnem pretoku« (Blair 2008: 76). Igralec ne postane dramski lik, temveč ga skozi igro živi, prehaja skozenj (prav tam: 82). V tem kontekstu so dramski liki v *morski deklici* telesno in jezikovno fluidni – ne kot psihološke enote, temveč kot odzivna bitja, ki odražajo čustveni, komunikacijski in družbeni pritisk sodobnega sveta.

Ta spoznanja tvorijo teoretični okvir za analizo treh osrednjih motivno-tematskih sklopov, v katerih se kaže povezanost med jezikom, telesom in čustveno odzivnostjo – pri dramskih likih in naslovnikih.

4 Motivno-tematski sklopi in njihove jezikovne realizacije

V sodobnem dramskem gledališču,⁷ kjer je dramski lik razumljen kot dinamičen proces, postane analiza kompleksnih čustvenih stanj osrednji del uprizoritvenega procesa. Besedilo *morska deklica* v ospredje postavlja večplastno čustveno dinamiko intimnih odnosov, ljubezni, razočaranja in frustracije v kontekstu sodobnih družbenih pritiskov in pričakovanj. Z raziskovanjem čustvenih odzivov dramskih likov spodbuja empatijo ter razpira raznolike izkušnje dramskih likov, njihove osebne konflikte in prizadevanja za obvladovanje življenjskih bremen. Besedilo tematizira tudi težavnost vzpostavljanja stabilnih in trajnih intimnih odnosov v času zahtevnih družbenih razmer ter poudarja pomen potrpežljivosti in sočutja kot temelj za kakovostne medosebne odnose.

Avtorica Nina Kuclar Stiković *morsko deklico* označi kot postdramsko predstavo za odrasle, »ki preizprašuje, kako v sodobni potrošniški in prekarni družbi vzpostaviti stabilen intimen odnos, si vzeti čas in potrpljenje za sočloveka, in odpira vprašanje, za koga ali kaj bi danes dali svoj glas« (Žavbi 2025). Dodaja, da besedilo »raziskuje, kako na naša intimna življenja vplivata naraščajoči individualizem in tekmovalnost na trgu, tako kariernem kot intimnem«, ter omenja razliko med izvirnim besedilom, ki je avtorici služilo kot navdih, in svojim sodobnim dramskim besedilom: »Če je Andersenova *Mala morska deklica* dala svoje telo in glas za moškega, zatem ko se je vanj zaljubila na prvi pogled, naša morska deklica raziskuje pozicijo ženskega glasu in telesa danes, v času neoliberalizma, ko nas vodi svoboda.«⁸

Drama je napisana v jeziku mlajše generacije (generacije Z), ki »dramsko besedilo natančno umesti v čas in okarakterizira like« (Žavbi 2025), kar se kaže v besedju in skladnji, zlasti v pogosti uporabi slengizmov in anglicizmov. Avtorica poudarja, da je pri obravnavi tematik, značilnih za to generacijo, ključnega pomena tudi ustrezen jezikovni izraz, saj ta vpliva na bralce, tako da se »lahko hitro povežejo z vsebino, [...] jih direktno nagovori, saj ni neke umetniške bariere, distance, ni potujitve, deluje na neki podzavestni povezanosti, domačnosti« (prav tam). Tak jezik briše mejo med fikcijo in realnostjo, omogoča močnejšo identifikacijo z dramskimi liki in okrepi čustveno odzivnost

7 Dramsko gledališče je »gledališče, ki uprizarja dramska besedila in uveljavlja govor kot pomembno igralsko izrazilo« (GTS).

8 Dostopno na <https://www.mini-teater.si/si/articles/3994/morska-deklica>.

naslovnikov. Cilj ekipe⁹ je bil med drugim izzvati čustveno angažiranost občinstva in spodbuditi refleksijo po predstavi.

Jezikovni in slogovni postopki tako pomembno oblikujejo čustveno povezanost med naslovnikom ter dramskimi liki, motivi in tematikami. Osrednje teme so nezmožnost učinkovite komunikacije, potrošniška naravnost sodobne družbe, porast individualizma in krhkost intimnih odnosov mlajše generacije.

Povod za pisanje drame je bila avtoričina osebna izkušnja poletne ljubezenske zveze in razočaranja ob njenem razpadu. V tem obdobju se je spomnila Andersenove pravljice, v naslovnem liku pa prepoznala številne vzporednice z lastno izkušnjo. Med prebiranjem pravljice je izluščila ključne motive, na podlagi katerih je začelo nastajati novo besedilo, ter med pisanjem »reflektirala svoje pretekle odnose, odnose drugih oseb v [sv]ojem življenju«, razmišljala je tudi o odnosu družbe do čustvovanja in medsebojnih odnosov. Poseben poudarek v besedilu namenja generacijski komunikaciji, spoštovanju osebnih meja in kritiki apatičnosti (Žavbi 2025).

V nadaljevanju sledijo tri poglavja, ki analizirajo osrednje motivno-tematske sklope ter njihove jezikovne in slogovne realizacije, skozi katere se oblikujejo čustveni odzivi dramskih likov in naslovnikov.

4.1 Analiza treh osrednjih motivno-tematskih sklopov

Analiza se osredotoča na tri osrednje motivno-tematske sklope, v katerih se prepletajo izbrani ubeseditveni postopki. Ti oblikujejo čustvene odzive naslovnikov ter razkri-vajo širši psihološki in družbeni kontekst dramskih likov.

4.1.1 Komunikacija v sodobni družbi

Avtorica izhaja iz osebne izkušnje ljubezenskega razočaranja, ki jo v besedilu razširi v širši družbeni kontekst. Kot enega ključnih poudarkov v sodobni družbi omeni problematiko komunikacije. »Prvi prizor nosi naslov: iskanje glasu. Zadnji prizor v drami nosi naslov: iskanje ušes. In to je pravzaprav odgovor. Ko najdemo svoj glas, iščemo ušesa. Iščemo nekoga, ki nas bo slišal, nekoga, ki nam bo znal prisluhniti. To je danes izziv. Poslušati. Slišati« (Žavbi 2025).

Motiv pomanjkanja komunikacije avtorica aktualizira tudi prek pojava *ghostanja* – nenadne prekinitve komunikacije brez pojasnila. V drami se pojavi dvakrat: ob Lijinem razpadu zveze in ob molku producenta, ki naj bi izdal njen glasbeni album. »Iz stiske manka komunikacije je s svojimi mislimi ostala sama in jih pretvorila v umetniško delo. Pri čemer gre za paradoks, da je iz svojih čustev, da bi se osvobodila stiske, pravzaprav ustvarila produkt, ki ga sedaj želi ponuditi na trgu« (Žavbi 2025). Avtorica s tem opozori na paradoks: celo avtentična čustva lahko postanejo tržno blago, kar odpira kritiko sodobne potrošniške logike.

Temo komunikacije avtorica razširi tudi na odnose med ženskami. Motiv sestrstva iz Andersenove *Male morske deklice* preoblikuje v motiv ženskega prijateljstva, ki je

9 Ekipo je »skupina ustvarjalcev in njihovih sodelavcev, ki pripravlja gledališko predstavo, film, radijsko, televizijsko igro« (GTS).

danes prav tako v krizi, in sicer »zaradi manka komunikacije in rivalstva. Prvo je posledica egocentrizma in drugo patriarhata, oba pa sta seveda med seboj prepletena« (Žavbi 2025). Ena najizrazitejših jezikovnih artikulacij družbene kritike v besedilu je Lijin monolog (naveden je zgolj izsek):

lia: obravnavate me kot 42-letno ločenko. zavrženo in zapuščeno, ki se po tem, ko jo je zapustu mož, ni zmožna pobrat s tal in si nazaj postaviti lajfa, predvsem pa za vas njeno življenje povezuje zveza z moškim. brez njega je za vas avtomatsko manj vredna. in ključ do njene sreče vidite v tem, da bo z nekom. da ne bo sama (Kuclar Stiković 2024: 17).

Ta izsek zavestno krši pravopisna in slovnična pravila: uporaba izključno malih črk in pogovorne jezikovne zvrsti, ki se kaže v zapisu deležnika na -l (*zapustu* nam. *zapu-stil*), kratkega nedoločnika (*pobrat* nam. *pobрати*), redukcije vokalov (*vidte* nam. *vidite*) in anglicizmov (*lajf* nam. *življenje*). Tudi na skladenjski ravni se vzpostavlja identifikacijska vez med naslovnikom in Lio, ki jezikovno predstavlja sodobno mlajšo generacijo. Slogovna izbira s tem neposredno podpre vsebinski poudarek besedila: način govora postane sredstvo izražanja vsebine ter orodje čustvene in družbene avtentičnosti.

4.1.2 Odnos med spoloma v sodobni družbi

Besedilo obravnava tudi dinamiko odnosov med spoloma, še posebej (ne)ujemanje med tradicionalno moško vlogo in pričakovanji sodobne emancipirane ženske. »Ključni problem moških likov v drami oziroma mladih moških v svetu je, da ne najdejo svoje vloge ob emancipirani ženski, še vedno zavzemajo staro vlogo *provajderja*, medtem ko bi si sodobna emancipirana ženska želela čustveno zrelega moškega, ki je sposoben govoriti o svojih občutkih in čustvih, doživljanjih, strahovih« (Žavbi 2025). To tematiko osvetljuje prizor s Petrom in dvema protagonistkama:

peter: če je ta moški »husband material«, ti bo hotu dat vse. (na lice poljubi medik megi) in važn je, da ti to znaš sprejet. (medik megi mu vrne poljub na lice) ko te povab na dejt, na večerjo, ne ponudt, da boš polovico računa plačala ti. namest poskusa enamci... emanpi... emaci... emanpicira...

lia in eva: emancipiranega

[...]

lia: totalni bulšit (Kuclar Stiković 2024: 19).

Dialog se opira na pogovorni jezik mlajše generacije, za katerega so značilni anglicizmi (npr. *husband material*), sodobne fraze (npr. *totalni bulšit*), fonetični zapis in redukcije vokalov (npr. *važn*, *dejt*, *namest*) ter skladnja, ki sledi naravnemu toku govora. Takšna slogovna odločitev pomeni zavesten odmik od literarne stilizacije in sledi veristični logiki, ki krepi avtentičnost likov in olajša identifikacijo naslovnikov. Jezik postane ključno sredstvo prepoznavnosti, ki gradi neposredno bližino med odrom in občinstvom ter odpira prostor za globlje razumevanje tematiziranih družbenih vprašanj.

4.1.3 Sodobna družba in posameznik

Ena osrednjih tem *morske deklice* je vseprisotnost sodobne potrošniške paradigme. Kot poudarja avtorica, »na njih gledamo kot na nekaj, kar bi v vsem moralo ugoditi nam, kot na produkt« (Žavbi 2025). To se jasno kaže v dramskem liku Eve, ki »je utelešenje sodobne seksualno osvobojene ženske. Ampak tukaj gre za paradoks, za njo je seks potrošnja, telesa so potrošnja, njeno telo je potrošni element. Eva ne vzpostavlja intimnih odnosov, iz njih beži, Eva zgolj seksa. Eva ne komunicira z besedami, samo s telesom« (prav tam). V ključnem trenutku, ko čustva protagonistk dosežejo vrh, Eva svojo vlogo reducira na stavek, ki ga ponavlja v več različicah: »veš, da fukam dobr«¹⁰ (Kučlar Stiković 2024: 60–61). Svoje odnose tako zreducira na telesno komponento in izključuje možnost poglobljene čustvene povezanosti.

