



Univerza v Mariboru

---

Filozofska fakulteta

## Slavistična prepletanja 2

Urednika

**Gjoko Nikolovski**

**Natalija Ulčnik**

Maj 2022

|  |   |
|--|---|
| <b>Naslov</b><br><i>Title</i>                        | <b>Slavistična prepletanja 2</b><br><i>Slavic Intertwining 2</i>  |
| <b>Uredika</b><br><i>Editors</i>                     | Gjoko Nikolovski<br>(Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta)<br><br>Natalija Ulčnik<br>(Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta)   |
| <b>Recenzija</b><br><i>Review</i>                    | Dragica Haramija<br>(Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta)<br><br>Đurđa Strsoglavc<br>(Univerza v Ljubljana, Filozofska fakulteta)   |
| <b>Lektoriranje</b><br><i>Language editing</i>       | Natalija Ulčnik, Gjoko Nikolovski (slovenščina), Shelagh Margaret Hedges (angleščina)   |
| <b>Tehnična urednika</b><br><i>Technical editors</i> | Jan Perša<br>(Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba)<br><br>Gjoko Nikolovski<br>(Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta)  |
| <b>Oblikovanje ovitka</b><br><i>Cover designers</i>  | Jan Perša<br>(Univerza v Mariboru)<br><br>Gjoko Nikolovski<br>(Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta)   |
| <b>Grafika na ovitku</b><br><i>Cover graphics</i>    | Zemljevid Slovanov avtorja Jovana Draškovića, 2021  |
| <b>Grafične priloge</b><br><i>Graphics material</i>  | Avtorice in avtorji prispevkov, urednik in urednica, 2022   |
| <b>Založnik</b><br><i>Published by</i>               | <b>Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba</b><br>Slomškov trg 15, 2000 Maribor, Slovenija<br><a href="https://press.um.si">https://press.um.si</a> , <a href="mailto:zalozba@um.si">zalozba@um.si</a> |
| <b>Izdajatelj</b><br><i>Issued by</i>                | <b>Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta</b><br>Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija<br><a href="https://www.ff.um.si">https://www.ff.um.si</a> , <a href="mailto:ff@um.si">ff@um.si</a>        |
| <b>Izdaja</b><br><i>Edition</i>                      | Prva izdaja   |
| <b>Vrsta publikacija</b><br><i>Publication type</i>  | E-knjiga  |
| <b>Dostopno na</b><br><i>Available at</i>            | <a href="https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/685">https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/685</a>   |
| <b>Izdano</b><br><i>Published</i>                    | Maribor, Slovenija, maj 2022  |



© Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba  
University of Maribor, University Press

**Besedilo** / *Text* © avtorji in Nikolovski, Ulčnik, 2022

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna. / *This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.*

Uporabnikom je dovoljeno tako nekomercialno kot tudi komercialno reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna priobčitev in predelava avtorskega dela, pod pogojem, da navedejo avtorja izvirnega dela. / *This license allows reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format, so long as attribution is given to the creator. The license allows for commercial use.*

Vsa gradiva tretjih oseb v tej knjigi so objavljena pod licenco Creative Commons, razen če to ni navedeno drugače. Če želite ponovno uporabiti gradivo tretjih oseb, ki ni zajeto v licenci Creative Commons, boste morali pridobiti dovoljenje neposredno od imetnika avtorskih pravic. / *Any third-party material in this book is published under the book's Creative Commons licence unless indicated otherwise in the credit line to the material. If you would like to reuse any third-party material not covered by the book's Creative Commons licence, you will need to obtain permission directly from the copyright holder.*

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

CIP – Kataložni zapis o publikaciji  
Univerzitetna knjižnica Maribor  
811.16(0.034.2)

SLAVISTIČNA prepletanja 2 [Elektronski vir] / urednika Gjoko Nikolovski, Natalija Ulčnik. – 1. izd. – E-knjiga. – Maribor : Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2022

Način dostopa (URL): <https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/685>  
ISBN 978-961-286-605-1  
doi: 10.18690/um.ff.4.2022  
COBISS.SI-ID 108048899

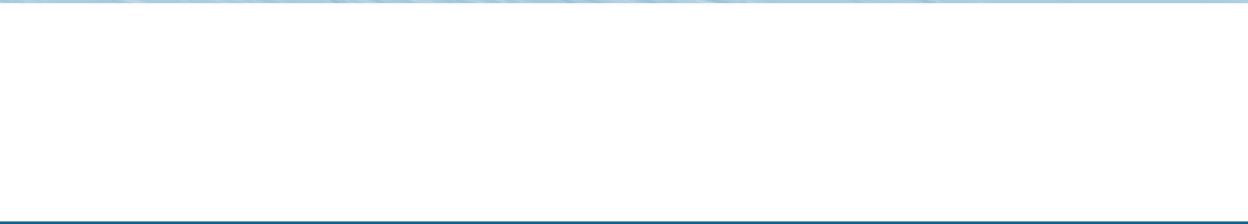
**ISBN** 978-961-286-605-1 (pdf)

**DOI** <https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2022>

**Cena** Brezplačni izvod  
*Price*

**Odgovorna oseba založnika** prof. dr. Zdravko Kačič,  
*For publisher* rektor Univerze v Mariboru

**Citiranje** Nikolovski, G., Ulčnik, N. (ur.). (2022). *Slavistična prepletanja 2*.  
*Attribution* Maribor: Univerzitetna založba. doi: 10.18690/um.ff.4.2022



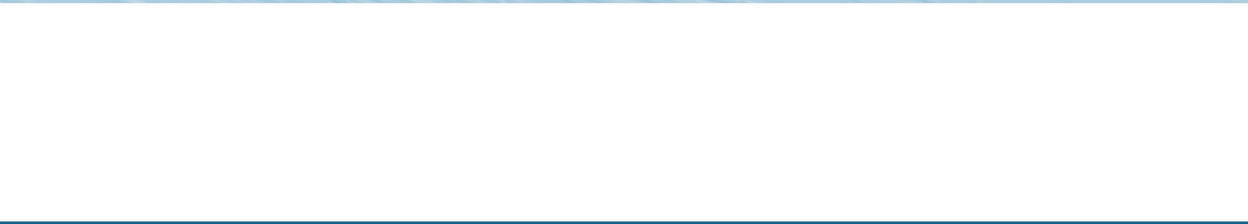
## Kazalo

|  |            |
|--|------------|
| <b>SLOVANSKE KNJIŽEVNOSTI V<br/>MEDKULTURNEM KONTEKSTU</b>   | <b>1</b>   |
| <b>Slovenska književnost v medkulturnem kontekstu</b><br><i>Slovenian Literature in the Intercultural Context</i><br>Silvija Borovnik  | <b>3</b>   |
| <b>Desetnice in desetniki v Simčičevem romanu <i>Poslednji deseti bratje</i></b><br><i>“Desetnice” and “desetniki” (Tenth Children) in Simčič’s Novel Poslednji deseti bratje</i><br>Jožica Čeh Steger   | <b>35</b>  |
| <b>Time of the Story and Time of the Text in A Neo-Historical and<br/>Dystopian Novel</b><br><i>Vrijeme priče i vrijeme teksta u novopovijesnom i distopijskom romanu</i><br>Lidija Dujčić   | <b>51</b>  |
| <b>Slovenska literatura iz Italije v medkulturnem kontekstu: primer<br/>Gorice</b><br><i>Slovenian Literature from Italy in an Intercultural Context: the Case of Gorizia</i><br>Ana Toroš   | <b>65</b>  |
| <b>PREVODI SLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI KOT<br/>KULTURNI TRANSFERJI</b>   | <b>79</b>  |
| <b>Pregled raziskovalne problematike pri analizi slovenskih prevodov<br/>poljskih klasičnih romanov</b><br><i>An Overview of Translation Issues in Slovenian Translations of Polish Classic Novels</i><br>Agnieszka Zatorska                               | <b>81</b>  |
| <b>Передача единиц шотландского диалекта в переводах Роберта<br/>Бернса на русский и словенский языки</b><br><i>Transferring Scottish Dialect in Slovenian and Russian Translations of Robert Burns’<br/>Poetry</i><br>Natalia Kaloh Vid, Mihaela Koletnik | <b>97</b>  |
| <b>Poetika dislokácie: slovinská literatúra v slovenskej kultúre po roku<br/>1989</b><br><i>Poetics of Dislocation: Slovenian Literature in Slovak Culture after the Year 1989</i><br>Zvonko Taneski   | <b>117</b> |

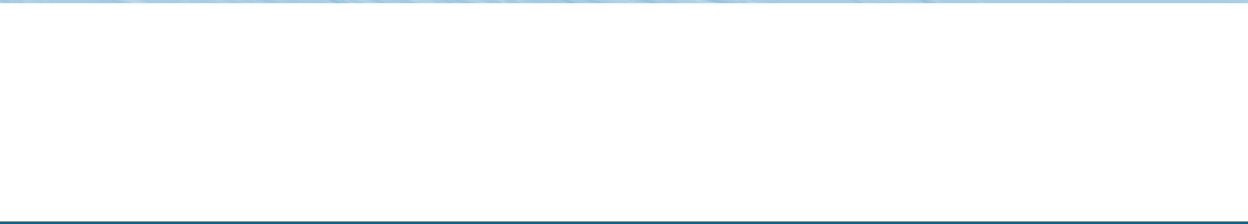
|  |     |
|--|-----|
| <b>Ратко и Мирко и уште неколку лексички особености на преводот на збирката раскази „Викајте ме Естебан“ од Лејла Каламујиќ од босански на македонски јазик</b>                    |     |
| <i>Ratko and Mirko and Some Other Lexical Characteristics of the Translation of the Short Stories Collection “Call me Esteban” by Lejla Kalamujić from Bosnian into Macedonian</i> | 133 |
| Борче Арсов, Катарина Ѓурчевска-Атанасовска  |     |
| <b>“Šta je bre kume, opet si doručkovaо kerozin?” Polysemy in Subtitling</b>   |     |
| <i>»Šta je bre kume, opet si doručkovaо kerozin?« Titulkováni a polysénni slova</i>  | 151 |
| Kristýna Dufková, Katja Vizjak   |     |
| <b>STAREJŠA SLOVENSKA IN SLOVANSKA KNJIŽEVNOST</b>   | 167 |
| <b>Slovenska posvetna strokovna literatura 18. stoletja: študija primera</b>   |     |
| <i>Slovenian Secular Professional Literature of the 18th Century: A Case Study</i>   | 169 |
| Blanka Bošnjak   |     |
| <b>Narava v izbrani Aškerčevi poeziji do leta 1900</b>   |     |
| <i>Nature in Anton Aškerc's Selected Poems Dating from Before 1900</i>   | 183 |
| Lovro Rizmal   |     |
| <b>Vpliv tujih mestnih središč na oblikovanje slovenske meščanske oblačilne identitete na primeru Stritarjevega romana <i>Sódnikovi</i></b>  |     |
| <i>The Foreign Urban Centres` Influence on the Formation of Slovene Bourgeois Clothing Identity in Stritar's Novel Sódnikovi</i>   | 199 |
| Ana Perović  |     |
| <b>Projekcije ilirstva u pjesništvu hrvatskoga narodnog preporoda: između mita i utopije</b>   |     |
| <i>Projections of Illyrism in the Poetry of the Croatian National Revival: Between Myth and Utopia</i>   | 215 |
| Suzana Coha, Dubravka Brunčić  |     |
| <b>ADAPTACIJE SLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI</b>  | 237 |
| <b>Kombinacija medijev in medmedialne relacije kot obliki literarno-likovne medmedialnosti v treh zbirkah Cankarjeve kratke proze</b>  |     |
| <i>The Combination of Media and Intermedial Relations as a Form of Literary and Artistic Intermediality in Three Collections of Cankar's Short Prose</i>                           | 239 |
| Silva Belšak   |     |



- 
- Medmedialnost na primeru poljske zbirke kratkih zgodb, televizijske serije in videoigre *Poslednja želja (The Witcher)*** 267  
*Intermediality in Poland's Short Story Collection, Television Series and Videogame The Last Wish (The Witcher)*  
Aleš Čeh
- Autor u filmskoj adaptaciji romana *Seobe* Miloša Crnjanskog** 287  
*Author in the Film Adaptation of Miloš Crnjanski's Novel Migrations*  
Zorica Mladenović, Ana Radović Firat
- Tri tipa ekranizacije književnih djela na primjeru ukrajinske književnosti** 303  
*Three Types of Screening of Literary Works on the Example of Ukrainian Literature*  
Dariya Pavlešen, Domagoj Kliček



**SLOVANSKE KNJIŽEVNOSTI V  
MEDKULTURNEM KONTEKSTU**



# SLOVENSKA KNJIŽEVNOST V MEDKULTURNEM KONTEKSTU

SILVIJA BOROVNIK

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija, silvija.borovnik@ff.um.si

**Sinopsis** Prispevek obravnava mesto, vlogo in podobo izbranih del slovenske književnosti v medkulturnem prostoru. Slovensko književnost umešča v prostor Srednje Evrope, ki je bil vselej večkulturn in večjezičen, v njem pa so pisali številni ustvarjalci in ustvarjalke, ki so bili kozmopolitsko usmerjeni. V prispevku je prikazano, kako se identitete slovenskih literarnih del z medkulturnim pristopom na novo razlagajo, saj izražajo dialog s številnimi drugimi kulturami in tudi z jeziki. Prispevek dokazuje, da so razprave o popolni monokulturnosti in enojezičnosti nesmiselne in škodljive.

**Ključne besede:**

slovenska književnost, večkulturnost, medkulturnost, dvojezičnost v književnosti, večjezičnost v književnosti

# SLOVENIAN LITERATURE IN THE INTERCULTURAL CONTEXT

SILVIJA BOROVIK

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, silvija.borovnik@ff.um.si

**Abstract** The article deals with the place, role and image of selected works of Slovenian literature in the intercultural space. It places Slovenian literature in the area of Central Europe, which has always been multicultural and multilingual, and in which many authors have written who were cosmopolitan. The article shows how the identities of Slovene literary works are reinterpreted with an intercultural approach, as they express a dialogue with many other cultures, as well as with languages. The article proves that discussions about complete monoculturalism and monolingualism are meaningless and harmful.

**Keywords:**

Slovenian  
literature,  
multiculturalism,  
interculturalism,  
bilingualism in  
literature,  
multilingualism in  
literature



## 1 Slovenska književnost in Srednja Evropa

Pričujoče besedilo se ukvarja z mestom, vlogo in s podobo izbranih del slovenske književnosti v medkulturnem prostoru. Pri tem je treba najprej odgovoriti na vprašanje, kateri je tisti prostor, v katerem je že od nekdaj nastajala in se gibala slovenska književna ustvarjalnost. V različnih zgodovinskih obdobjih se je namreč formalno in glede na raznotere državne tvorbe različno imenoval, a duhovno ga lahko opredelimo kot prostor Srednje Evrope. Raziskovalci, ki so se s tem pojmom ponovno ukvarjali zlasti v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je le-ta zaradi osamosvajanja posameznih držav in njihovega osvobajanja iz spon socializma ter z njim povezanega »Vzhoda« ponovno oživel, so poudarjali prav povezljivost Srednje Evrope za različne kulture, jezike in literature na tem področju. Pisali so, da Srednja Evropa nima naravnih meja ter da so njene meje kulturno-politične. Po njihovem mnenju se je Evropa po drugi svetovni vojni in s postavitvijo berlinskega zidu razcepila na Vzhodno oz. JV in Zahodno, Srednje pa nenadoma ni bilo več. Večina nekdanjega srednjeevropskega prostora, vključno z nekdanjo Jugoslavijo, kamor je sodila tudi Slovenija, pa je bila potisnjena na območje t. i. Vzhodne Evrope. Toda duhovna dimenzija Srednje Evrope je še vedno obstajala in se je iz novih političnih razlogov ni dalo preprosto ukiniti (Hribar 1991: 27–29).

Prostor poznejše Srednje Evrope, ki jo je politično združevala avstro-ogrska monarhija, je bil izrazito večkulturn in večjezičen. V njem so ustvarjali številni znani pisatelji in znanstveniki, kot npr. Hermann Broch, Franz Kafka, Robert Musil in Sigmund Freud, k njim pa lahko dodamo tudi slovenske, kot npr. Ivana Cankarja, Zofko Kveder, Vido Jeraj, Lili Novy idr., ki so bili kozmopolitsko usmerjeni. Hribar meni, da je bila posebnost in kvaliteta avstro-ogrske države zlasti v tem, da je bila to transnacionalna država, ki se ni opirala le na lastno nacionalnost, ne le na nemštvo, čeprav vseh različnih nacionalnih glasov in njihovih teženj ni znala uglasiti (Hribar 1991: 37).

O *Srednji Evropi in slovenski literaturi* pa je razmišljal tudi Lado Kralj v istoimenskem eseju, objavljenem v reviji *Sodobnost* (Kralj 2005: 353–362). V njem se spominja, da je srednjeevropska ideja ponovno zaživela in dosegla vrh v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Širše se je ta pojem pričenal uporabljati po prvi svetovni vojni v zvezi z vojaškim zavezništvom med nemškim in avstro-ogrskim cesarstvom. Toda po prvi svetovni vojni, opozarja Kralj, je središče postal Dunaj s svojimi srednjeevropskimi sateliti, kot so Budimpešta, Praga, Krakov in Zagreb, Srednja

Evropa pa se je pričela enačiti v avstro-ogrsko monarhijo. Po drugi svetovni vojni se je zaradi vzpostavitve t. i. železne zavese med V in Z pojem Srednje Evrope izgubil.

Socialistične države, kakršna je bila Jugoslavija, temu pojmu niso bile naklonjene. Tudi slovenska literarna zgodovina je bila do pojma srednjeevropskosti zadržana. Kralj vidi razlog za to zadržanost v dejstvu, da je imela slovenska literatura narodno-konstitutivno vlogo, pri kateri je bila ideja Srednje Evrope moteča (Kralj 2005: 353–355). V 80. letih pa je Srednja Evropa postala osvobodilno geslo v boju proti komunizmu. Spominjamo se znamenitega eseya češkega pisatelja Milana Kundere, ki je živel v Parizu, objavljenega leta 1983, šest let pred padcem berlinskega zidu, v francoski literarni reviji *Le debat*, v slovenščini pa leta 1984 v *Novi reviji*. Ta esej je odmeval širom po Evropi in požel veliko zanimanja tudi pri nas. Oživil je slovensko zanimanje za nekdanje skupne srednjeevropske duhovne in kulturnozgodovinske korenine ter povzročil številne razprave na to temo. Objavljen pa je bil v času, ko so se po Titovi smrti v nekdanji socialistični Jugoslaviji že kazale številne politične, gospodarske in nacionalne razpoke in ko se še ni vedelo natančno, kakšna prihodnost čaka Slovence v tedaj skupni jugoslovanski državi. O tem je pisal tudi Drago Jančar v številnih esejih, zlasti v zbirki *Terra incognita* (1989).

Prostor Srednje Evrope oz. t. i. srednjeevropskost so skušali opredeliti tudi mnogi tuji raziskovalci, ki so srednjeevropske posebnosti prepoznavali vse od Vilne do Dubrovnika. Njene značilnosti so definirali z latinizmom, z vplivom francoske in nemške kulture, s tem, da je večina urbanega prebivalstva do 1. svetovne vojne govorila nemško, da so bila mesta večjezična ter da je v njih močno prepoznavna in uveljavljena kultura baroka (Langwort v: Vodopivec 1991: 132). Strinjali so se s tem, da srednjeevropsko atmosfero najboljšje povzema literatura ter da imajo njeni avtorji, kot so Kafka, Werfel, Musil, Kraus, Hašek, Roth, Schulz, Čapek, Kundera idr., poseben smisel za »civilno absurdnost« skupnega srednjeevropskega prostora, za t. i. melanholično grotesko, ter da v njihovih delih cvetijo humor, ironija in satira.

Prav tako ironično-groteskno vzdušje, v katerem je nasnuta usoda človeka kot posameznika, ki se zaradi neprilagojenosti zahtevam različnih institucij izgublja v njihovih zankah, je razvidno iz romanov **Draga Jančarja** v 70. in 80. letih 20. stol. Njegov roman *Galjot* je izšel leta 1978 in zaradi svoje navidezne oblike zgodovinskega romana, s katero je Jančar izražal ostro kritiko tedanjega političnega sistema in njegovih voditeljev, vzbudil veliko pozornost. Pisatelj je roman začel pisati



v mariborskem zaporu, kamor ga je privedla obsodba zaradi knjige, ki je bila takrat v Jugoslaviji prepovedana in jo je pritihtopil iz Avstrije. Leta 1974 je bil obtožen sovražne propagande. A je zapor pozneje označil kot zanimivo izkušnjo, v kateri je nenazadnje začel nastajati eden njegovih najboljših romanov. Z njim avtor pričinja tudi novo literarno smer, ki se je v naslednjih dveh desetletjih razvila v slovenski književnosti, namreč postmodernizem. Le-ta pa se med drugim vrača k napeto zasnovani zgodbi ter njenim metaforičnim sporočilom, pa tudi k oživljanju že pozabljenih literarnih žanrov. Tako med njimi znova zaživi tudi zgodovinski roman kot *Galjot*. To obliko je Jančar postmoderno oblikoval tako, da je neko navidez že oddaljeno zgodovino uporabil kot kuliso za izražanje kritike sodobnosti. Le-ta je bila še vedno vpeta v vsenadzorovalni socializem, ki naj bi bil drugačen kot v drugih državah t. i. srednjeevropskega Vzhoda, a je bil v svojem bistvu popolnoma enak in zlasti netoleranten do tistih, ki so ga kakorkoli kritizirali. V tem romanu je prisotno kafkovsko vzdušje, tako značilno za širšo srednjeevropsko literaturo, po humornih in satirično-grotesknih prvinah pa bi lahko roman (in tedanjo pisateljovo dramatiko, npr. drami *Disident Arnož in njegovi*, 1982, ter *Veliki briljantni valček*, 1985) postavili ob bok tako delom Jaroslava Haška, Karla Čapka, Vaclava Havla ali Bruna Schulza, Jančarjeve tedanje eseje pa vzporejali z esejmi Czesława Miłosza ali Adama Michnika.

In v čem se je skrivala pisateljeva kritika političnega sistema, ki je nekonvencionalnega posameznika dušil in ga ugonabljal? Že v sami zgodbi: Johan Ot pride na začetku 17. stol. iz nekih »zgornjih nemških dežel« v deželo »kužnih komisarjev«, v deželo, ki je nabita s temačnim vzdušjem in kjer se popotnik ne sme »kar tako sprehajati po deželi« (Jančar 1978: 10). Omenja, da na poti v to deželo tudi »vsakega tujca temeljito pretipljejo in preverijo« (Jančar 1978: 14), prebivalce te dežele pa prevzema strah pred oblastjo. Johan Ot se naseli v zapuščeni hiši in postane sumljiv zato, ker v njegovi sobi predolgo v noč gori luč, ki tudi naključnim opazovalcem vzbuja misel na to, da tam nekdo veliko bere. Knjige pa so za nadzorovalno oblast izvor vsakršne skepse. Opaža, da v deželi vlada »knez temin« in da njegovi biriči podatke o ljudeh »rešetajo in čistijo«, tako da so nekateri obtoženi »zvez s hudičem« (Jančar 1978: 30). Oblastem se zdi Ot sumljiv tudi zato, ker je tujec, emigrant, in prav nič ne zaleže njegova razlaga, da je odšel od doma predvsem zato, ker je hotel »bolje živeti, bolje jesti, bolje piti, bolje spat« ter si s poštenim delom služiti kruh (Jančar 1978: 51). Tudi nadalje Otova zgodba v podtekstu, v palimpsesti, korespondira s časom srednjeevropskega socializma. Ota, ki je bil pošten kovač in čevljar, s pomočjo lažnih prič obtožijo hudičevstva. On pa pod pritiskom grožnje z mučenjem prizna vse, kar od njega zahtevajo. Vsenadzorovalna oblast pri tem

zmagoslavno ugotavlja: »Zdaj bo ljudstvo vedelo, koga se mora varovati in pred kom čuvati svoje imetje, svoje žene in otroke, svoja polja, živino in pridelke, svoje duše navsezadnje: pred tujci, zlasti pred tujci« (Jančar 1978: 67).

Druga satirična ost v romanu pa je podoba »cesarja Leopolda«, v kateri smo ob izidu tega romana prepoznavali kult osebnosti maršala Tita. V širšem kontekstu gre za podobo katerega koli avtokratskega voditelja, ki manipulira z ljudskimi množicami in si jih podreja. Zato Ot sklene pobegniti, na begu pa se pogreza v blaznost in obup. Toda Ota ujamejo in ga obsodijo na galejo. Njegovo prizadevanje za osebno svobodo je neuspešno.

S tem romanom je Jančar konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja simboliziral usodo posameznikov v Srednji Evropi, ki so bili v boju z mogočnim aparatom totalitarnega političnega sistema poraženi. Želje po korenitih političnih spremembah so bile v vseh socialističnih državah Srednje Evrope sicer že močno prisotne, a utopično se je zdelo pričakovati kakršnokoli demokracijo. Pisatelji so tako upovedovali občutke nesvobode, tesnobe in brezizhodnosti. Ironija in groteska pa sta bili v takih, z zgodovino zakritih zgodbah, njihovi priljubljeni sredstvi. Ob izidu Galjota je pisatelj spomnil na to, da literatura pri Slovencih nikoli ni imela vloge individualne in sproščene umetnosti, temveč tudi politično (Jančar 1997: 10–12).

Za Jančarja je Srednja Evropa »kontinuiteta človekove tesnobe v literaturi«, kar je bilo pogojeno s silnimi prevrati v nemirnem 20. stoletju, kot so bili 1. svetovna vojna, padec monarhije, nacizem in fašizem, revolucija, upanje v socializem, nato pa vedno nova razočaranja. Pisatelj je postal, ne da bi to hotel, zavest svojega časa (Jančar 1997: 44–47). Poudarja družbeno-kritični pomen literature, čeprav je njena osnovna naloga predvsem ta, da seže k temeljnemu vprašanju človekove eksistence. Pri tem spomni na vroče (politične) polemike, ki so spremljale *Oder 57* in *Revijo 57*, *Perspektive*, dramatiko Primoža Kozaka, Dominika Smoleta, Toneta Partljiča, Dušana Jovanovića idr., nadalje pa tudi predstave v *Gledališču Glej*, *Mladinskem gledališču* ali objave v *Novi reviji* (1997: 18). Njegovi literarni liki izražajo razklanost sodobnega človeka:

»Danes smo nenehno bombardirani z informacijami in s pritiski odrešitvenih projektov. Ti niso nujno ideološki: cel svet na vseh področjih razrešuje etična vprašanja, ki naj bi človeka poboljšala, ga napravila tolerantnejšega. V resnici pa so, kakor vidimo, nestrpnosti najrazličnejših oblik vse hujše.« (Jančar 1997: 25)

Njegova literatura izpisuje to kaotičnost sveta. Teme, o katerih piše, pa so lahko tako slovenske kot širše srednjeevropske. Jančar obenem poudarja, da je Galjot »drugačen zgodovinski roman« ter da je v popolnem nasprotju s tradicionalnim zgodovinskim romanom. Omenja podobno »preobleko zgodovine« pri Crnjanskem, Andriću, Tavčarju, Shakespearu. Jančar meni, da so se pisatelji v zgodovini opredeljevali sicer zelo različno, da pa pisatelj na nobeno totalitaristično alternativo ne more pristati, »ker totalitarizem literaturo kot iskalsko, vprašujočo, skeptično dimenzijo sveta izključuje« (Jančar 1997: 14). Zanimivo pa je, kako označi položaj sodobne slovenske književnosti v mednarodnem prostoru. Meni namreč, da je podcenjevana, ker gre za »literaturo malega naroda« (Jančar 1997: 14). Po njegovem slovenski avtorji kot Zupan, Kovačič ali Šeligo s prevodi svojih del v mednarodni prostor nikoli ne bodo ustrezno prodri, čeprav gre za kakovostno literaturo.

Glede položaja Slovencev in njihovega odnosa do sveta pa je kritičen:

»Mi živimo klavstrofobično, ker se zapiramo pred drugimi, najprej pred svetom in potem pred drugimi, in čez čas je edini nasledek tega zapiranja – nasilje.« (Jančar 1997: 54)

Skepsi intelektualcev, piše, v tem prostoru nihče ne prisluhne, vedno pa se pojavljajo nekakšni »preroki«, ki ljudem obljublajo boljšo družbo, ki pa je ni in ni. Slovenska literatura je po njegovem vselej pripovedovala tudi o tem prevaranem upanju, pa tudi o ksenofobiji, malomeščanstvu in hlapčevski mentaliteti. Toda le kadar smo bili Slovenci odprti, poudarja pisatelj, smo tudi v umetnosti dosegali velike dosežke. Jančar meni, da se mora Slovenija odpirati v evropski prostor in obžaluje, da se na koncu slovenskih polemik vedno znajdetta »bodisi ideologija bodisi nacionalni konflikt« (Jančar 1997: 55).

Misli pisatelja, ki sem jih citirala, so bile objavljene v letih 1985–86, ko se Slovenija še ni osamosvojila od Jugoslavije. In nekaj obešenjaške ironije je v tudi tem, da so aktualne še danes.

V esejih slovenskih pisateljev pogosto citirani češki pisatelj Milan Kundera se je sredi osemdesetih let 20. stol. v svojem besedilu *Tragedija Srednje Evrope* obrnil na intelektualce z literarnega področja in jih pozval, naj se tudi politično angažirajo. Pri tem je poudaril posebno moč literature in kulture v življenju narodov. Opredelil je pojem Srednje Evrope:

»Geografska Evropa (ki se razteza od Atlantika do Urala) je bila vedno razdeljena na dve polovici, ki sta se razvijali ločeno: ena povezana z antičnim Rimom in katoliško cerkvijo, druga zasidrana v Bizancu in ortodoksni cerkvi. Po letu 1945 se je meja med obema Evropama premaknila več sto kilometrov proti vzhodu in veliko narodov, ki so se vedno imeli za zahodne, je nenadoma odkrilo, da so zdaj na vzhodu.« (Kundera 1991: 117)

Protislovnosti Evrope, ki jo imenuje Srednja, so se osredinile prav tam. Identiteta nekega ljudstva, poudarja Kundera, pa se kaže v tistem, kar je ustvaril duh in kar je znano kot »kultura«. Če tej istovetnosti preti izginitev, se kulturno življenje nekega naroda ustrezno intenzivira, »dokler kultura sama ne postane živa vrednota, okoli katere se ljudje zbirajo, žive« (Kundera 1991: 118). Kundera poudarja, da so dežele Srednje Evrope čutile, da njihova predrugačena usoda po letu 1945 ni le politična katastrofa, temveč da je predvsem napad na njihovo civilizacijo. Branile so svoje »zahodnjaštvo«. V zgodovini so bili ti narodi ukleščeni med Nemce na eni in Ruse na drugi strani, iz tega položaja pa je izhajal njihov boj za obstanek, ki je bil tudi boj za ohranitev lastnih maternih jezikov (Kundera 1991: 121).

Kundera poudarja večkulturni in medkulturni prostor Srednje Evrope, pa tudi večjezičnost in večnacionalnost. Svoj esej pomenljivo zaključuje, da je majhen narod »narod, čigar obstoj je lahko vsak trenutek vprašljiv. Majhen narod lahko izgine in se tega zaveda. Njegova himna ne poje o veličini in večnosti« (Kundera 1991: 21). Vsa umetniška dela v dvajsetem stoletju, ki so nastala v tem delu Evrope, pa je mogoče razumeti kot dolge meditacije o mogočnem koncu evropskega človeka (vse od Hermanna Brocha, Roberta Musila, Jaroslava Haška in Franza Kafke; pri nas npr. Ivana Cankarja, Srečka Kosovela, pa tudi Prežihovega Voranca ali Cirila Kosmača).