Kritika sodobne družbene realnosti se nadaljuje v poglavju z naslovom skala samote, ki sledi razkritju Međik Megi, da poroke ne bo. Besedilo se začne z nizom navedb avtorjev in naslovov priročnikov za samopomoč, podkastov o izboljšanju medosebnih odnosov ter knjig za srečno razmerje in boljše življenje (Kučlar Stiković 2024: 51–54). Fragmentarno naštevaje učinkuje izrazito ironično; namesto da bi se komunikacija izboljšala, se razkrije njen razkroj. Razpad komunikacije se kaže tudi v formi in jeziku – posebej v naslednji didaskaliji:

kletni prostor. glasna glasba. enakomerni ritem. elektronska glasba. barvne luči. utripajoča svetloba v ritmu glasbe. meditativno. telo. glasba. telo. telesa. plešejo. telo. vsako telo zase. **sirena. morska. međik megi. eva.** pleše. vsako telo pleše zase. vsako telo pleše samo. ritem. glasba. luči. zase. telo. pleše. glasba. ritem. telo. zase. luči. glasba. telo. ritem. samo (Kučlar Stiković 2024: 51).

Ritmična in ponavljajoča se struktura ustvarja občutek čustvene osamljenosti in izoliranosti – telesa niso povezana, vsak posameznik pleše sam. To metaforično ponazarja stanje človeka v sicer povezani, a čustveno razdrobljeni družbi.

Z izbranimi jezikovnimi in slogovnimi postopki *morska deklica* gradi čustveno izkušnjo, ki ni le individualna, temveč tudi družbeno pogojena. Vsi trije analizirani motivno-tematski sklopi so ključni nosilci te napetosti in razpirajo prostor, kjer se osebno prepleta s političnim. Njihova funkcija presega zgolj vsebinski okvir: natančnejša jezikovna obravnava omogoča identifikacijo in čustveno odzivnost ter krepi uprizoritveni potencial. Analitično branje tako postane ključno ustvarjalno orodje, ki ekipi omogoča globlji stik z besedilom in prek njega z občinstvom.

5 Zaključek

Analiza dramskega besedila *morska deklica* je pokazala, da celovit pristop, ki povezuje jezikovno-stilistično in dramaturško analizo s spoznanji kognitivne nevroznanosti, omogoča poglobljeno razumevanje in učinkovitejše uprizarjanje sodobne dramatike. S predstavitvijo treh osrednjih motivno-tematskih sklopov smo osvetlili, kako jezikovno oblikovanje dramskih likov in situacij – zlasti na slogovni, leksikalni in skladenjski

¹⁰ Gre za citat iz besedila skladbe z naslovom Porno zasedbe Smrt boga in otrok (album *Nemoč*).

ravni – bistveno prispeva k vzpostavljanju čustvenega učinka in občutka avtentičnosti v uprizoritvi.

Uporaba jezikovnih prvin, značilnih za govorno prakso mlajše generacije, pomembno krepi možnost identifikacije z dramskimi liki. V ospredju je pogovorni jezik z govornjivo skladnjo, anglicizmi in fonetičnim zapisom, kar ustreza realnemu govornemu izrazu naslovnikov. Na določenih mestih se razpad komunikacije kaže tudi v razpadu jezika samega – v fragmentih, frazah, posameznih besedah –, kar učinkovito ponazarja temeljno sporočilo besedila: krhkost komunikacije in (ne)zmožnost pristne medosebne povezanosti v sodobni družbi. Jezik s tem presega svojo komunikacijsko funkcijo in postane vsebinsko, čustveno in simbolno jedro uprizoritve.

Predlagani interdisciplinarni pristop se kaže kot dragoceno orodje za celovitejše razumevanje umetniškega in družbenega potenciala dramskega besedila. Obenem prispeva k razvoju igralsko-lektorskega pristopa, ki presega zgolj interpretacijo besedila, saj omogoča: 1) poglobljeno povezovanje gledališkega lektorja z dramskim igralcem ter 2) učinkovitejše izražanje čustvenih in socialnih razsežnosti uprizoritve. Analitično branje besedila s tem postane ključno ustvarjalno orodje, ki ekipi odpira prostor za raziskovanje razmerij med jezikom, telesom in čustvom. V tem okviru se sodobna dramatika razkriva kot prostor prepletanja – med umetniškim izrazom in družbenim uvidom, med telesnostjo in jezikom, med čustvom in komunikacijo.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa UL AGRFT Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

Literatura

- BLAIR, Rhonda, 2008: *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. New York: Routledge.
- GTS = *Gledališki terminološki slovar (pregledana in dopolnjena izdaja)*.
<https://doi.org/10.3986/978-961-254-466-9> (dostop 5. 5. 2025)
- KUCLAR STIKOVIĆ, Nina, 2024: *morska deklica*. Osebni arhiv Nine Kuclar Stiković.
- LUTTERBIE, John, 2011: *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- MARINIS, Marco De, 2017: Body and Corporeity in the Theatre: From Semiotics to Neuroscience. A Small Multidisciplinary Glossary. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono (ur.): *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London, New York: Bloomsbury. 61–73.
- VRTAČNIK, Martin, 2025: Raziskovanje subjektivne izkušnje v ustvarjalnem procesu: mikrofenomenološki pogled na oblikovanje dramskega lika in odrskega govora. *Ars & Humanitas* XIX/1. 15–32. <https://doi.org/10.4312/ars.19.1.15-32>
- ŽAVBI, Nina, 2025: *Intervju z Nino Kuclar Stiković*. Ljubljana, 28. 3. 2025. [Intervju v zapisani obliki je dostopen pri avtorici.]

Otroški besedili *Sapramiška* in *Žogica Nogica* z vidika izražanja čustev v literarni strukturi

DOI: 10.4312/Obdobja.44.433-439

Ivana Zajc, Fakulteta za humanistiko in Raziskovalni center za humanistiko, Univerza v Novi Gorici, Nova Gorica; ivana.zajc@ung.si

Prispevek predstavi izhodišča emocionalne literarne vede in jih uporabi pri analizi dveh otroških besedil: *Sapramiške* Svetlane Makarovič in *Žogice Nogice* Jana Malíka. Osredotoča se na vprašanja, kako so v besedilih izražena čustva, kdo jih izraža in s katerimi literarnimi sredstvi. Ugotavlja, da *Sapramiška* kot protagonistka svoja čustva in subjektivnost aktivno izraža, medtem ko *Žogica Nogica* po začetnem čustvenem odzivu izgubi glas, njena čustva pa opisujejo drugi liki.

Sapramiška, *Žogica Nogica*, čustva, sram, subjektivnost

This article presents the foundations of emotional literary theory and applies them to the analysis of two children's works: *Sapramiška* (Sapra the Little Mouse) by Svetlana Makarovič and *Žogica Nogica* (The Little Ball with Legs), a translation of Jan Malík's *Míček Flíček* (Little Spotted Ball). It focuses on how emotions are expressed in the texts, who expresses them, and through which literary devices. The analysis shows that *Sapramiška*, as the protagonist, actively expresses her emotions and subjectivity, whereas *Žogica Nogica* loses her voice after an initial emotional response, and her feelings are described by other characters.

Sapramiška (Sapra the Little Mouse), *Žogica Nogica* (The Little Ball with Legs), emotions, shame, subjectivity

1 Uvod

Prispevek najprej predstavi metodološka izhodišča emocionalne literarne vede, ki so v raziskovanju otroške književnosti redkeje prisotna, a omogočajo vpogled v manj raziskane vidike čustvenega doživljanja ob branju. Sledi pregled izbranih literarnodidaktičnih teorij, osredotočenih na čustveni odziv otrok ob literarnih besedilih, nato pa literarna analiza dveh vplivnih klasičnih del slovenske otroške književnosti: *Sapramiške* Svetlane Makarovič in *Žogice Nogice* Jana Malíka. Obe deli z dramatizacijo oživljata v različnih medijih, vsebujeta tretjeosebne pripovedovalca ter pretežno dialoško zasnovo, ki omogoča izražanje notranjega doživljanja protagonistk, soočenih z nepričakovanimi neprijetnimi dogodki.

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



2 Metodološka izhodišča

2.1 Literarna veda in emocije

Čustva razumemo kot stanje, ki vključuje ocenjevanje sebe ali situacije, fiziološke spremembe, pripravljenost na delovanje ter notranje izkušnje (Mayer idr. 2008). Čeprav so čustva ključna za literaturo, so bila dolgo prezrta kot nepomembna ali nezadostna znanstvena tema. To se je spremenilo z emocionalnim obratom v literarni vedi na prelomu 21. stoletja, ki je spodbudil poglobljeno raziskovanje čustvenih vidikov literature (Jandl idr. 2017; Koron 2020). Emocionalna literarna veda preučuje izražanje čustev, njihov literarni pomen ter etične in politične razsežnosti (Hogan idr. 2022). Raziskave potrjujejo, da imajo čustva ključno vlogo v kognitivnih procesih, saj jih možgani pogosto obdelajo hitreje kot racionalne informacije (Miall 2008). Da branje književnosti od posameznika vselej terja osebno vpletenost, Monika Fludernik (1996: 48–50 v: Herman 2008: 256) argumentira na podlagi razlike med poročilom oz. kroniko in literarnim delom:¹ pri slednjem so dogodki predstavljeni z vidika neke utelešene osebe oz. zavesti, če to ni prisotno, bralec besedila ne sprejema kot literarnega. Paradigma t. i. utelešenosti spoznanja pojasnjuje, da razločevanje med čustveno in spoznavno dimenzijo branja književnosti ni utemeljeno. Sodobni model kognicije ne ustreza več tradicionalnemu ločevanju med umom in čustvi ali med umom in telesom, saj je vsako spoznavanje utelešeno, omenjeni vidiki pa so medsebojno prepleteni (prim. Žunkovič 2015: 378).

2.2 Področja raziskav emocionalne literarne vede in raziskovalna vprašanja

Čustva v književnosti lahko raziskujemo z različnih vidikov. Raziskave se lahko z vidika samega literarnega dela in recepcije književnosti nanašajo na procese branja literarnih del z vidika čustvenih dimenzij, temeljna spoznanja literarne vede z vidika emocij ob branju, razvoj posameznikove literarne zmožnosti z vidika čustev, čustva v okviru literarne interpretacije, čustvene vsebine v trivialni književnosti v primerjavi s čustvenimi vsebinami v kakovostnih literarnih delih, branje književnosti kot iskanje medčloveškega stika, povezave med čustvi v književnosti in telesnimi odzivi bralcev, nevroznanost umetnosti in branja, teoretična izhodišča sodobnih literarnovednih metod, ki se naslanjajo na čustvene vsebine, npr. naratologija in čustva, etični obrat v literarni vedi. Poleg tega se lahko v okviru pisanja književnosti raziskave posvečajo študijam o ustvarjalnem procesu pisateljev z vidika emocionalnih vsebin ali poznavanju analitičnih pristopov k vprašanjem, kako se v literarnih delih izražajo notranje misli likov in mnenja pripovedovalcev, kako literatura prikazuje intimnost in kakšne so (samo)reprezentacije literarnih oseb v delih. Metodološka izhodišča emocionalne literarne vede so pomembna tudi za preučevanje otroške književnosti, saj jo berejo otroci, ki šele oblikujejo svoje osebnosti in se učijo čustvovanja.