Tipična srednjeevropska usoda, piše Kundera, je razseljenost. Navaja primer Franza Werfla, ki je živel v Pragi in na Dunaju, v Franciji in umrl v Ameriki. Pisal je o svetu brez vrednot in zgodaj zaznal nevarnost hitlerizma, a s svojimi svarili ni bil uspešen. Podobno se je dogajalo nobelovcu Thomasu Mannu, ki je pred Hitlerjem zbežal iz predvojne Nemčije v Švico ter od tam v Ameriko, pa tudi Poljaku Gombrowiczu, ki je bil prisiljen ostati v Argentini, kamor je dopotoval kot turist, a so medtem Nemci napadli njegovo domovino Poljsko; nenazadnje pa tudi slovenskim pisateljem, npr. Primorcem, ki so pred fašističnim nasiljem že pred začetkom druge svetovne vojne bežali v notranjost slovenskega ozemlja, v Ljubljano in okolico, kot npr. Marica Nadlišek Bartol s sinom Vladimirjem, ali pesnika Srečko Kosovel in Igo Gruden, ali pa emigrirali v tujino, kot npr. Loius Adamič in Ciril Kosmač. Izkusili so namreč

nasilje italijanskega fašističnega režima in slutili njegov razvoj v katastrofo. Pozneje, v času socializma, piše Kundera, pa vstaj zoper komunizem v Srednji Evropi niso napajali mediji, temveč so jih pripravili romani, poezija, gledališče, film, zgodovinoisje, književne revije, komedije, kabareti ter filozofske razprave. Toda sodobna Evropa je pojem Srednje Evrope vseeno izbrisala (Kundera 1991: 125–126).

V tem znamenitem Kunderovem eseu smo se v 80. letih, v času političnih vrenj v Jugoslaviji, prepoznavali tudi Slovenci. Ustanovljena je bila *Vilenica*, srednjeevropski literarni festival, ki poteka še zdaj vsako jesen na Krasu, in to z jasnim sporočilom, kam je sodila in kam se prišteva slovenska književnost: k srednjeevropski (Borovnik 2017: 14). V desetletju 1980–90 je revija *Mladina* vztrajno napadala jugoslovanske politične in vojaške avtoritete, sledile so zaplembe revije in pozneje proces JBTZ pred vojaškim sodiščem v Ljubljani, sredi Slovenije z nasilno rabo t. i. srbohrvaščine, kar se je ljudem še zlasti priskutilo, da so se z demonstracijami uprli tudi temu, intelektualno močan literarni krog Nove revije pa se je odkrito angažiral za državno osamosvojitve Slovenije. Zelo aktivno, nenazadnje tudi s pisanjem »pisateljske ustave«, je bilo tudi Društvo slovenskih pisateljev. Izšla je *57. številka Nove revije s Prispevki za slovenski nacionalni program*, kar je bilo v tistem času naravnost heretično, in doživela je plaz političnih kritik in groženj s preganjanjem njenih avtorjev. A osamosvojitvenega procesa Slovenije, ki je dobil tudi mednarodno podporo, se ni dalo več ustaviti. Jugoslavija je razpadla, žal tudi v krvavih vojnah zlasti na področju Hrvaške in Bosne, Slovenija pa je leta 1991 razglasila osamosvojitve. Po desetdnevni vojni smo tako prvič v zgodovini dobili svojo državo. »Pravica do drugačnosti« je postalo politično geslo tedanjega slovenskega osamosvajanja.

Po slovenski osamosvojitvi je Drago Jančar objavil še številne zbirke esejev, v katerih je premišljeval o vlogi slovenskega pisatelja v sodobnem svetu (*Razbiti vrč*, 1992; *Egiptovski lonci mesa*, 1994; *Privlačnost praznine*, 2002; *Brioni*, 2002; *Duša Evrope*, 2006; *Jakobova lestev*, 2009; *Pisanja in znamenja*, 2014, idr.). V eseu *Privlačnost praznine* (2002), natisnjenem v istoimenski zbirki, je Jančar skeptičen do pojmov, kot sta »evropska literatura« ali »evropska estetika« (Jančar 2002: 11). V sodobni Evropi na področju literature in drugih umetnosti prepozna precejšnjo komercializacijo in razpad estetskih kriterijev, sredi katerih se avtorji izgubljajo v poplavi povprečnosti (Jančar 2002: 15). To je po njegovem daleč od dobre literature, ki mora izražati »napetost do jezika in vsebine«. Jančar zapiše: »Od literature med drugim pričakujemo, da bo izrazila človekov nemir, tudi nemir časa, v katerem živi« (Jančar 2002: 16). Namesto

o »evropski estetiki« moramo govoriti o individualnih poetikah, o njihovi kongruenci in o različnosti kulturnih prostorov, kajti samo to nas bo bogatilo (Jančar 2002: 16–17). V eseju *Kafka, znova* pa se pisatelj spominja, da se je prav z literarnim simpozijem o Kafki v Pragi začelo tisto široko gibanje za politično svobodo, ki se je v zgodovino vpisalo kot praška pomlad. Kafkova literatura je namreč pripovedovala o vsenadzorovalnosti, kazenskih kolonijah in o nemoči posameznika spričo represivnih sistemov oblasti, zato po Jančarju nobena literatura 20. stoletja ni bila tako noro neresnična in obenem tako resnična kot Kafkova. 20. stoletje imenuje »Kafkovo stoletje« (Jančar 2002: 31).

V svojih poznejših esejih, objavljenih več kot desetletje po slovenski osamosvojitvi in po padcih socialističnih režimov po Evropi, pa pisatelj navaja, da je pisal z upanjem, da bodo morda kakšnega bralca le še zanimale tiste potopljene pokrajine vzhodnoevropskega sveta, po katerih je sam nekoč hodil. A danes se mu zdi, piše, kakor da je skozi siva mesta Vzhodne Evrope potoval nekdo drug. Naslov te zbirke esejev je *Šala, ironija in globlji pomen* (2004). V njih prikazuje, kako je čas nekdanjo Vzhodno Evropo povozil. Komunistični svetovi Vzhodne Evrope so se sesuli, z njimi pa tudi jugoslovanski. Danes opaža, da pri mladih avtorjih zanimanje za to »atmosfero zaprtih prostorov, strahov, sumničenj, malih oportunistov, sredi katerih je vseeno teklo življenje s svojimi ljubeznimi, sovraštvi, ironijami in šalami«, izginja in sprašuje se, ali bodo sploh še razumeli literaturo, ki je zrasla iz takega vzdušja (Jančar 2004: 20–21). Sveta, v katerem je bil jezik literature pribežališče svobode in v kakršnem je npr. nastal Kunderov roman *Šala* ali njegov *Galjot*, pa tudi Smoletova *Antigona*, ni več. Toda nova Evropa, opozarja Jančar, bo morala medse sprejeti tudi izkušnjo svojega Vzhoda, če se bo hotela razumeti kot celota. Drugače pa bo ostala Evropa »dveh razredov«, o čemer je pisal tudi avstrijski esejist Karl Marcus Gauss, se pravi prvo- in drugorazrednih nacij in njihovih prebivalcev (Jančar 2004: 27).

## 2 Koncept večkulturnosti in medkulturnosti v literarni vedi

V zadnjih dveh desetletjih je na področju literarne vede oživila težnja, da je pri opazovanju, razvrščanju in analizah literarnih del treba upoštevati koncept večkulturnosti in medkulturnosti (Borovnik 2017, Jacek Kozak 2016, Mikolič 2010). Ohraniti ter negovati je torej potrebno odprtost in radovednost za spoznavanje vsega, kar je bilo in je še v slovenski literarni zgodovini snovno in tematsko, pa tudi jezikovno in slogovno drugačno, vendar obenem povezujoče. Slovenski raziskovalci

in raziskovalke opozarjajo, da je na tem področju vsakršna monokulturna perspektiva škodljiva. Krištof Jacek Kozak v članku *Medkulturnost v luči literarne vede* zelo poudarja potrebnost več- in medkulturne perspektive. Med drugim piše, da literatura tako kot ideje nima meja ter da vplivanja njenih oseb, dogodkov in zgodb ne ustavljajo ne meje in ne čas (Kozak 2016: 8). Tudi on piše o tem, da je imela literatura ključno vlogo pri vzpostavljanju nacionalne (samo)zavesti ter da je zato postala »ključni izraz nacionalnih monokultur« (Kozak 2016: 9). Toda vprašanje nacionalne kulture, opozarja, je prej politično kot estetsko. Izključujoča monokulturna zavest bi bila za literaturo pogubna, saj nobene domače literature in kulture ne bi bilo brez pomembnih tujih vplivov. Tudi za razumevanje lastnega jaza, piše Kozak, je pomembno preseganje obstoječih meja. Koncept svetovne književnosti zato po njegovem ne more temeljiti na nasilnem poenotenju kultur in literatur, temveč na vključevanju ustreznih delov v svetovni literarni kanon (Kozak 2016: 10). Obenem pa v članku *Literatura in medkulturnost* opozarja, da o popolnoma homogenih nacionalnih kulturah ni mogoče govoriti in da je »medkulturna književnost svetovna književnost brez totalizirajoče ambicije in z vgrajeno ponižnostjo pred drugimi kulturami« (Kozak 2010: 140).

Podobnega prepričanja je tudi Vesna Mikolič, ki opozarja na to, da je medkulturna slovenistika nova stvarnost sodobnih slovenističnih ved: »Medkulturni pristop nam pokaže, da se pravzaprav noben jezik in nobena literatura ne podrejata zgolj kulturni shemi ene skupnosti, pač pa sta vedno izraz prepletanja kultur in njihove vloge v razvoju duha neke dobe« (Mikolič 2010: 115). Mikolič poudarja medkulturni pristop tako v jezikoslovju kot v literarni vedi ter zelo nasprotuje vsakemu monokulturnemu pogledu, kajti: »samo načrten in zavesten premik iz monokulturnega v večkulturni in medkulturni pogled omogoča, da se bomo približali razumevanju jezikov in literatur, ki so na meji, ki segajo izven nacionalnih in narodnih okvirov, ki se ne pustijo ujeti v past etnocentrične obravnave« (Mikolič 2010: 122).

Literarna znanstvenica Jola Škulj pa v članku *Kritična paradigma medkulturne eksistence literature*, objavljenem v znanstveni monografiji Marka Juvana z naslovom *Svetovne književnosti in obrobja* (2002), piše, da se identitete literarnih besedil v medkulturnem kontekstu na novo razlagajo. Citira polisistemsko teorijo Even-Zoharja, Lotmanovo semiotiko kulture in Bhabhovo pojmovanje hibridnosti (Škulj 2002: 87). Piše, da je pri opazovanju literarnih del potrebna kompleksna komparativistična perspektiva, ki vključuje tudi poglede t. i. obmejnih poetik. Zavzema se za moderno kozmopolitsko perspektivo (Škulj 2002: 89). Opozarja na to, da posamezne kulture in z njimi tudi

literature v sebi ohranjajo »historično zavest svojega teritorija in se kot večslojni, mnogovrstni zgodovinski arhivi preteklosti vzdržujejo skozi nenehno spreminjajočo, vedno znova porajajočo semiosfero. V vseh primerih je *prostor* tisto, kar predstavlja referenčni okvir za vse kulturne oziroma literarne podatke in dokumente« (Škulj 2002: 91). Vse evropske literature in kulture pa so po njenem medkulturna oz. interliterarna dogajanja, ki bi jih bilo potrebno natančno prebirati in prepoznavati. Izražajo dialogizem s številnimi drugimi kulturami.

V tem kontekstu naj omenimo literarno delo **Ferija Lainščka**, ki odraža medkulturno problematiko v vzhodnem delu slovenskega prostora, npr. v romanu *Namesto koga rožja cveti* (1991). To delo pripoveduje o prijateljstvu in ljubezni, a tudi o prepadu med večinskim, slovenskim podeželskim prebivalstvom in Cigani. Časovni okvir romana je zamejen z obdobjem socializma. To je še čas politične represije in nadzora, v katerem potekajo revna in obrobna življenja Lainščkovih literarnih oseb iz ciganskega naselja Lacki roma. Cigani, kot so Žlajfar Bumbaš, Plantavi Miška, Debeli Babič ali Grintavi Fico, v tem svetu nimajo nobenih razvojnih možnosti, obsojeni so na grenko usodo svojih prednikov. Njihova edina tolažba in razvedrilo, pa tudi izražanje kreativne sile, je glasba, v kateri najde zatočišče nadarjeni »muzikaš« Halgato. Ko se njegov prijatelj, Cigan Pišti, odloči za šolanje v mestu, ga Halgato zvesto podpre in s svojim igranjem požrtvovalno služi denar za njegovo izobrazbo. Pišti tako uteleša Halgatovo upanje, da bo njegov prijatelj nekoč lahko prestopil meje tega surovega ciganskega sveta in da bo s končano šolo lahko zaživel drugačno življenje. Ta roman je poln podob prvinskega ciganskega sveta, razmišljanja in njihove govornice. Med Cigani in Necigani vlada nepremostljiv prepad, čeravno lahko drug drugega za silo tolerirajo. Cigani si občasno sicer prizadevajo, da bi se rešili spon svojega okolja in rodbinske pogojenosti, a jim to le redko uspeva. Njihov svet je namreč izvorno preveč drugačen.

Drugačno večkulturno in medkulturno okolje pa je tematizirano v romanih **Marjana Tomšiča**, ki so umeščeni v avtohtono Istro pred drugo svetovno vojno in po njej, kjer so se v preteklosti med seboj prepletale slovenske, hrvaške in italijanske kulturne ter jezikovne prvine. V romanu *Šavrinke* (1986), ki pripoveduje zgodbe o ženskah, potovkah, ki so po vsej Istri zbirale jajca ter druga živila in jih hodile prodajati v Trst, in ki je postavljen v čas med obema svetovnima vojnama, je Istra še enoten prostor, še ne usodno razdeljen z novimi mejami in kot tak življenjskega pomena za preživetje tamkajšnjih revnih ljudi. Ta istrski svet je zarisan z živopisnostjo in nacionalno raznolikostjo v stikih pripadnikov in pripadnic različnih etničnih skupin, ki med



seboj govorijo tudi poseben, istrski jezik, to je slovenščino, ki je pomešana z italijanskimi in s hrvaškimi prvinami. Medprostorja, v katerih se gibljejo Šavrinke in Šavrini, so torej zaznamovana tudi jezikovno (Borovnik 2012: 163). Geografsko pa se liki gibljejo med številnimi drobnimi zaselki vse od Gračišča pa do Motovuna, Kubeda in Buzeta pa tja do Trsta, ki je njihovo naravno in trgovsko zaledje. Kako nasilno, z novimi povojnimi državnimi mejami, pa se istrski prostor spremeni in kakšna je ta nova delitev, po kateri Trst ne ostane v novi, socialistični Jugoslaviji, temveč pripade Italiji in je zdaj od nekdanj samoumevno prehajanje meje za dolgo prepovedano, je prikazano v Tomšičevem romanu z dialektalnim naslovom *Zrno od frmentona* (1993). Ta roman na osnovi tragične osrednje ženske zgodbe, v kateri se Šavrinca, obtožena tihotapljenja, znajde v puljskem zaporu, pripoveduje o Istri in njenem zlomu, ki ga je povzročil jugoslovanski partijski režim. Pripoveduje o zablodah socializma in o povojnem fizičnem in ideološkem nasilju nad preprostimi ljudmi v tem prostoru. *Zrno od frmentona* je monumentalen roman, ki ponovno, tako kot *Šavrinke*, še prav posebno osvetljuje žensko zgodbo, ki v zgodovinskih priročnikih o prelomnih zgodovinskih obdobjih navadno ne najde svojega mesta. Tej zavezi pa sledi pisatelj tudi v romanu *Grenko morje* (2003), ki pripoveduje o slovenskih aleksandrinkah, mladih Istrankah, ki so v času pred drugo svetovno vojno kot dojilje hodile služiti denar k bogatim družinam »čez morje«, v Egipt, največ v Aleksandrijo. V tem romanu Tomšič presega slovenski geografski prostor in dogajanje premakne v Afriko, ki je kulturno, nacionalno, rasno, religiozno in jezikovno povsem drugačna. Tematizira žalostno pot in razpetost mladih žensk, ki so s svojim delom preživljale domače družine, pa tudi kulturni šok, s katerim so se morale v novem okolju spopasti. Soočale so se z jeziki, ki so se jih šele morale naučiti, z angleščino, francoščino, arabščino, in s kulturno-religioznim okoljem, ki so ga včasih težko prenašale. Aleksandrinke so rasno drugačnost egipčanskega sveta (Arabce, črnce) pretežno odklanjale zaradi religioznih razhajanj, zaradi slabše izobrazbe in mnogih predsodkov, ki so bili na Slovenskem močno zakoreninjeni (Potisk 2018: 126). Nekatere teh razlik niso zmogle in so se v novem svetu izgubile. Druge pa so se po nekaj letih vračale domov, a v vaško in družinsko okolje, ki jih ni več sprejemalo, ali pa se one same nanj niso mogle več navaditi.

Roman *Grenko morje* je prvi, ki pripoveduje o usodah slovenskih ekonomskih emigrantk, prvih slovenskih »gastarbajterk«, in o njihovem soočanju z drugim in drugačnim. V romanu pa nastopa tudi mednarodna družina literarnih likov, številnih izseljencev, med katerimi so poleg Slovencev in Slovenk še Romuni, Čehi, Italijani, poljski Judje, Cigani idr. (Tomšič 2002: 27). V novi svet potujejo z velikim

upanjem iz različnih razlogov, med katerimi pa so tudi politični. Tako se npr. dekleta/ženske na ladji pogovarjajo o fašističnem nasilju nad Slovenci na Primorskem in o tem, da je v njihovih domačih krajih prepovedano govoriti in peti slovensko (Tomšič 2002: 42). V Egipt se podajajo za zaslužkom, a tudi z upanjem, da se bodo politične razmere doma medtem spremenile (a kot vemo, se žal niso).

### 3 Dvo- in večjezičnost v literaturi

V sodobni literarni znanosti pa se vrstijo tudi znanstvena dela na temo dvo- in večjezičnosti v literaturi. To je še mlado raziskovalno področje, ki vsebuje tako jezikoslovni kot literarnovedni vidik (Dembeck in Paar 2017: 10). Jezikoslovci se ukvarjajo z analiziranjem jezikovne raznolikosti v literarnih besedilih, npr. z analizo dinamičnih razmerij med dialekti, sociolekti in standardiziranim (knjižnim) nacionalnim jezikom. Drugi zorni kot opazovanja pa ponuja vprašanje, kaj se dogaja, če npr. oseba v romanu govori dva ali več jezikov, kakšen je diskurzivni pomen take rabe, stikov in/ali mešanja različnih jezikov, kakšna sta kulturni in socialni pomen take literarne dvo- ali večjezičnosti. Literarni znanstveniki se ukvarjajo tudi z vprašanji menjave literarnega jezika oz. tako imenovanega jezikovnega prestopa (kot npr. v literaturi Louisa Adamiča iz slovenščine v angleščino, Brine Svit iz slovenščine v francoščino, Josipa Ostija iz t. i. srbohrvaščine v slovenščino), pa tudi z analizo pomena mešanja jezikov (npr. slovenščine s srbohrvaščino ali slovenščine z nemščino v romanih Lojzeta Kovačiča *Resničnost in Prišleki*, slovenščine s srbohrvaščino v romanu Jožeta Snoja *Balkan Sobranie*, Gorana Vojnovića *Jugoslavija, moja dežela* idr.).

Roman **Lojzeta Kovačiča** *Resničnost* (2004, 1. izdaja 1972) tematizira moško služenje vojaškega roka v nekdanji Jugoslaviji, tedaj še FLRJ. V njem se osrednji protagonist kot vojaški obveznik znajde v kazenskem vodu nekje v južni Srbiji, a sredi vojakov in nižjih oficirjev, ki so po narodnosti Slovenci, Srbi, Hrvati, Bosanci in Šiptarji (Albanci). Vojaki so v tej enoti kaznovani zaradi pobegov iz karanten, tatvin, poškodb orožja, predvsem pa zaradi nepokorščine, zaradi neizpolnjevanja brutalno nesmiselnih ukazov. Na kazensko delo so obsojeni tudi zaradi Informbiroja ali sovražne propagande, največkrat pa zaradi navadnih malenkostnih prekrškov, ki so bili obteženi še z njihovo »sumljivo« osebno karakteristiko, kakršna jih je k vojakom spremljala še iz domačega okolja. Roman je kot eden redkih v tedanji socialistični Jugoslaviji pokazal na nevzdržne razmere v JLA in na psihično ter fizično nasilje nad navadnimi vojaki. Njegova posebnost pa je v tem, da je kot pripoved napisan v

slovenskem jeziku, a z dialogi, ki potekajo in so zapisani samo v srbsčini. Ta roman pripoveduje o razmerah, v katerih je politika propagirala »bratstvo in edinstvo«, v resnici pa so bile razmere pri vojaki polne primitivizma in nasilja, ki pa je bilo tudi jezikovno. Vsi vojaki so namreč morali govoriti srbsko ne glede na to, iz katerih republik Jugoslavije so prihajali. Izražanje v njihovih nacionalnih, maternih jezikih je bilo prepovedano.

Svojevrstna posebnost Kovačičevih del pa je zagotovo tudi ta, da je bila pisateljev materni jezik v resnici nemščina, saj je bil leta 1928 rojen v Baslu materi Nemki in očetu Slovencu, v družini pa so govorili nemško. Njegova družina se je na začetku druge svetovne vojne preselila na področje današnje Slovenije, najprej na Dolenjsko in potem v Ljubljano, pisatelj pa se je slovenščine kot doraščajoči fant moral šele naučiti. Do dvanajstega leta slovensko sploh ni znal. Kljub temu je vse svoje poznejše romane, tako tudi *Resničnost*, napisal v slovenščini, le-tej pa je v tem romanu dodal še srbsčino, ki se je je naučil pri vojaki. Prav to prisilo, ki je nanj delovala kot nasilje, pa med drugim tematizira ta roman. Del romana je prvič izšel kot novela z naslovom *Zlati poročnik* v Reviji 57, zaradi ostrih reakcij tedanje politike (in vojske) pa je bila ta revija ukinjena, kar je zgovorno pričalo o stopnji demokracije v tedanji Jugoslaviji. JLA ni prenesla nobenih kritik na svoj račun.

Jezikovno dvoplastnost kot posebno razmerje med slovenščino in nemščino pa je pisatelj ohranil in izrazil tudi v svojem romanu *Prišleki* (1. in 2. del 1984, 3. del 1985), v avtobiografski epopeji o izseljenstvu in pregnanstvu svoje družine, ki se je iz Švice na pragu druge svetovne vojne izselila na Slovensko. V njem je prikazal usodo emigrantov, »prišlekov«, za kakršne so obveljali, in najrazličnejše življenjske težave, povezane s tem dejstvom. V romanu je razvidno, da se je pisatelj slovenščine prej kot v šoli učil na ulici, da se je kot tujec moral znajti, kakor se je vedel in znal, zaradi njegovega nemškega porekla pa ga je spremljal pečat nezaželenosti in sumljivosti ne le med vojno, temveč še dolga leta po njej. Ta roman je napisan v knjižni slovenščini, ki pa je pomešana s številnimi ljubljanskimi pogovornimi izrazi, medtem ko dialogi osrednjega lika, dečka Bubiya, z njegovo materjo in s sestro potekajo le v nemščini in so v tem jeziku tudi zapisani. V slovenščino so prevedeni pod črto.

S posebne vrste »prišleki« pa imamo opraviti v romanih **Gorana Vojnovića** *Čefurji raus* (2008), *Jugoslavija, moja dežela* (2013) in *Dordić se vrača* (2021). Prvi in tretji roman skozi perspektivo odraščajočega fanta, Marka Dordića, tematizirata življenje in odraščanje v južnjaškem getu, kakršne naj bi bile ljubljanske Fužine, znane po tem,

da tam živijo različnojezični priseljenci iz republik nekdanje Jugoslavije, ki so si v Sloveniji poiskali delo. Osrednji liki v Vojnovičevih romanih pa so zlasti otroci priseljencev, se pravi druga generacija, ki med kulturo in jezikom svojih staršev ter večinsko slovensko družbo še vedno čuti določeno napetost in razpetost. Srečujejo se s stereotipi in predsodki, ki se nanašajo na priseljence, t. i. čefurje, s stigmatizacijo in z diskriminacijo. Vojnovič tako tematizira problematiko sprejemanja oz. nesprijemanja tujcev v Sloveniji, vendar ne piše le o odnosu Slovencev do priseljencev, temveč tudi o pogledu priseljencev na Slovence, ki so prav tako stereotipni. Oba pisateljeva romana razbijata iluzijo, da je Slovenija monokulturna in enojezična država.

V slovenski književnosti so še vedno redki romani, ki bi tematizirali razpad nekdanje socialistične Jugoslavije. Pred romanom Ferija Lainščka *Strah za metulje v nevihti* (2014) obravnava to temo kot razhod med generacijo očetov in sinov prav Vojnovičev roman *Jugoslavija, moja deželca* (2011). Naslov predstavlja postmodernistično ironični palimpsest k slovenskemu (političnemu) sloganu tistega časa, ki se je glasil *Slovenija, moja deželca*. Vojnovič tako že z naslovom svojega romana opozori na to, da je bila »naša deželca« Jugoslavija večnacionalna in večkulturna skupnost, njen razpad pa je prikazan z zgodbo mladostnika, ki je sin Slovenke in Srba, oficirja v nekdanji JLA. Takih mešanih zakonov je bilo v Jugoslaviji veliko in tako je Vladanova zgodba simbolna. Osrednji protagonist Vladan je namreč doraščal v večkulturnem okolju hrvaškega Pulja/Pule, ki so ga tvorili tako Slovenci kot Hrvati, a tudi Bosanci (kot delavci v ladjedelnici), Srbi (iz oficirskih družin), Cigani (kot prodajalci na trgu ali cirkusanti), poleg njih pa so nacionalno živopisnost mestu dodajali še italijanski in nemški turisti. Videti je, da med njimi ni bilo posebnih napetosti in nesoglasij. Toda leta 1991 se je Vladanovo otroštvo zgodaj poleti nenadoma končalo. To ugotavlja za nazaj, saj takrat kot otrok vsega, kar se je dogajalo, še ni mogel razumeti. Vladanov oče pa je vedel, da se bo začela vojna. Z družino se je moral kot oficir JLA čez noč preseliti v Beograd, v vojni pa je bil pozneje domnevno pogrešan. Vladanova mati je sinu pozneje lagala, da je mrtev. Z lažjo ga je hotela zaščititi pred dejstvom, da je postal njegov oče vojni zločinec.

Roman je napisan kot prepletanje zgodbe iz preteklosti (Vladanovo otroštvo, selitev, vojna v Jugoslaviji) in sedanjosti (odrasli sin hoče izvedeti resnico o svojem očetu in se odpravi na pot, da bi ga poiskal). Vladan in njegova mama sta se drug drugemu povsem odtujila, a najhujša je bila pravzaprav sinova notranja tujost, njegova razpetost med »biti tukaj« (v Sloveniji) in pripadati »drugemu« (po očetu je srbskega

porekla). Roman prikazuje tudi jezikovno različnost bivše Jugoslavije, saj se v njem poleg slovenščine pojavljajo še številne, tudi pogovorne variante t. i. srbohrvaščine (dialogi in monologi, kletvice, citati iz pesmi), pa tudi bosanščine, madžarščine (kot govora v Novem Sadu) in pogovorne slovenščine s pokrajinskimi variantami (ljubljanščine, štajersščine). Simbolno sporočilno pa je tudi dejstvo, da se v »zgodbi iz sedanjosti«, ki se odvija v Sloveniji, mati in sin ne pogovarjata več v istem jeziku – mati govori s sinom slovensko, on pa ji nalašč odgovarja v srbohrvaščini. Odgovor na vprašanje, zakaj je tako, se gotovo skriva tudi v tem, da sin noče pozabiti preteklosti, kajti Jugoslavija je bila del njune identitete. In ko svojega očeta končno najde na Dunaju, kjer se le-ta skriva, mu vojnih zločinov ne more odpustiti. Vladana srečanje z očetom ne pomiri, temveč ravno obratno, še vedno ostaja notranje nestabilen in identitetno odtujen.

Nemški raziskovalec Till Dembeck v Uvodu v svojo znanstveno monografijo *Literatur und Mehrsprachigkeit/Literatura in večjezičnost* (2017) omenja nekatere literarne nagrade, ki jih v posameznih evropskih državah namenjajo za večjezičnost v literaturi, s tem pa tudi za izražanje večkulturnosti v literaturi. Taka je npr. Luksemburška literarna nagrada za večjezičnost, ki jo podeljujejo za literarna besedila, napisana v kombinaciji najmanj treh deželnih jezikov – v luksemburščini, nemščini in francoščini, lahko pa vsebujejo tudi druge jezike. Eden od pogojev pa se glasi, da mora biti tako literarno besedilo razumljivo tudi bralcu, ki zna npr. le enega od teh jezikov. Ta književna nagrada naj bi vzpodbujala večjezično komunikacijo v večkulturni družbi (Dembeck 2017: 341).

Dembeck nadalje navaja nekatere najbolj znane centre na tujih univerzah, kjer se ukvarjajo z raziskovanjem in s poučevanjem večjezičnosti in večkulturnosti. Med njimi opiše Arbeitsgemeinschaft Mehrsprachigkeit an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt/Delovno skupnost Večjezičnost na Alpsko-jadranski univerzi v Celovcu, kjer že samo ime te univerze zarisuje geografski prostor, na katerem so se v zgodovini in sedanjosti stikali različni jeziki in kulture (nemščina, slovenščina, italijanščina, hrvaščina). Ta delovna skupnost obstaja od leta 1999, pri čemer se z večjezičnostjo ukvarjajo v okviru različnih znanstvenih disciplin (znanstveniki kot U. Doleschal, pokojni F. Hafner, T. Reuther, J. Strutz idr.). Eden od rezultatov takega raziskovalnega dela je verjetno ena najbolj znanih monografij na to temo *Literarische Polyphonie/Literarna polifonija* J. Strutza in P. Zime (1996), ki obravnava številne primere iz slovenske, avstrijske/nemške in hrvaške književnosti v

medkulturnem kontekstu (dela F. Lipuša, F. Hafnerja, V. Ošlaka, F. Tomizze, M. Tomšiča, J. Oswald, M. Haderlap, C. Lipuš idr.) (Dembeck 2017: 344).

Da so razprave o popolni »enojezičnosti« iluzorne, piše v isti monografiji tudi David Gramling (Dembeck in Till 2017: 35). Opozarja, da je potrebno pri raziskovanju literarne večjezičnosti nujno upoštevati tudi socialne, politične in kulturne razmere. Po njegovem so si politične elite v zahodni Evropi prizadevale za to, da bi svoje nacionalne teritorije predstavljale kot enojezične (npr. da se v Franciji govori in piše predvsem ali samo francosko), večjezičnost pa so označevale kot »posebno stanje«. Kako pa je npr. z večjezičnimi pisatelji/-icami turškega in kurdskega izvora, ki živijo v Nemčiji, se sprašuje Gramling, kako pa je s pisatelji bosanskega, hrvaškega in tudi slovenskega izvora, ki živijo tam ali drugod po svetu, lahko dodamo mi. Popolna enojezičnost, zaključuje znanstvenik, je utopija v sodobnem svetu ter je prej izjema kot pravilo. Koncept enojezičnosti je bil v zgodovini povezan s pojmi kot jezikovni purizem, lingvistični nacionalizem in jezikovni imperializem. Enojezičnost ni zanj nič drugega kot elitističen akademski konstrukt, ki našo pozornost usmerja proč od različnih jezikovnih praks iz naše neposredne sosesčine. Govoriti o enojezičnosti v jezikovno heterogenem svetu je zato napaka (Dembeck in Paar 2007: 35–40). Eden najbolj znanih primerov iz srednjeevropske književnosti pa je npr. prav Franz Kafka, čigar delo je močno vplivalo tudi na slovensko književnost (npr. na Draga Jančarja ali Vlada Žabota), ki je v večjezični in večkulturni Pragi pisal v nemščini. Bil je namreč nemško govoreči praški Jud, kot sin staršev judovskega izvora pa je obvladal še jidiš, hebrejščino, pa tudi češčino, je v svoji znanstveni monografiji o Kafki posebej poudaril Primož Mlačnik (2020: 35–40).