V pričujoči študiji se bomo osredotočili na tematske vidike obeh literarnih del in na izražanje čustev v besedilni strukturi – tako v okviru književnih oseb (monologi, dialogi) kot tudi v okviru pripovedovalskega glasu (introspekcija v notranjosti literarnih

¹ Fludernik se na tem mestu osredotoči predvsem na pripovedna literarna besedila.

likov, komentarji pripovedovalca). Gre za vidike, ki gradijo prepričljive literarne osebe in pri bralcih sprožajo literarno empatijo.

V članku bomo obe literarni zgodbi analizirali z vidika emocionalne literarne vede; pri tem bomo odgovorili na naslednja raziskovalna vprašanja:

- Kateri od likov (lahko) v besedilu izraža svoja čustva?
- Na kakšne načine jih izraža in kako so sprejeta pri drugih likih?
- S katerimi literarnimi sredstvi so čustva v besedilu prikazana?
- Kdo neprijetno situacijo v zgodbi komentira in na kakšne načine?

Kot je razvidno iz teh vprašanj, se bomo osredotočili na znotrajbesedilne vidike, ki se nanašajo na izražanje čustev. Opazovali bomo, kako vsaka od protagonistk izraža svoja čustva ter kako to sprejemajo drugi liki, pa tudi, kako so dejanja protagonistk komentirana s strani drugih likov in pripovedovalskega glasu.

3 Rezultati

3.1 Rezultati analize besedila *Sapramiška*

Na začetku zgodbe *Sapramiška* Svetlane Makarovič² miška Sapra dobi tri lešnike. Ko si ob prvem zlomi zob, gre po pomoč. Zajec ji ne pomaga, veverica ji lešnik poje, žaba pa ga nehote izgubi. Na njen nasvet Sapra obišče detla zobozdravnika, ki ji popravi zob. Na poti domov uide mački, a jo razočara prazen lešnik. Ponoči jo sliši mišji strah, ki ji iz sočutja pričara čarobni grm z lešniki, ki raste vsak večer. Sapramiška si jih nabere in jih vesela poje.

Pripovedovalski glas v zgodbi *Sapramiška* je tretjeosebni avktorialni. Pripoved obsega zaporedje dogodkov, ki so za protagonistko zelo čustveni – bodisi vzbujajo izrazito negativna bodisi izrazito pozitivna čustva. Zgodba od tretjeosebne pripovedi z zunanje distance avktorialnega pripovedovalca kmalu preide v notranjost lika, miška pa v monologih izraža svoja čustva: »– Ali ni to grozno? Je vprašala miška samo sebe in si odgovorila: – Res, to je več kot grozno. To je grozanska nesreča« (Makarovič 2023: 3). Čustvena stanja miške pripovedovalski glas navaja neposredno, označi jo npr. kot užaljeno, ko ob stiku z zajcem, ki ima enake težave kot ona, saj ga boli zob, naleti na popolnoma neempatičen odziv (Makarovič 2023: 6–7), osuplo, ko veverica izrabi njeno zaupanje in poje njen lešnik, namesto da bi ji pomagala in s svojimi ostrimi zobmi le strla njegovo lupino (Makarovič 2023: 9). Čustvena stanja opisuje tudi pripovedovalec v navezavi na telesna občutja, npr. lakoto, bolečine in užaljenost (Makarovič 2023: 10). Ob srečanju s prijateljico, žabo Regico, miška izrazi obup in pove, da bi se najraje vrgla pod tace prvi mački, ki bi jo srečala (Makarovič 2023: 11–12). Žaba skuša miški Sapri pomagati, vendar z metanjem lešnika ne uspe streti njegove lupine. Ko z vso silo poskuša ponovno, se lešnik izgubi in kljub dolgemu iskanju ga lika ne najdeta več. Žaba je zaradi tega žalostna (Makarovič 2023: 13), ko pa se potolaži, miški predlaga, naj obišče zobozdravnika detlja, ki ji naposled popravi zob. Ko miško na lepem napade mačka, se ji ta zvijačno izmuzne in s tem pokaže, da je kljub težkim dogodkom ponovno dobila

2 Za analizo upodobitve *Sapramiške* v različnih medijih z vidika interakcije različnih komunikacijskih sredstev (verbalno, vizualno in avditivno) gl. Pezdirc Bartol 2022.

voljo do življenja, saj je še malo pred tem, kot omenjeno, želela prostovoljno skočiti mački pod kremplje. Ko se po tem dogodku s strahom zateče domov, želi s popravljenim zobom zagristi v lešnik, vendar ponovno doživi razočaranje, ko je lešnik prazen. Čuti žalost, saj na glas zajoka in toči velike solze, da je vse mokro, in jezo, saj besno cepeta z nožicami (Makarovič 2023: 22–23). Ponoči miška Sapra še vedno joka, ko pride mišji strah. Zaupa mu, kaj se ji je zgodilo, zato se mu zasmili. Pelje jo do čarobnega leskovega grma, ki se prikaže vsako noč, miška pa je navdušena in si nabere mnogo lešnikov (Makarovič 2023: 24–29). Na koncu zgodbe se miška počuti pomirjeno in srečno, saj je preskrbljena z lešniki, ki si jih je tako želela (Makarovič 2023: 32).

Zgodba se torej začne in konča s pozitivnimi čustvi protagonistke, tekom zgodbe pa miška niha med upanjem na razrešitev konflikta in nenehnimi razočaranji, ki v njej sprožajo žalost, obup in jezo. Pripovedovalski glas ta njena čustva izpostavlja, poimenovana so neposredno, pa tudi opisana v obliki njenega vedenja in telesnih znakov. Miškina čustva so izpostavljena tudi v monologih in dialogih, kjer se Sapra brez zadržkov izpoveduje. Protagonistka čustva občuti izjemno intenzivno, kar velja tako za srečo – ob koncu zgodbe npr. nad svoj vhod kot izraz sreče napiše, da je najsrečnejša miška na svetu (Makarovič 2023: 32) – kot tudi za žalost – velike solze npr. toči do pozne noči (Makarovič 2023: 22–23). V besedilu torej svoja čustva izraža predvsem protagonistka, in sicer se to dogaja, kot je pokazala analiza, pogosto ter ob vsakem večjem dogodku v zgodbi. Svoja čustva osrednji lik zgodbe izraža intenzivno in jasno, artikulira jih v monologih ter v pogovorih z drugimi liki. Čustva skozi celotno zgodbo izraža predvsem protagonistka, le v enem delu tudi žaba, ki je njena prijateljica. Miškina čustva drugi liki bodisi ignorirajo (najočitneje npr. zajec) bodisi sprejemajo z empatijo (npr. žaba in mišji strah). Tudi pripovedovalski glas z introspekcijo bralcu podaja informacije o čustvenih stanjih protagonistke, ki pa jih ne komentira in jih ne uokvirja z lastnim mnenjem o miškinih odzivih. Neprijetne situacije v zgodbi komentira predvsem sama protagonistka, s tem pa skozi celotno pripoved izraža svojo subjektiviteto.

3.2 Rezultati analize besedila *Žogica Nogica*

Zgodba *Žogica Nogica* Jana Malika najprej predstavi dedka in babico, ki sta brez otrok in žalostna, zato si kupita boben in lajno. Ker pa ju to ne osreči, si zaželimata še otroka. Kmalu zatem skozi njuno okno prileti nova žoga, ob tem pa opazita, da govori in ima noge, zato jo poimenujeta *Žogica Nogica*. *Žogica* opozori, da je lačna, ko pa gresta dedek in babica po hrano, ji naročita, naj ju počaka in naj nikomur ne odpira vrat. V tem času se pri *Žogici* oglasi zlobni Zmaj Tolovaj, ki jo skuša ugrabiti, da bo igrača za njegove otroke. *Žogica Nogica* se mu sprva upira, potem pa po nesreči razbije lep lonček in se počuti krivo, zato jo uspe Zmaj Tolovaj prepričati, da mu odpre vrata, in jo naposled ugrabi. Ko se dedek in babica vrneta domov, *Žogice* ni več tam. Odpravita se po svetu, da bi poiskala *Žogico Nogico*, pri tem pa igrata na svoji glasbili in za pomoč prosita policista, vojaka, mehanika, strašilo, kužka in ptička. Ko prispeta do zmajevega doma, jima uspe *Žogico* dobiti nazaj s pomočjo vseh likov, ki sta jih srečala na svoji poti.

Začetek zgodbe *Žogica Nogica* najprej zaznamuje nesrečen dogodek – izginotje naslovnega lika – sledi struktura potovanja dedka in babice v prizadevanju, da jo poiščeta. Pred tem dogodkom se zgodba, ki jo podaja tretjeosebni avktorialni pripovedovalski glas, z vidika čustev sprva osredotoči na to, da dedku in babici nekaj manjka in da sta žalostna. Praznino skušata zapolniti z bobnom in lajno, ki si ju vzajemno podarita, a jima ne uspe, zaželita si otroka. Motivacija za to željo, pa tudi za predhodno žalost in praznino v zgodbi, ni podana. Ko dobita žogico, je ne spoznata v pogovoru, saj jima najprej pove, da je lačna, zatem pa se odpravita po hrano. Dedek vpraša Žogico Nogico, ali je ne bo strah, ko bo sama, ona pa odvrne, da je nikoli ni strah. V pesmi, ki si jo poje, ko je sama, žogica govori o sebi in pravi: »Jaz sem mala žogica, Žogica Nogica, / vse razumem in vse znam, strašiti se ne dam. / Kdor poreden je, naj pazi, da ga žoga ne oplazi, / sem pogumna žogica, Žogica Nogica.« Ko žogica po nesreči razbije vazo dedka in babice, je žalostna in obupana ter pravi: »Kar ubila se bom!« Njeno stisko in občutek sramu izkoristi zmaj in žogico prepriča, da gre z njim. Ko je do nje grob in se izkaže, da jo je ugrabil, Žogica Nogica svojo stisko izrazi z besedami: »bojim se! Dedek, babica! [...] Saj nisem zanalašč!« Zmaj pa jo utiša z besedami: »Molči in drži se!« Od tega trenutka dalje je Žogica Nogica v zgodbi odsotna, njen glas je utišan in »ugrabljen«, zato njen zorni kot v zgodbi ne dobi prostora, pač pa se pripoved osredotoči na dedka in babico ter njuno doživljanje in iskanje žogice. Od tega dela zgodbe dalje bralci dobimo vpogled le v notranje dogajanje in čustva dedka in babice, ki iščeta Žogico Nogico. Ko ugotovita, da je ni, jo okrivita za izginotje in jo zasramujeta: »Kaj si nama napravila?« Šele naslednji dan ugotavljata, da je bila žogica verjetno ugrabljen, kljub temu pa v svoji pesmi, ki jo pojeta ob spremljavi bobna in lajne, v verzu povesta, da jima je žogica »ušla«, kar ponovno prevale krivdo na ta lik. V najboljšežnejšem delu zgodbe, ko dedek in babica iščeta žogico in se ustavita pri različnih likih ter naposled prideta do zmajevega gnezda, posebnih čustvenih izrazov ni. Ko dedek in babica ugotovita, da sama s pihanjem ne bosta mogla pregnati zmaja Tolovaja, se babica razžalosti, ko pa pokličeta pomoč drugih likov, ki sta jih srečala na poti, je pihanje uspešno in sta navdušena, zmaj Tolovaj pa je jezen. Ko uspejo pregnati zmaje, Žogica Nogica izrazi svoj sram in obžalovanje ter ob vrnitvi pojasni: »Dedek, babica, nisem nalašč razbila vaze, nisem hotela proč, nič nisem kriva.« Vendar ni jasno, ali skrbnika njeno pojasnilo razume, saj ji odgovorita le s svojega vidika: »Kako si naju prestrašila, debeluška, potepuška«, kar namiguje na to, da žogičinega sramu in strahu ob ugrabitvi nista razumela. Čustveni konflikt, povezan z ugrabitvijo in krivdo, se tako v zgodbi ne razreši eksplicitno. Bralci izvemo le, da so bili liki, ko so se vračali in naposled prispeli domov, zelo veseli.