Zaradi življenja v večkulturni družbi pa se pri ljudeh razvije t. i. notranja večjezičnost, piše znanstvenik Jorg Roche v razpravi *Sprache als Medium von (Des-) Integration/ Jezik kot medij (dez)integracije* (Dembeck 2017: 45). Da je to res, pričča tudi naš spomin na življenje v nekdanji socialistični Jugoslaviji, ko smo Slovenci t. i. srbohrvaščino tako rekoč ponotranjili in se že skoraj prenehali zavedati, da je to tuji jezik. Bili smo integrirani v različna jezikovna okolja, prehajali smo iz enega v drugega in jezika sta se na pogovorni ravni tudi že mešala med seboj. To jezikovno prelivanje se je omejilo z letom slovenske osamosvojitve, 1991, in pri mlajših generacijah vedno bolj izginja. T. i. srbohrvaščino zdaj »nadomeščajo« drugi jeziki, še najbolj angleščina kot priljubljeni jezik spakovanja najstnikov, pa tudi odraslih lažnih kozmopolitov.

O tem pa, da je bila nekdanja Jugoslavija prav zaradi samoumevne prisotnosti različnih jezikov, kultur in literatur zelo bogata država, ki je ljudem omogočala spoznavanje drugega in drugačnega, je v svojih esejih še v času razpadanja te države pisal predvsem Aleš Debeljak (*Somrak idolor*, 1994). Tudi uprizoritve slovenskih dramskih besedil niso bile omejene le na slovenski prostor kot zdaj, temveč so jih z velikim uspehom igrali po vsem nekdanjem jugoslovanskem prostoru, npr. drame Draga Jančarja, Dušana Jovanovića, Rudija Šeliga idr. Slovenska dramska dela so pogosto odražala tudi večnacionalno, večjezično in večkulturno problematiko (Jančar: *Veliki briljantni valček*, *Zalezujoč Godota*; Jovanović: *Osvoboditen Skopja*; Šeligo: *Ana*).

Literarni znanstvenik Marko Juvan pa v svoji razpravi *Enojezičnost in večjezičnost literarnih sistemov*, objavljeni v znanstveni monografiji Alenke Koron in Andreja Lebna z naslovom *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu* (2020), piše o tem, da postaja literarna ustvarjalnost izrazito večjezična in tudi jezikovno hibridna ter da se to spreminja v transnacionalni položaj. A tako je bilo že od nekdaj, opozarja Juvan (2020: 27). Ob slovenskih tekstih so do sredine 19. stoletja obstajali tudi latinski in nemški. Trubar je npr. svoja pisma pisal v nemščini, svoja dela v tem jeziku pa so ustvarili tudi številni drugi, npr. Janez Vajkard Valvasor, Anton Tomaž Linhart, France Prešeren, Žiga Herberstein, Žiga Zois, Jernej Kopitar. Pozneje je nemščino izrinila slovenščina, piše Juvan, zlasti v 60. letih 20. stol. pa lahko opazujemo pravo pluralizacijo in hibridizacijo slovenskega knjižnega jezika, z vpletanjem tujih jezikov, narečij, sociolektov, priseljskih mešanic jezikov itd. Iz kanona slovenske literarne zgodovine pa so bili odrinjeni t. i. »zamejski« avtorji in avtorice, pa tudi priseljenci, ki so bili večinoma dvojezični. Še vedno pa so, opozarja Juvan, getoizirani priseljski pisci, ki ne pišejo in objavljajo v slovenščini, a živijo v Sloveniji. K temu je po njegovem mnenju pripomogla tudi slovenska ksenofobija, združena z večvrednostnim kompleksom v odnosu do t. i. Balkana (Juvan 2020: 27–28).

Juvan se sprašuje, zakaj se tako trdovratno oklepamo predstave, da vsakemu narodu pripadata le en sam knjižni jezik in literatura? Pri svojem razmišljanju se opira na kritiko »monolingvalne paradigme« Y. Yildiza (2012) in na Beecroftovo (2015) »ekologijo svetovne literature«. Vrača pa se tudi k teoretičnim razmišljanjem Mihaila Bahtina, ki poudarja razvojno vlogo raznojezičja nasproti enojezičju in monološkosti. Raznojezičje, poudarja tudi Juvan, izpostavlja dialoškost. Juvan ob tem kritično dodaja, da se v zadnjem času ideja večkulturnosti zaradi migrantske krize in islamofobne reakcije Zahoda »umika restavriranemu nacionalistično-

fašističnemu in rasističnemu populizmu«, ki je po njegovem prodril tako v javne medije kot v etabliirano politiko (Juvan 2020: 29).

#### 4 Nekaj primerov dvojnih identitet v slovenski književnosti

V slovenski književnosti poznamo veliko pisateljev/-ic, katerih delo izraža dvojnost njihovih osebnih in pisateljskih identitet, dvo- ali večjezičnost, večkulturnost in medkulturnost.

**Louis Adamič** (1898–1951), Slovenec iz zaselka Blato, ki se je komaj petnajstleten sam podal v Ameriko, kjer je iskal priložnosti za novo življenje, je svoje izjemno bogato literarno in publicistično delo napisal v angleščini. Bil je »človek z idejami za današnje čase«, je v svojem prispevku na simpoziju ob 120-letnici pisateljevega rojstva zapisal zgodovinar Božo Repe, »saj je skušal združevati domovinsko ljubezen, izseljenstvo in kozmopolitizem« (Repe 2018: 24–63). Bil je nasprotnik vojn, nasilja, vsakršne gospodarske, politične, rasne in etnične diskriminacije ter zagovornik enakopravnih odnosov v svetu, pa je ugotavljala tudi Janja Žitnik Serafin v številnih študijah o Adamiču in njegovem delu (*Žitnik Serafin* 1993, 1992, 1995). Dan Shiffman je v svoji knjigi *Korenine multikulturalizma* o Adamiču zapisal, da ga je »ves čas gnala želja, da bi združil številne dele sebe: svoje otroštvo v Sloveniji, simpatije do komunizma in naklonjenost do Amerike« (Shiffman 2005). Kot priseljenc v ZDA je razvil velik posluš za posebnosti različnih narodov in je v njihovi raznolikosti videl predvsem bogastvo. O tem je ogromno pisal in predaval, nenehno pa se je tudi sam gibal med slovensko in ameriško identiteto. Za bistvo svojega bivanja je sprejel kulturni pluralizem. Za take ideje si je prizadeval v času med obema svetovnima vojnama, ko sta vzvišeni odnos do priseljencev in tudi močan antisemitizem ter rasizem prežemala njegovo novo domovino Ameriko in ko se je v Evropi vzpenjal nacizem. S svojimi idejami je bil zelo vpliven in njegove knjige so našle odmev pri številnih bralcih. Belski Američani so v Afroameričanih in priseljencih videli grožnjo za ameriško identiteto. Adamič pa je obsojal njihovo ksenofobijo in rasizem. Med drugo svetovno vojno je našel navdih pri partizanskem voditelju Titu in ga je podpiral tudi zato, ker je po njegovem Tito idejo kulturne raznolikosti in etnične enakopravnosti vgradil v antifašistično revolucijo in jo obljubljal kot eno bistvenih lastnosti nove Jugoslavije. Njegova ideja je bila zavezana gradnji pluralistične družbe in Adamič je to podpiral. Verjel je, da bo komunizem na Balkanu le faza med monarhijo in demokracijo in da bodo narodi imeli pravico do samoodločbe.



Na tem mestu se ne moremo posvetiti vsem Adamičevim publikacijam, zato naj poudarimo le knjigo *Iz mnogih dežel*, katere prevod smo dobili šele leta 2018, izvirnik pa je izšel tik pred drugo svetovno vojno, leta 1940, v Ameriki. V njem je razvidno, da se Adamič ni strinjal s protipriseljenskimi stališči Edwarda R. Louisa, izraženimi v njegovi knjigi *Amerika: Nation of Confusion* iz leta 1928 (Adamič 2018: 39). V njej je Louis trdil, da so množice priseljencev, ki so v zadnjih stotih letih do leta 1940 prišle v Ameriko in so štejele kar 38 milijonov, za to državo škodljive in da pomenijo nevarnost za demokracijo. To so bili številni Angleži, Nemci, Italijani, Irci, Rusi, pa tudi priseljenci iz južnoslovanskih dežel, med njimi Slovenci. Adamič se strinja z ameriškim predsednikom Roosveltom in njegovo odmevno izjavo: »Tu smo vsi priseljenci.« Pisatelj je v svoji knjigi *Iz mnogih dežel* zato pisal o izkušnji priseljenstva, pa tudi o izkoriščanju priseljenške delovne sile. Zanimale so ga osebne usode teh ljudi, ki jih je zbiral z vneto raziskovalno pozornostjo in jih objavil v obliki pisem (Gselman 2018: 420). Adamič je pisal tudi o njihovih različnih kulturnih okoljih in jezikovnih pregradah, na katere so naleteli v novi domovini.

»Louis Adamič je v ZDA in pri nas znan predvsem kot eden najzgodnejših utemeljiteljev multikulturalizma, še preden se je ta razvil kot smer v družboslovju,« je zapisano na zavihku k izidu slovenskega prevoda, ki je delo Mojce Dobnikar. Delo *Iz mnogih dežel* je rezultat avtorjevega desetletnega terenskega dela, raziskovanja položaja migrantskih delavcev v Ameriki, vsebuje pa tudi pisateljevo avtobiografsko refleksijo, ki je aktualna še danes. Zavzemal se je za enakopravno obravnavanje vseh kultur, ne za njihovo asimilacijo. Ta knjiga je doživela sedemnajst izdaj in ponatisov, avtor je zanj prejel več nagrad in štipendij, kar priča o njeni izjemni odmevnosti. Adamičevo delo *Iz mnogih dežel* so delili ameriškim vojakom ob vstopu ZDA v drugo svetovno vojno. V njem so se namreč prepoznavali številni priseljeni Hrvati, Slovenci, Čehi, Poljaki, Finci, Grki, Armenci, Nizozemci, Japonci, Škoti, Mehičani in drugi, na katerih delu je počivalo in se krepilo ameriško gospodarstvo. Eden od priseljencev pa, ki je Adamiču 15. 3. 1940 poslal osebno pismo, je v njem zapisal: »Vsi smo od nekod prišli« in »Ne zatirajte maternih jezikov priseljencev; začnite jih poučevati« (Adamič 2018: 318, 322).

Recepcija Adamičevega dela v slovenskem prostoru pa je bila po drugi svetovni vojni skromna, da ne rečemo zelo distancirana. Pisateljevo začetno navdušenje nad Titom se je po vojni namreč poleglo, k ohlajeni recepciji Adamičevih del pa je najbrž pripomogla tudi pisateljeva nasilna in še danes ne povsem pojasnjena smrt, pa tudi dejstvo, da je pisal v angleščini. Z njim se je zgodilo podobno kot npr. z Almo Karlin,

ki je pisala v nemščini in je glavnino svojih del objavila pred drugo svetovno vojno. Po vojni, v času socializma, je oba pričel zagrinjati plašč odrinjenosti in pozabe, češ da zaradi pisanja v tujem jeziku »nista naša«. Za slovenske so obveljali predvsem avtorji in avtorice, ki so pisali in objavljali le v slovenščini, glavnih tokov literarne zgodovine pa avtorji, ki so pisali bodisi v Sloveniji ali v tujini v tujih jezikih, kot npr. slovenski izseljenci, sploh niso zanimali. To zanimanje je smelo vznikniti šele v osemdesetih letih 20. stoletja in šele odtlej se polagoma pričenjamo zavedati, kako raznolika in bogata je literatura Slovencev, ki so ustvarjali zunaj meja Slovenije – bodisi v slovenščini bodisi v jezikih svojega novega življenjskega okolja. Obenem pa pričenjamo literarnovedno raziskovati ter upoštevati tudi delo priseljencev v Slovenijo.

Med zanimive primere dvojne, nemško-slovenske identitete uvrščamo tudi pisatelja **Petra Handkeja** (1942), rojenega v Griffnu/Grebinju na avstrijskem Koroškem. O izrazih slovenske identitete v njegovi literaturi sem že pisala v poglavju svoje knjige *Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti* (Borovnik 2017: 87–103). Le malokdo pa je opazil, da je pisatelj celo ob podelitvi Nobelove nagrade za literaturo svoj govor začel v slovenščini, in sicer s citatom iz nekega psalma, ki se ga je spominjal še iz časa svojega doraščanja na Koroškem. Slovenščini, jeziku svoje matere in jeziku, ki je še vedno del njegove osebnosti, se je tako nevsiljivo priklonil. Obenem pa je opozoril tudi na to, da igra slovenščina kot jezik njegovih prednikov pri njem veliko vlogo. Če se tega kot doraščajoči fant še ni dobro zavedal ali pa je ta jezik čutil celo kot »tuje narečje«, se tega na stara leta zaveda vedno bolj, kar je nenazadnje razvidno tudi iz njegovega romana-drame *Immer noch Sturm* (2010), v slovenskem prevodu *Še vedno vihar* (2011). Drama tematizira usodo njegove slovenske družine, v kateri se je njegova mati med drugo svetovno vojno zaljubila v Nemca, ki je postal pisateljev oče, in v kateri sta se dva materina brata prištevala k Slovencem, a sta kot mobiliziranca v nemški vojski morala umreti za Hitlerjev rajh. Eden od njiju, Handkejev stric Gregor, pa je pred drugo svetovno vojno, leta 1936, obiskoval kmetijsko šolo v Mariboru in se nato vrnil na Koroško ne le kot odkritelj novih pridelovalnih metod, temveč zlasti z okrepljeno zavestjo, da je slovenščina njihov družinski jezik. Po njegovi smrti se je v družini ohranil njegov sadjarski priročnik iz časa šolanja v Mariboru, v katerem je vse zapisal v slovenščini. Stričeva smrt in ta knjižica sta naredila globok vtis tudi na mladega Handkeja, ki se je po maturi odpravil odkrivat Slovenijo in svojo že pozabljeno slovenščino, zdaj še s pomočjo Pleteršnikovega slovarja. O tem je pozneje pisal v romanu *Ponovitev* (1988). Vedno bolj se je pričenal zavedati, da tudi on s svojo zrcalno sliko sodi k Slovencem

in da je slovenščina njegov prvi, izhodiščni, materni jezik. V drami *Še vedno vihar* pa je tematiziral še položaj koroških Slovencev med drugo svetovno vojno, njihov partizanski odpor in upanje, da bodo lahko po vojni v okviru Avstrije zaživel kot enakopravni državljani. Ta drama izraža razočaranje spričo dejstva, da se njihovo upanje v celoti ni uresničilo in da slovenščina na avstrijskem Koroškem izumira. S takim spoznanjem pa se je Handkejeva literatura pridružila kritičnim sporočilom literarnih del Florjana Lipuša in Maje Haderlap.

V drami *Še vedno vihar* je Handke v nemško sobesedilo vpletal slovenščino, npr. že na začetku, ko njegovi predniki »stopajo v sliko«:

»Guten Tag, Grossmutter, stara mati, dober dan. Guten Tag, Grossvater, stari oče, dober dan, tesar, bzw. Zimmermann. Guten Tag, Onkel und Taufpate Gregor, moj stric in moj boter, mein Onkel und mein Pate, dober dan. Guten Tag, teta, dass ist: Tante Ursula /.../« (Handke 2010: 11)

Slovenskim poimenovanjem in pozdravom sledijo imena za domače okolje, kot so: »Koroška, lepa Koroška« in »Svinjska planina« (Handke 2010: 12), pri čemer pojasnjuje, da se ta planina ne imenuje po svinjah, temveč po svincu. Omenja pa še, da se »spodaj« nahaja Jugoslavija (Handke 2010: 13). V vsej drami je poudarjeno, da slovenski jezik določa bistvo njegove družine. Razvidno je tudi, da se v Handkejevem domačem okolju še do začetka druge svetovne vojne sploh ni govorilo nemško. Kdor je govoril nemško, piše, je bil gospod, nemščina pa je šele v času vojne postala »magnet za tamkajšnje babovje« (Handke 2010: 20). Zgodovino koroških Slovencev označuje kot tragedijo, a njegov oče poudarja, da so se med drugo svetovno vojno prav Slovenci borili zoper Hitlerja. Ko Handke omenja sadjarški priročnik svojega strica iz časa njegovega šolanja na kmetijski šoli v Mariboru, pa citira napis »Sadjarstvo« ter dejstvo, da se je stric imenoval Gregor Svinec, pri čemer so njegovo ime pozneje ponemčili v »Bleier« (Handke 2010: 23). S posebno pozornostjo navaja stričeve slovenske zapiske:

»Jabolko Welschbrunner: Plod debel, pravilno oblaste oblike. /.../ Koža gladka, zelena, pozneje rumena, na sončni strani živordeče obarvana. /.../ Na drevesu zori v prvi polovici oktobra in počaka do vigredi.« (Handke 2010: 24)

»Drevo raste zelo močno in daje nato redne in bogate pridelke. /.../ Uspeva v vsaki zemlji in legi.« (Handke 2010: 25)

Tudi datum stričevega zapisa je v slovenščini: »Maribor devetindvajsetega februarja tisoč devetsto šestintrideset« (Handke 2010: 25).

Taki slovenski deli, ki jih je v sicer nemško napisani Handkejevi drami še več, imajo podobno funkcijo kot slovenščina v nemškem romanu Maje Haderlap *Engels des Vergessens* (2011). Obe deli sta nastajali skoraj sočasno, pri obeh pa se s prevodom v slovenščino ta močno poudarjena dvojezičnost na žalost izgubi. Toda nemškemu bralcu sporoča zgodbo o dvojezičnih identitetah obeh avtorjev, pripoveduje pa tudi o slovenskem partizanskem odporu zoper nacizem v Avstriji.

V kontekstu opazovanja dvokulturnosti in dvojezičnosti predstavljajo posebno zanimivost tudi nekatere sodobne slovenske pisateljice-migrantke. Raziskavo v tej smeri bi lahko še razširili, a tokrat naj opozorimo le na dve avtorici. Prva se je iz Slovenije odselila v Prago, druga pa se je iz Makedonije priselila v Slovenijo.

**Alenka Jensterle Doležal** (1959) je bila rojena na Jesenicah, po študiju slovenskega jezika, primerjalne književnosti in filozofije pa je postala najprej lektorica za slovenski jezik na univerzah v Pragi, Krakovu in Nottinghamu, pozneje pa se je ustalila v Pragi, kjer danes živi in dela kot profesorica za slovensko književnost na Filozofski fakulteti Karlove univerze. Je pesnica, prozaistka, esejistka in literarnovedna znanstvenica. Leta 2014 je prejela priznanje Veleposlaništva Slovenije v Češki republiki za podpiranje in razvijanje slovenko-čeških stikov in za širjenje slovenske kulture in književnosti na Češkem. Leta 2017 pa ji je bila podeljena nagrada Mira za dosežke v znanosti in književnosti in za utrjevanje slovensko-čeških vezi. Že površen pregled njene poklicne poti nam pokaže, da gre za ustvarjalko, ki ji gibanje po večkulturnem in medkulturnem, pa tudi večjezičnem prostoru pomeni izziv in zadoščanje. Alenka Jensterle Doležal je kot pesnica organizirala številna literarna srečanja in festivale, sodelovala je pri najrazličnejših publikacijah, ki so temu sledile, kot profesorica pa je organizirala mednarodne simpozije in konference na praški univerzi. Ti simpoziji so bili tematsko povezani z literarnimi ustvarjalci in ustvarjalkami slovenske moderne (Ivan Cankar, Zofka Kveder), s slovensko-češkimi odnosi, s posebno pozornostjo pa se je posvečala tudi literarnim opusom slovenskih pisateljic, za katere je očitno menila, da so bile dolgo po krivici prezrte ali odrinjene na rob literarnozgodovinske pozornosti oz. literarnega kanona (Vida Jeraj, Lili Novy). Posebna občutljivost do takih literarnih osebnosti pa je gotovo povezana tudi z njeno osebno zgodbo, zaznamovano s kulturnim nomadstvom ter očarano z večjezičnostjo in večkulturnostjo sodobnega sveta. V intervjuju za Delo (19. 12.

2017) je povedala, da se je za bivanje v Pragi odločila prostovoljno, da v tem mestu rada živi, a da je njena domovina slovenski jezik. V tem jeziku namreč piše svojo literaturo in čeprav se označuje za bitje z več identitetami, ne sodi med tiste ustvarjalke, ki so po dolgih letih življenja v tujejezičnem okolju zamenjale jezik svojega literarnega ustvarjanja. Ostaja zvesta materinščini, a dvojnost svoje identitete vseeno občuti npr. v prepoznavnosti svojega literarnega dela. Povedala je, da se mora v češkem okolju kot tujka veliko bolj truditi, da jo opazijo in priznajo, v Sloveniji pa ostaja zaradi življenja v tujini manj prepoznavna. Nagrada *Mira* slovenske ženske sekcije PEN pa se ji zdi pomembna, ker poudarja delo slovenskih literarnih ustvarjalk, t. i. ženska peresa, tudi tista iz mednarodnega prostora.

Kot pesnica je izdala več pesniških zbirk (*Juditin most*, 1990; *Pokrajine začetka*, 1994; *Zapiski za S. G.*, 2006; *Pesmi v snegu*, 2012), kot prozaiстка pa dva romana, *Temno mesto* (1993) in *Pomen biše* (2015). Zlasti v drugem romanu je razvidna zgodba dekleta in mlade ženske, ki se ji uspe izmakniti utesnjenosti domačega podeželja ter oditi v svet z veliko željo po znanju, pa tudi po drugačni ženski usodi. Prva nova postaja na tej poti je študentska Ljubljana konec sedemdesetih let, pozneje pa različna mesta, tudi New York. Roman izraža protagonistkino očaranost z večjezičnostjo in večkulturnostjo, spričo katere se spreminja tudi sama. V položaju »druge« postaja bolj samozavestna, obenem pa občutljiva za različne odrinjene družbene sloje in teme. V New Yorku zapiše:

»Sem na strani socialnih odrinjencev, emigrantov, kulturnih, narodnostnih, spolno drugačnih manjšin, tistih, ki imajo drugačno barvo kože, drugačen način življenja, drugo spolno usmerjenost, ali pa teh, ki prihajajo iz mojega odrinjenega, nikoli pozabljenega sveta bivšega socializma.« (Jensterle Doležal 2015: 20–21)

Videti je, da je njeno nomadstvo sicer opredeljeno s srednjeevropskimi mesti »kot kavarna Evropa, na razpotju civilizacij in kultur« (Jensterle 2015: 65), ki ležijo na obrežjih rek, z baročnimi cerkvami in mostovi, a pritegnejo jo tudi moderni megapolisi, ki ji nudijo anonimna zatočišča in dobre pogoje za intelektualno delo. Kot deklica je iskala zavetje v knjigah z zavedanjem, da bi rada potovala, spoznavala druge kulture in jezike. V poznih šestdesetih letih je pripadala uporniški generaciji, ki je segala tudi v osemdeseta, kajti »/ž/ivljenje na vasi je bilo kletka konvencij in leglo stereotipov, šolski primer nesvobode« (Jensterle 2015: 132). Na drugi strani pa je njeno generacijo oklepal »lažni državni optimizem v času socializma« (Jensterle 2015: 132). Iz vsega tega se je kot oblika odpora oblikoval njen »pogled Meduze«, s čimer avtorica namiguje na znano feministično teoretičarko Helene Cixous.

Pisateljica in pesnica **Lidija Dimkovska** (1971) pa je Makedonka, ki živi v Sloveniji. Rojena je bila v Skopju, kjer je končala študij primerjalne književnosti. V Bukarešti je doktorirala iz romunske književnosti, tam pa je pozneje delala kot lektorica za makedonski jezik. Kot štipendistka Ad future je bila med letoma 2005 in 2006 zunanja sodelavka Inštituta za slovensko izseljenstvo na SAZU, kot docentka pa je honorarno predavala svetovno književnost na Fakulteti za humanistiko na Univerzi v Novi Gorici. Je prevajalka slovenske in romunske književnosti v makedonski jezik. Je avtorica več pesniških zbirk in romanov: *Rezervno življenje* (2012), *Skrita kamera* (2004) in *Non-Oui* (2019). Dimkovska pa je sodelovala tudi pri znanstveni monografiji Janje Žitnik Serafin *Večkulturna Slovenija* (2008), za katero je napisala poglavje *Položaj literarnega dela priseljencev v Sloveniji*. V svojih literarnih delih tematizira tujstvo v sodobnem svetu, izgubljanje identitet in pridobivanje novih, ki nastajajo tudi zaradi vojnih razmer, npr. zaradi razpada bivše Jugoslavije. Ta tematika se odraža v njenem romanu *Rezervno življenje*, ki je bil nagrajen z Evropsko nagrado za literaturo leta 2013. A teme življenja med različnimi kulturami, državami in jeziki ostajajo stalnica v pisateljicinih delih. Le-ta odražajo njeno kozmopolitsko osebnost, ki pa kljub življenju v Sloveniji ostaja zvesta pisanju v maternem jeziku, makedonščini. V različnih javnih nastopih je izrazila svojo najglobljo povezanost s tem jezikom. Obenem pa je razmišljala tudi o lastnem položaju »tuje avtorice« v Sloveniji, kar jo je vzpodbudilo še k raziskovalnemu delu na tem področju. Toda spremlja jo občutek, da je v Sloveniji tako »tuja pisateljica« kot tudi slovenska. Zelo je povezana tako z literarnim življenjem v Sloveniji kot tudi v Makedoniji in v širšem mednarodnem prostoru. Osebnost meni, da je pojem nacionalne literature zastarel in da je bolj primeren izraz »transnacionalna literatura«.

V romanu *Non-Oui* (2019) je tematizacija tujstva, ki ostaja nepreseženo, večno, najbolj izrazita. Zgodbo v njem pripoveduje vnukinja babice/none Nedjeljke, Hrvatice, ki se je po drugi svetovni vojni zaradi ljubezni do Italijana iz Splita preselila na Sicilijo in tam ostala. Naučila se je italijanščine, se prilagodila tamkajšnjemu življenju, a je vseeno ostala »kot duh«, tujka, in to ne le za druge, temveč tudi za lastno družino. Na Sicilijo se je preselila leta 1947, potem ko je v Splitu preživela drugo svetovno vojno. Njen mož, pripovedovalkin italijanski ded, je bil med vojno italijanski vojak v Splitu, a je po kapitulaciji Italije prestopil k partizanom ter postal del bataljona Garibaldi. V romanu je zapisan tudi čas ustaškega nasilja nad prebivalci, pozneje pa partizanska osvoboditev mesta. Pripoved je oblikovana kot nagovor vnukinje babici in kot pripoved babice o preteklosti, obe pa preskakujeta čas in prostor. Roman slika težavno zgodovinsko obdobje, v katerem se je odvila

ljubezenska zgodba med Hrvatice in Italijanom. V novo nastali Jugoslaviji sledi čas zgodnjega socializma, v Italiji, na Siciliji, pa vladavina mafije, ki je silila ljudi v izolirano življenje, polno strahu. Pripovedovalkina babica Neda se po poroki povsem podredi zahtevam novega italijanskega okolja, s sinovoma tudi sploh ne govori hrvaško, a njen občutek tujstva ostane. Ko pozneje, po dolgih letih ponovno obišče Split, spoznava, da je postala tujka tudi v svojem rojstnem mestu. Ta roman torej tematizira občutke dvojnega tujstva, ki vodijo v izgubljenost. Ko babica Neda na stara leta zboli za Alzheimerjevo boleznijo, namreč nenadoma pozabi italijanščino in se lahko sporazumeva samo še v hrvaščini. Z njo se lahko pogovarja le vnukinja, ki se je edina v družini naučila hrvaško. In ko vnukinja po babičini smrti obišče Split, ugotavlja, da babičinih sledi v tem mestu ni več. Zgrožena pa opaza, da se v mestu zgodovina na svojevrsten, a grozeč način ponavlja. Na Hrvaško se namreč vračata nacionalistično sovraštvo in celo neonacizem, vsa ta izključevanja, ki vodijo v nasilje, pa so podobna kot med drugo svetovno vojno, o kateri ji je pripovedovala babica. Toda v vmesnem obdobju se je zgodil še razpad Jugoslavije, ki je mnoge ljudi prisilil v begunstvo in nekatere tudi za vedno. Roman Lidije Dimkovske, ki se je tudi sama kot sodobna nomadka priselila v Slovenijo in postala hibridna identiteta, torej vsebuje svareč opomin, namreč, da preteklost ni pretekla in da se pri generacijah, ki zgodovino slabo poznajo, lahko ponovi.

## 5 Pomen literarnega prevajanja

Pri uveljavljanju slovenske književnosti v mednarodnem prostoru igrajo veliko vlogo prevodi. O tem piše na primer poljska znanstvenica Božena Tokarz v svoji monografiji z naslovom *Eseji o poljsko-slovenskem književnem prevajanju* (2019). Raziskovalka navaja bogato zgodovino slovensko-poljskih literarnih stikov, pri katerih je bil posebno pomemben literarni prevod, vse od Prešernove poezije pa do najnovejših, sodobnih slovenskih avtorjev in avtoric. Znanstvenica piše, da ima prevod posredovalno funkcijo, ki je nosilka medkulturnega dialoga ter da se je umetnost prevoda rodila iz želje po preseganju meja, torej iz potrebe po razumevanju tujega in neznanega. Citira Walterja Benjamina, ki je zapisal, da se jeziki v medsebojnem stiku ne le osvetlujejo, temveč tudi razvijajo, pri čemer pa dobri prevodi tudi rušijo določene tabuje (Tokarz 2019: 63). Neredko pa se celo zgodi, da mora biti prevajalec v odnosu do tabujev v svoji in tuji kulturi previden in da mora uporabljati mehanizme avtocenzure – zaradi občutljivosti, ki se nanašajo na področja erotike, religije, domovine, politike, družine in jezika (Tokarz 2019: 66). Toda Božena Tokarz opozarja tudi na to, da prevajalec pogosto že z izborom besedil za

literarni prevod krši tabuje v svoji kulturi, ker želi s prevodom nekega zanimivega tujega dela svoji kulturi nekaj sporočiti. Med sodobnimi slovenskimi avtorji je na Poljskem veliko prevodov npr. iz del Draga Jančarja. Toda pri prevajanju lahko nastajajo tudi določene težave glede sporočilnosti, ki se lahko s prevodom izgubijo. Tako npr. Jančarjev *Veliki brijantni valček* v poljščino še ni bil preveden zato, ker v njem eden od junakov govori poljsko, kar bi se s prevodom izgubilo. Spremenila bi se recepcija te drame (Tokarz 2019: 48).