4 Zaključek

Čustveni vidik zgodbe je v *Žogici Nogici*, kot je pokazala analiza, pojasnjen v manjši meri, pa tudi manj kompleksen in motiviran kot v zgodbi *Sapramiška*. Liki v *Žogici Nogici* svojih čustev ne izražajo tako natančno in pogosto, večina zgodbe je brez eksplicitnega izražanja čustvenih vidikov dogajanja, hkrati pa se čustveni

konflikt, ki se zgodi med žogico in rejnikoma, ne razreši. Analiza z vidika emocionalne literarne vede kaže, da neprijetne situacije v zgodbi *Sapramiška* skozi monologe in dialoge komentira predvsem sama protagonistka, s tem pa skozi celotno pripoved izraža svojo subjektiviteto. Njena čustva brez uokvirjanja z lastnimi komentarji podaja tudi pripovedovalski glas, tako da so čustva izražena z več različnimi literarnimi sredstvi, od njihovega neposrednega poimenovanja do opisov telesnih odzivov, obnašanja in tona glasu. Oba opisana vidika besedilne strukture izpostavljata, da so miškina čustva pomembna, da sta njen lastni glas in njen vidik ključna, zato so njeni spreminjajoči se čustveni odzivi tudi osrednja tema pripovedi, ki prav tako kot zunanje dogajanje poudarja notranje dogajanje v protagonistki. Čustva protagonistke v zgodbi *Žogica Nogica* so po drugi strani v strukturi zgodbe skorajda odsotna, saj *Žogica Nogica* v dialoškem delu s krikom strahu izrazi čustva v trenutku, ko jo Zmaj Tolovaj ugrabi, v nadaljevanju zgodbe pa njen glas iz pripovedi popolnoma izgine, svoje doživljanje pa izražajo le drugi liki, ki *Žogico Nogico* zasramujejo, obsojajo ali njenega subjektivnega vidika ne razumejo in ne upoštevajo. Čeprav je protagonistka žrtev prevarantskega lika, ki jo pretenta, je v zgodbi predstavljena kot povzročiteljica nesrečnega dogodka, za katerega naj bi bila po tej razlagi kriva sama. Opisani vidiki besedilne strukture implicirajo, da čustva protagonistke niso pomembna oz. njen pogled na zgodbeno dogajanje ni ključen in da so pomembnejša čustva dedka in babice, prav tako čustva *Žogice Nogice* s svojimi subjektivno obarvanimi komentarji zgodbenega dogajanja preglasi pripovedovalski glas.

Če torej miška Sapra konflikte v zgodbi rešuje sama in ob tem izraža svoja čustva, pa se *Žogica Nogica* sreča s konfliktom, vendar je zatem utišana, konflikt pa namesto nje rešujeta dedek in babica. Obe zgodbi imata strukturo potovanja, ki se začne in konča doma, liki pa s to potjo razrešujejo težave, le da miška potuje sama in težave rešuje sama, v zgodbi *Žogica Nogica* pa težave žogice rešujeta njena skrbnika. Obe protagonistki zaradi konfliktne situacije izrazita misel, da bi v obupu končali svoje življenje. Ob tem miška Sapra tekom zgodbe pridobi moč in upanje v prihodnost ter voljo do življenja izkaže s tem, da premaga strah pred zobozdravnikom in ji uspe z zvijačo preživeti agresiven napad mačke, medtem ko ta proces pri žogici ni ekspliciran, saj je iz zgodbene strukture umaknjena in svojih težav ne rešuje sama ter je s tem v primerjavi z aktivno miško pasiven literarni lik. Sklenemo lahko, da emocionalna literarna veda osvetli prezrte razsežnosti literarnih del, tudi otroških. Otrokom, ki se učijo prepoznavati in izražati čustva, lahko literarni liki služijo kot modeli za razumevanje sebe in odnosov z drugimi. Kot smo pokazali z analizo, besedilo *Sapramiška* otroke navaja na lastno moč in glas, medtem ko ti vidiki v besedilu o *Žogici Nogici* niso prisotni, zato je prvo besedilo primernejše za emocionalni razvoj mladih bralcev.

Prispevek je nastal v okviru temeljnega raziskovalnega projekta Oblike sramu v slovenski književnosti (J6-60113), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Literatura

- HERMAN, David, 2008: Cognition, Emotion, and Consciousness. David Herman (ur.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 245–259.
- HOGAN, Patrick Colm, IRISH, Bradley J., PANDIT HOGAN, Lalita, 2022: *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. London: Routledge.
- JANDL, Ingeborg, KNALLER, Susanne, SCHÖNFELLNER, Sabine, TOCKNER, Gudrun (ur.), 2017: Preface. Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner, Gudrun Tockner (ur.): *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: transcript Verlag. 9–16.
- KORON, Alenka, 2020: Sram in krivda v kratki zgodbi »Marija, pomagaj« Suzane Tratnik. *Primerjalna književnost* XLIII/1. 243–254. <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.14>
- MAKAROVIČ, Svetlana, 2022: *Sapramiška*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MALÍK, Jan, 1996: *Žogica Nogica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MAYER, John D., ROBERTS, Richard D., BARSADE, Sigal, 2008: Human Abilities: Emotional Intelligence. *Annual Review of Psychology* LIX/1. 507–536.
- MIALL, David S., 2008: Feeling from the Perspective of the Empirical Study of Literature. *Journal of Literary Theory* I/2. 377–393.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2011: Sapramiška: slikanica, slušna igra in gledališka uprizoritev. *Jezik in slovnstvo* LVI/1–2. 87–101. <https://doi.org/10.4312/jis.56.1-2.87-101>
- TONELLI, Natascia, 2013: Lo sguardo dell'italianista: letteratura, scuola, competenze. Natascia Tonelli (ur.): *Per una letteratura delle competenze*. Torino: Loescher Editore. 13–21.
- ŽUNKOVIČ, Igor, 2015: Učinek utelešene vednosti v sodobni dramatiki – 24ur Simone Semenič. *Slavistična revija* LXIII/4. 377–388. https://srl.si/ojs/srl/article/view/COBISS_ID-59734114

Literarna empatija in pesniška zbirka *Ponikalnice* Ivanke Hergold

DOI: 10.4312/Obdobja.44.441-447

Alojzija Zupan Sosič, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana;
alojzija.zupansosic@ff.uni-lj.si

Pripovedna, dramska in lirska dela Ivanke Hergold zaznamuje posebna literarna empatija, tj. razumevanje tuje izkušnje in razpiranje drugemu, ki v času njenega življenja ni bila ustrezno ovrednotena. V prispevku o mladostni pesniški zbirki *Ponikalnice* jo imenujem empatična refleksivnost, ki jo delim na dvojno prisotnost: raven lirskega subjekta in poetološke razprtosti. K empatičnosti lirske govorke namreč prispevajo naslednji procesi: estetski opisi, kontrastivna dinamika in inovativne podobe.

Ivanka Hergold, estetski opisi, kontrastivna dinamika, inovativne podobe, empatična refleksivnost

Ivanka Hergold's prose, plays, and poetry are marked by a special kind of literary empathy—that is, understanding someone else's experience and opening up to others—which was not properly evaluated during her lifetime. This article, which focuses on her youthful poetry collection *Ponikalnice* (Disappearing Streams), refers to it as empathetic reflexivity, dividing it into a double presence: the level of the lyrical subject and poetological openness. Namely, it is the following processes that contribute to the empathy of the lyrical speaker: aesthetic descriptions, contrastive dynamics, and innovative images.

Ivanka Hergold, esthetic descriptions, contrastive dynamics, innovative images, empathetic reflexivity

1 Uvod

Ivanka Hergold (1943–2014), slovenska pesnica, pisateljica, dramatičarka, gledališka in literarna kritičarka, urednica, prevajalka in učiteljica, je poleg kratkih pripovedi (zbirke *Pasja radost ali karkoli*, *Vse imaš od mene*, *Pojóči oreh* ter noveli *Beli hrib* in *Dido*) in romana *Nož in jabolko* napisala tudi eno televizijsko in eno radijsko igro ter dramo *Paracels*. Leta 2008 pa so bile objavljene njene mladostne pesmi z naslovom *Ponikalnice*, v katerih se prepletajo podobni tokovi ustvarjalnosti in izvirnosti kot v celotnem delu slovenske umetnice. Njena literarna dela namreč zaznamuje posebna empatija – tj. razumevanje tuje izkušnje, možnost razpiranja drugemu in odprtost do drugega, ki se začrtajo že v njeni edini pesniški zbirki *Ponikalnice* –, ki pa je v času njenega življenja niso znali ustrezno umestiti. Racionalno in čustveno dogajanje pesmi v prozi, zasnovano na sposobnosti vživljanja v položaj drugega, bo tudi glavna smer

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



mojega znanstvenega prispevka, ki si želi umestiti kakovostno delo Ivanke Hergold v slovenski literarni kanon.

Pot do razlage literarne empatije *Ponikalnic* bo tlakovala refleksija o stanju sodobne literarne empatije in poezije, delno pa tudi primerjalna analiza nekaterih avtoričinih del. Bogastvo pripovednih podob Ivanke Hergold je namreč podobno pestrosti in poglobljenosti podob v njeni poeziji. Razprava se zaradi omejenosti obsega ne bo mogla ukvarjati z vzroki zamolčanosti vrhunskega opusa pisateljice, pesnice in dramatičarke. V svoji prejšnjih študijah sem že omenila, da je zamolčanost nevzdržna, saj je Hergold začela objavljati že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja in je tako v slovenskem in italijanskem prostoru prisotna več kot petdeset let. Tu bi samo ponovila misel Ace Mermolja in Marka Sosiča iz članka *Ovrednotimo Ivanko Hergold* (2019), tj. prepričanje o etični zavezanosti, ki nas nagovarja k skrbi za prepoznavnost njenega opusa, če za proces kanonizacije v preteklosti ni bila dovolj njegova vrhunska.

2 Empatija, identifikacija in simpatija

Začetek poglobljenega raziskovanja literarne empatije vsekakor predstavljajo trije obrati v devetdesetih letih 20. stoletja: to so pripovedni, interpretativni in etični obrat. Šele vsi trije skupaj so omogočili, da sta se razmišljanje in čutenje (angl. *thinking and feeling*) obravnavala v istem »paketu«, kar so strokovnjaki poimenovali *čustvena inteligenca*; nekateri nevroznanstveniki pa so celo skovali nov termin *kogmocija* (angl. *cog-motions*, Keen 2007: 27), da bi poudarili zlitje kognicije in emocije. Pri uveljavljanju literarne empatije v filozofiji oz. literarni vedi sta trenutno najpomembnejši Marta Nussbaum in Suzanne Keen. Če Nussbaum (Keen 2011: 19–24) pri poudarjanju etične vloge književnosti izpostavlja pomen literarne domišljije, je Keen bolj skeptična¹ glede povezave književnosti in empatije, čeprav se istočasno z vsem svojim delom zavzema za preučevanje intelektualnih in čustvenih vplivov (romanov) v kontekstu pozitivnih, nevtrálnih in negativnih učinkov. Medtem ko nas Nussbaum prepričuje, da bomo z zmanjševanjem pomena literarne domišljije izgubili bistveno povezavo z družbeno pravičnostjo in dokazuje pomen literarne imaginacije s subverzivnostjo književnosti, Keen poskuša literarno empatijo natančno definirati, saj jo deli na bralčevo in avtorjevo empatijo (Zupan Sosič 2020: 225–226).

Pri definiranju empatije je pomembno najprej razložiti razliko med empatijo in identifikacijo ter empatijo in simpatijo. Čeprav je empatija podobna identifikaciji, se vendarle od nje razlikuje: empatija je psihična spoznavna sposobnost, s pomočjo katere se človek prestavi na mesto neke druge osebe, dogodka ali pripovedne prvine, da razume čustva in namere (Andrieu, Boëtsch 2010: 118–119), čeprav ni nujno, da pri tem občuti simpatijo, privrženost ali usmiljenje. Z drugimi besedami je empatija mehanizem

1 Skeptičnost seveda ne pomeni, da Keen empatijo obravnava kot nepomembno kategorijo, le opozarja na to, da ima ta lahko poleg pozitivnih tudi povsem nevtralne učinke, včasih celo negativne. Tako meni (Keen 2006: 213–221), da v fiktivski situaciji bralec oz. bralka nima obveznosti do literarnih likov, kar mu najbrž omogoča enostavnejše empatiziranje, ni pa nujno, da ta izkušnja vodi do prosocialnega ravnanja, kar pomeni, da isti bralec in bralka v resnični situaciji ne bi nujno delovala empatično.

(Zupan Sosič 2017: 323), ki vodi razumevanje doživetja druge osebe. Je racionalno in čustveno dogajanje, ki temelji na sposobnosti postavljanja v položaj drugega oz. vživljanja v drugega ali videnja sveta skozi oči drugega ter razumevanje njegovega sveta na način njegovega čustvovanja in razmišljanja. Kot že sam latinski izvor (*identifikatio*) pove, pojem identifikacija nima tako širokega pomenskega polja, saj pomeni le potrjevanje istovetnosti.

Miall (2008: 388) trdi, da užitek v branju fikcije ne izvira samo iz identifikacije, temveč tudi iz empatije do likov, ki so nam neznani, iz druge kulture ali samo drugega spola. Medtem ko je pri literarni identifikaciji bistvena simpatija (Zupan Sosič 2017: 337) do literarne osebe, dogajanja, stanja, oblike ali stila, torej pretežno čustveno uje-manje ali naklonjenost pojavom, ki so nam znani ali so nam celo podobni, je za empatijo značilno doživljanje in razumevanje neznanega oz. tuje izkušnje ter možnost razpiranja drugosti in odprtosti do drugega, kar pa je tudi bistveno poslanstvo književnosti na splošno. Poleg identifikacije se z empatijo večkrat enači tudi simpatija, čeprav bi kljub nekaterim stičnim točkam vse tri pojme morali razlikovati. Oba pojma vključujeta občutek sočut/en/ja (Abrams 1999: 74–75), a se razlikujeta po stopnjah čustvene vpletenosti in razumevanja. Medtem ko simpatija pogosto temelji na prepoznavanju in ponujanju tolažbe, spodbude ali podpore, poskuša empatija resnično razumeti in izkusiti občutke, poglede in izkušnje, zato zahteva aktivno poslušanje, že kar potopitev v čustveno izkušnjo druge osebe in vzpostavljanje globlje čustvene vezi. Še lažje bomo razliko med simpatijo in empatijo razumeli, če bomo sprejeli Juulovo (2017: 69) metaforo za empatijo: modrost srca.

3 Pomen poezije

Osvetlitev povezave identifikacija-empatija-simpatija je temeljna os različnih študij, ki potrjujejo pomen branja² za razvijanje empatije, te zaželene kategorije našega časa. Strinjam se z Osojnikom³ (2025: 230), da postaja branje poezije v svetu posthumanističnega militantnega Zahoda in neoliberalne tehnosfere, kjer sta človek in človeštvo zreducirana na moteči odpadki, ontološki agregat biti. Podobno razmišlja tudi Paz (2002: 120), ko trdi, da sta pisanje in branje poezije pomembna dejavnost, saj senzibilizirata in izostrujeta dojemanje ne le jezika, temveč realnosti, v kateri živimo. Pesem namreč združuje univerzalno in partikularno (Zupan Sosič 2025: 65), (samo)občutenje in (pred)refleksivno zavest, ko v razmerju z drugostjo vzpostavlja dialoškost na različnih ravneh in se tako kot dvoživka razrašča v različna okolja, ugodna za klitje empa-

2 Kot središčno dejavnost človeštva razlaga branje tudi Dehaene (2009: 325), ko ga razume kot rezultat človeške evolucije in hkrati glavni akter njene kulturne eksplozije. Prav branje in pisanje sta naši vrsti omogočila izostriti um ter ga obdariti z dodatnim zunanjim spominom. Ta nam omogoča, kot trdi Francisco de Quevedo, da »z očmi poslušamo mrtve« in delimo misli preteklih mislecev. V tem smislu je branje prva »proteza uma« – proteza, ki so jo nasledstva starodavnih pisarjev prilagodila našim možganom primatov.

3 Osojnik (Šoster 2023: 94) imenuje poezijo udarna govorica: »Poezija je od vseh govoric najudarnejša, ne glede na vse dvome o tem. Ko pride do najhujših kriz, je edino poezija tista, ki je zmožna jasno nagovoriti ljudi in odkrito spregovoriti v težkih časih.«

tije. Še posebej pa je dobrodošlo, ravno v teh časih sprenevedanja, laži in manipuliranja, brati poezijo, ki poleg miline vsebuje tudi ostrino. To so vsekakor pesmi v *Ponikalnicah* (2008), ki ohranjajo nož iz pisateljčinih pripovedi in tako lahko zarežejo daleč pod površino. Podobno kot v avtoričinih kratkih pripovedih in romanu se ta nož z ostrimi sunki zariva v spoznanje in razkriva posebno izostrenost metafizičnega nihilizma (Zupan Sosič 2023: 275), ki se do romana *Nož in jabolko* (1980) Ivanke Hergold v slovenskih modernističnih besedilih še ni pojavila.

4 Empatična lirska govorka

Literarno empatijo bi lahko v pesniški zbirki *Ponikalnice* razdelili na dvojno prisotnost: na ravni lirskega subjekta in poetološke razprtosti, čeprav tudi lirsko govorko označujejo vsi obravnavani procesi, tj. estetski opisi, kontrastivna dinamika in inovativne podobe. Medtem ko lirska subjektka, pesemski jaz ali preprosteje kar lirska govorka nagovarja različne predmete, pojave in bitja z odprtostjo in sprejemljivostjo, se poetološka razprtost odpira različnim inovativnim posegom, ki nas na estetski način seznanjajo z drugim, tujim in raznolikim. Sedeminštirideset nenaslovljenih (samo pesem Materi ima naslov) mladostnih pesmi v prozi je postavljenih v naravno okolje, v gozd, kamnolom, na travnik, skalo in frato (poseko) ter ob reko, le redke se umestijo v urbano naselje. Že izbira pesemskega prostora kaže na posebno naklonjenost podeželskemu okolju, kjer pa niso izpostavljeni vaški običaji ali tradicionalni ruralni odnosi, ki bi bili rousseausajevsko idealizirani, temveč narava, predvsem njen rastlinski svet. Tako lirski subjekt že v prvi pesmi s sedanjikom oznani, da pohiti v gozdove, ki jih imenuje mirno zatočišče, in tudi opredeli svoje razumevanje azila: »kjer je človek človek, ne trpin ...« (Hergold 2008: 11). Modalnost prve pesmi se skozi celotno zbirko razveže v bivanjsko negotovost, stalno označevalko pisateljčinih pripovedi in romana. Zdi se, da ravno bivanjska negotovost krmari celotno pesemsko razpoloženje, vpliva pa tudi na oblike empatičnosti lirske govorka.

Narava v nadaljevanju ne opravlja več tako terapevtske vloge kot v prvi pesmi, saj se njena azilska vloga meša še z drugimi. Postaviti se v položaj drugega in predvidevati, kaj je zanj oz. zanjo značilno ali ugodno, je osnovni položaj empatične lirske govorka tudi v drugih pesmih. Tako se v tretji pesmi postavi v vlogo kapljic v temnem hribu in razmišlja, kako se kapljice iščejo, hkrati pa tudi tečejo in bežijo. S posebno empatično toplino nagovarja še kamnolom, travnik, skalo in reko, vendar le vodne in gozdne prvine poveže z blagodejnim mirom. Da empatija ni samo sočutenje (kar je značilno za identifikacijo in simpatijo), pač pa tudi razumsko vživljanje, se govorka dobro zaveda: v sedemnajsti pesmi celo nagovarja, kako »dobro je misliti, da si dež« (Hergold 2008: 28), in postavlja to prednost v jasno razvidno situacijo. Zdi se ji, da se je najbolje postaviti v vlogo dežja, kadar si smešen od jeze ali ljubezni in se tako zavedati, da boš kmalu kot oblak prazen in čista daljava sama sebi. Če je primerjanje s kapljicami in dežjem dokaj abstraktno in seveda zelo poetično početje, je razpiranje drugosti v primeru jabolka dosti bolj konkretizirano dejanje, a še vedno ustrezno estetizirano.

Pesemski jaz se namreč empatično poglobi v viseče jabolko tik pred padcem na tla, ko začuti in predvidi njegovo bolečino, njegov pristanek na tleh pa označi kot rezultat neobgljenosti: »Jabolko v zraku. Bolečina v jasnini, nihljaj, in pade kot kamen / daleč od drevesa neobgljeni sad.« (Hergold 2008: 33) Prav jabolko se od vseh naravnih prvin pojavi največkrat, kar trikrat, in na tak način lahko nakaže pomembnost tega sadeža tudi za bodoče ustvarjanje (npr. za roman *Nož in jabolko*). Tudi v osemindvajseti pesmi je jabolko odtrgano, a za razliko od prejšnjega pristane v ustih, nato pa kot peške in pecelj zaključi svojo pot v prahu. Tretji položaj jabolka pa je drugačen, saj je konkretnije povezan s človekom, že kar z nagovorjenim ljubimcem. Očitno se je pesnici ta poveza-va zdela tako pomembna, da jo je postavila v svetopisemsko dikcijo, v kateri že na začetku pesmi lirski jaz nagovarja Boga. Prosi ga, naj težko pričakovanemu ljubljenu pove, da ga ima rada in da »bova skupaj jedla Tvoje jabolko.« (Hergold 2008: 54) Da v pesmi ne gre zgolj za preslikavo katoliške ideje o grešnem sadežu, nam šepeta ironija v nagovoru Boga, ki mu lirski jaz že v prvem verzu pove, naj se obnaša odgovorno, saj se vendarle piše z veliko začetnico (»Bog, ki se pišeš z veliko, vprašaj tistega mladega fanta«; Hergold 2008: 54).