Znanstvenica nadalje poudarja, da mora imeti prevajalec pri prevajanju sposobnost za empatijo, saj se mora vživeti v vlogo drugega, v njegov prostor. Obenem pa piše, da so v sleherni kulturi prisotni tudi elementi tujih kultur in da mora imeti prevajalec izostren občutek za to. S prevodi je npr. slovenskemu bralcu približana poljska mentaliteta in poljskemu slovenska, obenem pa vsak prevod razstira tudi družbeno-zgodovinske in celo politične okoliščine, v katerih je določeno literarno besedilo nastalo. Piše: »Prevajalec napotuje na hibridnost, ki nastane v procesu stalnega prekoračevanja mej, in na ponotranjenje izkušenj drugačne kulture in jezika« (Tokarz 2019: 113). Prizadeva si za zlitje horizontov. Pri tem Tokarz navaja veliko zanimivih prevajalskih primerov, med njimi npr. prav izbor iz Jančarjevih esejev, ki je izšel na Poljskem pod naslovom *Terra incognita*, čeprav v resnici sploh ni šlo za prevod te zbirke, temveč za izbor različnih esejev tega pisatelja. Prevajalka J. Pomorska je hotela s prevodom tudi nekaterih drugih pisateljevih esejev na poseben način nagovoriti poljskega bralca, ga s prevodom izobraziti in mu predstaviti probleme zanj dokaj neznane Slovenije. Toda čeprav tega po mnenju Tokarz prevajalec ne bi smel početi, je vseeno tudi to ena od možnosti za promocijo tuje, tj. slovenske kulture na Poljskem. Podobno sta s prevodom izbora esejev Z. Herberta v slovenščino naredili prevajalki J. Unuk in J. Šuler Galos (Tokarz 2019: 123). Tudi onidve sta Slovincem želeli ne le predstaviti avtorja, temveč tudi razširiti splošno kulturno-literarno obzorje. Kajti tudi Tokarz meni, da umetniški prevod ni le zrcalna slika izvirnika, temveč predvsem ustvarjalno dejanje (Tokarz 2019: 125). Prevod pa, poudarja, ostane mrtev, če ne sodeluje v literarnem življenju ciljne kulture in če ne vpliva na njeno domačo ustvarjalnost. Prevajalci zato večkrat ravnajo v skladu z interesi ciljne kulture in računajo na poseben stik z njo, na odmevnost (Tokarz 2019: 152–153). Celo politični oblasti se lahko npr. upirajo s prevodi del, ki jih oblast ne želi. Božena Tokarz prevajalce imenuje ambasadorje tujih kultur in literatur, taka ambasadorja slovenske literature in jezika pa sta bila nenazadnje z možem Emilom Tokarzem vse življenje tudi sama.



## 6 Večkulturnost in ohranjanje nacionalne identitete

V strokovnih krogih, pa tudi v javnosti na splošno, se lahko zaradi ideje o večkulturnosti in večjezičnosti pojavljajo tudi strahovi v zvezi s tem, da se bodo zaradi tega izgubile posamezne nacionalne identitete. O tem je veliko pisal sociolog Rudi Rizman, tudi sam mednarodno uveljavljeni in odmevni slovenski znanstvenik, in sicer, da v procesih globalizacije in evropskih integracij nacionalna identiteta še vedno obstaja. Globalizacija v pomenu internacionalizacije zanj pomeni predvsem mednarodno izmenjavo, medsebojno odvisnost, mobilnost ljudi, sporočil in idej, prinaša t. i. ekonomijo brez meja in planetarno sintezo kultur (Rizman 2009: 15–22). Toda to ne pomeni, opozarja Rizman, da države ukinjajo ali zanikajo svoje nacionalne identitete, kajti: »kulture si na različne načine razlagajo svet in ustvarjajo pomene, s tem pa oskrbujejo posameznike z identiteto« (Rizman 2009: 22). Za posameznika je torej identiteta oporna točka, »pri kateri igrajo važno vlogo tradicija, kolektivni spomin in ne nazadnje tudi kolektivna amnezija« (Rizman 2009: 22).

Globalizacija je po Rizmanu celo vzpodbudila potrebo ljudi po identifikaciji z nečim, kar jim je domače, pa tudi število nacionalnih držav po svetu se je povečalo. Narodi so razvili še dodatne varovalke za ohranjanje svoje identitete tudi tako, da so podprli svoje nacionalne znanosti, jezike in simbole. Jezik in kultura namreč tvorita osnovo nacionalne identitete. Grožnja z globalizacijo pa je sprožila tudi oživljanje manjšinskih kultur in ogroženih etničnih skupin, navaja Rizman, a razvili so se tudi strahovi, da globalno komuniciranje ogroža nacionalne kulture in da je kulturna hibridizacija škodljiva. Globalizacija, opozarja Rizman, lahko sicer načenja homogenost, a ponuja tudi priložnost za ustvarjalno odpiranje k tujim kulturam, s katerimi se domače obogatijo. Nobenega razloga ni torej za strahove, ki jih v Evropi in po svetu sproža ksenofobna politična desnica, zatrjuje Rizman, in nobenega razloga ni za to, da bi v umišljenem strahu pred »tujci« in »zavarovanjem domačega« ustvarjali vase zaprte in izključujoče nacionalne identitete (Rizman 2009: 22–35).

Vsaka identiteta, navajajo tudi številni drugi raziskovalci, se ustvarja v kontekstu Drugega. Izhajajo iz lacanovske predpostavke, da je za oblikovanje identitete vedno potreben Drugi kot svojevrstna zrcalna slika (Oraić-Tolić, Kulesar Szabo 2006). Podobno pa je tudi na področju umetnosti, literature, ki je že po svoji naravi večkulturno in medkulturno orientirana.

Na vprašanje, kakšna je vloga slovenske v t. i. evropski literaturi, je nazorno odgovoril Drago Jančar, 3. 8. 2020 v Salzburgu, ko je prejel Avstrijsko državno nagrado za evropsko literaturo:

»V teh dneh sem dobil veliko vprašanj, kaj zame pravzaprav pomeni 'evropska literatura'? Na eno od teh vprašanj sem tako odgovoril: Evropsko literaturo vidim kot velik orkester in zbor, ki nam v številnih jezikih, z mnogimi glasovi in različnimi estetskimi variantami pripoveduje o človeški izkušnji v preteklosti in današnjem času. Razločimo lahko posamezne glasove, ki samo pripovedujejo ali pa skozi pripovedi postavljajo velika vprašanja človekove usode. Moj glas ali moj instrument je samo eden med njimi.«

Ob tej priložnosti pa je pisatelj hudomušno komentiral tudi vlogo njegove »majhne« slovenščine v širokem mednarodnem prostoru:

»Pred davnimi leti sem dobil Fulbrightovo štipendijo za umetnike v ZDA. V New Yorku sem prvi dan kupil razglednico in jo napisal svoji profesorici slovenščine: Dragá profesorica, pravijo, da se s slovenščino nikamor ne pride. Vidite, kam se pride: v Ameriko. Danes bi profesorici, če bi bila še živa in seveda, če bi še sploh pisali razglednice, napisal: Vidite, kam se pride. V Salzburg – do Avstrijske nagrade za evropsko literaturo.«

In še:

»Da, jezik, v katerem pišem, je tudi stvar srca, kakor vsak jezik na zemeljski obli.«  
(Jančar 2020, Govor ob podelitvi Avstrijske državne nagrade za evropsko literaturo)

## Literatura

- Louis ADAMIČ, 2018: *Iz mnogih dežel*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Michail BACHTIN, 1979: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Silvija BOROVIK, 2017: *Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti* (Mednarodna knjižna zbirka Zora, 123). Maribor: Univerzitetna založba Univerze.
- Larisa DAUGUL (ur.), 2018: *Strpnost ni dovolj: prispevki s konference Iz mnogih dežel: ob 120-letnici rojstva Louisa Adamiča*. Ljubljana: Sophia.
- Till DEMBECK, Rolf PARR (ur.), 2017: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Narr Francke Attempto*. Verlag: Tübingen.
- Aleš DEBELJAK, 1994: *Somrak idolov*. Celovec/Klagenfurt: Wieser.
- Lidija DIMKOVSKA, 2019: *Non–Omi*. Ljubljana: Modrijan.
- Itamar EVEN-ZOHAR, 1990: Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11/1.
- Blaž GSELMAN, 2018: Adamičeva poizvedba o izkušnji Združenih držav. Louis Adamič *Iz mnogih dežel*. Ljubljana: Založba Sophia. 411–421.
- Maja HADERLAP, 2011: *Engel des Vergessens. Roman*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Peter HANDKE, 2010: *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Peter HANDKE, 2011: *Še vedno vihar*. Celovec/Klagenfurt: Založba Wieser/Wieser Verlag.
- Tine HRIBAR, 1991: Podoba Srednje Evrope. *Srednja Evropa*. Ur. Peter Vodopivec. Ljubljana: Mladinska knjiga. 27–39.

- Drago JANČAR, 1978: *Gajot*. Pomurska založba: Murska Sobota. 2. izdaja.
- Drago JANČAR, 1997: *Ko se nasanjamo, bomo spali naprej*. Mohorjeva založba: Celovec, Ljubljana, Dunaj.
- Drago JANČAR, 2004: *Šala, ironija in globlji pomen*. Ljubljana: Nova revija.
- Drago JANČAR, 2020: *Zabvalna beseda ob podelitvi Avstrijske državne nagrade za evropsko literaturo*. Salzburg, 3. 8. 2020. (Poslano po e-pošti Silviji Borovnik, 14. 4. 2021.)
- Alenka JENSTERLE DOLEŽAL, 2015: *Pomen biše*. Ljubljana: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove.
- Marko JUVAN (ur.), 2002: *Svetovne književnosti in obrobja*. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.
- Marko JUVAN, 2020: Enojezičnost in večjezičnost literarnih sistemov. *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu*. Ur. Alenka Koron, Andreas Leben. Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede. 27–43.
- Alenka KORON, Andreas LEBEN, (ur.), 2020: *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu*. Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede.
- Lojze KOVAČIČ, 1984, 1985: *Prisileki*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Lojze KOVAČIČ, 2004: *Resničnost*. Ljubljana: DZS
- Krištof Jacek KOZAK, 2010: Literatura in medkulturnost. *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko. 129–142
- Krištof Jacek KOZAK, 2016: Medkulturnost v luči literarne vede. *Slavica Litteraria* 19/1, 7–16
- Lado KRALJ, 2005: Srednja Evropa in slovenska literatura. *Sodobnost* 4, 353–368.
- Milan KUNDERA, 1991: Tragedija Srednje Evrope. *Srednja Evropa*. Ur. Peter Vodopivec. Ljubljana: Mladinska knjiga. 117–126.
- Feri LAINŠČEK, 1991: *Namesto koga roža cveti*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Feri LAINŠČEK, 2014: *Strah za metulje v nevihti*. Ljubljana: Študentska založba.
- Philip LANGWORTH, 1991: Srednja Evropa: selektivne afinitete. *Srednja Evropa*. Ur. Peter Vodopivec. Ljubljana: Mladinska knjiga. 131–139.
- Jurij M. LOTMAN, 2006: *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Milan MESIČ, 2006: *Multikulturalizem: društveni i teorijski izražaji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Vesna MIKOLIČ, 2010: Slovenistika in medkulturnost. *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko. 113–128.
- Dubravka ORAIČ TOLIČ, Erno KULESAR SZABO (ur.), 2006: *Kulturni stereotipi—koncepti identiteta u srednjeevropskim književnostima*. Zagreb: FF press.
- Primož MLAČNIK, 2020: *Poročilo o melanholiji: primer Kafka*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
- Martina POTISK, 2018: *Medkulturnost v sodobnem slovenskem romanu po letu 1991. Doktorska disertacija*. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta.
- Božo REPE, 2018: Iz zapuščine Borisa Kidriča o Louisu Adamiči. *Strpnost ni dovolj: prispevki s konference Iz mnogih dežel: ob 120-letnici rojstva Louisa Adamiča*. Ur. Larisa Daugul. Ljubljana: Sophia. 24–63.
- Rudi RIZMAN, 2009: *Globalizacija in avtonomija: Prispevki za sociologijo globalizacije*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Mateja SEDMAK, Ernest ŽENKO (ur.), 2010: *Razprave o medkulturnosti*. Koper: Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.
- Jola ŠKULJ, 2002: Kritična paradigma medkulturne eksistence literature. *Svetovne književnosti in obrobja*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede. 87–105.
- Dan SHIFFMAN, 2005: *Korenine multikulturalizma: delo Louisa Adamiča*. Ljubljana: Inštitut za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU.
- Božena TOKARZ, 2019: *Eseji o poljsko-slovenskem književnem prevajanju*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Marjan TOMŠIČ, 1986: *Šavrinke*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Marjan TOMŠIČ, 2003: *Grenko morje*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Marjan TOMŠIČ, 2004: *Zrno od frmentona*. Ljubljana: DZS. (Prva izdaja 1993, Ljubljana: Cankarjeva založba).

- Tomo VIRK, 2007: *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.  
 Goran VOJNOVIĆ, 2008: *Cefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.  
 Goran VOJNOVIĆ, 2011: *Jugoslavija, moja deželca*. Ljubljana: Študentska založba.  
 Goran VOJNOVIĆ, 2021: *Đorđić se vraća*. Ljubljana: Študentska založba.  
 Peter VODOPIVEC (ur.), 1991: *Srednja Evropa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.  
 Janja ŽITNIK SERAFIN, 1992: *Louis Adamič in sodobniki*. Ljubljana: SAZU.  
 Janja ŽITNIK SERAFIN, 1993: *Pero in politika: zadnja leta Louisa Adamiča*. Ljubljana: Slovenska matica.  
 Janja ŽITNIK SERAFIN, 1995: *Pogovori o Louisu Adamiču*. Ljubljana: Prešernova družba.

### Slovenian Literature in the Intercultural Context

The paper discusses the works of Slovenian literature in the intercultural environment. Slovenian literature is placed in Central Europe. Unified by the Austro-Hungarian monarchy until the First World War, this area was distinctively multicultural and multilingual. Although the idea of Central Europe subsided after the Second World War, it was revived in the '80s of the 20th century by the Slovenian intellectuals and writers, who expanded the idea of Central Europe to include writers from the so-called European East. Milan Kundera's essay *The Tragedy of Central Europe*, published 1984 in *Nova revija*, was surrounded by controversy, and its impact was long felt in the Slovenian literary works, e.g. in the essays of Drago Jančar. Before then, Jančar had expressed the atmosphere of unfreedom in his novel *Galjot* (1978), as well in his dramatics. In this atmosphere of the '60s, the dramatics of *Oder 57*, the literature of *Revija 57* and *Perspektive* arose, discussed in the works of Primož Kozak, Dominik Smole, Dušan Jovanović and others. Their literary works used metaphorical language to polemise with the then socialist system. They treated the language of literature as the asylum of freedom, and they stood up for the respect of diversity, multiculturalism and interculturalism.

The second part of the paper analyses the literary works interpreted anew with the intercultural approach. It is influenced by the theoretical discoveries of scientists, who write that openness and curiosity towards everything material, thematic and linguistically different in the Slovenian literary history should be nourished (Juvan 2002, Škulj 2002, Žitnik Serafin 2008, Mikolič 2010, Jacek Kozak 2016, Borovnik 2017, Jensterle Doležal 2017, Čeh Steger 2018). The paper presents a couple of representative cases in the Slovenian literature, e.g. the novels of Feri Lainšček and Marjan Tomšič.

Researches on the subject of bi- or multilingualism in literature are accumulating in contemporary literary science. Literary scientists deal with the issues of the substitution of the literary language, or the so-called linguistic crossing, as for example in the literature of Louis Adamic, Maja Haderlap, Josip Osti and others. They analyse the meaning of mixing language, as in some works of Lojze Kovačič, Jože Snoj and Goran Vojnović. They demonstrate that discussions of complete monoculturalism and monolingualism are absurd. They write that the European political elites strived to represent national territories as monocultural and monolingualistic, which turned out to be a modern utopia (Borovnik 2017, B. Tokarz 2019, Juvan 2020, Koron and Leben 2020). They are influenced by the theoretical points of departure of E. Zohar, M. Bakhtin and Y. Lotman, who emphasised the developmental role of diverse lingualisms in opposition to monolingualism and monologism. The paper draws on the cases of the Slovenian literary works of Luis Adamic, Peter Handke, Alenka Jensterle Doležal and Lidija Dimkowska, which express different forms of multiculturalism and interculturalism, as well as bilingualism and multilingualism. In the last part, we emphasise the scientific thought of Rudi Rizman, who wrote in the work *Globalisation and Autonomy* (2009), that, in contemporary times, national identities still exist, and they are not endangered by new migrations or the phenomena of multilingualism, multiculturalism and interculturalism.

# DESETNICE IN DESETNIKI V SIMČIČEVEM ROMANU *POSLEDNJI DESETI BRATJE*

JOŽICA ČEH STEGER

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija, jozica.cch@um.si

**Sinopsis** Prispevek se osredinja na mit o desetništvu in njegovo vlogo v romanu *Poslednji deseti bratje* (2012) Zorka Simčiča. Mit o desetem bratu je v tem romanu umeščen v zgodovinski kontekst slovenske politične oz. ideološke emigracije po drugi svetovni vojni. Slovenski politični izseljenci so predstavljeni kot novodobni deseti bratje, obsojeni na bivanje v izgnanstvu. Fragmentarne zgodbe v romanu utrjujejo desetništvo kot kolektivni simbol slovenske poveljne politične emigracije. Delovanje mita iz preteklosti v sedanjost je osvetljeno z vložno povestjo *Desetnica Marjetica*. Roman razpira tudi refleksijo o vlogi nacionalnih mitov in smislu novodobnega desetništva.

**Ključne besede:**

nacionalni mit,  
slovenska  
emigrantska  
književnost,  
deseti brat,  
desetnica,  
Zorko Simčič

# “DESETNICE” AND “DESETNIKI” (TENTH CHILDREN) IN SIMČIČ’S NOVEL *POSLEDNJI DESETI BRATJE*

JOŽICA ČEH STEGER

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, jozica.ceh@um.si

**Abstract** The present paper focuses on the myth of the Slovenian tenth-child tradition and its role in the novel *Poslednji deseti bratje* (*The Last of the Tenth Brothers*) (2012) by Zorko Simčič. The myth of the tenth brother is, in this novel, placed in the historical context of Slovenian political or ideological emigration after World War II. Slovenian political emigrants are presented as modern tenth brothers doomed to remain in exile. The fragmentary stories in the novel reinforce the tenth child tradition as a collective symbol of the Slovenian post-war political emigration. The functioning of the myth from the past is, in the present, reflected in the interior story *Desetnica Marjetica* (*Corporal Marjetica*). Additionally, the novel highlights the role of national myths and the point of the modern tenth child tradition.

**Keywords:**

National myth,  
Slovenian  
Emigrant  
literature,  
tenth brother,  
tenth child being a  
girl,  
Zorko Simčič

## 1 Uvod<sup>1</sup>

Pisatelj, dramatik, esejist in publicist Zorko Simčič (1921) ima v slovenski literarni zgodovini mesto najvidnejšega pisatelja slovenske povojne politične emigracije. Begunstvo ga je spremljalo že od mladih nog. Kot sin primorskih beguncev, rojen v Mariboru, je v štajerski prestolnici prebival do svojega 19. leta. V letih pred 2. svetovno vojno je v Mariboru obiskoval ljudsko šolo, nižjo klasično gimnazijo in učiteljsišče. V spominu je ohranil bogat kulturni utrip in duhovno širino mesta, ki so mu jo dajali narodno mešani prebivalci, med katerimi so bili številni primorski begunci, češki tekstilci, bosanski slaščičarji, srbski vojaki, ruski emigranti, ostanki nemških Avstrijcev, propadajoče plemstvo idr. Ko so Nemci 6. aprila 1941 napadli Jugoslavijo, se je pridružil prostovoljcem v jugoslovanski armadi, v Zagrebu dočakal kapitulacijo Jugoslavije in nato pobegnil v Ljubljano. Za sabo ima tudi taboriščno izkušnjo v Gonarsu, od koder se je vrnil zelo bolan. V Ljubljani je bil nekaj časa osebni tajnik Narteja Velikonje pri Socialni in Zimski pomoči. Med vojno mu je Finžgar izdal prvi roman *Prebujenje*. Ob koncu druge svetovne vojne je pobegnil v Celovec, kjer je deloval kot tolmač pri 6. britanski armadi, ki je zasedla Koroško. Po nekaj mesecih je prekoračil italijansko mejo in prek Padove prišel v Rim, nato se je preselil v Trst, kjer je dobil delo pri slovenskem Radiu. Po nekajletnem bivanju v Rimu in Trstu je emigriral v Buenos Aires, kjer se je preživljal z različnim, tudi sezonskim delom, urejal revijo *Meddobja* in postal organizator kulturnega življenja pri Slovenski kulturni akciji. V domovino se je vrnil leta 1994, po osamosvojitvi in demokratizaciji Slovenije. Od leta 2006 je redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Simčičeva literarna dela, pogosto prepletena z avtobiografsko izkušnjo izseljenca, se osredinjajo ob travmatični problematiki slovenskega političnega oziroma ideološkega izseljenstva po drugi svetovni vojni. O lastni begunski izkušnji in bivanjski razdvojenosti med Argentino in Slovenijo Simčič pripoveduje skozi ljubezensko zgodbu že v modernističnem romanu *Človek na obeh straneh stene*.<sup>2</sup> V njegovem obsežnem in raznovrstnem literarnem opusu zavzema posebno mesto kolektivni roman o usodi dela slovenske povojne emigracije *Poslednji deseti bratje* (2012). Okrog 700 strani obsegajoč roman je nastajal več desetletij, o čemer pričajo

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru Raziskovalnega programa št. P6-0156 (*Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovensčine*, vodja programa prof. dr. Marko Jesenšek), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

<sup>2</sup> Nastal je leta 1955 v Buenos Airesu, a je v Sloveniji izšel šele leta 1991. Leta 1994 je zanj prejel nagrado Prešernovega sklada. Za svoje življenjsko delo je leta 2013 prejel tudi Prešernovo nagrado.

mdr. Simčičeva pisma Stanku Majcnu, katerih odlomki so natisnjeni tudi na koncu romana. Simčič je ta roman pisal po kavarnah, nekaj poglavij celo na ladji in zapiske končal okrog leta 1970.<sup>3</sup> Potem je besedilo za več desetletij odložil in za tisk dokončno pripravil šele leta 2011.

Roman *Poslednji deseti bratje* predstavlja vrhunec Simčičevega pisateljstva, je njegovo življenjsko delo in literarni spomenik povojni ideološki emigraciji. Če je pisatelj v romanu *Človek na obeh straneh stene* tematiziral predvsem osebno izkušnjo bivanjske razdvojenosti med Argentino in Slovenijo, se njegova avtobiografska izkušnja v romanu *Poslednji deseti bratje* (2012) razbira le kot ena od variant fragmentarnih pripovedi, ki se iztekajo v sporočilo o kolektivni usodi slovenskih političnih izseljencev ob koncu druge svetovne vojne. V romanu s polifono strukturo in premišljeno pripovedno strategijo se prepletajo različne zgodbe, sedanost protagonistov naplavljajo spomini iz preteklosti, obenem se zgodovinsko videnje novodobnih desetnikov in desetnic povezuje s starodavnim mitom o desetništvu. Nosilci izseljenskih usod so ljudje različnih starosti, poklicev in značajev. Enaindvajset povojnih ideoloških izseljencev bega po svetu, razseljeni so po tujih mestih in vaseh, po vseh celinah in kontinentih. Med njimi so cestar na jugu Čila, direktor severnoameriškega podjetja, študentka v argentinskem mestu La Plata, misijonar na Japonskem, duhovnik v Torontu, pevovodja v Avstraliji, zgodovinar v Rimu, rektor univerze v Montevideu, inženir v Braziliji, delavec na bencinski črpalki na Bavarskem, profesor zemljepisa v Čikagu in zdravnik v Parizu. Povezovalno vlogo opravlja avtobiografsko zasnovana zgodba o emigrantskem pisatelju, ki se pet let po koncu druge svetovne vojne znajde v Trstu. Ko prejme dokumente za izselitev v Južno Afriko, jih uniči spričo uradnikove izjave, da so belopoliti ljudje v Južni Afriki dobrodošli zaradi osvežitve njihove krvi. Iz Trsta emigrira v Argentino. Na prošnjo urednika slovenske založbe napiše povest o desetnici Marjetici za mlade rojake po svetu. V Buenos Airesu konec tedna v pristaniški kavarni v hudi časovni stiski opravlja še zadnje korekture omenjene povesti. Med branjem ga preplavljajo spomini na rojake po svetu, iz katerih se v romanu sestavljajo zgodbe in izrisujejo življenjske preizkušnje 21 rojakov, emigrantov, desetih bratov, tavajočih po vsem svetu. Tako zgodbe kot številne digresije v reflektivnost razprejo usodo sodobnega desetništva, dodatno pa jo osvetljuje in povezuje z nadčasovno, mitično podobo desetništva tudi vložna povest o desetnici Marjetici. Avtor povesti o desetnici Marjetici ima že dalj

---

<sup>3</sup> Ko si je tega leta za svojo tretjo pot po Evropi izbral Dansko, je iz Vedbaeka dne 9. 9. 1970 poročal Stanku Majcnu, da že prepisuje »svoje Desete brate, nekak kolektiven roman o enem delu emigracije v svet« (Simčič 2012: 719).



časa težave s srcem in med nočnim branjem korektur doživi napade slabosti. Po opravljenih korekturah se vrne v svojo podstrešno sobico in umre.

## 2 Nacionalni miti

Nacionalni mit je pripoved ali skupina pripovedi, iz katere se razvije predstava o značaju in vlogi nacije. Vsaka nacija poseduje lastne mite, simbole, tradicijo in vrednote (Smith 1999: 123). Miti povezujejo preteklost s sedanjostjo in pomembno, morda tudi usodno določajo našo prihodnost. Po A. D. Smithu (1999: 15) so mitsko-simbolni kompleksi, ki nastanejo v določenih skupnostih, nujen pogoj za nastanek nacije. Ključna vloga pri konstituiranju slovenskega naroda v 19. stoletju sta imela jezik in kultura.<sup>4</sup> Glavni delež so tedaj opravili narodno zavedni pisatelji, ki so pisali v slovenščini (Jezernik 2013: 8–9). Za potrebe narodne prebuje so posegali po folklornih junakih ali ustvarili umetne literarne junake z mitološkimi usedlinami, ki so postali pomembno izhodišče za potrjevanje narodovih korenin v daljni preteklosti, za refleksijo narodnega položaja, njegove usode, želje po osvoboditvi izpod tujih vladarjev in oblasti (Simoniti 2003: 315–16). V slovenski kulturi zavzemajo nekateri folklorni<sup>5</sup> in književni liki mesto temeljnih gradnikov slovenskega naroda in so ključni nosilci slovenskega kulturnega spomina. Med njimi so kralj Matjaž, Peter Klepec, Lepa Vida, deseti brat, desetnica, Martin Krpan, Črtomir, hlapec Jernej, Martin Kačur idr. Ti liki so sčasoma dobili vlogo nacionalnih simbolov. V njih se je izkristaliziralo duhovno bistvo Slovencev, iz njih razbiramo značajske lastnosti naroda kakor tudi naš odnos do tujega, tujcev, tujine, tuje oblasti ipd. (Simoniti 2003: 315–16). Kolektivni simboli se v različnih aktualizacijah skozi čas tudi spreminjajo in prilagajajo novim kontekstom.

### 2.1 Aktualizacija nacionalni mitov v Simčičevih delih

Zorko Simčič je v svojih literarnih delih aktualiziral različne folklorne junake, ki so s svojo ponovljivo, nadčasovno, arhetipsko vsebino in literarnimi predelavami dobili razsežnost mita.

---

<sup>4</sup> Mitja Velikonja piše, da smo se Slovenci konstituirali kot kulturni narod zaradi uspešnega mitiziranja kulturne zgodovine naroda in ne zaradi kulture kot razlikovalne lastnosti našega naroda (Velikonja 1996: 172).

<sup>5</sup> Ljudska pesem dobi razsežnosti mita in pomen v kulturi naroda, ko s svojo vsebino ustreza narodu v določeni situaciji in dobi svoje mesto v književnosti. Narod lahko tolaži, ga opogumlja, mu vliva upanje, opisuje njegov ujetost v zgodovini ipd. (Kumer 2002).

Najizraziteje se je posvetil dvema: mitu o Lepi Vidi in desetem bratu, desetniku oziroma desetnici. Mit o desetem bratu je umestil v kontekst slovenske politične oz. ideološke emigracije, bivanjske razdvojenosti emigrantov in njihovega odnosa do slovenstva ter povezal z religiozno mislijo o zadoščevanju za grehe.

Številna literarna dela, v katera je vgrajen mit o Lepi Vidi na način predstavitve, predelave, dopolnjevanja ali razgrajevanja, pričajo o posebnem pomenu tega mita za slovensko narodno identiteto. V njem so »skrite določene poteze, ravnanja in usodni obrati, značilni za slovenski narod in njegovo 'kolektivno dušo'« (Poniž 2006: 10). V Simčičevi povesti za otroke *Trije muzikantje ali Povratek Lepe Vide* npr. Lepa Vida na španskem dvoru ni več samo dojilja kot v ljudski pesmi, ampak tudi spoštovana svetovalka in prijateljica španske kraljice. Vendar na španskem dvoru ni srečna, v sebi nosi nepremostljivo domotožje, zato se vrne domov, kjer si ustvari družino, skrbi za obstoj slovenskega naroda in goji odprte medkulturne slovensko-španske stike.

Motiv Lepe Vide je Simčič povezal s slovensko emigracijo že v psihološki noveli *Črni tekač*, ki je bila objavljena v *Zborniku Svobodne Slovenije* leta 1950 in se pri tem oprl na Debeljakovo pesem *Lepa Vida* (Simčič 2019: 308). V noveli *Črni tekač* se pripovedovalec vživlja v tragiko študenta, ki ni bil zločinec, a se ne more izviti iz očitkov vesti. Doma je bil iz tolminskih hribov, v navdušenju za narod je šel v hribe in tam doživel nekaj groznega. Bil je priča zahrbtnemu umoru moža s šestimi otroki, potem je moral bežati. Nekdanji študent je postal emigrant, v emigraciji se preživlja kot strugar in rezbar v neki lesarski delavnici. Neizbežni asimilaciji se upira na svojevrsten način, tj. z izdelovanjem in samotnim igranjem slovenskega šaha. V tujini si je izrezljal figure slovenskega šaha: beli kralj je kralj Matjaž, bela kraljica je Alenčica, bela tekača sta deseti brat in desetnica, konj je belec kralja Matjaža, beli kmetje so zadnji uporniki, ki spijo v kočevskih gozdovih, po kraških jamah. Vsi so beli okostnjaki, le zadaj na tilniku ima vsak črno luknjico. Martin Krpan je trdnjava, na trdnjavah so tržaški, goriški, celovski in mariborski grb, črni kralj je Matija Gubec, tekač je rokovnjač, kraljica je Lepa Vida, črnim kmetom, tolminskim upornikom, visijo od zapestij do tal verige. Ko emigrant prestavlja figure po šahovnici, pred njim zaživijo travmatični spomini iz preteklosti. V sredini šahovnice si stojijo nasproti beli in črni kmetje, mrtvi gleda mrtvega v oči. Okrog njega, črnega tekača, so črni kmetje in ga ne pustijo iz obroča, ne more naprej in ne nazaj. Prikazuje se mu »bela sloka postava s črno luknjico v tilniku« (Simčič 2006: 27). Vse te figure mu govorijo v

prisilni emigraciji, oglašja se mu Debeljakova pesem o Lepi Vidi, ki evocira bratomorno vojno in simbolizira usodo slovenske emigracije:

Lepa Vida je pri morju stala ...  
pesmi pela ... brat v vodo jo pahne –  
zamorska ladja mimo pripeljala ...