Poglobljeno branje pesemskih apostrof – poleg omenjenih so inovativni tudi nagovori mesečine, vetra, dežja, reke, časa, milih dni – beleži, da je prav nagovor odsotnega, a zelo zaželenega ljubimca, v pesmih najpogostejši. Presenetljivo pri tem nagovoru je to, da njegova odsotnost ni nikoli pojasnjena, hkrati pa lirski subjekt tudi ne izrazi jeze, sovraštva, maščevanja ali drugih negativnih čustev ob beleženju lastne situacije (brezupnega) čakanja, kar nedvomno kaže na veliko mero empatičnosti lirske govorce. Ta ne samo da poskuša razumeti molk in odsotnost ljubljene, ampak se mu celo ponuja v uporabo (Hergold 2008: 16), hkrati pa priznava, da je objektivni pogled na svet zaradi ljubezni običajno zamegljen (Hergold 2008: 25). A kljub empatični pomirjenosti pogled lirske govorce ni naiven ali sočuten na napačnem mestu: lirski subjekt se zaveda, da se lahko z največjo gotovostjo uresniči le v naravi (ne pa v ljubezni), primarna oblika ljubezni pa je vsekakor ljubezen do samega sebe. Tako ljubezensko željo postavi v pravljíčno ironično dikcijo: »Nekega dne bo neki dan. Vsakdo bo ljubil nekoga, ki ga ima rad. In če ga ne bo znal imeti rad, se bo ljubil kakor jaz s tabo – brez tebe.« (Hergold 2008: 53)

5 Poetološka razprtost: estetski opisi, kontrastivna dinamika in inovativne podobe

Utopično bi bilo trditi, da natančno poznamo tehnike za vzbujanje literarne empatije. Čeprav je bilo za učinkovito priklicevanje empatije »nominiranih« (Keen 2015: 158) kar nekaj pripovednih tehnik, je nemogoče dokazati, katere so najuspešnejše, še težje pa jih je preizkusiti na različnih skupinah bralcev. Mogoče pa je obravnavati nekaj postopkov, načinov ali tehnik, ki se v posamezni pesniški zbirki izkažejo za najučinkovitejše; v *Ponikalnicah* so to že razložena empatična lirska govorka ter estetske deskripcije, kontrastivna dinamika in inovativne podobe. Že pri obravnavi empatije lirske govorce sem omenila estetske opise, ki so rezultat vseh treh omenjenih tehnik: za lažjo predstav-

nost bom izpostavila kakovostno predpredzadnjo pesem, ki spretno menja perspektivo ali objekt apostrofe. Najprej nagovarja mile dneve, ki jih lirska govorka ne more pozdraviti z veselim vzklikom »srečno«, nato se smer govora obrne proti drugoosebnemu liku, ki ga poimenuje »medeni grm«. Ker se nagovorjeni ti metaforizira v rastlino, na koncu ne vemo natančno, ali gre še za nagovor ljubljenu ali pa se ta umika estetskemu opisu medenega grma (»Visiš v noči: medeni grm z listi, napitimi od rose«; Hergold 2008: 55) s koreninami, ki segajo v oči in povzročajo slepoto.

Estetskost deskripcije grma je premišljena tudi zato, ker ni omejena samo na pravkar izpostavljeno pesem: grm se pojavi še v četrti pesmi, s cvetovi kot ogenj (lahko si jih predstavljamo kot svetilnik sredi noči), v dvanajsti pa nastopa kot oleandrov grm in prav tako prinaša pozitivno konotacijo. Ta je v vseh treh pesmih dramatično povezana z negativno semantiko, tako da nasprotnost pomenov vzpostavlja posebno dinamiko, ki sem jo poimenovala kontrastivna dinamika. Ambivalentnost podob se namreč vzpostavlja s hitrim metežem besed, kar bralki in bralcu omogoča povezati različne, največkrat prav diametralno nasprotne predstave v nove podobe. Kontrastivna dinamika pa ne povzroča hermetičnosti govorice, saj se lirski subjekt obrača k različnim stvarim in pojavom empatično, jih nagovarja in poskuša čim bolj zračno predstaviti bivanjski položaj govorečega in ogovorjenega. Tako se v prej omenjeni pesmi najprej nagovarjajo mili dnevi (Hergold 2008: 55), ki pa skrivajo v sebi nekaj nemilega. Negotova in dinamična situacija se nadaljuje tudi z opisom medenega grma, saj se na koncu doda, da prav ta estetska podoba povzroča govorki kruto izgubo: slepoto.

Izvirnost izstopajoče podobe v tej pesmi – medeni grm z listi, napitimi od rose – nas vpelje še v tretjo empatično tehniko te zbirke: inovativne podobe. Te se ne gradijo samo z estetskimi opisi in kontrastivno dinamiko, kar sem že omenila, ampak so vezane tudi na posebno oblikovno in strukturno logiko modernizma. Nenaslovljene pesmi v prozi namreč delujejo drugače kot tradicionalne pesmi že na zunaj: zapisane so kot proza in so zelo kratke, saj obsegajo od dve do deset vrstic. Nizanje inovativnih podob sicer ne sledi zgodbarskemu nareku kavzalnosti ali temporalnosti, saj temelji na posebni lirski zgoščenosti ter ritmični in glasovni ubranosti, se pa, vsaj z nekaterimi govornimi potezami, vseeno trudi ujeti pripovedni zamah. V razkorak med verzno in prozno identiteto se je ujelo veliko različnih opozicijskih dvojnic, ki mestoma sproščajo tudi posebni humor in ironijo: človek – narava, rastline – živali, osamljenost – (ljubezenska) zveza, mir – nasilje, konstrukcija – destrukcija, opazovanje – zapisovanje/pesnjenje, človeški pogled – univerzalnost narave ... Inovativne podobe, temelječe na estetskih opisih in kontrastivni dinamiki, so empatično ujele v svoje mreže lastnost, s katero je avtorica tudi v kasnejših pripovednih in dramskih besedilih presegla (in tudi zato naletela na toliko ovir pri recepciji) horizont slovenske književnosti. To je ženski lik (v našem primeru pesemska govorka), oblikovan povsem izven ustaljenih obrazcev, izven t. i. ženskega vitalizma (Zupan Sosič 2023: 277), v katerega se običajno prišteva predano materinstvo in zaneseno partnerstvo. Glede na dinamično prehajanje bivanjskih leg od pesimizma, optimizma, panteizma, nihilizma, determinizma in fatalizma k vitalizmu bi prevladujoče bivanjsko stanje v tej zbirki poimenovala empatična refleksivnost, ki jo zaključí izvirna

podoba odvečnega smehljaja v zadnjem verzu: »Šla bom in živela kakor odvečen smehljaj.« (Hergold 2008: 57)

Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265), ki ga iz sredstev proračuna RS financira ARIS.

Literatura

- ABRAMS, Meyer Howard, 1999: *A Glossary of Literary Terms*. Forth Worth idr.: Harcourt Brace College Publishers.
- ANDRIEU, Bernard, BOËTSCH, Gilles (ur.), 2010: *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik.
- DEHAENE, Stanislas, 2009: *Reading in the Brain: The New Science of How We Read*. New York: Penguin Group.
- EATON, Marcia M., 1982: A Strange Kind of Sadness. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XLII. 51–64.
- HERGOLD, Ivanka, 2008: *Ponikalnice; Paracels*. Trst: ZTT=EST.
- JUUL, Jesper, 2017: *Empatija: pot do sebe in do drugega*. Radovljica: Didakta.
- KEEN, Suzanne, 2006: A Theory of Narrative Empathy. *Narrative* XIV/3. 207–236.
<https://www.jstor.org/stable/20107388> (dostop 25. 8. 2019)
- KEEN, Suzanne, 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- KEEN, Suzanne, 2015: *Narrative Form*. New York: Macmillan.
- MIALL, David, 2008: Feeling from the Perspective of the Empirical Study of Literature. *Journal of Literary Theory* 1/2. 377–393. <https://doi.org/10.1515/JLT.2007.023>
- NUSSBAUM, Martha, 1997: *Cultivating Humanity*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- NUSSBAUM, Martha C., 2005: *Pjesnička pravda. Književna imaginacija i javni život*. Prevedla Marina Miladinov. Zagreb: Deltakont.
- OATLEY, Keith, 2011: *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.
- OSOJNIK, Iztok, 2025: Iz recenzij. Alojzija Zupan Sosič: *Berem pesmi*. Vnanje Gorice: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove. 230–231.
- PAZ, Octavio, 2002: *Branje in zrenje*. Prevedla Vesna Velkovrh Buklica. Ljubljana: Beletrina.
- ŠOSTER, Veronika, 2023: Intervju z Iztokom Osojnikom: Ko verzi laufajo, moraš biti hiter, da ne bi izgubil njihovega repa, ker živ jezik ne čaka. *Literatura* XXXV/381. 74–97.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2020: Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana Hiša Marije Pomočnice in Križ na gori. *Primerjalna književnost* XLIII/1. 223–242.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2023: Vrednotenje in kanonizacija pripovedi Ivanke Hergold. Andraž Jež (ur.): *Slovenska literatura in umetnost v družbenih kontekstih. Obdobja 42*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 271–278.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2024: Podobe v kratki pripovedi Ivanke Hergold. Jerca Vogel (ur.): *Podoba v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 60. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 52–60.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2025: *Berem pesmi*. Vnanje Gorice: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove.

Čustva in terapevtsko branje

DOI: 10.4312/Obdobja.44.449-455

Igor Žunkovič, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

Prva evropska biblioterapevtska konferenca v Budimpešti (2024) je poudarila pomembno vlogo literarne vede pri razvoju biblioterapije. Biblioterapija se deli na klinično in razvojno, nekateri raziskovalci pa razvijajo t. i. literarno biblioterapijo, pri čemer slednja temelji na branju literarne fikcije z namenom osebnostne preobrazbe. Branje literarnih besedil spodbuja kognitivno in afektivno empatijo prek simulacije socialnih situacij. V prispevku je poudarjena kompleksnost nevrokognitivnih procesov branja in vloga čustev v literarni interpretaciji. Na primeru Cankarjeve črtice *Mladost* je prikazano, kako analiza čustvenih konceptualnih metafor omogoča globlje terapevtsko in interpretativno razumevanje literarnega besedila.

literarna biblioterapija, kognicija, čustva, simulacijska teorija, interpretacija

The first European Bibliotherapy Conference in Budapest (2024) emphasized the significant role of literary studies in the development of bibliotherapy. Bibliotherapy is generally divided into clinical and developmental types; some researchers also advance the concept of literary bibliotherapy, which is based on reading literary fiction with the aim of personal transformation. Reading literary texts fosters both cognitive and affective empathy through the simulation of social situations. This article highlights the complexity of the neurocognitive processes involved in reading and the role of emotions in literary interpretation. Using Cankar's short story »Mladost« (Youth) as an example, it demonstrates how the analysis of emotional conceptual metaphors makes possible a deeper therapeutic and interpretive understanding of the literary text.

literary bibliotherapy, cognition, emotions, simulation theory, interpretation

Četrtega in petega oktobra 2024 je v Budimpešti potekala prva evropska biblioterapevtska konferenca, ki je dobro pokazala stanje na področju biblioterapije, pri čemer lahko izpostavim dvoje: da obstaja v Evropi velik interes za biblioterapijo in da ima literarna veda znotraj tega sicer interdisciplinarnega (raziskovalnega?) področja vodilno vlogo. Med nastopajočimi je namreč mogoče odkriti mnoge komparativiste in literarne teoretike iz vse Evrope, recimo vodjo konference Judit Beres (Univerza v Pecu, Univerza v Veroni), Eevastiine Kinnunen (Univerza v Turkuju), Davorja Piskača (Univerza v Zagrebu), Torstena Petterssona (Univerza v Uppsali), Penelope Kolovou (Univerza v Bielefeldu), Thora Magnusa Tangeråsa (Univerzitetni kolidž Kristiania) do danskega literarnega zgodovinarja in teoretika Jürgena Pietersa (Univerza v Gentu) in drugih.¹ Ob skandinavskih državah je predvsem v srednjeevropskem kulturnem

1 Vsi podatki o konferenci, udeležencih in partnerjih konference so dostopni na konferenčni spletni strani <https://poetrytherapy.eu/>.



prostoru biblioterapija doma na oddelkih za svetovno književnost in oddelkih za primerjalno književnost ter delno tudi kulturnih študijah. Temeljno vprašanje, ki se ob tem zastavlja, je, zakaj je biblioterapija za različne literarnovedne strokovnjake tako pomembna metoda branja literarnih besedil, da tvorijo avantgardo njene promocije in raziskovanja. To vprašanje je seveda zastavljeno tendenciozno in vsaj deloma tudi retorično, saj je literarna veda že v 20. stoletju raziskovala literarno recepcijo in pri tem prispela do pomembnih dognanj. Najbrž ni naključje, da je literarna veda prav v srednje-evropskem kulturnem prostoru tako pomembno vpeta v raziskovanje biblioterapije, če pomislimo na recepcijsko estetiko, ki je nastala v tem kulturnem območju in formirala zgodnja razmišljanja o vlogi literature v biblioterapiji. Toda empirično znanstveno raziskovanje pragmatičnih učinkov branja literature se je pričelo šele pred nedavnim v obliki druge generacije kognitivne literarne vede, ki se v veliki meri naslanja na sodobno nevroznanost in nevrometrične metode funkcionalnega raziskovanja človeške kognicije.