V vetru jok zapuščenega otročiča ...  
Lepa Vida gre na tuje  
dojit španskega kraljiča ... (Simčič 2006: 21–22)

Ob Lepi Vidi se vse spremeni, bela in črna polja postanejo peneči se morski valovi. Lepa Vida stoji na obali, bela trdnjava onkraj morja bo njen grad. Beli in črni konji naenkrat postanejo morski konjički. Kraljica gre preko valov, grad onkraj morja ji je vse bliže, tekač v podobi desetnice jo spremlja. Lepa Vida obstoji, les udarja ob les, nekdo omahne v morje: »Toda Lepa Vida jadra počasi proti drugemu bregu. Žrtvovali so jo ...« (Simčič 2006: 27)

Ob travmatičnih spominih se izdelovalec figur ves trese. Hoče se osvoboditi preteklosti in vrže črnega tekača skozi okno. A zjutraj mu ga je nekdo vrnil. Preteklosti se torej ni mogoče otresti. Novela *Črni tekač* dobro osvetli Simčičevo zanimanje za nacionalne mite in simbole. Simčič je zamisel o slovenskem šahu nameraval tudi uresničiti in je s tem v zvezi pisal kiparju Francetu Goršetu, da bi po vzoru nacionalnih šahov drugih narodov izdelal slovenski šah: »Vzel naj bi figure iz naše zgodovinske preteklosti in naše književnosti: kralja Matjaža in Alenčico, kot tekača Lepo Vido in desetega brata, Iztokovega konjiča in Krpanovo kobilico, trdnjave z grbi Maribora, Celovca, Gorice in Trsta.« (Pibernik in Simčič 2019: 308) Do uresničitve te ideje ni prišlo, napisal pa je kratek scenarij o slovenskem šahu.

### 2.1.1 Simčič o nevarnosti nacionalnih mitov

V posameznih mitih, še zlasti v mitu o Lepi Vidi, se je skozi stoletja zgostilo duhovno bistvo slovenstva, o čemer pišeta denimo Jože Pogačnik v monografiji *Lepa Vida ali boja za rožo čudotvorno*, ki prinaša interpretacije čez štirideset literarnih del z lepovidinskim motivom, in Denis Poniž ob interpretaciji Cankarjeve *Lepa Vide*

(2006). Simčič se strinja, da se v mitih,<sup>6</sup> kot sta Lepa Vida in deseti brat, razkriva jedro slovenstva, a se obenem sprašuje o nevarnosti teh mitov za Slovence. Pridružuje se namreč tistim, ki menijo, da se moramo Slovenci značajsko spremeniti.<sup>7</sup> V *Dobojenih stopinjah* razvije misel, da bi bilo za spremembo narodnega značaja potrebno mite<sup>8</sup> odpraviti ali vsaj nevtralizirati (Pibernik in Simčič 2019: 344). Pri tem ima v mislih predvsem mit o Lepi Vidi in mit o desetništvu. V lepovidinskih zgodbah o večnosti hrepenenja, o nemiru človeškega srca, ki žene človeka po svetu, vidi Simčič nevarnost za obstoj slovenstva. Po Simčiču pripovedujejo te zgodbe o ne biti, o biti nekaj drugega, kot v resnici smo, in sporočajo, da bežimo pred sabo in pred realnostjo, kar ima lahko hude posledice za narod:

Poznamo zgodbe o večnosti človeškega hrepenenja in nemira človeškega srca, ki v želji po sreči ljudi žene po svetu, nekje v ozadju pa tudi v želji po nekakšnem umiku, begu pred samim sabo, pred stvarnostjo. Zaradi bega pred realnostjo je danes v naših intelektualnih krogih prisotna politična naivnost, ki lahko prinese – kakor vemo iz lastne tragične polpretekle izkušnje – strahotne posledice. Prihaja tudi skoraj do prezira realnosti. (Pibernik in Simčič 2019: 344)

Z mitom o Lepi Vidi je Simčič po svoje obračunal v povesti *Trije muzikantje ali Povratek Lepe Vide*. Lepa Vida je v tej povesti na začetku mlada, lepa mati, ki jo je podobno kot druge odneslo v tujino, vendar tam občuti silno domotožje. Simčičeva Lepa Vida je podoba slovenskega odhajanja na tuje, neskončnega hrepenenja in žalosti. Vendar ni samo to. Iz tujine se vrne domov in tam zaživi srečno s tem, kar ima. Je za zmeraj ozdravljena hrepenenja in bega od doma? Morda pa je Simčičeva Lepa Vida, potem ko je doma rodila hčerki in tri fante, le poskrbela za to, da se bo mit o Lepi Vidi lahko nadaljeval.

Tudi motiv o desetem bratu prihaja v literaturo iz folklorne mitologije in je v slovenski književnosti različno preoblikovan, npr. že v Jurčičevem romanu *Deseti brat* (1866). Ko je Simčič v romanu *Poslednji deseti bratje* poganski mit o desetništvu umestil v kontekst usode slovenskih povojnih ideoloških emigrantov, ga je prepredel z

<sup>6</sup> Uporniku tako odgovarja: »So miti, ki smo si jih izmislili, in so miti, ki jih je nekoč nekdo kot neusahljivo drevo zasadil med zakone zgodovine. So miti, ki so odporni stoletja, tisočletja, in torej ne more biti dvoma, da se v njih skriva nekaj, o čemer se je smiselno vsaj vprašati. (Simčič 2012: 380)

<sup>7</sup> O potrebi po prevzgoji narodnega značaja piše npr. Vladimir Bartol v noveli *Zadnji večer*.

<sup>8</sup> Prim.: »In če smo ljudje ustvarili mite, kdo pravi, da jih ne bi mogli nevtralizirati, če že ne uničiti, ko je vendar jasno, da mit ohranja »slovensko psihofizično osnovo« še naprej. Saj se da celo značaj naroda sčasoma spremeniti.« (Simčič 2019: 344)

religioznim razmišljanjem o zadoščevanju<sup>9</sup> za grehe. V *Dobojenih stopinjah* razlaga svoje desete brate kot predstavnike »žrtvovane generacije« in jih poveže s krščansko idejo zadoščevanja: »V primeru *Poslednjih desetih bratov* ne gre za pravičnike, gre pa za ljudi, nekakšne predstavnike 'žrtvovane generacije'. Treba je zadoščevati za svoje in drugih pregrehe.« (Pibernik in Simčič 2019: 341)

V romanu *Poslednji deseti bratje* se diskurz o nevarnosti nacionalnih mitov najbolj zaostri med pisateljem zgodbe o desetnici Marjetici in Upornikom, izseljenim univerzitetnim profesorjem v Nemčiji. Med njima poteka burna pisemska polemika o smislu emigracije, zadoščevanju za grehe in razumevanju mitov. Upornik se nahaja v skrajni bivanjski krizi, vendar ne sprejme usode izseljenstva, ne pristaja na vlogo žrtve, na mit o novodobnem desetništvu. Pisatelj zamisli o zadoščanju za grehe ostro nasprotuje. Pred njim se vse bolj vrstijo grozljive slike iz preteklosti: na stotine fantov in prijateljev, ki se goli in z zavezanimi rokami potikajo po breznu. V dnevih pred samomorom piše pisatelju vse bolj črna pisma, v katerih ga roti pred škodljivostjo mitov, natančneje mita o desetništvu:

Bojim se, da se ne zavedate, v kaj se podajate! Ali veš, kakšen bo naslednji korak, ki se mu ne boste mogli izogniti? Prej ali slej se bo prikradla misel, da človeštvo propada, narodov – tudi našega – bo konec, toda, toda, vi ste – »rešeni ostanek« našega. Ne igrajte se! Ne vem, kaj smo, vsekakor pa nismo izvoljen narod. Pazi se torej, pusti mit o desetništvu pri miru! Oziroma še več; miti zaslužujejo, treba jih je torej ubiti, sicer bomo vedno samo v funkciji nečesa ali nekoga drugega! Morda so res kdaj časi, ko mitov ne kaže ubijati, danes pa je čas in kdo ve, ali se bo sploh še kdaj povrnil, ko je treba mite – in tega naprej – uničiti za vedno! (Simčič 2012: 603)

### 3 Desetništvo in desetnica v romanu *Poslednji deseti bratje*

Idejo za roman *Poslednji deseti bratje* je Simčič dobil, ko je po petnajstih letih izgnanstva prvič obiskal prijatelje v Evropi in se po treh mesecih vračal z ladjo v Argentino. Tedaj se mu je utrnula misel, da so nekateri slovenski emigranti, živeči v Evropi, Argentini, drugod po Ameriki in na drugih celinah, »orodje nedoumljive usode«, po svetu tavajoči deseti bratje in desetnice (Pibernik in Simčič 2019: 337). Med drugim navaja, da je imel za vsako od desetniških zgodb v mislih tudi konkretno osebo v realnosti:

---

<sup>9</sup> V *Svetem pismu* se motiv zadoščevanja večkrat pojavi; Bog je pripravljen odpustiti, če se v Sodomi in Gomori najde deset pravičnikov, Judje imajo legendo o tridesetih pravičnih ipd.

Za nemško zgodbo sem recimo imel pred očmi Janeza Zdešarja, ki mu je uspelo zbežati iz taborišča v Teharjah in je bil pozneje izseljenski duhovnik v Münchnu; za drugo osebo »stoj« filozof Milan Komar; za tretjo sme imel pred seboj lik Marka Kremžarja; motiv na Japonskem živečega desetnika je naslonjen na Vladimirja Kosa, za pariško zgodbo mi je bil model kasneje svetovno znani kancerolog Franc Žajdela; v Združenih državah se je v moji domišljiji stkala zgodba okoli zemljepisca Tineta Velikonje in tako dalje. Seveda je med dogajanjem tudi marsikaj, kar sem sam doživel. (Pibernik in Simčič 2019: 343)

Literarne osebe, ki imajo po pisateljevih besedah podlago v zgodovinski resničnosti slovenskih emigrantov, so v emigraciji vsaka na svojem področju bolj ali manj uspešne. Med njimi so tudi premožni meščani in posamezniki, ki zavzemajo ključne položaje v posvetnih in cerkvenih ustanovah, kot so rektorji, univerzitetni profesorji, misijonarji, zdravniki, zgodovinarji, zemljepisci idr. Mit o desetništvu je poznan v slovenskem, baltskem in irskem izročilu. Ker so v slovenski književnosti in likovni umetnosti deseti bratje praviloma povezani z uboštvom in revščino, se pisatelju primerjava njegovih izseljenskih likov z desetimi brati sprva ni zdela dovolj posrečena. Zanj se je odločil šele, ko je mit o desetništvu povezal s keltskim izročilom. V keltskem folklornem izročilu je namreč povezan z obredom žrtvovanja otrok božanstvu Datschmi, s čimer se skupnost odkupi zli usodi ali bogovom, proti katerim so grešili (Ludvik 1984). Desetništvo kot žrtvovanje božanstvu Datschmi je v keltskem izročilu osmišljeno – omogoča obstanek in nadaljevanje skupnosti.

Božanstvu pripada tudi desetnica, odloča o usodi, bdi nad ciklično obnovo, skrbi za rojstvo in prinaša tudi smrt (Kumer 2002). Desetnik in desetnica sta deseti brat oziroma deseta sestra, rojena v isti družini. Imata posebne lastnosti in nadnaravne sposobnosti, kot so jasnovidnost, vedeževanje, zdravljenje, modrost, povezanost z živalmi in naravo. Desetina jima je usojena in je prvotno zvezana z žrtvovanjem, ki je namenjeno božanstvu za vzpostavljanje naravnega reda. Pripadata višjim silam, morata od doma, tavata in blodita po gozdu in tujem svetu. Ko se po mnogih letih vrneta, ju bratje oz. sestre ne prepoznajo več, posledica je smrt matere ali nevihta s požarom. Gasparijeve razglednice kakor tudi Smrekarjeve, Gasparijeve ali Vaupotičeve ilustracije Jurčičevega romana *Deseti brat* (1866) prikazujejo desetega brata v podobi revnega in razcapanega človeka. Drugačno podobo desetega brata prinaša Župančičeva pesem Vihar, v kateri prevzame podobo boemskega pesnika.

V slovenskem ljudskem slovstvu je mit o desetništvu najizraziteje ohranjen v folklornem izročilu o desetem bratu in v ljudskih baladah o desetnici. Te so v Štrekljevi zbirki *Slovenske narodne pesmi* razvrščene v kranjski in štajerski tip variant. V slovenski ljudski pesmi se desetnica lahko imenuje Alenčica ali Marjetica, tudi sicer se variante razlikujejo, kdo prinese zlat prstan kot znamenje, da mora deseta hči od doma. V kranjski varianti<sup>10</sup> ljudske balade o desetnici je Marjetica podobno kot v Simčičevi vložni povesti doma na gradu, od koder mora kot deseta hči v desetino. V tej varianti pičica prinese materi zlat prstan, da ga zamesi v »povančico«, ki jo potem razdeli na deset delov. Ko kos pogače s prstanom pride na Marjetico, se ta poslovi, prenoči v gozdu in odide v desetino. Čez sedem let se vrne domov, prosi za prenočitev, a je njena prošnja zavrnjena, saj je nihče več ne prepozna. Sama se da prepoznati, mati nato omedli in umre. Marjetica pa kljub prošnjam, naj ostane, spet odide.

Štajerska varianta *Desetnice* izhaja iz Frama in jo je zapisal Oroslav Caf.<sup>11</sup> V tej varianti mati z desetimi hčerami žanje na njivi, mimo pride Marija, da Margetici, najmlajši deklici, zlat prstan kot znamenje, da bo morala od doma. Mati ponuja starejšo hčerko, vendar Marija vztraja, da mora iti v desetino vse, kar je desetega. Mati nato speče kruh in ponudi sredico, v kateri je zlat prstan, za popotnico Margetici, ta pa odgovori:

Jaz ne bom jedla, pila več,  
Pod vašo streho spala več.  
Tudi ne boste videli moje smrti,  
jaz pa pri vaši stala bom. (Štrekelj 1895–1898: 359)

### 3.1 Vložna povest Desetnica Marjetica v romanu *Poslednji deseti bratje*

Omenjeni verzi iz štajerske variante *Desetnice* so kot citatna figura zapisani tudi v Simčičevi vložni povesti *Desetnica Marjetica*, ki predstavlja v romanu *Poslednji deseti bratje* nekakšno knjigo v knjigi. Simčič je vzel za predlogo tako kranjsko kakor tudi štajersko varianto ljudske balade o desetnici in se deloma oprl še na keltski mit o desetnici.

<sup>10</sup> Kranjska varianta *Desetnice* neznanega zapisovalca se nahaja v prvi knjigi Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmi* pod številko 311.

<sup>11</sup> Štajerska varianta *Desetnice* je iz Frama in se nahaja v prvi knjigi Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmi* pod št. 314.

Ena od Gasparijevih razglednic z motivom desetega brata opozarja na to, da se desetnica in deseti brat lahko srečata. Prav to se zgodi v povesti *Desetnica Marjetica*. Ko desetnica Marjetica tava po gozdu, najde ob drevesu umirajočega desetega brata in želi od njega zvedeti skrivnost in smisel smrti. Dokler ne bo vedela, kaj je smrt, ne bo vedela, kaj je življenje. Deseti brat, ki pred njenimi očmi umre, ji smisla smrti ne more razodeti, razloži pa ji posebno nalogo desetništva:

A boš kmalu odkrila, da desetnika bolijo krivice vseh ljudi, da pa misli predvsem na svoj rod. /.../ Kadar boš v dvomih, kam zdaj na pot, ne razmišljaj! Kamorkoli boš šla, za kakršno pot se že boš odločila, boš pozneje spoznala, da je tista odločitev bila pravilna, da je bilo prav, da si šla prav tja. /.../ Doživela boš marsikaj hudega, a čas ti bo pokazal, da ti je celo hudo bilo pozneje v dobro. Ne morejo vsi ljudje tega spoznati. (Simčič 2012: 295)

Desetnica Marjetica si proti koncu svoje poti, ko se vrne na vzhod, v Panonijo, od koder je nekoč odšla na pot, vse bolj zastavlja vprašanja o lastni identiteti in smislu svojega početja, ki je podobno samoizpraševanju Simčičevim novodobnih desetnikov:

Zakaj je pravzaprav morala v svet? Ali so jo žrtvovali, ker so pač stara pisma tako zahtevala, kot odkupnino neznani boginji? Ali pa je bila zaznamovana, da odplačuje boginji za prestopke – toda če gre za to, za prestopke koga? Njenih doma ... ali neznancev po svetu? /.../ Torej – žrtvovana, toda ... ali res zato, da je boginji zadoščeno za kršitve božjih zakonov v preteklosti, ali na račun, da se ne bi maščevala v prihodnje. /.../ Kaj sem? Desetnica? Da, desetnica. Toda, Svetovit, jaz vendar nisem samo desetnica. Kaj sem jaz, Marjetica, jaz, zgolj kot jaz? (Simčič 2012: 362)

Vložna povest *Desetnica Marjetica* v romanu *Poslednji deseti bratje* povezuje in osmišlja novodobne desetnike s starodavnim mitom o desetnici. Tudi ta desetnica mora od doma po svetu, da se rod oz. skupnost odkupi od zle usode in lahko živi naprej. Povest je umeščena v 9. stoletje, ko naši predniki doživljajo napade Avarov in še verujejo v svoje bogove, Peruna, Svetovita, Morano idr. Voj Gorazd in njegova žena Bogarka živita na gradu, dobita deseto hčer Marjetico, ki mora iti v desetino. Marjetica hodi zmeraj v smeri sonca, prenočuje v gozdu in pri kmetih, ki ji ljubeznivo odpirajo vrata in polnijo popotno culico. Na poti sreča tudi umirajočega desetega brata, od katerega hoče zvedeti skrivnost in smisel desetništva. Zmeraj hodi v smeri sonca. Po mnogih letih se vrne v domačo hišo, pred tem se ustavi pod gabrom, kjer se je nekoč poslovila. V domači hiši je več ne prepoznajo, postoji le še ob materini smrti, nato se ponovno odpravi na pot. Misel iz štajerske balade o desetnici, da bo



stala pri materini smrti, se je uresničila. Desetnica Marjetica pride pred smrtjo namreč na vzhod, kjer najde piletnega deda, starega Panonca, ki prebira semena za novo rast. Ta jo posvari, naj ne hodi na sever: »Stari Panonec je sedel za mizo iz tako debelega lesa, da je Marjetici udarilo na misel 'te ne premakne pet mož!'. Pred njim je ležala vrsta majhnih nečk, polnih različnih semen. S prsti je bredel po njih, ko da nekaj preizkuša.« (Simčič 2012: 696) Tudi desetnica Marjetica je ostarela, prehodila je krožno pot in nov cikel se lahko znova prične. Povest o desetnici Marjetici odslkava tujstvo, popotništvo, žrtvovanje, izgnanstvo od doma in hrepenenje po vrnitvi, poveže mitološko razumevanje desetništva s pisateljevo varianto novodobnih desetnikov, emigrantov. Ob teh je pisatelj filozofijo desetništva povezal z religioznim razmišljanjem.<sup>12</sup> Pri poslednjih desetih bratih gre za ljudi, ki so predstavniki žrtvovane generacije, kdaj naj bi bilo zadoščeno, pa ostaja odprto.

#### 4 Sklep

Zorko Simčič je v številnih delih pisal o osebni izkušnji bivanjske razdvojenosti med Argentino in Slovenijo, tudi v romanu *Človek na obeh straneh stene*, ki je nastal že leta 1955 v Buenos Airesu, a je v Sloveniji izšel šele leta 1991. Tema slovenskih političnih izseljencev ga je zaposlovala več desetletij, o njihovi kolektivni usodi po drugi svetovni vojni pripoveduje roman *Poslednji deseti bratje* (2012). Pisateljeva življenjska usoda se v tem romanu razkrije le kot ena od variant kolektivne usode povojnih političnih izseljencev po vsem svetu, za katere je pisatelj izbral simboliko desetništva, desetega brata in desetnice.

V romanu *Poslednji deseti bratje* je Simčič folklorni lik desetega brata umestil v zgodovinski kontekst in z njim ponazoril bivanjsko problematiko slovenske emigracije. Z literarno imaginacijo je postal deseti brat podobno kot Lepa Vida v Debeljakovi pesmi *Lepa Vida* kolektivni simbol povojnih političnih oziroma ideoloških izseljencev. Simčičevi deseti bratje imajo v izgnanstvu različne izkušnje, razseljeni so po vseh kontinentih, po vaseh in velikih mestih. Nahajajo se v Rimu, Čilu, Parizu, Tokiu, Sydneyju, Bruslju, Benetkah, New Yorku, Torontu, Celovcu, na Dunaju idr. Pripadajo različnim družbenim slojem, imajo različno izobrazbo in opravljajo raznovrstne poklice. Med njimi srečamo cestarja na jugu Čila, direktorja severnoameriškega podjetja, misijonarja na Japonskem, duhovnika v Torontu, pevovodjo v Avstraliji, zgodovinarja v Rimu, inženirja v Braziliji, duhovnika v

---

<sup>12</sup> V *Svetem pismu* je motiv zadoščevanja predstavljen na več mestih. Bog je npr. pripravljen odpustiti, če se v Sodomi in Gomori najde deset pravičnikov.

Münchnu, profesorja zemljepisa v Čikagu, zdravnika v Parizu idr. Novodobne desete brate povezuje skupna usoda. Na tujem jih obvladuje domotožje, preplavljajo jih spomini na dom, sorodnike, pokrajino, skozi zavest mnogih drvijo slike po vojni umorjenih bratov z vetrinjskega taborišča. Protagonisti tragiko vojnih in povojni dogodkov razkrivajo na različne načine, teh dogodkov se spominjajo po drobcih ob najrazličnejših priložnostih; pri delu, v družinskem krogu, v pogovoru z drugimi izseljenci, v zaupnih srečanjih, čustvenih izpovedih itd. Eden od izseljencev, zemljepisec v Čikagu, ki je posnet po Tinetu Velikonji, vidi ves čas pred seboj sliko povojnega zločina, očeta, Narteja Velikonje,<sup>13</sup> ki so ga po koncu vojne ustrelili revolucionarji. Tragični dogodek poskuša predelati, tako da snuje dramo o zadnjih dnevih očetovega trpljenja v ječi, o zasliševanjih in ustrelitvi.

V romanu *Poslednji deseti bratje* se po fragmentih sestavljajo usode enaindvajsetih ideoloških izseljencev, ki so razdvojeni med svojim prvim domom in bivanjem na tujem. Njihove posamezne zgodbe potrjujejo kolektivno usodo slovenskih izseljencev, njihovo obsojenost na življenje v izgnanstvu. V roman vključena povest z naslovom *Desetnica Marjetica*, ki je dogajalno umeščena v poganski čas, pa osvetli delovanje mita iz preteklosti v sedanost ter njegovo nadčasovno duhovno vsebino za Slovence. Tako vložna povest o desetnici Marjetici, ki mora po svetu kot žrtev, zato da se rod oz. skupnost odkupi od zle usode, kakor tudi fragmentarne pripovedi novodobnih desetih bratov razpirajo filozofsko-religiozno refleksijo o smislu eksistence slovenskih emigrantov, o njihovem desetništvu kot samožrtvovanju za lastne grehe in grehe drugih.

Skupna lastnost Simčičevih desetih bratov je, da se nikjer ne morejo ustaliti, neprestano razmišljajo o svoji usodi, o bremenu tujstva, ki ga nosijo v sebi, o smislu izgnanstva. Zastavljajo si vprašanja, zakaj tavajo po svetu. Sprašujejo se, ali so poslani v svet, da se žrtvujejo za svoje grehe in grehe drugih. Toda vloge žrtvovane generacije ne sprejmejo vsi, proti takšnemu razumevanju izseljenih emigrantov najbolj odločno nasprotuje Upornik. Roman *Poslednji deseti bratje* razkriva eksistenčno krizo povojne ideološke emigracije. Njen smisel prikazuje kot novodobno desetništvo, vendar ne kot edino možnost. Simčič dokončnega odgovora o religiozno-filozofskem smislu novodobnega desetništva ne poda. Roman se namreč konča s smrtjo zagovornika in nasprotnika diskurza o žrtvovani generaciji.

---

<sup>13</sup> O literaturi in usmrtitvi Narteja Velikonje sem pisala v članku Ivan Potrč in Narte Velikonja na sončni in senčni strani revolucije (*SHS* 2019).

## Literatura

- Vladimir BARTOL, 2013: Zadnji večer. Vladimir Bartol: *Al Araf*. Ljubljana: Sanje.
- Jožica ČEH ŠTEGER, 2019: Ivan Potrč in Narte Velikonja na sončni in senčni strani revolucije. *Studia Historica Slovenica* 19/1, 135–153.
- Marjetka GOLEŽ KAUČIČ idr. (ur.), 2007: *Slovenske ljudske pesmi, V*. Ljubljana: ZRC, Slovenska matica.
- Božidar JEZERNIK (ur.), 2013: *Heroji in slavne osebnosti na Slovenskem*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Zmaga KUMER, 2002: *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana, Slovenska matica.
- Dušan LUDVIK, 1984: Izvor desetništva. *Slovenski etnograf* 13, 79–88.
- France PIBERNIK, Zorko SIMČIČ, 2019: *Dobrojene stopinje. Pogovori in dokumenti 2000–2018*. Ljubljana: Beletrina.
- Jože POGAČNIK, 1988: *Slovenska Lepa Vida ali boja za rožo čudotvorno. Motiv Lepe Vide v slovenski književnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Zorko SIMČIČ, 1994: *Trije muzikantje ali Povratek Lepe Vide*. Ilustriral Viktor Šest. Maribor: Založba Obzorja.
- Zorko SIMČIČ, 2006: *Črni tekač. Izbor proze in esejistike*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- Zorko SIMČIČ, 2012: *Poslednji deseti bratje*. Ljubljana: Študentska založba.
- Karel ŠTREKELJ (ur.), 1895–1898: *Slovenske narodne pesmi, 1*. Ljubljana. Slovenska matica.
- Mitja VELIKONJA, 1996: *Masade duba. Razpotja sodobnih mitologij*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Oton ŽUPANČIČ: *V zarje Vidove. Zbrano delo, 3*. Ljubljana: DZS.

### “Desetnice” and “Desetniki” (Tenth Children) in Simčič’s Novel *Poslednji deseti bratje*

Zorko Simčič (1921) migrated to Argentina soon after the end of World War II. He returned to Slovenia in 1994, after Slovenia’s gaining of independence and its democratisation, and having lived in Buenos Aires for several decades. Today he is considered the most prolific author dealing with the traumatic issues of the post-World War II Slovenian political emigration. In his extensive and variegated literary opus, the collective novel *Poslednji deseti bratje* (2012), depicting the fate of part of the post-war Slovenian political or ideological emigration, occupies a very special place.

Faithful to its polyphonic structure, the novel *Poslednji deseti bratje* puts together the fragmentary stories of 21 Slovenian ideological emigrants around the world, to which Simčič attributed the role of modern tenth brothers. They are all connected through the narrative of the Slovenian emigrant, namely, the author, who, during the weekend, finalises the corrections to the story *Desetnica Marjetica*. The folk mythological figure of the tenth brother has the function of a national myth in Slovenian literature. Simčič places it in the historical context of Slovenian post-war political emigration, and transforms it into a collective symbol of post-war ideological expatriates. His expatriates/emigrants are tenth brothers who have fled across the world; they are more or less successful abroad, but existentially divided and unable to settle anywhere. Variants of individual stories reinforce their collective destiny, while the interior tale, entitled *Desetnica Marjetica*, which the author in terms of events places into the pagan period of Slovenian history, highlights the functioning of a past myth in a modern context and its timeless spiritual meaning for Slovenians. Alongside the story of the tenth child, namely, the girl Marjetica, who has to sacrifice herself and go out into the world to redeem her people or community from an evil destiny, the novel also opens up a reflection on the meaning of the existence of Slovenian emigrants, and the meaning of the tenth child tradition associated to them and explained by Simčič as self-sacrifice/sacrifice for their own sins and the sins of others.



# TIME OF THE STORY AND TIME OF THE TEXT IN A NEO-HISTORICAL AND DYSTOPIAN NOVEL

LIDIJA DUJIĆ

University North, Department of Communicology, Media and Journalism, Koprivnica, Croatia, ldujic@unin.hr

**Abstract** The paper analyses models of organisation and time management in a part of the corpus of the Croatian writer of German origin Ludwig Bauer – in his neo-historical novels – based on Shlomith Rimmon-Kenan's theoretical considerations on the pseudotemporal character of story/plot time and text/topic time, as well as the research of elements of their mismatch: *Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*] and *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*] and the dystopian novel *Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a Yellow Coat*].

**Keywords:**

Ludwig Bauer, dystopia, neo-historical novel, narratology, time

# VRIJEME PRIČE I VRIJEME TEKSTA U NOVOPOVIJESNOM I DISTOPIJSKOM ROMANU

LIDIJA DUJIĆ

Sveučilište Sjever, Odjel za komunikologiju, medije i novinarstvo, Koprivnica, Hrvatska,  
ldujic@unin.hr

**Ključne riječi:**

Ludwig Bauer,  
distopija,  
novopovijesni  
roman,  
naratologija,  
vrijeme

**Sažetak** Na dijelu korpusa hrvatskog književnika njemačkog podrijetla Ludwiga Bauera u radu se analiziraju modeli organiziranja i upravljanja vremenom koji se oslanjaju na teorijska razmatranja Shlomith Rimmon-Kenan o pseudotemporalnom karakteru vremena priče/fabule i vremena teksta/sižea, odnosno istraživanje elemenata njihova nepodudaranja – u novopovijesnim romanima (*Kratka kronika porodice Weber* i *Zavičaj, zaborav*) te distopijskom romanu (*Muškarac u žutom kaputu*).

## 1 Introduction<sup>1</sup>

Mihail Bahtin [Mikhail Bakhtin] (2019: 605) explains his thesis about the novel as the most plastic genre, *essentially non-canonical*, with the nature of the novel – the only genre *in the making* among the *completed* genres, and already partly dead (Bahtin 2019: 572). *It is a genre that seeks eternally, explores itself eternally, and re-examines all those forms that have already arisen. A genre built in the zone of direct contact with the emerging reality cannot be other than that* (Bahtin 2019: 605). As the present is not complete, the temporal model of novelistic reality extends to the past (*the true foreign language of a foreign time*) and towards the future in/about which the last word has not yet been uttered. Together with concluding that *a true objective representation of the past, as the past, [is] possible only in a novel*, if nothing else, because *every great and serious modernity needs a true form of the past*, Bahtin (2019: 596) also warns of the danger of the *novelistic zone of contact* – unlike other *distanced* genres (e.g. like the epic), *it is possible to enter the novel*, which, in turn, opens the possibility of such phenomena as *replacing one's life with an intoxicating reading of novels, or an imagination created according to a novelistic example* (Bahtin 2019: 599).

Vladimir Biti (1994: 20-21) maintains that the novelistic world is *more real than the real one*, and argues that, in the novel, the reader can experience *identification mobility*, which real life denies him.<sup>2</sup> Referring in particular to the present burdened by the past, or, generally, the appropriation of history as part of stereotypical notions of the Balkans, he points out the simultaneous presence of the writers' representational consciousness and a European emancipatory pattern, through which *a disturbing radical other should be transformed into a tamed, usable other*, that is, made into *a useful part of his own history*. He concludes by asking if we should all really have *a single common history* (Biti 1994: 123-139).

---

<sup>1</sup> This work has been fully supported by the University North.

<sup>2</sup> About models of *reproductive crossing* that novel encourages, cf. Biti 1994: 22-28.