Biblioterapija pomeni uporabo literature v terapevtske namene, izvajajo jo certificirani terapevti in psihiatri, vendar večina strokovnjakov sledi prepričanju Johna Pardecka, ki je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja populariziral biblioterapijo pri otrocih, da lahko biblioterapijo poleg strokovnjakov terapevtov in psihiatrov uporabljajo še starši, učitelji, knjižničarji in drugi, ki želijo z njeno pomočjo lajšati posamezne duševne stiske in težave otrok ali odraslih oseb in starostnikov (Heath idr. 2005: 564). A zdi se, da vendarle obstaja razlika med početjem psihiatrov in kliničnih psihologov v kliničnem okolju ter tem, kako literaturo uporabljajo drugi. Strokovnjaki zato poudarjajo razliko med biblioterapijo kot klinično prakso ter biblioterapijo kot svetovanjem, ki je namenjeno pomoči pri lažjih problemih in dilemah odrasčanja, medosebnih odnosov, osebnostni rasti in razvoju ter kot preventivo v procesu zagotavljanja duševnega zdravja² (Zabukovec 2017: 25–26). Četudi biblioterapijo razumemo bodisi kot klinično terapijo bodisi kot svetovanje (razvojna biblioterapija), ostaja uporaba literature v obeh pristopih zelo podobna, temeljna razlika med obema vrstama biblioterapije pa se tiče potrebe po višji stopnji predvidljivosti in nadzoru literarnih besedil v kliničnem okolju, zato se tam običajno uporabljajo prirejene ali posebej za terapijo napisane zgodbe.

Globlje posledice za razlikovanje pomena literature v biblioterapiji ima razlikovanje med biblioterapijo in literarno biblioterapijo, ki ga argumentirano opišeta Davor Piskac in Manca Marinčič (2024). Medtem ko pojem biblioterapija zaobjema vsakršno terapevtsko rabo branja in celo terapevtskega ustvarjanja, vključno z branjem priročnikov za samopomoč in za terapevtske namene napisanih didaktičnih zgodb, literarna biblioterapija pomeni specifičen način ali metodo branja literarne fikcije, katere cilj je vnašanje sprememb v doživljanje/življenje udeleženecv.

Učinkovanje terapevtskega branja je teoretično utemeljeno, upoštevajoč raziskave torontske psihološke šole na prelomu tisočletja, posebej Keitha Oatleyja, Raymonda Mara, Maje Djikić in drugih. Njihove sicer psihološko motivirane raziskave branja

2 Najpomembnejša pragmatična razlika med obema je, da klinično terapijo vodi terapevt, razvojne pa ne.

literature utemeljujejo t. i. simulacijsko teorijo, v skladu s katero je branje literarne fikcije pravzaprav na dvoje načinov simulacija. Najprej sama literatura »simulira socialno življenje« – predvsem Oatley (1999) izpostavlja, da je pomen literature pravzaprav v tem, da simulira intersubjektivne odnose različnih vrst ter s tem pripravlja bralce na situacije v resničnem življenju. Toda še pomembneje je, drugič, da gre za simulacije družbenega življenja tudi na kognitivni ravni – da torej odnose, ki jih vzpostavljajo literarni svetovi, izvajamo tudi na miselni in čustveni ravni. Zato predvidevajo in z empiričnimi raziskavami dokazujejo, da branje literature bralce zares spremeni tudi na osebnotni ravni, in sicer predvsem kratkoročno, medtem ko kasnejše raziskave kažejo, da so vplivi tudi dolgoročni.

Menim, da je danes nevrokognitivni model branja že tako dodelan, da je mogoče jasno ugotoviti, kako se ti zapleteni in široko porazdeljeni miselni, čustveni, spominski, motorični in drugi procesi, vključeni v branje, zares dogajajo, ko beremo literarno fikcijo. Vsi ti procesi delujejo nesinhrono in s povratnimi zvezami v obdobju med pričetkom branja in zavedanjem tega, kar smo prebrali. To se nam seveda zdi hipno, a gre za občutek, ki precej vara. Od trenutka, ko svetloba pade na rumeno pego do trenutka, ko se zavemo, kaj je pomen prebranega, mine najmanj pol sekunde. In četudi je to s fenomenološkega gledišča res hip, je z nevrobiološkega dolgo časovno obdobje, v katerem se odvije kopica duševnih procesov – če pomislimo, da posamezni nevron za svojo aktivacijo potrebuje dve milisekundi. Obenem pa široka porazdeljenost možganskih aktivacij med branjem pomeni, da so kognitivne simulacije, o katerih govorijo Oatley in kolegi, dejansko ugnezdene v miselnih, motoričnih in predvsem čustvenih procesih, ki tvorijo branje (prim. Oatley, Mar 2008: 175). To povzroča ne le raznolikost možnih branj glede na duševne dispozicije bralca in konkretni trenutek/prostor branja, ampak tudi raznolikost vplivov, ki jih ima literarno branje na bralčevo duševnost. Zato je s kognitivnega vidika Virkova (2018: 55–57) kritika optimističnega pogleda na vlogo literature v družbi, kakor jo zagovarja npr. Martha Nussbaum, povsem upravičena. Tako kot lahko branje spodbuja odnose, doživljanja in vrednote, ki jih v posamezni zgodovinski dobi pojmujejo kot pozitivne, lahko tudi tiste, ki se nam zdijo prav obratne. A kognitivni pogled na branje nam razkrije tudi, da branja nikdar ne moremo povsem ukalupiti v vnaprej predvidene okvirje. Kompleksnost aktivacij, njihova široka porazdeljenost, nesinhronost in povratnost – vse v odvisnosti od konkretnih okoliščin branja in osebnotnih značilnosti ter počutja bralca – pomenijo torišče vsakršnih čustev in občutkov, idej in predstav. In če literarna besedila res simulirajo človeško socialno življenje, kar pomeni predvsem empatično zmožnost in teorijo uma, so to kognitivna področja, ki jih literatura tudi najprej nagovarja in spreminja. Ob tem ne velja zanemariti temeljne postavke kognitivne terapije, da »postane obdelava informacij, ko doživljamo čustveno nelagodje, popačena« (Piskac 2024: 226).

Če lahko branje spremeni osebnotne značilnosti posameznika, se zdi smotrno sklepati, da je mogoče z branjem ustreznih besedil te vplive usmerjati tako, da pomagamo ljudem s točno določenimi duševnimi težavami, recimo s tesnobo ob izgubi, osamljenostjo, depresijo, negativno samopodobo in drugimi. Zaradi opisane kompleksnosti vsake

bralne situacije mora imeti biblioterapija natančno opredeljen terapevtski postopek in tudi natančno opredeljen postopek branja.

Prvega tvorijo posamezne faze biblioterapije od izbire in priprave besedila, vzbujanja zanimanja, imerzije in identifikacije, katarze, univerzalizacije do vnašanja sprememb v vsakdanje življenje (Heath idr. 2005: 567–568). V središču tega procesa je privzemanje perspektiv protagonistov ali drugih literarnih oseb (imerzija, identifikacija, katarza), k čemur pripomoreta narativnost in fikcijskost besedila. Bralec skozi te procese na kognitivni ravni podoživlja specifično socialno situacijo – npr. žalovanje ob izgubi, tesnobo ob ločitvi, nemirnost zaradi socialnih pritiskov itn. –, nato pa prepozna njeno univerzalnost in alternativne načine odzivanja nanjo, ki jih lahko vnese v svoje življenje, če/ko je sam soočen s podobnim problemom. Po eni strani gre torej za miselni proces – kognitivna empatija in teorija uma –, pri katerem bralec prepozna podobnost med lastnim položajem in položajem literarne osebe. Toda to je nekaj, kar je enako ali morda še bolj jasno omogočeno tudi prek branja priročnikov za samopomoč in drugih neliterarnih in nefikcijskih besedil. Dodana terapevtska vrednost literarne biblioterapije leži v doživljanju čustev – afektivna empatija –, ki na kognitivni ravni poteka sočasno z jezikovnim procesiranjem v najširšem smislu (semantični, sintaktični, motorični, avditivni procesi), zaradi česar zmeraj sooblikuje tisto, kar na fenomenološki ravni razumemo kot pomen besedila.³

Izziv, ki ga literarna biblioterapija postavlja literarni vedi, je zato povezan z iskanjem čustvene vrednosti besed, fraz in stavkov, pa tudi odstavkov in daljših besedil. Biblioterapija namreč odstira čustva in občutke, ki jih prinašajo socialne situacije: dejanja in odločitve ljudi ter njihov vpliv na druge, čustva, ki jih gojimo do drugih in vodijo naša racionalna ali neracionalna prepričanja in ravnanja. A obenem razlikuje narativna čustva od čustev, ki jih do narativne situacije vzpostavi bralec. Slednja so lahko podobna narativnim čustvom – empatično doživljanje –, lahko pa se tičejo samega načina oblikovanja zgodbe – estetska čustva. Za literarno interpretacijo so najbrž pomembnejša prva, za vrednotenje pa morda razmerje med obema vrstama čustev, medtem ko je z vidika literarne biblioterapije seveda v ospredju bralec in njegovo čustvovanje ter razmišljanje. A težava nastane, ko se zavemo, da je tudi pripisovanje narativnih čustev v resnici postopek, ki je v veliki meri odvisen od bralca, ne le besedila. Ali ni potem verjetno, da bo bralec v besedilu na čustveni ravni zmeraj našel predvsem tisto, kar bo vanj sam prinesel?

Davor Piskač je zato iznašel specifično metodo branja literarnih besedil, ki je usmerjena v detekcijo čustvenih ozadij konceptualnih metafor – temu reče čustvene konceptualne metafore.⁴ Celoten postopek imenuje cikel MED (proces so-vplivanja misli,

3 Razlikovanje, ki ga je v literarni teoriji mogoče jasno povezati z modeloma avtorja in bralca pri Umberto Ecu (1999), ki ju razvije v *Šestih sprehodih skozi pripovedne gozdove*. Piskač in Marinčič (2004) razlikovanje med načinoma, na katera lahko model bralca raziskuje Ecov fiktivni gozd, izpeljeta v dva načina interpretiranja literature: kognitivnega ali miselnega ter afektivnega ali čustvenega.

4 Piskač teorijo razvije v knjigi *O umetnosti i životu* (2018), podrobneje pa jo predstavi v knjigi *Čustveno življenje metafor* (2024), ki jo je izdal skupaj z Manco Marinčič.

emocij in dejanj) in temelji na predpostavki, izpeljani iz razlikovanja med modeloma bralca (in avtorja) Umberta Eca (1999), in pojmovanju jezika kot posrednika med različnimi sistemi, kakor ga razvija sistemska teorija. Bistvo cikla je povezovanje miselnih in čustvenih vidikov sporočilnosti besedila. Čeprav je z biblioterapevtskega vidika pomembna že prva predpostavka kognitivne teorije, da je na čustvovanje in sploh duševno stanje osebe mogoče vplivati prek spremembe njenih misli – kar pojasnjuje Piskačevo zavezanost pragmatični vrednosti literarnega branja –, je za literarno vedo najbrž pomembnejša druga kognitivno-terapevtska predpostavka, da so posebno čustveno nabiti in ključni dogodki v zgodbi podani tako, da je razumevanje informacij na miselni ravni popačeno (Piskač, Marinčič 2024: 226). To se v literarnih besedilih pokaže pravzaprav jasneje kot med kognitivno terapijo, kjer je treba upoštevati še gestikulacije in druge neverbalne načine komunikacije, in sicer kot razlika med pomensko in čustveno ravno analize. Ta razlika lahko pomeni povezovanje različnih čustev z istim pomenom konceptov (konceptualnih metafor) ali pa povezovanje določenega čustva s konceptom, ki mu nikakor ne ustreza. Če smo osredotočeni zgolj na literarno besedilo v procesu biblioterapevtskega branja, se zato za ključno pomensko vozlišče izkaže analiza čustvenega ozadja besedila oz. razmerja med čustvenim ozadjem in miselnim sporočilom. V tem procesu in njegovi teoretični utemeljitvi je tudi specifična vrednost literarne biblioterapije v kontekstu literarne interpretacije kot procesa osmišljanja literarnega besedila.

Pragmatizem terapevtskega dela izvajalcu in tudi udeležencem biblioterapevtske delavnice kot bralcem nalaga potrebo po izpolnjevanju »praznih mest« v razumevanju misli in čustev literarnih oseb, ki jih nikdar ni mogoče določiti povsem objektivno, zanesljivo in nedvoumno. Bralci jih opredeljujemo vsekakor delno tudi na podlagi lastnega odnosa do situacije, v kateri najdemo literarno osebo, sicer pa naj bi opredeljitve sledile besedilnim znakom, ki jih usmerjajo. Povnanjenje tega osebnega odnosa je jedro biblioterapije, v kateri gre za postopno pot ozaveščanja bralca/udeleženca o čustvenem ozadju socialnih situacij, odločitev in ravnanj. Moja hipoteza je, da ima tovrstno povnanjenje – lahko bi rekli tudi objektivizacija – za literarno branje nasploh določeno korist: bralcu omogoča ozavestiti morebitno razliko med miselno in čustveno dimenzijo tvorjenja pomena, tako izluščiti ključna mesta v duševnem razvoju literarnih oseb, predvsem pa vzpostaviti zavestno distanco med čustvovanjem literarne osebe in lastnim čustvovanjem kot odzivom na obe interpretativni komponenti, miselno in čustveno, kar bi moralo voditi k bolj poglobljenemu branju in ustrežnejšemu vrednotenju literarnega besedila.⁵

Poglejmo primer iz Cankarja, njegovo črtico *Mladost*. Avtorski pripovedovalec sedi na verandi hiše na Rožniku in gleda proti cerkvi Svete trojice na Vrhniki.

»Grenko mi je bilo pri srcu — kakor da bi gledal v obraz človeku, ki mi je bil nekdaj

5 Ta postopek je soroden kogmotivnemu pristopu k interpretiranju, ki ga kot sodobno različico literarne interpretacije predlaga Alojzija Zupan Sosič. Prim. z Zupan Sosič (2022: 123), ki prav tako upošteva afektivno in miselno plat interpretiranja ob sočasni zavesti o položaju bralca/interpreta, tukaj tudi udeleženca v biblioterapiji.

ljub in drag in ki mi je zdaj čisto tuj. Vsa dolina, prav do vrhniških hribov, se mi je zdela kakor rakev. Tam spi človek, ki se nikoli več ne bo vzdramil. Zatisnjene so oči, ali trepalnice so tako tenke, da gleda skozi. Očitajoč je njegov pogled.» (Cankar 1911) Kar vidi, je njegova lastna mladost. Odnos do nje opišejo naslednji koncepti: *grenkoba v srcu*, *rakev oz. krsta* in *gledanje skozi zaprte oči*. Na pomenski ravni kažejo neizpolnjene mladostne upe, da je preteklo življenje nedosegljivo in da se vendarle ocenjuje z vidika preteklih želja. Na čustveni ravni pa je mogoče sklepati na obžalovanje, žalost, občutek brezizhodnosti in jezo, pa tudi sram.

Nato pripovedovalec zagleda lepo oblečenega moškega, ki se mu bliža. Opiše ga kot popolno nasprotje sebe, slednji pa ga pozdravi kot mladostni prijatelj, prepozna pripovedovalčeva čustva in mu pove zgodbo o tem, kako je tudi sam pred časom stal na vrhu hriba in gledal rodne kraje. Takole pravi Cankarjev obiskovalec, ko vidi njegov mrki pogled: »Ko sem prišel, si gledal zamaknjen tja dol na vrhniško stran in tako bled si bil, da sem se prestrašil. V tistem samem trenutku sem bral vse tvoje misli, kakor da si jih bil na papir zapisal [...] Rekel si v svojem srcu: tam se je začel križev pot — čemu, kakšen je sad in konec? [...] Stopil sem predte, spoznal si me in v tistem hipu si me sovražil kakor še nikogar v življenju.« (Cankar 1911) Temeljni koncept je spomin, ki pomeni spominjanje mladosti, del katere je tudi prihajajoči neznanec. Toda medtem ko s pomenom koncepta na čustveni ravni povežemo otožnost, je mogoče z istim konceptom povezati tudi sovraštvo do tega mladostnega znanca. Bralcem je tako predloženo dvojje čustev, povezanih z istim konceptom. Ta razlika podpira idejo, ki se razkriva bralcu, ne pa še nujno tudi pripovedovalcu, da obstaja več pogledov na isto stvarnost, odločitev o izbiri med njimi pa je prepuščena subjektu spominjanja.

»Vprašalo me je z belih gora, od gorenjskih strani: Kod si hodil? Kje je pot, ki so jo žareč in koprneč gledale tvoje mlade oči? — Jaz pa sem gledal naravnost in sem naravnost odgovarjal: Po tistih klancih se plazi jetičen asket s trepetajočimi koleno, usahlimi lici in udrtimi očmi. Jaz sem ubil svojo mladost, on pa je ubil svoje življenje!« (Cankar 1911) To je situacija, analogna prvi: koncepte *spraševanje o prehojeni poti*, *bolna mladost*, *ubiti mladost ali ubiti življenje*, ki pomenijo vsebino refleksije dosedanjega življenja, mladostne napake (ideale?) in odločitev, ki bodisi zavrne bodisi potrdi te mladostne predstave. Na čustveni ravni lahko sklepamo na z refleksijo preteklosti povezano obžalovanje, ki pa ga ne spremljata žalost in jeza, temveč občutek moči, zmagošlavja. Znanec mu svetuje, naj dvigne glavo, pozabi na mladostne upe in se posveti življenju tukaj in zdaj, ki je seveda povezano z materialnimi dobrinami in telesnim ugodjem: »Kateri so tvoji sodniki? Zdrava kri, rdeča lica in jasne oči!« (Cankar 1911) Koncept sodstva, sistema ali institucije presojanja je v tej črtici ključen. V tem primeru pomeni naturalističen, materialističen pogled na življenje, ki ga spremljata čustveni vitalizem in optimizem – torej veselje, pričakovanje, upanje – ne pa hrepenenje ...

Zaključek črtice je pričakovano refleksiven: »Takrat se je zgenilo v rakvi, vzdramil se je človek, ki je dolgo, dolgo spal. Počasi so se vzdignile trepalnice, pogledale so mi v lice jasne oči, polne trdnega zaupanja; in ustnice so se nasmehnile. Kje bridkost? Tako sladko mi je bilo pri srcu, kakor nikoli poprej.« (Cankar 1911) Vitalistični optimizem

prišleka je torej prešel tudi na avtorskega pripovedovalca in ga navdal z novo močjo – temeljni koncept tega sklepnega dela je moč, morda celo volja do življenja. Z njo pa so na čustveni ravni povezana pozitivna čustva, predvsem sreča in veselje – smeh na ustih in toplina v srcu.

Toda, ali avtorski pripovedovalec ostane pri tem optimističnem pogledu na življenje? Biblioterapevtsko branje, ki se osredotoča na čustveno strukturo besedila, kaže, da ne. S tega vidika je ključno mesto dvoma, mesto čustvene nejasnosti, v kateri živi pripovedovalec/protagonist, ki kaže soobstoj dveh pogledov na življenje. Toda oboje lahko presoja šele bralec, ki upošteva, da pripovedovalec pripoveduje o svoji preteklosti – v ospredje stopi pripovedovanje samo, ki ga črtica povezuje z negativnimi čustvi: pripovedovanje proti življenju: »Jaz živim v življenju, ti živiš na papirju« (Cankar 1911). Četudi se zgodba konča optimistično, pomen celotnega besedila ni takšen. Upoštevajoč čustveno strukturo besedila in pripovedno tehniko ugotavljam, da je Cankar vendarle izbral pripovedovanje. Zato je čustveni/terapevtski učinek besedila pravzaprav premislek o smotnosti refleksije, ki ozavešča čustva, in sicer kot njena absolutna afirmacija: črtica nazadnje deluje kot pesniška terapija avtorja samega, ki v svoji izbiri prepozna pomen in smisel.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa št. P6-0265 (Medkulturne literarnovedne študije), ki ga financira ARIS.

Literatura

- CANKAR, Ivan, 1911: Mladost. *Slovenski narod* XLIV/247 (26. 10. 1911). 1. dLib.
- ECO, Umberto, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura.
- HEATH, Melissa Allen, SHEEN, Dawn, LEAVY, Deon, YOUNG, Ellie, MONEY, Kristy, 2005: Bibliotherapy: A Resource to Facilitate Emotional Healing and Growth. *School Psychology International* XXVI/5. 563–580. <https://doi.org/10.1177/0143034305060792>
- OATLEY, Keith, 1999: Why Fiction May be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation. *Review of General Psychology* III/2. 101–117. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.3.2.101>
- OATLEY, Keith, MAR, Raymond, 2008: The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience. *Perspectives on Psychological Science* III/3. 173–192. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2008.00073.x>
- PISKAČ, Davor, MARINČIČ, Manca, 2024: *Čustveno življenje metafor: biblioterapevtska perspektiva*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <https://doi.org/10.4312/9789612973667>
- VIRK, Tomo, 2018: *Etični obrat v literarni vedi*. Ljubljana: LUD Literatura.
- ZABUKOVEC, Vlasta, 2017: Biblioterapija v knjižnici. *Knjižnica: Revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti* LXI/4. 23–34. <https://doi.org/10.55741/knj.61.4.13831>
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2022: *Nekaj v megli nad reko*. Maribor: Založba Litera.