## 2 Time organisation and management models

The Croatian writer of German origin Ludwig (Ljudevit, Lujó) Bauer is the author of an opus that is diverse both stylistically and in terms of genre. In its centre lies a specific block of neo-historical novels.<sup>3</sup> Of late and increasingly often, critics use the syntagm *Bauer's genre* to describe it (Dujčić 2021: 14-15). From *Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*] as the progenitor of the genre, to the autobiographical *Toranj kiselih jabuka* [*Tower of Sour Apples*], with his novels Bauer *redraws the line*<sup>4</sup> between artistic fiction and reality by creating an authentic chronotope – in the background of the official history of the twentieth century, his prose occupies the Central European geopolitical space and shapes German (minority) stories within the Slavic world, verifying them (also) with autobiographical material. This paper deals specifically with the temporal asymmetry established between the neo-historical novels *Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*] and *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*], which is already visible formally, in the fact that the former covers four generations and more than a century (120 years) in 237 pages of text, while the latter devotes 426 pages to the fate of an individual (an alternative autobiography of Ludwig Bauer, a literary namesake of the author) in the period between the two wars (World War II and the Homeland War).<sup>5</sup> Both novels give voice to, and ensure the literary destiny of, those who have been denied a historical destiny – a short chronicle does it based on the fictional material of the fictional Weber family in the fictional Croatian town of Gradec; the diverse autobiography by *branding* the identity in accordance with the new socialist social order and the role of the family. Bauer's novels in the second group,<sup>6</sup> which this work critiques, have been recognised mostly by critics as (allegorical) dystopias. The author himself, apart from the elements of dystopia, also sees first of all a deviation, not just from the quite realistic reality, but also from a number of his neo-historical novels. He sees a gradation – from *Seroquel* [*Seroquel*] in which this deviation is the smallest because the novel proved quite realistic in announcing the immigrant crisis;

<sup>3</sup> The novels in question are the following: *Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*] (1990), *Biserje za Karolinu* [*Pearls for Karolina*] (1997), *Partitura za čarobnu frulu* [*Score for Magic Flute*] (1999), *Prevodenje lirске poezije* [*Translating Lyric Poetry*] (2001), *Don Juanova velika ljubav i mali balkanski rat* [*Don Juan's Great Love and a Small Balkans War*] (2002), *Zapisi i vremena Nikice Slavića* [*Notes and Times of Nikica Slavić*] (2007), *Patnje Antonije Brabec* [*The Suffering of Antonija Brabec*] (2008), *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*] (2010), *Karusel* [*Carousel*] (2011), *Toranj kiselih jabuka* [*Tower of Sour Apples*] (2013).

<sup>4</sup> Syntagm taken from Vladimir Biti (1994: 26).

<sup>5</sup> More in: Dujčić 2015: 41-46.

<sup>6</sup> The novels in question are the following: *Seroquel ili Čudnovati gospodin Kubitschek* [*Seroquel, or the Curious Mr. Kubitschek*] (2015), *Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a Yellow Coat*] (2018), *Repriza* [*Rerun*] (2020).



over *Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a Yellow Coat*], which builds partly a dystopia, but also a satire in the collision of the worlds of the past and the future; to *Repriza* [*Rerun*], which deals with the time after dystopia (Pernjak 2021: 144-145).

The study of the models of organisation and management of time in Bauer's neo-historical and dystopian novels theoretically relies on the considerations of Shlomith Rimmon-Kenan presented in the study *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2002). Defining time in narrative fiction as the relationship of chronology between story/plot and text/topic, Rimmon-Kenan (2002: 44) finds that both times are pseudotemporal, because the story time is only a conventional, linear sequence that suggests *natural* time, while the time of the text is actually a spatial rather than a temporal dimension – meaning that the only temporality of the narrative text can be derived metonymically from reading. Given that the time of the story and the time of the text almost never coincide<sup>7</sup> completely, Rimmon-Kenan continues to explore three aspects of the mismatch between story time and text time that Gérard Genette had already addressed: *Order*, *Duration* and *Frequency*. Order refers to the relationship between the chronology of events in the story and in the text (with analepsis/retrospection and prolepsis/anticipation as the main types of discrepancies). Duration deals with the relationship between the time required for the events in the story and the amount of text narrated (there are four main types between acceleration and deceleration: Ellipse, descriptive pause, summary and scene). Frequency follows the relationship between the number of events in the story and the number of mentions in the text (in three forms of repetition relationship: singular, repetitive and iterative), (Rimmon-Kenan 2002: 46-58).

## 2.1 *Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*]

The title, genre, paratext and prologue of Bauer's first neo-historical novel, *Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*]<sup>8</sup>, signal clearly that time is its theme. While the title/genre remain within the parameters of the expected chronologically exposed historical narrative, the paratext and the prologue also leave room for different readings. Four verses by Josip Sever appear in the paratext as the motto of the novel (*and when we dismantled the defeat strongly / and interpreted everything*

---

<sup>7</sup> Cf. Grdešić 2015: 26-28.

<sup>8</sup> Hereinafter *Kratka kronika* [*A Short Chronicle*]. All quotes are from the first Sarajevo edition (1990). The novel was also published in two editions in Croatia: Mozaik knjiga (2001) and Fraktura (2007).

*known, / we found it upside down / our birth shown*).<sup>9</sup> Its keywords seemingly support the idea of reconstructing what was misrepresented or misinterpreted between birth and defeat. Even more significant is the first sentence of the prologue, in which Bauer addresses the reader by combining a persuasive strategy with an intertextual citation polemic (Nemec 2017: 94, 116): *Obsessed with his act, like that neurotic student with an axe under his coat, the author cannot help saying something in advance, a few words – on his own behalf, of course – offer an alibi, and maybe more than just one* (Bauer 1990: 9). Regardless of the fact that, like the writers of historical novels, he will report on his sources (a disordered and incomplete family chronicle entrusted to him by its author, Gizela Weber) further on, Bauer immediately activates his alibi – instead of a historical novel in which he would reconstruct a picture of a time, he writes a hybrid text, because he realised he was more interested in destinies than epochs. This certainly gives rise to some shortcomings (*the exactness of the chronicle is blurred by the impressions, information melts into interpretation*), but the author still believes he has not *sinned against the truth* (Bauer 1990: 10-11). Given that the Webers *were not people whose memories are kept in museums* (Bauer 1990: 11), Bauer's alibi – to present their true chronicle in a neo-historical novel that not only tests, but also destabilises *great* history with *small* stories by filling in *white spots on the map*, elided details about domestic foreigners – is perfectly acceptable.

Story time in *Kratka kronika* [*A Short Chronicle*] is positioned between two official views on the Webers (from the *Hungarians* of the Kossuth Rebellion of 1848/1849 to *Swabians* 1941) and framed by private episodes related first to the character and then to the circumstances of the taking over of Gizela's chronicle (1968). The time of the text mimics *natural* time, one-way and irreversible, using its measurable patterns – tying the private history of the Webers to verifiable historical facts, for example: The first Weber, Vilmos, arrived at Gradec after participating in the aforementioned Kossuth Rebellion of 1848/1849; his son Wilhelm was born in Gradec, but went to Vienna to continue his education in the year of Darwin's death (1882); married for the second time on the eve of World War I, etc. The economy of Bauer's narration is perhaps best illustrated by the example of Vilmos's love diary, in which acceleration is produced through summarisation, so that the time of the text is shorter than the time of the story (Rimmon-Kenan 2002: 53). Without betraying genre conventions (chronicles and diaries), Bauer thus creates a temporal summary of how Vilmos wooed Ljubica Kralj, beginning each sentence with

<sup>9</sup> The fourth of a total of five quatrains of Sever's poem *zatišje 2* published in the collection *Diktator* [*Dictator*] (1969).

indefinite adverbs of time: *Every morning, Vilmos looked over the fresh rolls at her full breasts and the smiling brown eyes. One morning he kissed the hand holding the basket of rolls. (...) Next time he kissed her neck. (...) – I'll come to you tonight! – he said* (Bauer 1990: 30). Although the first adverb of time (*Every morning*) could be considered a form of iterative narration in which something that has happened several times is narrated once<sup>10</sup>, Bauer's narration in *Kratka kronika* [*A Short Chronicle*] is singular – even when ambiguities and contradictions are mentioned because there are multiple versions of certain events. The final dominance of the neo-historical novel genre is recognised in a kind of inversion of relevant history when the private history assumes the discourse of official history, i.e. establishes its own time matrix, so that the plot relies either on Vilmos' age (65, 84, 91, 100) or the ages of Wilhelm's children (Margaret wrote a poem at 12; when Rudolf was 17, he chose to be a revolutionary; Margareta enrolled in the study of medicine in Zagreb in 1935; in the autumn of 1937, Rudolf enrolled in the study of philosophy in Zagreb; on July 28, Rudolf, with his father's help, demolished his father's wooden bridge over which a German convoy was crossing...). The ending of the novel is also marked by a mismatch between the time of the story and the time of the text – unlike the text that closes thematically, the story of the Webers remains not only open, but also gets different oral versions: *contradictory, incomplete, third-hand fragments* (Bauer 1990: 236). At the same time, the author uses such stories to close the novel into a loop with the same sentence (about the Webers not being people whose memories are kept in museums), and for a metafictional ending that emphasises the arbitrariness of the act of narration: *some of these apocryphal stories might have been reworked into effective endings to this chronicle* (Bauer 1990: 237).<sup>11</sup>

## 2.2 *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*]

The mottos of the novel *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*] are two (Joyce's but unattributed) sentences: *The world is described by the words of others. We look at him through the servant's cracked mirror*. Symmetrical composition (three parts with three sections) framed by chapters (Susret [Meeting] and Most [Bridge]) in which the same parts of the text are repeated – mother's sentence *but we stay, we stay here, we stay at home* (Bauer 2010: 13, 425), and the announced and then articulated voices of some others *he doesn't seem to be theirs... but he's not ours, either* (Bauer 2010: 426) – suggests a different

<sup>10</sup> Genette calls such a form a pseudo-iterative narrative that is not taken literally, but as a kind of pattern of different variants of the same or a similar event. According to: Grdešić 2015: 56.

<sup>11</sup> Cf. Nemeč 2021.

type of organisation and time management than that employed in *Kratka kronika* [*A Short Chronicle*]. Referring to Erving Goffman, Krešimir Nemeč (2017: 117) reminds that frames are *cognitive structures that direct the perception and representation of reality*, and, thus, *have an important compositional, structural and semantic function, because they separate diegetic levels, their narrators and actors* – this in addition to the framing procedure *also allowing the manipulation of epic distance*. In his review of the novel *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*], Strahimir Primorac (2011: 331) singles out the frame as an example of temporal inversion, a temporal distortion formally realised in the first chapter (with two clearly time-delimited scenes), and semantically accessible only at the end, when the reader perceives a *break* within the frame of the novel.

While the time of the story is set in the half a century between the two world wars, the time of the text is marked by a jumpy, iterative narrative with frequent analepsis. For example, the boy Lukijan Pavlović, who feels the stitches of another family story on his own body and language, and in search of his real identity must go through double recognition (*klajna Ludvih* for others and *I'm Ludvig Bauer* for me<sup>12</sup>), has no other way but narration to check the images and voices in his memory. His request (*Dad, tell me again how you found me in the refugee camp*) and the ellipse with which his mother responds (*you were a fugitive, he found you and brought you here, home*) instead of the father, who has *told the story so many times* (Bauer 2010: 21-22), again thematise the relationship between (private) narrative and (official) history. The genre of the neo-historical novel will prefer the former – not just unreliable, but also subaltern, narrators. A witty example of an exact analysis of the family portrait by which Lukijan establishes that his mother gave birth to him at the age of thirteen, will further expand the perception of the new age and the gender aspect: *why would I give birth to you; your Pa gave birth to you* (Bauer 2010: 45). A woman's view of time will also result in a rare example of a repetitive narrative of how Lukijan grows by leaps and bounds (Bauer 2010: 74, 102), which, in turn, is illustrated by the motif of a short shirt in the eponymous chapter. In general, the temporal markers that present the way time is treated in this novel can already be found in the titles of several chapters: *Vijesti iz prošlosti* [News from the Past]; *Schachtel* [Schachtel]; *I opet: Schachtel* [Again: Schachtel]; *Još jednom: Schachtel* [Once More: Schachtel]; *Ljeto, ljeto, zima* [Summer, Summer, Winter]; *Stanka ili diskontinuitet* [A Pause or Discontinuity], etc.

---

<sup>12</sup> Cf. Dujčić 2015: 43-45.

Given that the father, for the most humane reasons, and not without personal risk or remorse, just wants to spare Lukijan from *what it means to be German* (Bauer 2010: 128), the narrative progression dismantles the identity of the hero as well as the social model in which he is being shaped simultaneously. Genette's *reach of analepsis*<sup>13</sup>, which expresses the temporal distance of the past in relation to the temporal origin of the text, corresponds to the so-called *external analepsis*, which reaches stories that had taken place before the beginning of the text (Rimmon-Kenan 2002: 48). Paratextual information about the world described in the words of others on the example of Lukijan Pavlović/Ludwig Bauer is, thus, shown to be the applicant of the text in which the hero and the reach of analepsis grow proportionately – after filling in the *white spots* of his own biography, changing the discourse, the literary Ludwig Bauer will embark on a professional and scientific search for his national (German) identity, the German Central European diaspora, and even the content of the idea of Germanism (Primorac 2011: 331). According to Bahtin (2019: 515), signs of the times *thicken and concretise in certain parts of space* that make the chronotope, *the primary form of materialisation of time in space, the very centre of the representational concretisation of reality*, and always includes a value aspect. In *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*], Bahtin's chronotope of the threshold and the chronotope of the road meet – they open with a child's observation that, in our street, *no one was from here* (Bauer 2010: 25), and close with the knowledge of the alternative Ludwig Bauer: *I was fed up with history* (Bauer 2010: 425). How much Bauer insists on the literary persuasiveness of his novels is confirmed by another spatial element – the plot of this novel takes place in Švabenbajer, a village located east of Gradec; the same Gradec in which the Webers lived, so real that in *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*], in high school, Lukijan hangs out with Vlado Weber and meets Gizela Weber, then a piano teacher. In such an unusual type of intertextuality, when a character from one fictional work appears in another (here by the same author), Umberto Eco (2005: 154) recognises an additional *truth signal*, as such migrations give fictional characters *the right of citizenship in the real world, and unshackle them from the story that had created them*.

---

<sup>13</sup> According to: Grdešić 2015: 35.

### 2.3 *Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a Yellow Coat*]

The paratextual threshold (*Only in myths does the individual put the interests of society before his own? ... Each narration contradicts itself*), followed by the beginning of the novel *in medias res*, a literal awakening and a mediated transition from one reality to another, seemingly suggest a departure from the practice of neo-historical novels focused on the silent *others*. The hero is still recognisably Bauer's, ethnologist and anthropologist Robert Treiber (German: *bound*), a man in a yellow coat and the leader of the anti-electronic revolution caused by an epidemic of allergies to the radiation of electronic devices and the flood of nonsense that has completely overwhelmed the electronic media space; not coincidentally, also an expert who advocates the thesis that our entire civilization rests on language, with lying being essentially communication.<sup>14</sup> With such capacity, Treiber accidentally arrives in a completely unfamiliar alley in the neighbourhood to face distorted truths – positioned between the history of literature and the history of the future.

The story time is an extensive time between genres (poem and myth), from the 12th century to about 2030, while the text time is condensed conditionally into two days (yesterday, this morning) after the aforementioned anti-electronic revolution. The alley is a prototype model of Baudrillard's *simulacrum*, a picture of a picture, a perfect copy without the original, an arbitrarily determined space in which some future state, Karpatia Libera, develops. By the distortion of the chronotope, which in literature carries *essentially a genre meaning* (Bahtin 2019: 344), the novel *Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a Yellow Coat*] approaches dystopia – although the author, following Orwell's example, advocates the term 'pessimistic utopia' (Pernjak 2021: 145). This could take the two-part reality from which Treiber enters the alley and then returns – while the first part consists of a mother and a dog, the second features two young women from the alley, Betty and Carmen – as some kind of frame of the two-part composition. The alley is on a hill and called *Under the cemetery*. Of all the stories it pulsates with, Bauer's hero chooses not just a *small* one, but also the weakest – he intends to save a Roma girl from a father who wants to capitalise on her beauty – although such bookish altruism cannot spare him the great historical story, which tumbles him from a man with a dog, through the leader of the revolution, to the chief State censor. To that extent, the time of the text precedes the time of the story, which has not yet happened and is not even secured by the so-called *theory of additions*

---

<sup>14</sup> Cf. Dujčić 2019.

which, for example, was used by Margaret Atwood and George Orwell as a means of framing such pessimistic utopias (as if) they had actually occurred, and we are now studying them from the future. In the alley *between two realities* (Bauer 2018: 100), in a symbolic hidden nest of ideas (Bauer 2018: 165), Robert Treiber becomes the Voltaire of our times (e-philosophy of e-history) who functions as a catalyst – between a street chronicler who does not write but remembers, because history, anyway, *lasts forever, but cannot be intervened in* (Bauer 2018: 81); and the institutions of the future State that call for a definition or adjustment of *truth*. Because *the future of our glorious future* (Bauer 2018: 136) also rests on lies (the past), Karpatia Libera could easily be Romani Libera, in which the Roma are the most numerous inhabitants and, more than anything else, engaged in storytelling.

In conclusion, the paratextual trail (of a narrative that contradicts itself) produces a kind of a temporal oxymoron one could call the history of the future; namely, with the already present global fear of *yellowing* and a panicky game of hunger for a leader, it finds a hound whose appearance is preceded by his previously planted media image, and who is *Lost in time and space* (Bauer 2018: 94) to such an extent that he chooses literary-historical truths instead of historical ones. In such a context, the question remains whether we could consider the whole history of literature as a form of the abovementioned *theory of additions*, which ensures an adequate reading of the genre – is dystopia not actually a prolepsis, *not based on the reader's inference or conjecture, but on a clear account of a particular event from the future*, which is why Genette connects it with the phenomenon of the *narrative impatience* (Grdešić 2015: 41). Bauer interprets his action thus: *By studying the past, whose course evades all theories, I have come to the conclusion that history is not only largely irrational, but also made such by the irrational contribution of the people of the given times. People influence the course of history against their own interests. This has led me to wonder whether such a relationship was predetermined for that part of history that has not yet happened, the history that is not the past, but a conceivable, possible future.* Muškarac u žutom kaputu [The Man in a Yellow Coat] *is just such a novel, showing that people are not only victims of history, but also, for the most part, its tailors* (Dujčić 2021: 15).

### 3 Conclusion

In this paper, the analysis of the model of organising and managing time on a part of Ludwig Bauer's literary corpus – two temporally asymmetric neo-historical novels (*Kratka kronika porodice Weber* [*A Short Chronicle of the Weber Family*] and *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*]) and a dystopian novel (*Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a*

*Yellow Coat*) – was aimed at determining the form of discrepancy between the time of the story/plot and the time of the text/topic. The initial thesis of Shlomith Rimmon-Kenan (2002: 44) that the only temporality of a narrative text can be derived metonymically from reading, because both tenses are of a pseudotemporal character (the time of the story is just a conventional, linear sequence that suggests *natural* time, while the time of the text is actually a spatial rather than a temporal dimension), was investigated on the basis of elements of three aspects of mismatch: *Order*, *Duration* and *Frequency*. It is shown, on the one hand, that the same genre (neo-historical novel) of different subgenres influences the economics of Bauer's narration, so that, for example, a singular narrative and summaries of two hundred pages of text can master the entire Weber family chronicle for more than a century, while twice as much text with external analepsis and even repetitive narration is required for an extensive alternative autobiography, which will partly integrate the aforementioned chronicle into its chronotope. On the other hand, in Bauer's example, *inflection in poetics* (Dujčić 2021: 15), which marks the transition from neo-historical to dystopian novels, is realised as a continuation of the research of time elasticity (condensation, interpolation, distortion), i.e. the possibility of its dilution and (or) thickening in a story that (as if) happened because we observe it with prolepsis from the future.

Umberto Eco (2005: 39-40) believed that a narrative text could be read in two ways – one is the model of the first level readers who just want to know how the story ends, and the other is the model of the second level readers who wonder what kind of reader the story actually needs them to be, and how the author guides them through the story. In both cases, the text is *a lazy machine that requires the reader's cooperation*. Employing various strategies of shaping time in his novels, Bauer obviously addresses the more demanding readers – those who know the history (of literature) well enough to be aware of its nonlinearity, and, therefore, of the potential incompatibility with the notion of time thematised by the neo-historical and dystopian novels.

### Literature

- Mihail M. BAHTIN [Mikhail BAKHTIN], 2019: *Teorija romana [Theory of the Novel]*. Zagreb: Edicije Božičević.
- Ljudevit BAUER, 1990: *Kratka kronika porodice Weber [A Short Chronicle of the Weber Family]*. Sarajevo: Svjetlost.



- Ludwig BAUER, 2010: *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*]. Zaprešić: Fraktura; Osijek: Njemačka zajednica – Zemaljska udruga Podunavskih Švaba u Hrvatskoj.
- Ludwig BAUER, 2018: *Muškarac u žutom kaputu* [*The Man in a Yellow Coat*]. Zaprešić: Fraktura.
- Vladimir BITI, 1994: *Upletanje nerečenog: Književnost/povijest/teorija* [*Splicing in the Unsaid: Literature/History/Theory*]. Zagreb: Matica hrvatska.
- Lidija DUJIĆ, 2015: Die slawisch-germanischen Beziehungen in den neohistorischen Romanen Ludwig Bauers [The Slavic-Germanic Relations in the Neo-Historical Novels of Ludwig Bauer]. *Germanoslavica* 26/2, 41-54.
- Lidija DUJIĆ, 2019: Povijest budućnosti [History of the Future]. *Kolo* 4, 208-211.
- Lidija DUJIĆ, 2021: Pišem i kada spavam. (Razgovor s Ludwigom Bauerom) [I Write Even When I Sleep (Conversations with Ludwig Bauer)]. *Republika* 76/3-4, 3-21.
- Umberto Eco, 2005: *Šest šetnji pripovjednim šumama* [*Six Walks in the Fictional Woods*]. Zagreb: Algoritam.
- Maša GRDEŠIĆ, 2015: *Uvod u naratologiju* [*Introduction to Naratology*]. Zagreb: Leykam international.
- Krešimir NEMEC, 2017: Prve rečenice i strategije otvaranja u romanu [Opening Sentences and the Strategies of Opening in the Novel]. *Forum* 1-3, 81-124.
- Krešimir NEMEC, 2021: Kako završavaju romani? – Narativna teorija i praksa [How Novels End? – Narrative Theory and Practice]. *Forum* 1-3, 180-230.
- Darko PERNJAK, 2021: Pisanje romana za mene je u posljednja četiri i pol desetljeća način života. (Razgovor s Ludwigom Bauerom) [Writing Novels Has Been a Way of Life for Me for the Last Four and a Half Decades. (A Conversation with Ludwig Bauer)]. *Artikulacije* 6/11, 141-149.
- Strahimir PRIMORAC, 2011: Ludwig Bauer: *Zavičaj, zaborav* [*Homeland, Oblivion*]. *Forum* 1-3, 329-334.
- Shlomith RIMMON-KENAN, 2002: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge.

### Vrijeme priče i vrijeme teksta u novopovijesnom i distopijskom romanu

Tezu Shlomith Rimmon-Kenan o pseudotemporalnom karakteru vremena priče i vremena teksta u književnoj naraciji u radu se istražuje na primjerima dvaju novopovijesnih i jednoga distopijskog romana hrvatskog književnika njemačkog podrijetla Ludwiga Bauera. Na temelju elemenata triju aspekata nepodudaranja: poredak (*Order*), trajanje (*Duration*) i učestalost (*Frequency*), prate se modeli organiziranja i upravljanja vremenom kojima se u novopovijesnim romanima službenoj povijesti dopisuju *bijela mjesta* – u konkretnim primjerima, tako da obiteljska kronika *domaćih stranaca* sažima vrijeme od gotovo 120 godina na metaforički prostor hrvatskog Gradeca (u romanu *Kratka kronika porodice Weber*, 1990) dok se alternativna autobiografija *našeg stranca ali i neprijatelja* široko razvija i uspostavlja na stvarnom srednjoeuropskom prostoru (u romanu *Zavičaj, zaborav*, 2010). Ako je vrijeme teksta u književnoj naraciji zaista prostorna a ne vremenska dimenzija, odnosno ako jedina temporalnost književnog teksta metonimijski proizlazi iz čitanja, onda Bauerova rješenja sugeriraju i neke recepcijske graničnike – postavljene u ovim romanima na principu temporalne ali i žanrovske inverzije *kratke kronike* i razvedene autobiografije. Naizgled suprotnom strategijom distorzije kronotopa (svedenog tek na dva dana i jednu nestabilnu ulicu), Bauer kreira distopiju (u romanu *Muškarac u žutom kaputu*, 2018) u kojoj vrijeme teksta prethodi vremenu priče koja se još nije dogodila niti je osigurana tzv. *teorijom dodataka* pa njezina recepcija oblikuje neku vrstu temporalnog oksimorona koji bismo uvjetno mogli nazvati *povijest budućnosti*. Zaključno se u radu razmatra pitanje (ne)ravnoteže u ekonomiji pripovijedanja obaju žanrova, kao i kompatibilnosti s pojmom vremena koje od njih očekuju čitatelji.



# SLOVENSKA LITERATURA IZ ITALIJE

## V MEDKULTURNEM KONTEKSTU:

### PRIMER GORICE

ANA TOROŠ

Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica, Slovenija,  
ana.toros@ung.si

**Sinopsis** Prispevek uvodoma poda zgoščeni prikaz slovenske literature na območju današnje dežele Furlanije Julijske krajine v Italiji. Osrednji del prispevka se osredotoča na literaturo goriških književnikov o Gorici kot literaturo v izrazito medkulturnem kontekstu. V ta namen vzame pod drobnogled nekatera literarna dela, ki se prostorsko umeščajo v mesto Gorica in ki so napisana v štirih različnih jezikih, slovenskem, italijanskem, furlanskem in nemškem, pri čemer išče njihova prostorska in idejna presečišča.

#### Ključne besede:

Gorica,  
geokritika,  
Travnik,  
Ljudski vrt,  
A. Gradnik,  
S. Gregorčič,  
F. Bevk,  
C. Macor,  
C. R. Michelstaedter,  
F. K. Zimmermann,  
Ivo Volkmar

# SLOVENIAN LITERATURE FROM ITALY IN AN INTERCULTURAL CONTEXT: THE CASE OF GORIZIA

ANA TOROŠ

University of Nova Gorica, School of Humanities, Nova Gorica, Slovenia,  
ana.toros@ung.si

**Keywords:**

Gorica,  
Geocriticism,  
Travnik,  
Giardino pubblico,  
A. Gradnik,  
S. Gregorčič,  
F. Bevk,  
C. Macor,  
C. R. Michelstaedter,  
F. K. Zimmermann,  
Ivo Volkmar

**Abstract** The article presents a brief account of Slovene literature in the territory of the present-day Friuli Venezia Giulia in Italy. The central part of the article focuses on the literature of Gorizia authors about Gorizia, as literature in a distinctly intercultural context. To this end, some literary works, located spatially in the city of Gorizia and written in four different languages – Slovene, Italian, Friulian and German – are examined in more detail, looking for their spatial and ideological overlaps.

## 1 Uvod<sup>1</sup>

Z izrazom slovenska književnost v Italiji danes označujemo literaturo, ki nastaja (večinoma) v slovenskem jeziku oziroma v slovenskem narečju v deželi Furlanija Julijska krajina. Slednja ima štiri večja središča: Trst, Gorica, Videm, Pordenone, pri čemer sta za slovensko književno produkcijo pomembna prva tri.

Čeprav je pojem slovenska književnost v Italiji krovni pojem za celotno literarno produkcijo Slovencev v Italiji, pa med tržaškim, goriškim in videmski literarnim ustvarjanjem obstajajo opazne razlike, ki so posledica zgodovinskih (političnih, upravnih) in geografskih danosti. Z geografskega vidika v grobem lahko potegnemo ločnico med obmorskim in kraškim, tržaškim področjem, gričevnato Goriško ter med hribovitimi predeli videmskega področja.

Tržaško in goriško področje sta spadali pod okvir Avstro-Ogrske vse do konca prve svetovne vojne in šele po tem mejniku prideta pod okrilje Italije. Drugače je bilo na Videmskem, ki ga z vidika slovenskega literarnega ustvarjanja lahko razdelimo na področje Rezije ter Beneške Slovenije (literarno ustvarjanje v Nadiških in Terskih dolinah). To območje je bilo sprva pod Beneško republiko in kmalu po njenem razpadu, že leta 1866 pride pod Kraljevino Italijo.<sup>2</sup> Posledično je bilo pod večjim romanskim kulturnim vplivom, za razliko od germanskega kulturnega okvira na Goriškem in Tržaškem. Za to književno ustvarjanje je značilno pisanje v enem od slovenskih narečij Beneške Slovenije. Slednje je povezano tudi s dostopnostjo do uradno priznanega izobraževanja v slovenskem knjižnem jeziku, za katerega je manj možnosti kot na Goriškem in Tržaškem. Na Videmskem šol s slovenskih učnim jezikom ni, če izvzamemo dvojezično šolo v Špetru (Nadiške doline), ki deluje od leta 1984.

Kljub navedenim razlikam literarno produkcijo v Italiji združuje izrazito medkulturni kontekst. Furlanija Julijska krajina je namreč dežela, v kateri že več stoletij sobivajo različne etnične skupine. Z vidika slovenskega literarnega ustvarjanja na Tržaškem področju je treba izpostaviti predvsem italijansko literarno produkcijo iz Trsta, kateri se je po drugi svetovni vojni pridružilo literarno ustvarjanje italijansko govorečih Istranov in Dalmatincev, ki so se priselili v Trst. Na Goriškem je za časa Avstro-

<sup>1</sup> Članek je rezultat dela na raziskovalnem programu Historične interpretacije 20. stoletja (P6-0347), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

<sup>2</sup> O zgodovini Slovencev v Italiji gl. denimo Kacin Wohinz (2000).

Ogrske obstajalo literarno ustvarjanje v slovenskem, italijanskem, nemškem in furlanskem jeziku. Na Videmskem je poleg književnosti v slovenskem in italijanskem jeziku ravno tako živa furlanska književnost.

Bivanje v istem prostoru in času je pustilo v literaturi danega prostora, ne glede na jezik zapisa, določene podobnosti, ki zadevajo predvsem motiviko, izhajajočo iz same kulture bivanja, skupnih navad, okoljskih posebnosti (npr. vinska trta, polenta, burja). Na Tržaškem in Goriškem denimo skupni referenčni okvir predstavljajo medbesedilne navezave na nekatere germanske avtorje in filozofe, kar je med drugim posledica enotnega izobraževalnega sistema za časa Avstro-Ogrske. Skupni so tudi nekateri dogajalni prostori, denimo mesti Trst in Gorica z okolico, njuni trgi in ulice.

Kljub nakazanim stičiščem so razlike opazne predvsem v reprezentaciji določenih dogajalnih prostorov, kar je odraz nacionalnih diskurzov 19. in 20. stoletja na zadevnem območju, ki so se preslikali tudi na literarni diskurz. Izrazite primere najdemo predvsem v tržaških pesmih medvojnega obdobja, ki reprezentirajo isti prostor z diametralno nasprotnega zornega kota. Pesem v italijanskem jeziku bo tako izhajala iz asimilacijskih teženj takratnega italijanskega režima in namenoma zamolčala prisotnost slovenskega prebivalstva. Slovenska pesem bo, na drugi strani, izpostavila ravno problematiko zatiranja slovenske identitete, kulture in jezika v danem kraju. Razlika bo opazna tudi v poimenovanju kraja. V slovenski pesmi bo kraj naveden v slovenščini, v italijanski pesmi bo kraj imel italijansko poimenovanje. V tem oziru so reprezentativne pesmi o Barkovljah, v italijanščini *Barcola*, obmorskem kraju tik ob Trstu, po katerem nosi ime vsakoletna regata na Tržaškem, Barkovljanka.<sup>3</sup>

## 2 Metodološki okvir

V 19. stoletju so nacionalizmi potisnili v ozadje nekoč prevladujočo deželno zavest na območju Goriške, ki je praviloma presegala jezikovne razlike prebivalstva (Makuc 2011; Makuc 2021). Posledično še danes literaturo o Gorici, ki je nastajala in nastaja v različnih jezikih, obravnavamo večinoma ločeno. Takšen enostranski pogled je omejujoč, saj osvetli le del literarnih gledišč na Gorico. Poleg tega lahko slovensko literaturo o Gorici, njene specifikke, uvidimo ravno na presečišču z drugimi literaturami v danem prostoru, ki sodijo pod okrilje drugih literarnih sistemov.

---

<sup>3</sup> Za primerjalno analizo slovenskih in italijanskih pesmi prve polovice 20. stoletja o Trstu gl. Toroš (2011).

Čezmejni projekt EDUKA2,<sup>4</sup> potekal je med letoma 2017 in 2019, je z delovnim sklopom *Literatura na stičišču* pomenil prvi korak v smeri komparativne obravnave literatur o Gorici. Težave so se pokazale ravno v ločenosti obravnave, zamejenih na posamezno nacionalno literaturo, tako da je bilo treba šele vzpostaviti vezi med samimi akterji znotraj slovenskega, italijanskega in furlanskega literarnega sistema ter pripraviti nabor literarnih del za primerjalno študijo.

V nadaljevanju izhajamo iz izsledkov projekta EDUKA2 in na primeru vzorca besedil prikazujemo možne komparativne obravnave na danem območju. Poudarek je na prvi polovici 20. stoletja, saj lahko znotraj tega časovnega razpona opazujemo spremembe na ravni literature, ki so odraz razgibanih političnih dogodkov, prehoda od avstro-ogrskega okvira do Kraljevine Italije ter oblikovanje goriške meje med Italijo in Jugoslavijo po drugi svetovni vojni.

V pričujoči raziskavi obenem metodološko nadgrajujemo dani projekt, pri čemer se opiramo na geokritiko, področje primerjalne književnosti, ki raziskuje razmerje med referentom in njegovo reprezentacijo (Westphal 2011: 113). Prostor in literaturo bomo v ta namen opazovali skozi več zornih kotov. Zanimali nas bodo tako fiktivni prostori Gorice, kot dogajalni prostori znotraj literarnih del, kot tudi realni prostori Gorice, na katerih so se rodili, živeli, ustvarjali pomembni književniki. Prostor Gorice nas bodo nadalje zanimali z vidika pomembnih zgodovinskih dogodkov, ki so služili kot zgodovinska predloga za literarno predelavo. Na tej osnovi bomo skušali razbrati, ali in v kolikšni meri literatura o Gorici sooblikuje pogled na samo mesto. Prav tako nas bodo zanimali posamezni mestni predeli, trgi, ulice kot simbolni prostori, na katerih so svoje mesto dobili kipi književnikov in druga literarno-zgodovinska obeležja, pripadajoča različnim etničnim skupinam v mestu.

Za našo raziskavo bomo v tem okviru pozorni še na multifokalizacijo, to je na literarne poglede na Gorico, ki opredeljujejo različne odnose med avtorjem in mestom. Na eni strani imamo tako notranji, avtohtoni pogled oziroma pogled domačina, na drugi strani pa zunanji, popotnikov pogled, ki se krajši čas muči v mestu. Tretji pogled je na vmesni poziciji med obema, torej pogled nekoga, ki prihaja v mesto in se v njem naseli za daljše obdobje (Westphal 2011: 128). Poleg tega se bomo oprli na literarno imagologijo, ki med drugim raziskuje podobo Drugega v

---

<sup>4</sup> EDUKA 2 "Per una governance transfrontaliera dell'istruzione – čezmejno upravljanje izobraževanja – For a cross-border governance of education," pursuant to the Interreg Cooperation Programme V-A Italy-Slovenia 2014–2020 – European Regional Development Fund; CUP: G26E1700000009.

domači književnosti (Beller, Leerssen 2007). Tako nas bo zanimalo, ali avtorji, pripadajoči različnim etničnim skupnostim, literarizirajo prisotnost drugih kultur v mestu in kako jih upodablajo – možni so odnosi filie, manie in fobie, torej relacije do Drugega, ki se gibljejo na emocionalni lestvici od občudovanja, navdušenja do apriornega strahu in anksioznosti pred Drugim.

### 3 Predhodne raziskave

S komparativne in regionalno usmerjeno perspektive je literarne procese v regiji Alpe-Adrija raziskoval Janez Strutz (Strutz 2020). Andrej Leben je nadalje oblikoval model raziskovanja nadregionalnih literarnih interakcijskih prostorov, ki presega prostorske koncepte v literarni vedi, temelječe na esencialističnih kategorijah, kot so jezik, nacija in identiteta (Leben 2020).

V kontekstu literature o Gorici opozarjamo na pomembno študijo Lojzke Bratuž o literarni podobi Gorice ter na njeno antologijo *Gorica v slovenski književnosti: Izbor poezije in proze* (Bratuž 2001, Bratuž 1996). Študija se sicer omejuje na pregled slovenskih avtorjev in del o Gorici, kljub temu pa uvodoma opozori, da ima Gorica še tri poimenovanja, v italijanščini Gorizia, v furlanščini Gurize in v nemščini Görz, ter poudarja, da so se v 19. stoletju v Gorici uporabljali štirje jeziki (Bratuž 2001: 105, 106). V nadaljevanju Lojzka Bratuž izpostavi, da je v Gorici do prve svetovne vojne izhajalo okoli dvajset slovenskih časopisov in več odmevnih revij (Bratuž 2001: 106). Zaradi strahot prve in druge svetovne vojne ter fašizma je v literaturi o Gorici v ospredju narodnostno vprašanje (Bratuž 2001: 107, 109). Pomemben odmev je v slovenski literaturi o Gorici doživela soška fronta, denimo v črticah Alojzija Resa (1886–1936) (Bratuž 2001: 110). Gorice se dotika tudi Prežihov roman *Doberdob*. Medvojno zatiranje Slovencev je med drugimi ovekovečil France Bevk v delu *Mrak za rešetkami*, v katerem opisuje razdejanje Trgovskega doma v Gorici, ki so ga zgradili goriški Slovenci leta 1904 po načrtu Maksa Fabianija (Bratuž 2001: 112).

V smer večkulturne obravnave literature o Gorici stopa Antonella Gallarotti, v sistematičnem pregledu proznih del o Gorici (Knjižnica *Biblioteca Statale Isontina* v Gorici), z naslovom *Luoghi letterari. Gorizia nella letteratura. Romanzi e racconti*. Pregled namreč upošteva literaturo v različnih jezikih (italijanščini, furlanščini, slovenščini).<sup>5</sup> Študijo na temo goriške medkulturnosti je objavil Gabriele Zanello, *Celso Macor*,

<sup>5</sup> Seznam je dostopen na spletni strani: <https://www.isontina.beniculturali.it/it/486/luoghi-letterari>, 19. julij 2021.



pesnik dialoga med kulturami *Posočja* (2020), s poudarkom na recepciji znanega furlanskega pesnika Celsa Macorja med Slovenci ter Macorjevih stikih s Slovenci. Omembe vredna je tudi študija Barbare Zlobec *Sapjine Goriške poti*, ki med drugim opozarja na goriško literarno večjezičnost v 18. stoletju (Zlobec 2021).

#### 4 Pesniška podoba Gorice

Gorica je postala predmet pesniške upodobitve v različnih jezikih. Tako denimo poleg znane pesniške upodobitve Gorice izpod peresa Alojza Gradnika (1882–1967), sonet *Gorica* (Gradnik 1986: 50–51), ki je v tem mestu bival v času dijaških let, kasneje pa bil z njim povezan tudi po službeni poti, navajamo pesmi o Gorici še v italijanščini in furlanščini. Znana je denimo pesem Gradnikovega mlajšega sodobnika Celsa Macorja (1925–1998), pomembnega furlanskega avtorja. Če je Gradnikov sonet o Gorici prežet z ljubeznijo do Gorice in bolečino zaradi slovesa od mesta po prvi svetovni vojni, ki je bila posledica italijanskega zavzetja mesta, Macor v pesmi *Da punta di chista mont* (Z vrha tega hriba) pogleda na Gorico z bližnjega hriba Sabotina, kraja krvavih spopadov za časa Soške fronte: “Da punta di chista mont / di muart / jo ciali la vita di Gurissa” (Macor 2019: 52), pri čemer najbrž nakazuje povojno tesnobo Gorice, ki jo je po drugi svetovni vojni meja odtrgala od zaledja:<sup>6</sup> “E còrin pa stradis / e si incròsin, no si ciàlin / siaràts dal ingòs” (Macor 2019: 52).<sup>7</sup>

Macor v pesmi omenja reko Sočo, ki teče čez mesto in katero sta pred njim, v približno istem času, upodobila dva pesnika, slovenski in italijanski. Tako je Slovincem poznana pesem nekaj let v Gorici živečega Simona Gregorčiča (1844–1906) z naslovom *Soč*, v kateri napoveduje krvave spopade na Goriškem v času soške fronte, na katere se nanaša Macor. Na italijanski strani je pesem z istoimenskim naslovom, le da v italijanščini, *All'isonzo*, napisal Carel Michelstaedter (1887–1910), pomemben goriški literat in filozof judovskega rodu. Živel je v hiši na glavnem trgu v Gorici, ki ga Slovenci imenujejo Travnik (Podberšič 2018: 144–148). Pesem sicer govori bolj o pesnikovem razburkanem intimnem svetu in se torej ne osredotoča na kolektivno usodo domače skupnosti, kot v primeru Gregorčičeve pesmi *Soč*. Kljub temu pesmi z istim referentom (reko Sočo) kažejo na jezikovno bogato literarno dediščino Gorice začetka 20. stoletja.

<sup>6</sup> Več o zgodovini Gorice po drugi svetovni vojni gl. v Marušič (1998).

<sup>7</sup> Z vrha tega hriba / smrti / opazujem utripanje Gorice / ... / Ljudje hitijo po ulicah, / srečujejo se, a se ne pogledajo, / vklejani v tesnobo (Macor 2019: 52; prev. Dana Čandek).

## 5 Literarni prostori Gorice. Travnik in Ljudski vrt

Travnik, prizorišče individualne tragične usode Carla Michelstaedterja, ki si je zelo mlad v domači hiši sodil sam, je obenem tragično prizorišče kolektivne usode kmečkih upornikov oziroma odmevnega tolminskega punta iz 18. stoletja, ki je sklepno dejanje, obglavljenje voditeljev tolminskega punta, med njimi je bil Ivan Gradnik, doživelo ravno na Travniku. Ta dogodek, ki je zajel tudi kmečko prebivalstvo slovenskega rodu, je spretno aktualizirala goriška pesnica Ljubka Šorli (1910–1993) v sonetu *20. maj* v Gorici.<sup>8</sup> V njem namreč kmečki upor poveže s povojnim zborovanjem Slovencev na Travniku, ki se je dogodilo leta 1984, na katerem so Slovenci v Italiji zahtevali zaščitni zakon. Takole pravi pesnica: “Kakor Ivan Gradnik in njegovi / z ognjem v srcu vdrli smo v Gorico, / da v en glas izterjamo pravico / tisoči pod grajskimi zidovi (Šorli 2019: 62).

Na Travniku je v spomin na Tolminski punt postavljena spominska tabla v štirih jezikih, slovenskem, furlanskem, italijanskem in nemškem. To pa ni edini spomenik v mestu, povezan z literarno zgodovino. Že kratek sprehod po ulici, ki od Travnika vodi na Goriški grad, nas pripelje do kipa že omenjenega Carla Michelstaedterja. Le korak stran, na Trgu Cavour, stoji spominska plošča Primožu Trubarju, ki je svoj čas, v 16. stoletju, imel večjezične pridige v mestu, v slovenščini, italijanščini in nemščini.

Presečišče literarnih spomenikov različnih kultur je nadalje Ljudski vrt v Gorici, v katerem najdemo tako kip Simona Gregorčiča kot tudi kip Pietra Zoruttija (1792–1867), enega pomembnejših furlanskih pesnikov. Slednjega denimo omenja v svojem delu *Görzer studien* Franz Xaver Zimmerman v poglavju *Mittagskonzert im Giardino Pubblico* (1792–1867): “Und dann erst lächelt der alte Zorutti voll stiller Freude vor sich hin, dann, wenn das Mittagskonzert im Giardino schon längst zu Ende ist” (Zorutti 2019: 57).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Več o tem dogodku gl. npr. v *Gorica: [zborovanje zamejskih Slovencev], Travnik, 20. maja 1984* [Videoposnetek] / [slika in izvedba Zdenko Vogrič; spremna beseda Aldo Rupel]. [Gorica: A. Rupel, 1997, p 1992].

<sup>9</sup> Šele ko se je opoldanski koncert v Ljudskem vrtu že zdavnaj izpel, se stari Zorutti od tihega veselja pritajeno nasmehne (Zorutti 2019: 59; prev. Dana Čandek).

Franz Xaver Zimmerman je bil sicer profesor na nemški gimnaziji v Gorici za časa Avstro-Ogrske,<sup>10</sup> njegov pogled na mesto je bil tako nekoliko bolj distanciran od denimo pogleda Carla Michelstaedterja, ki je bil v mestu rojen. S te distance denimo Zimmerman takole skicira po njegovem zaspani, provincialni mestni utrip v letih pred prvo svetovno vojno:

Dort ist von Zwölf bis Eins unser Korso, unser Graben, unser Markusplatz, dort sind unsere Linden, unsere Boulevards. Dort geht und steht, schleift und wogt, wirbt und verspricht ein buntgemischtes Publikum von Leuten, die mittags nichts zu tun haben: Italiener, Friauler, Slawen, Deutsche, Fremde. Österreich am Isonzo. Zwischen Standespersonen das Volk. Aber fast ohne Unterschied der Eleganz oder doch der guten äußeren Erscheinung. Offiziere, Beamte, Pensionisten, geistliche Herren mit dem Zuschnitt italienischer Kavaliere, Prälaten und Militärkuraten, Adel und Volk, Grafen und Dienstleute, Baronessen und Sartorelle, Caramelli- und Pettoralimänner, Studenten, Soldaten, Arbeiter. Die gehen und stehen um das erhöhte Bretterpodium, auf dem Banda civica musiziert (Zimmermann 2019: 56).<sup>11</sup>

## 6 Podoba Drugega

Kot vidimo, Zimmermann ne omenja izrecno Slovencev v mestu, ampak uporabi zanje oznako Slovani, kar v letu nastanka zadevnega dela (1918) ni zanemarljivo, saj je to že čas skrajno zaostrenih nacionalizmov v mestu in naraščajočega protislovenskega vzdušja v mestu. Slednje je kulminiralo v letih po prvi svetovni vojni, ko Gorica pride pod okrilje Kraljevine Italije in se začne vzpon fašizma. O tem protislovenskem vzdušju piše denimo France Bevk v proznem delu *Črni bratje* (1952),<sup>12</sup> v katerem kot zgodovinsko osnovo za literarno obdelavo vzame tajno ilegalno protifašistično združenje primorskih dijakov. Ko jih italijanske oblasti

<sup>10</sup> V zapuščini Alojza Gradnika, ki jo hrani Rokopisni oddelek Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, je ohranjeno pismo v nemškem jeziku, ki ga je Franz Xaver Zimmermann 29. decembra 1943 iz Gorice poslal Gradniku v Ljubljano. Zimmermann se na Gradnika obrača kot na priznanega slovenskega literata in ga prosi, da bi napisal poglavje o slovenskem jeziku in slovenski poeziji na Goriškem in v Furlaniji, ki bi izšlo v knjigi, ki bi pomenila nadaljevanje njegove knjige *Görzen Studien* (ki pa po nam dostopnih podatkih ni izšla; Toroš 2019: 59).

<sup>11</sup> Od dvanajstih do trinajstih Ljudski vrt postane naš korzo, naš Graben, naš Trg sv. Marka; tam je naš *Unter den Linden*, tam so naši bulvarji. Tam se raznoliki, poljubno pomešani ljudje, ki opoldne nimajo česa početi, sprehajajo, postajajo, se vlečejo, prosijo svoje dekle za roko, obljublajo si večno zvestobo: Italijani, Furlani, Slovani, Nemci, tujci. Avstrija ob Soči. Med aristokrati so pomešani skromni ljudje, ki pa so ravno tako elegantni in uglajenega videza. Razlik pravzaprav ni. Oficirji, uradniki, upokojenci, župniki, oblečeni, kakor bi bili italijanski vitezi, prelati in vojaški duhovniki. Plemstvo in ljudstvo, grofje in gospodinje, baronice in šiviljice, prodajalci karameliziranih sadnih nabodalc in hrušk v vinu, študenti, vojaki in delavci se sprehajajo in se ustavljajo ob privzdignjenem odru, kjer igra mestna godba (Zimmermann 2019: 56; prev. Dana Čandek).

<sup>12</sup> Omeniti gre film *Črni bratje*. Režiser Tugo Štiglic; scenarij po literarni predlogi Franceta Bevka *Črni bratje* Marjan Bevk, Marko Bratuš. Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, 2011.

odkrijejo, jih zaprejo, mučijo v zaporih, pri čemer eden od njih zaradi mučenja izgubi življenje.<sup>13</sup>

O navdušenju nad idejo združene Italije in obenem naraščajočih nacionalnih nestrpnostih, ki napoveduje tragično zgodbo Bevkovih črnih bratov, piše Ivo Volkmar<sup>14</sup> v romanu *Marietta. Ein Roman aus Görz* (1918). Kot nakazuje naslov, se roman dogajalno umešča na različne mestne predele Gorice in njene okolice. Navajamo odlomek, v katerem je razvidno nacionalno nestrpno, predvojno vzdušje, prikazano preko doživljanja mladeniča iz Gorice, glede na ime, Giovanni, najverjetneje Italijana:

Sie sah zu ihm auf und fuhr zurück – der Hass in seinem Blicke war stärker als die Liebe und verzerrte sein Gesicht. Es schien ihr, dass er die Zähne zusammenbiss, um nicht vor Wut zu weinen. /.../ »Sprich, Giovanni, was ist mit Dir –« /.../

»In wenigen Tagen ist Krieg – Krieg, Du sollst mit mir jubeln, nicht weinen! Ahnst Du, was da werden soll, wofür ich alles aufgabe und opfere – Dich, meine alte Mutter, mein Vermögen, meine Studien, alles dafür, was mir heiliger ist als das Sakrament. /.../ In Mailand und Turin ziehen jetzt Tausende mit Fackeln durch die Straßen und heben die Arme und rufen nach uns – ein Volk hält sich weinend umfassen, alle, die eine Sprache reden, unsere Sprache, sollen einig werden – gibt es etwas größeres als diese Tage, da wir sterben wollen, um die Knechtschaft zu brechen, den Tod für die Freiheit wählen?« (Volkmar 2019: 67–66).<sup>15</sup>

Kot vidimo, začne literatura o Gorici v tem zgodovinsko razburkanem obdobju konca Avstro-Ogrske, prve svetovne vojne in v medvojnem času vse bolj naglaševati prisotnost Drugega v mestu, kot nasprotnika, do katerega razvije odnos fobie. Slednje je razvidno v Bevkovem romanu, v katerem Drugi ne more biti sosed, temveč je v prvi vrsti sovražnik slovenske identitete in kulture, ki zadaja trpljenje,

<sup>13</sup> O medvojnih, tajnih protifašističnih organizacijah mladih, ki so bile povezane z literarnim delovanjem in aktivne v Gorici gl. Toroš, Zanardi (2017).

<sup>14</sup> O Ivu Volkmarju nismo našli biografskih podatkov, morebiti gre za psevdonim kakega drugega, bolj znanega književnika ali književnice. /Op. avt./

<sup>15</sup> Ozrla se je k njemu in odskočila; sovraštvo v njegovih očeh je bilo močnejše od ljubezni in mu je pačilo obraz. Zdelo se ji je, da stiska zobe, zato da od jeze ne bi zajokal. /.../ »Povej, Giovanni, kaj je s tabo ...« /.../ »V nekaj dneh bo vojna, vojna! Veseliti bi se morala z mano, ne jokati! Ali ne slutiš, kaj se bo zgodilo, za kaj se bom vsemu odpovedal, vse žrtvoval – tebe, svojo staro mater, svoje premoženje, študij, vse za tisto, kar je zame bolj sveto kot zakrament. /.../ V Milanu in Torinu jih zdaj na tisoče z baklami hodi po ulicah, z dvignjenimi rokami nas kličejo. Ljudstvo se objokano objema, vsi, ki govorijo en jezik, naš jezik, bi morali postati eno. Je kaj večjega od teh dni, ko si želimo smrti, da bi prekinili hlapčevstvo, ko smo pripravljeni umreti za svobodo?« (Volkmar 2019: 68–69; prevedla Maruša Mugerli Lavrenčič).

mučenje in smrt braniteljem slovenstva. V romanu Iva Volkmarja pa stopa v ospredje kot protagonist ravno “Drugi” iz Bevkovega romana in izreka svojo resnico, svoj odnos do Gorice (navdušenje nad svobodo, rešitev hlapčevstva, to je Avstro-Ogrske, in združitev Gorice s Kraljevino Italijo, boj za “naš” italijanski jezik).

Večjezična literatura Gorice je tako kulturno bogastvo tudi zaradi komplementarnosti literarnih diskurzov o samem mestu.

## 7 Sklep

Glede na nakazane nacionalne konflikte ni presenetljivo, zakaj tudi še v desetletjih po drugi svetovni vojni ni prišlo do preseganja nacionalnih literarnih zgodovin na območju Gorice, v smeri transnacionalnih literarnih procesov v regiji, regionalne, večnacionalne literarne zgodovine, ki bi sprožila drugačne dinamike kanonizacije književnikov Gorice. Tako denimo ni prišlo do vključitve C. Michelstaedterja znotraj slovenske literarne stroke, v tem smislu, da bi bil vključen v slovenski izobraževalni sistem, v segmentu, ki je denimo namenjen obravnavi slovenske literature iz Italije in v katerem bi bilo možno vzpostaviti komparativni vidik med slovensko in italijansko književnostjo istega prostora in časa. Zrcalno gledano bi na ta način lahko bil vključen v izobraževalno shemo na italijanskih šolah v regiji Simon Gregorčič.

Izjema je v tem kontekstu Alojz Gradnik, pri katerem je v zadnjih desetletjih zaradi materinega furlanskega porekla ter številnih medkulturnih vezi z italijanskim prostorom prišlo do reinterpretacije in apropiacije (Dovič 2011: 149) pesnika znotraj furlanske literarne stroke, pri čemer so bili izpostavljeni tisti deli iz življenja in dela Alojza Gradnika, ki so bili za Furlane najbolj relevantni: materino furlansko poreklo, njegovi prevodi iz furlanske književnosti, njegovi spomini na furlanske sorodnike itd.<sup>16</sup>

Ker literatura o Gorici tekom 20. stoletja ponuja bogato literarno dediščino v različnih jezikih, bi bilo treba recepcijo Alojza Gradnika med Furlani razumeti kot primer dobre prakse, ki bi ga lahko implementirali še na druge književnike Gorice. Na ta način bi vzpostavili skupno (medkulturno) literarno podobo Gorice, ki bi lahko sooblikovala pogled na samo mesto, njegove trge in ulice. Trenutno namreč

---

<sup>16</sup> Alojz Gradnik je denimo vključen v furlanski biografski leksikon: <https://www.dizionariobiograficodefriulani.it> (21. julij 2021). Več o Gradnikovih vezeh s furlanskim svetom gl. v Toroš (2013).

literatura o Gorici le v manjši meri sooblikuje referenta (mesto Gorica), saj je ta literatura poznana le ožjemu krogu ljudi, predvsem pa zamejena na posamezne nacionalno koncipirane literarne zgodovine, ki ne zmorejo priti dovolj do izraza. Tudi spomeniki posameznim literatom različnih literatur med seboj niso povezani v enovito literarnozgodovinsko podobo in so kot taki posledično deležni pozornosti večinoma le s strani pripadajoče ji skupnosti.

Tovrstna, skupna podoba Gorice bi obenem lahko pokazala na pomembne razlike z vidika multifokalizacije, od denimo pogleda avstrijskih književnikov za časa Avstro-Ogrske, ki so na mesto gledali z bolj oddaljene perspektive (v prispevku smo opozorili na primer Franza Xaverja Zimmermanna), do pogleda slovenskih, italijanskih in furlanskih literatov, ki so Gorico doživljali kot njihovo domače mesto in imeli posledično drugačen fokus, pogled od blizu, osredotočen na njihovo domačo kulturo in probleme, zadevajoče njihovo lastno kulturo (denimo primeri Alojza Gradnika, Simona Gregorčiča in Franceta Bevka na slovenski strani). Zaradi nacionalnih nestrpnosti je obenem v literaturi Gorice 20. stoletja pogled na Drugega pogosto prežet s strahom in občutkom ogroženosti.

## Literatura

Manfred BELLER, Joep LEERSSEN (ur.), 2007: *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters – A critical survey*. Rodopi: Amsterdam, New York.

Lojzka BRATUŽ (ur.), 1996: *Gorica v slovenski književnosti. Izbor poezije in proze*. Gorica: Goriška Mohorjeva družba.

Lojzka BRATUŽ, 2001: Literarna podoba Gorice, mesta ob zahodni slovenski meji. 37. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Marijan DOVIČ, 2011: Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jonása Hallgrímssona. *Primerjalna književnost* 34/1, 147–163.

Aloj GRADNIK, 1986: Gorica. *Zbrano delo II*. Ur. Miran Hladnik, Tone Pretnar. Ljubljana: DZS. 50–51.

Andrej LEBEN, 2020: Model in pojem nadregionalnega literarnega interakcijskega prostora (na osnovi literature koroških Slovenk in Slovencev). *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu*. Ur. Andrej Leben, Alenka Koron. Ljubljana: Založba ZRC. 59–72.

Neva MAKUC, 2011: *Historiografija in mentaliteta v novoveški Furlaniji in Goriški*. Ljubljana: Založba ZRC.

Neva MAKUC, 2021: *Border Identities in the Early Modern Period: Venetian Friuli and the Habsburg County of Gorizia mirrored in contemporary historiography*. Berlin: Peter Lang.

Branko MARUŠIČ, 1998: Nova meja na Goriškem. *Acta Histriae* 6, 271–284.

Renato PODBERSIČ, 2018: *Jeruzalem ob Soči: judovska skupnost na Goriškem od 1867 do danes*. Ljubljana: Študijski center za narodno spravo; Gorica: Goriška Mohorjeva družba Maribor; Maribor: Center judovske kulturne dediščine Sinagoga.

- Janez STRUTZ, 2020: Regionalne jezikovne igre: za komparativistiko regije Alpe-Jadran. *Literarna večjezičnost v slovenskem in avstrijskem kontekstu*. Ur. Andrej Leben, Alenka Koron. Ljubljana: Založba ZRC. 221–232.
- Ana TOROŠ, 2011: *Podoba Trsta in Tržaškega v slovenski in italijanski poeziji prve polovice 20. stoletja*. Nova Gorica: Univerza.
- Ana TOROŠ, 2013: *O zemlja sladka: kamen, žrno, sok: Alojz Gradnik ter romanski in germanski svet*. Ljubljana: Slovenska Matica.
- Ana TOROŠ idr., 2019: *Literatura na stičišču 1*. Trst: Slovenski raziskovalni inštitut; Videm: Societât filologjiche furlane "Graziadio Isaia Ascoli" = Società filologica friulana "Graziadio Isaia Ascoli". <http://www.eduka2.eu/slv/didakticno-gradivo/literatura-na-sticiscu-1>
- Ana TOROŠ, Tina ZANARDI, 2017: Pesmi v ilegalnih goriških publikacijah v obdobju med vojnami. *Jeziik in slovstvo* 62/4, 97–108, 130–131.
- Gabriele ZANELLO, 2020: Celso Macor, pesnik dialoga med kulturami Posočja. *Goriški letnik* 44, 171–188.
- Barbara ZLOBEC, 2021: Sapfne goriške poti. *Kadmos* 1/1, 56–81.
- Bertrand WESTPHAL, 2011: *Geocriticism: real and fictional spaces*. New York, Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Milica Kacin WOHINZ, Jože PIRJEVEC, 2000: *Zgodovina Slovencev v Italiji 1866–2000*. Ljubljana: Nova revija.

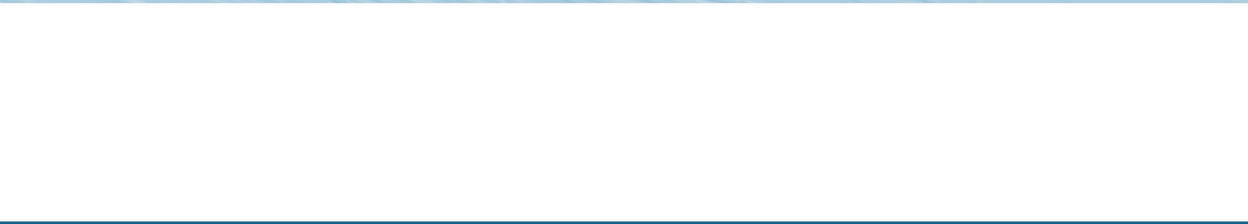
### Slovenian Literature from Italy in an Intercultural Context: the Case of Gorizia

In this article we discuss Slovenian literature from Italy in a cross-cultural context, focusing on the city of Gorizia. In this context, we present the overlaps with and differences between Slovene literature in Italy with regard to the three major centres of Trieste, Gorizia and Udine. In what follows, we will draw attention to the distinctly multicultural and multilingual context in which Slovene literature emerged in Italy, which requires a transnational framework that examines the multicultural literary processes in the region and treats them from a comparative point of view. Using Gorizia as an example, we present multilingual literature in Slovene, Italian, Friulian and German, which, in the 20th century, was usually treated separately within national literary histories. This literature also offers different perspectives on Gorizia, from those of local people to those of immigrant writers. The appropriation of writers from different communities associated with Gorizia occurred only in rare cases, as in the case of Alojz Gradnik, since he was recognised by Friulian literary history as one of its own poets in addition to being Slovenian. A random analysis of the literary works of Gorizia authors belonging to different cultural backgrounds has shown that the city of Gorizia has become a setting for literary works in different languages. At the same time, the city of Gorizia is rich in literary monuments linked to different (national) literary histories. Due to their separate treatment, literary works usually contribute to shaping the image of Gorizia only within the associated communities. From this point of view, a unified literary image of Gorizia would make an important contribution to the imaginary Gorizia and make it more easily recognisable on the literary map.





**PREVODI SLOVANSKIH  
KNJIŽEVNOSTI KOT  
KULTURNI TRANSFERJI**



# PREGLED RAZISKOVALNE PROBLEMATIKE PRI ANALIZI SLOVENSkih PREVODOV POLJSKIH KLASIČNIH ROMANOV

AGNIESZKA ZATORSKA

Univerza v Lodžu, Filološka fakulteta, Lodž, Poljska, agnieszka.zatorska@uni.lodz.pl

**Sinopsis** Cilj prispevka je prikazati izbrane probleme v prevodih poljskih klasičnih romanov v slovenščino. Izpostavljeno je prevajanje poimenovanj realij, pri tem pa so upoštevani primeri metafor in komparacij tako v izvornikih kot v njihovih prevodih. Prispevek želi pokazati, da jezikoslovne analize prevodov vključujejo tudi kontrastivno problematiko, ki izhaja iz sopostavljanja sistemov izvirnega in ciljnega jezika. Poudarjeno je zlasti iskanje ustreznikov, ki temelji na drugačni delitvi leksikalnih polj v izvirnem in ciljnem jeziku. Analiza prevoda zajema vprašanja s področja leksikalne semantike, leksikografije, frazeologije in problematike njenih prevodov. Primerjava tako obsežnih proznih besedil z njihovimi prevodi pa nam ponuja tudi vpogled v kulturne in jezikovne razlike.

**Ključne besede:**

leksikalna  
semantika,  
prevajalstvo,  
literarno delo,  
slovenski jezik,  
poljski jezik

# AN OVERVIEW OF TRANSLATION ISSUES IN SLOVENIAN TRANSLATIONS OF POLISH CLASSIC NOVELS

AGNIESZKA ZATORSKA

University of Lodz, Faculty of Philology, Lodz, Poland, agnieszka.zatorska@uni.lodz.pl

**Abstract** The aim of the study is to show some problems observed in Slovenian translations of Polish novels by Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus and Maria Dąbrowska. The analysis comprises names of realia, metaphors and comparisons, and other stylistic means. The paper demonstrates, by a contrastive procedure, that some differences are determined by system dissimilarities. The issues are emphasised of choosing equivalents from different lexical fields in the target language. The translation analysis is devoted to some issues of lexical semantics, lexicography and phraseology. The conducted comparison of original texts and translations reveals some linguistic and cultural differences between both languages and cultures.

**Keywords:**

lexical semantics,  
translation studies,  
literary work,  
Polish language,  
Slovenian language



## 1 Uvod

Raziskava je povezana z analizo jezikovnih problemov v slovenskih prevodih romanov treh poljskih avtorjev, ki veljajo za klasike poljskega romana: Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa in Marie Dąbrowske. Rezultati nekaterih raziskav so bili že objavljeni (Zatorska 2019, 2020, 2020a, 2021, 2021a), del predstavljenih vprašanj in ponazarjalno gradivo zanje pa je projekt za prihodnost. Raziskava temelji na šestih obsežnih romanih in njihovih slovenskih prevodih.

Med zgodovinskimi deli Henryka Sienkiewicza sta bili za našo raziskavo izbrani dve – *Potop* (prva izdaja iz leta 1886) in *Pan Wołodyjowski* (1888). Analizirano je bilo tudi gradivo dveh t. i. sodobnih romanov Sienkiewicza: *Bez dogmatu* (1891) in *Rodzina Połanieckich* (1895). Tako zgodovinska kot tudi sodobna dela poljskega dobitnika Nobelove nagrade in njihovi slovenski prevodi so delno že služili kot gradivna osnova mojih (tudi objavljenih) raziskav. Dodatno gradivo za analizo predstavljata dva velika in za poljsko kulturo pomembna romana v slovenskih prevodih: *Lutka* Bolesława Prusa (*Lalka* prva izdaja leta 1890) in *Noči in dnevi* Marije Dąbrowske (*Noce i dnie*, izdano med letoma 1932 in 1934).

### 1.1 Pomen obravnavanih del za poljsko kulturo

Tadeusz Żabcki, avtor knjige o življenju in delu Henryka Sienkiewicza, je eno od njenih poglavij naslovil *Trilogija – kultno delo* (Żabcki 1998: 91–183). Med tremi deli, ki sestavljajo *Trilogijo*, sem za raziskave slovenskega prevoda izbrala dve – *Potop* in *Pan Wołodyjowski*. Obe deli sta bili ekranizirani – *Potop* Jerzyja Hoffmana (1974), *Pan Wołodyjowski* (1969). Leta 1978 je na podlagi scenarija po Sienkiewiczovem romanu *Rodzina Połanieckich* nastala nadaljevanka o peripetijah Stacha, Marynie in njunih prijateljev (režiral jo je Jan Rybkowski). Med obravnavanimi besedili filmske priredbe ni doživelo le melodramatično, a psihološko drzno (kot diagnoza melanholije, pesimizma in dekadence ob koncu 19. stoletja) delo *Bez dogmatu*.

*Lalka* Bolesława Prusa velja za edinstveno, klasično in hkrati pionirsko delo – kot znanilec sodobnega romana. O tem romanu je v *Uvodu* v dela Bolesława Prusa Maria Dąbrowska zapisala: »Menim, da je Prusova *Lutka* znotraj naše literature, ki je pri prepričljivih prikazih ljubezni razmeroma uboga, fenomenalno živa in resnična monografija. Pa ne le to: v poljski prozi je to prva velikopotezna romanca, napisana

s silo, strastjo, z osupljivim poznavanjem psihologije čustev, pa vendar moška v Stendhalovem slogu – diskretna, skopa, brez sledu sentimentalnosti« (Dąbrowska 1974: 17; lasten prevod). *Lalka* B. Prusa je bila ekranizirana dvakrat (1968, rež. J. Has; 1977, rež. R. Ber); na podlagi sage *Nocy i dni* pa je bil leta 1975 posnet film v režiji Jerzyja Antczaka. Številni izrazi in fraze iz obravnavanih del (predvsem Sienkiewicza) so pomembno prispevali k obogatitvi poljskega jezika s frazami, stavki in krilaticami, ki živijo tako v javnem kot zasebnem prostoru.

## 2 Tematski in slogovni izzivi obravnavanih romanov za prevajalce ter pri prevodni analizi

Z zgodovinskima romanoma *Potop* (Potop) in *Pan Wołodyjowski* (Mali vitez) je povezana cela paleta stilističnih vprašanj (Zatorska 2019, 2021a). V teh delih lahko opazimo kopičenje jezikovnih sredstev, ki odražajo podobo Poljske 17. stoletja z vso njeno večkulturnostjo in stiki z drugimi narodi. V *Potopu* je pisatelj prikazal vojno s Švedi, v *Panu Wołodyjowskim* pa podobo nekdanjih poljskih vzhodnih ozemelj ter naslikal vojno s Turki in Tatari v drugi polovici 17. stoletja. Zlasti v zadnjem delu se pojavljajo eksotizmi in orientalizmi. Nasploh so v Sienkiewiczevih delih težave pri prevajanju lahko povezane z avtorjevim opisom običajev in kulture, zlasti plemstva (Zatorska 2019). Med obravnavanimi Sienkiewiczevimi romani in njihovimi prevodi sta tudi t. i. sodobna romana *Rodzina Polanieckich* (Rodbina Polaneških) in *Bez dogmatu* (Brez dogme) s pretežno moralno problematiko, dogajalni čas so 80. in 90. leta 19. stoletja (Zatorska 2020, 2020a).

Širšo družbeno panoramo z zgodovinskimi, reflektivnimi in filozofskimi odlomki predstavlja *Lalka* (Lutka) Bolesława Prusa. V romanu opisani dogodki se odvijajo predvsem v okolju velikega mesta (Varšave in Pariza), zato se predstavljeni svet in njegovo besedišče nanašajo na poimenovanja ljudi različnih stanov, njihovo življenje, delo in zabavo.

Družinska saga, »ljudska legenda« *Noce in dnie* (Noči in dnevi) Marije Dąbrowske, roman, objavljen v 30. letih 20. stoletja, z dogajanjem med letoma 1863 in 1914, je pripoved o življenju in delu v pretežno podeželskem okolju. Jezik romana in njegovega prevoda tako vključuje poimenovanja krajev, naprav, kmečkih del in predmetov, povezanih z vsakdanjim življenjem, katerega ritem je upodobila pisateljica. Junaka romana Barbara in Bogumil sta izgubila posest med represijo po

januarski vstaji leta 1863. Pogled epskega pripovedovalca se ustavlja na podrobnostih usode vsakdanjega delovnega življenja – graščine in vasi. Roman *Noč in dnevi* prikazuje pestro paleto individualiziranih in raznolikih podeželskih junakov, kot so kmetje in služabniki, pa tudi poljsko inteligenco in obubožano plemstvo.

### **3 Cilj raziskave in metodologija**

Metodološko se raziskava precej naslanja na monografijo Romana Lewickega o problematiki prevodoslovja, zlasti na njegovo klasifikacijo prevodnih sprememb, tj. odstopov od izvirnika, nastalih v procesu prevajanja (Lewicki 2017). V raziskavi so bile uporabljene tudi ugotovitve Božene Ostromečke-Frańczak (1994, 1996), povezane z jezikoslovnimi analizami slovenskih prevodov poljske literature. Razmišljanje o literarnem prevodu razvija *Nova encyklopedia przekładoznawstwa* (Nova enciklopedija prevajalstva) Urszule Dąbske-Prokop (Dąbska-Prokop 2010) in novi *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej* (Slovar poljske prevajalske terminologije) (Bogucki in drugi 2019).

Cilji raziskave so:

1. podrobna jezikovna in slogovna analiza izvirnika, pri čemer sopostavitev s prevodom omogoča večjo pronicljivost;
2. analiza prevodnih ustreznikov, ki so jih izbrali prevajalci; ugotavljanje pomenskih in strukturnih posledic teh odločitev;
3. (dodatno) opazovanje tako sistemskih možnosti kot tudi slogovnega potenciala obeh proučevanih jezikov, ki se razkriva v analiziranih besedilih.

#### **3.1 Raziskovalni postopek**

Temelj raziskave je podrobna analiza, ki temelji na soopostavitvi izvornih besedil in njihovih sestavin s prevodnimi. Ta raziskovalni postopek omogoča zelo podroben vpogled v jezikovno (pomensko, besedno, oblikovno) vsebino izvirnikov in njihovih prevodov. Besedišče je za tak postopek hvaležen material. Metoda, ki se je izkazala za učinkovito, je metoda razvrščanja besedišča v leksikalna polja. V izvedeni raziskavi je uporabljen koncept leksikalnega polja, tj. notranje urejene skupine leksemov (Markowski 2012: 108).

## 4 Analiza gradiva: izbrana problematika

### 4.1 Častni, uradniški in poklicni nazivi v obravnavanih prevodih

Pri vprašanju slovenskih prevodov imen oseb, vključno s poklici, službami in častnimi nazivi, velja navesti mnenje Nikolaja Ježa o kulturnih ovirah v umetniškem prevajanju na primeru slovenskega prevoda pesnitve *Pan Tadeusz* Rozke Štefan: »Pri izbiri ustreznikov obstaja jasna težnja po zniževanju socialnega statusa junakov, kar ustreza podeželski resničnosti, ki je blizu slovenski skupnosti« (Jež 2012: 69).

Tovrstno težnjo je v svojih analizah slovenskega prevoda *Noči in dnevov* potrdila Božena Ostromęcka-Fraćzak in opozorila, da je imel France Vodnik pri prevajanju romaneskne sage Marije Dąbrowske težave z izbiro ustreznikov pri poimenovanjih za predstavnike hierarhične strukture vaše skupnosti. Vodnik je tako v prevodu izraze *rządca*, *ekonom* in *administrator* poenotil v en izraz *oskerbnik* (Ostromęcka-Fraćzak 1996: 178).

Težave pri izbiri ustreznikov za častne, uradniške in poklicne nazive potrjujejo tudi moje raziskave slovenskih prevodov poljskih romanov (mdr. Sienkiewicza). Denimo zveza *panna łowczanka* 'logarjeva hči' kot poimenovanje za gospodično Aleksandro v *Potopu* je v prevodu 'hči gozdarja'; tu se zastavlja vprašanje o vsebinskem obsegu samostalnika *logar*. V poljščini je bil *łowczy* namreč v preteklosti lahko častni naziv.

### 4.2 Imena rastlin in živali

Pregledano gradivo iz Miklavčevega prevoda romana *Rodzina Połanieckich* je razkrilo veliko neskladij med izvornikom in izbranimi ustrezniki, npr. *między sosnami* 'bori' – *med smrekami* (Zatorska 2020a: 113); »v roditeljskem nastopa oblika *bzów i lip* [SII, s. 124], lat. *Syringa vulgaris*, pri Miklavcu pa *brez in lip* [MIII, s. 93]. Ne vemo, ali ni morda v prevodu prišlo do napake z uporabo poimenovanja druge rastline, *breze* – v poljščini *brzoza*, lat. *Betula*« (Zatorska 2020a: 114). Citirani članek navaja tudi mesta, kjer so imena živali nadomeščena s poimenovanji drugih živali, drugih vrst, npr. pri pticah v izvorniku *bocian*, *lelek* in *żuraw* – tu je prevajalec ponekod vse spremenil v *čapljo* (Zatorska 2020a: 115).



### 4.3 Imena prevoznih sredstev

Leksikalno polje, ki potrjuje prevodne razlike v analiziranih delih, so tudi imena prevoznih sredstev. Slovenski *kočiji* v izvorniku ustreza *dorožka*, npr. *Wziętem dorożce* BD453 – *Vzel sem kočijo* BDs374, pa tudi *powóz*, npr. *Sznuur powozów* LI101 – *Vrsta kočij* LU83. V prevodu romana *Noči in dnevi* F. Vodnika leksem *kočija* nadomešča tudi redkejša leksema, kot je npr. *karotka pocztowa: przesiadli się do karetki pocztowej* NocI167 – *sta prestopila v poštno kočijo* NočI166. Tu se leksem *kočija* pojavlja v kolokaciji *poštna kočija*, ki ga je mogoče najti tudi kot ustreznik izrazu *kurierka*, npr. *Kurierka potoczyła się grzmiaćo* NocI168 – *Poštna kočija je oddrdrala naprej* NočI167. *Kočija* v prevodu *Noči in dnevov* nadomešča celo vrsto voza, ki se imenuje *linijka*, por. *podjechał do cmentarza linijką* NocI133 – *se je pripeljal k pokopališču v kočiji* NočI132. V znameniti sceni, v kateri se Tereza zahvaljuje svaku, ker je voz okrasil z rožami, je pisateljica dvakrat uporabila besedo *kareta*. V prevodu pa: *zaprzężono konie do karety* NocI196 – *a potem so znova zapregli kočijo* NočI196; *że kareta jest pełna bukietów jaśminu* NocI196 – *da je kočija polna jasminovih šopkov* NočI196. Izraz *kareta* s slovenskim ustreznikom *kočija* najdemo še v prevodu *Lutke* B. Prusa, npr. *stare karety* LI142 – *stare kočije* LU117.

*Dorožka* in *powóz* imata včasih različne prevode, kar dokazuje naslednji citat iz *Lutke* in slovenskega prevoda: *dwa szeregii dorożek i powozów* LI158 – *dve vrsti izvoščkov in kočij* LU131. Zanimiva je tudi distribucija ustreznika *vož*. Nadomešča poljski *wóz*, prim. – *Już mnie wieźli na woźcie* NocI137 – *»Zdaj so me peljali na vozu«* NočI136. Lahko pa nadomešča tudi *powóz*, npr. *powóz wysłany po doktora* BD492 – *vož, poslan po zdravnika* BDs409; *by powóz czekał* BD263 – *naj vož počaka* BDs213. V prevodu *Noči in dnevov* leksem *vož* z dodatkom *vož s klopami* nadomešča ime še enega prevoznega sredstva, *furmanke*, npr. *odesłaniem turobińskiej furmanki* NocI166 – *Ko sta bila odpravila vož s klopami v Turobin* NočI165.

### 4.4 Izrazna sredstva in ekspresivnost v prevodih

Nabor prevodnih problemov ponuja vpogled v izrazna sredstva v izvorniku glede na prevod in v njihove jezikovne funkcije. Izrazita ekspresivna funkcija obravnavanih romanov in različna stopnja njene izvedbe v prevodu je bila opažena že v prejšnjih raziskavah. Posebej številni primeri nevtralizacije ekspresivnosti so izpričani v prevodu posameznih odlomkov *Potopa* (Zatorska 2021a), npr. *że swoją cętkowaną gebę wystąpić!* PI37 'gobcem' – *»svoja umazana usta«* MI40. Zmanjšanje čustvene

zaznamovanosti (izrazite ekspresivnosti) se lahko nanaša tudi na glagolske ustreznike. To ponazarja eden od dialoških odlomkov iz *Potopa*, v katerem so zlasti izjave enega od likov, gospoda Zaglobe, prežete z ekspresivnostjo, npr. *Pamiętam i to, że tak się na pruskim chlebie spaśli* PI201 – »Spominjam se tudi, da so se tako najedli pruskega kruha« MI218. Tu je stilno zaznamovan (slabšalen) glagol *spaść się* 'zrediti se, odebeliti se' prevajalec nadomestil s stilno nevtralnimi *najesti se*.

Tudi v prevodu *Rodbine Polaneških* Petra Miklavca je zaznavna težnja po zamenjavi stilno zaznamovanih izrazov z nevtralnimi, npr. *leb* 'buča': *glava*, por. *zanim sobie w leb strzelił* SII18 – *a preden si je prestrelil glavo* MII262; *łapy* 'tace': *roke*, por. *Tymczasem oddaj mi się w łapy* SI340 – *V tem zaupaj mojim rokam* MII235 (Zatorska 2020a: 121).

#### 4.5 Epitet in druga jezikovna sredstva opisa

Analiza slogovnih sredstev nas usmerja k epitetom. Zopet opazimo, da lahko izbor besede v prevodu ekspresivnost in izrazno silo epitetov oslabi ali popači. Tak mehanizem nastopa pri nadomeščanju izrazito vrednotenjskega pridevnika *potworny* 'pošasten' z *nenaraven*, prim. *wydaje się czymś tak potwornym* BD455 – *dozdeva nekaj nenaravnega* BDs376. Sprememba je lahko tudi nasprotna. To je mogoče videti npr. pri evfemistični *nieładna* 'nelepa', v prevodu pa kar *grda*, npr. *z nieładną, bogatą panną Narecką* NočI18 – *z grdo, a bogato gospodično Narecko* NočI17. Epitet *jedwabne rączki* za nežne roke sinčka Niechcicov pa je npr. preveden z demetaforizacijo (brez primerjave *mebke kot svila*), nevtralizirano; tako je ostal le pridevnik: *jedwabnymi rączkami* NočI114 – *z mebkimi ročicami* NočI113. Epitet kot slogovno jezikovno sredstvo povečuje zlasti čustveni naboj opisa, vendar ga tudi plastificira.

##### 4.5.1 Opis zunanosti junakov v prevodih

O upodabljanju junakov – vključno z orisom njihove zunanosti – pri Sienkiewiczzu je pisala Magdalena Pietrzak (Pietrzak 2004). K individualnim odločitvam prevajalca tu prispeva nekoliko drugačna delitev leksikalnega polja v izvirnem in ciljnim jeziku. Lahko se strinjamo z obstoječimi opažanji, da upodobitve ženskih figur v delih Henryka Sienkiewicza zaznamuje konvencionalizacija (Pietrzak 2004). Prim. npr. naslednjo poved in njen slovenski prevod: *Na twarz Billewiczówny wystąpiły płomienie, a oczy jak gwiazdy jasne utkwiła w Kmicicu* PI222 – *Na lice Bilevičevne je stopila rdečica in svoje kot zvezde jasne oči je vprla v Kmitica* MI241.

Prevajalski ustrezniki za dele telesa so po navadi primerni, včasih poudarek v opisu nekoliko premaknejo. Vendar pa se pojavljajo konteksti, v katerih je prevajalec prvotni pomen povedi spremenil. V odlomku, v katerem oče prime sinčka Petrčka pod pazduho, prevod pravi, da ga je objel okoli pasu, prim. *ojciec, chwytał Piotrusia pod pachy* NocI123 – *oče, je objel Petrčka okoli pasu* NočI122. Rahel pomenski premik je opazen tudi v naslednjih parih povedi: *Pan Tomasz czulej przycisnął ramię Wokulskiego* LI145 – *Gospod Tomaž je pristrčneje stisnil Wokulskemu roko* LU119.

#### 4.5.2 Barve v opisih junakov

Del opisa videza lika je tudi ustrezna barvna paleta. Imena barv, razvrščena glede na barvna polja, pogostost pojavljanja in semantiko opisa zunanosti likov sem že predstavila na podlagi *Rodbine Polaneških* (Zatorska 2021). Barvna karakteristika likov v izvorniku in prevodu kaže določene – čeprav včasih le rahle pomenske ali formalne – razlike. Npr. lase Danielowe v romanu *Noči in dnevi* je pisateljica opisala kot *mimo jej falistych, keruczych, kunsztownie uczesanych splotów* NocI18. France Vodnik je namesto pridevnika *keruczy* 'vrانji' izbral osnovni pridevnik barve: *kljub njenim valovitim, črnim, umetno spletenim kitam* NočI17. V izvorniku pisateljica uporablja v poljski kulturi uveljavljeno povezavo med črno barvo in barvo perja črnega vrana oz. krokarja. Ryszard Tokarski (2004) poudarja, da je 'vrانja' barva odraz prototipa 'črn kot noč' – pri tem opozarja na ozek obseg uporabe leksema *keruczy* kot opredelitve barve las, perja in živalske dlake. Čeprav ima slovenščina kot sinonim za črno barvo isti leksem, prim. *človek vrانjih las* (SSKJ), je prevajalec v analiziranem kontekstu izbral pridevnik *črn*.

V obravnavanem gradivu se ponavljajo situacije, ko je določen leksem prevajalcem povzročal težave. Sem spada denimo izposojenka iz francoščine *brunet*, ki pomeni moškega s črnimi lasmi. Odlomek s težko prevedljivim leksemom *grzywka* ('resice') pa priča tudi o drugačnem razumevanju besede *brunet*, prim. *kostanjevi lasje. mówił brunet z grzywką* LI151 – *je govoril gospod z bujnimi kostanjevimi lasmi* LU125. Pri prevodu ženske oblike *brunetka* »ženska s črnimi lasmi« v opisu iz *Noči in dnevov* gre prav tako za osebo z rjavimi lasmi: *Brunetka, cera brzoskwiniowa* NocI151 – *Rjavolaska, imela je kožo ko breskev* NočI150. Tudi odlomka iz *Brez dogme* pričata o tej razliki: *Anielka nie jest jednak brunetką* BD40 – *Vendar Anielka ni rjavolaska* BDs32; *choć na pierwszy rzut oka robi wrażenie brunetki* BD40 – *čeprav na prvi pogled napravlja vtis rjavolaskae* BDs32. Ker se tak prevod leksemov *brunet* in *brunetka* kot oseb z rjav(kast)jimi, rdečimi ali

kostanjevimi lasmi ponavlja v različnih delih, ta denotativni premik kliče po razmisleku. Morda je njegova skrivnost v zgodovini besed *brunet*, *brunetka* v poljščini, ki danes označujejo osebe s črnimi lasmi, vendar pa se izvorno nanašajo na francoski pridevnik *brun* 'rjav'. Presenetljivo, da odlomek iz romana *Rodzyna Polanieckich* in Miklavčev prevod izpred skoraj sto dvajsetih let vsebuje stavek, ki ponazarja razumevanje leksema *brunet* v skladu z današnjim poljskim jezikovnim standardom: *A tamten, brunet, kęępy – to malarz Świrski* SIII128 – „*A tamle oni črnolasi človek – to je slikar Świrski*” MIII99. Barvna karakteristika junakov vključuje tudi primere posplošitev, ko se pri prevajanju uporabljajo nad- ali podpomenke. Ta pojav opazimo, ko npr. *lazurony* (podpomenko od *niebieski* 'moder') nadomesti s *sinji*: *Jej lazurowe oczy* NocI85 – *Sinje oči* NočI83.

#### 4.6 Frazeološkost zvez in njihov prevod

Razlika med izvirnikom in prevodom je lahko tudi na ravni ustaljenosti in frazeološkosti besednih zvez. Npr. edninski *nos* v slovenskem prevodu nadomestijo množinski *brki*, prim. *i uśmiechnął się pod szpakowatym nosem* LI168 – *in se nasmebnil pod sivkastimi brki* LU139. Prevod lastnosti lika je lahko osiromašen za elemente, razumljive v kulturnem kontekstu izvirnika. Tako je npr. pri opisu učitelja Dąbrowska uporabila vrstni pridevnik *kościuszkowski* v zvezi *kościuszkowski profil*, kar je evfemizem za izraz *prifrknjen nos*. Poljski bralec pozna veliko upodobitev zgodovinske osebnosti poveljnika Tadeusza Kościuszka (1746–1817), ki je imel izrazito prifrknjen nos – in je kot tak upodobljen tudi na portretih. Prevajalec se je sklicevanju na podobo Kościuszka odrekel, prim. *kawaler z czarnymi oczami i zawiadackim kościuszkowskim profilem* NocI118 – *samec s črnimi očmi in z izzivalnim profilom* NočI117.

#### 4.7 Primerjave in metafore

Izpisane primerjave predstavljajo v analiziranih delih in njihovih prevodih znaten del gradiva. Med njimi najdemo običajne primerjave, ki so prevedene zvesto, kot npr. (oči gospodične Izabele) *zimne jak lód* LI53 – *hladne kot led* LU44, *chciał ją podnieść, ale stała się ciężka jak żłtoki* NocI132 – *Bogumil jo je hotel vzdigniti, a bila je težka ko mrlič* NočI131. Sem spadajo tudi primerjave, ko je v vlogi comparansa žival, ki so pogoste pri Sienkiewiczzu (*jak sarna – kakor srna*), npr. „*Po tych słowach skoczyła znów Basia ku niemu jak sarna* PW166 – *Ob teh besedah je planila Barbka k njemu kakor srna* MV176”

(Zatorska 2019: 334). Med konvencionalnimi primerjavami so tudi take, ki jih kljub ustaljeni obliki zaznamuje določena mera umetniškosti, npr. *magnolie pokryte kwiatem jak śniegiem* BD90 – *magnolije so pokrite s cvetjem kakor s snegom* BDs72; *jasna jak śnieg o wschodzie słońca* BD371 – *svetla kakor sneg ob sončnem vzhodu* BDs304.

Vežna sredstva v primerjavah se navadno ne razlikujejo bistveno. Poleg tipičnih veznikov, tj. *jak* in slov. *kakor*, lahko v združevalni funkciji nastopajo tudi glagolske zveze, kot npr. *wyglądać jak* in slov. *biti podoben*, prim. *Sznur powozów i pstrokaty falujący tłum między Kopernikiem i Zygmuntem wyglądał jak stado ptaków* LI101 – *Vrsta kočij in pisana valujoča množica med Kopernikovim in Sigismundovim spomenikom je bila podobna jati ptic* LU83. Naj opozorimo, da v analiziranih prevodih vse primerjave niso izpeljane v celoti, ponekod se pojavlja redukcija. Odstotnost prevodnega ustreznika je verjetno pogojena s hermetičnostjo poimenovanja, če je to tesno povezano s poljsko kulturo (npr. *jaselka*, 'žive jaslice, navadno s pestro dekoracijo'), prim. *Wszystko to poruszało się gwałtownie, na kształt lalek w jasełkach, krzycząc, klnąc, lamentując*. PI280 – *Vse to se je med kletvami, kričanjem in tarnanjem prerivalo z veliko silo* MI304.

Tudi metafore so v analiziranih besedilih pogoste. Navadno so prevedene zvesto, npr. izbrane metafore iz *Potopa*, prim. *Tam dziewczka nieboga tak mi do serca przywarła* PII355 – *Tam mi je to uboga dekle tako priraslo k srcu* MII385; podobno velja tudi za ustreznike metafor iz odlomkov *Breż dogme*, npr. *Ach! jak to źródło wzbiera i wzbiera* BD65 (o ljubezni med junakoma romaneskne melodrame) – *Ah! Kako ta studenec vre in vre* BDs52. Pojavlja se tudi za metafore zelo značilna posebitev, prim. *do pokoju panny Izabeli sen jeszcze nie zapukał, odpędzany przez wspomnienia* LI63 – *na vrata gospodične Izabele pa še ni potrkal sen, ker so ga odganjali spomini* LU52.

#### 4.8 Manjšalnice

Funkcija manjšalnic je poleg semantične (oznaka za mlajše ali manjše) povezana s stilno (čustveno) vlogo jezikovnih izrazov (prim. Zatorska 2021a). Raziskave so pokazale, da se pri manjšalnicah, ki so v izvorniku pogoste, v prevodu manjšalnost in s tem stilna zaznamovanost pogosto izgubi. To ne velja zgolj za opise likov in delov telesa, temveč tudi drugo, npr. *krupniczek* : *krupnik* 'vrsta alkoholne pijače', prim. *stary Gąsttwt podpimszy krupniczekiem spać idzie* PI80 – *da je šel stari Gaštvt spat, ko se je bil napil krupnika* MI88; *do stajenki* PI – *v hlev* MI. Ko Kmicic v drugem zvezku Sienkiewiczovega *Potopa* v svoji izpovedi pred kraljem pravi: *tu i owdzie batożkami po*

*śniegu pognęło* PII356 – *tu pa tam tudi koga z biči* MII385, uporaba manjšalnice *batožek* deluje stilno zaznamovano (ironično). V prevodu *batožkami* ustreza nevtralizirana predložna zveza *z biči*.

## 5 Prevodne spremembe

### 5.1 Posplošitev

Zelo pogosta je posplošitev, tj. uporaba poimenovanj s širšim pomenskim obsegom od izvirnih. Posplošitve lahko spremlja pomenski premik, npr. slov. *nož* namesto izvirnega *szytych* 'ostra konica hladnega orožja; špica': *Szytych nam do gardła przyłożyli!* PI201 – *Nož so nam nastavili na grlo!* MI218.

### 5.2 Konkretizacija

Druga opažena sprememba je konkretizacija – prevod s pomensko ožjim, bolj specializiranim poimenovanjem, npr. v *Rodbini Polaneškib*: »*Tatarak*, lac. *Acorus* (...) v izvirniku je v slovenščino preveden kot *muškat* 'vrsta *tataraka*', čemur ustreza poljski *kalamus*, lac. *Acorus calamus*, slov. *kolmež*, prim. *take samo pachniało kadzidłem, świeżym tatarakiem i wyziewami ludzkimi* [SI21] – *enako je tu debtelo po kadilu, po svežem muškatu in človeški sopari* [MI29]« (Zatorska 2020a: 114).

### 5.3 Amplifikacija

Tretji opazen tip prevodne spremembe je amplifikacija oz. pojasnilo, dopolnilo k prevajanemu. Ta strategija se zdi upravičena mdr. v prevodu metonimije, ki izraža varšavsko okolje in z njim povezane podrobnosti. Ko je pisal o poti, ki vodi od Zygmuntovega stebra na trgu Plac Zamkowy do spomenika Nikolaja Kopernika pred palačo Pałac Staszica na ulici Krakowskie Przedmieście v Varšavi, je imel avtor *Lutke* v mislih rojake, ki prestolnico poznajo. Zato je uporabil metaforo (metonimijo), s katero je nadomestil dele mesta z imeni oseb, ki jim je v posameznem delu mesta posvečen spomenik, npr. *Sznur powozów i pstrokaty salujący tłum między Kopernikiem i Zygmuntem* LI101. Prevajalec je tu kot pojasnilo dodal samostalnik *spomenik* (kar pomeni amplifikacjo), s tem pa poved postane razumljiva tudi naslovniku, ki turističnih znamenitosti Varšave na pozna: *Vrsta kočij in pisana valujoča množica med Kopernikovim in Sigismundovim spomenikom* LU83.

## 5.4 Redukcija

Pri redukciji gre za opustitev jezikovnega elementa. V procesu prevajanja se lahko namreč opustijo različni elementi, različni deli izvornega besedila; včasih jih prevajalec za razumevanje sporočila in njegovega bistva razume kot nepomembne, npr. *Rączki w szarych rękawiczkach* NočI127 – *Roke v rokavičkah* NočI126; *jaskrawe chustki dzjencząt* BD246 – *deklíške rute* BDs200.

V analiziranih romanih pa se srečujemo tudi s takšnimi opustitvami delov besedila, ki najbrž niso naključne, niso običajne redukcije, ampak prispevajo k zastavljanju vprašanj: Gre res za redukcijo ali morda že za tabuizacijo? Namerno izogibanje določeni vsebini, prikrivanje, zamolčevanje? Ponazoritev prevodne spremembe, pri kateri je izpuščen pomemben del teksta (s karakterizacijo glavnega junaka Stanisława Wokulskega in njegove zgodbe), je odlomek iz *Lutke* Bolesława Prusa. Pri ključnih besedah, ki se pojavljajo skozi roman, so pomembne rdeče roke Wokulskega. Iz pripovedi lahko izvemo, da je Wokulski dobil ozeblino na rokah v Sibiriji, kjer je bil v izgnanstvu po udeležbi v januarski vstaji leta 1863. Ta zveza se pojavlja v salonskem pogovoru o njem v hiši Łęckih: *robi wrażenie ... – Pnia z czerwonymi rękoma* LI76 – *toda dela vtis ... „Panja z rdečimi rokami”* LU63. V analiziranem slovenskem prevodu je na strani 63 motiv Sibirije in prisilnega dela Wokulskega v Sibiriji (t. i. pokora za mladostno vznesenost) povsem izpuščen: *A czerwone ręce? ... zapytała panna Izabela. – Odmroził je na Syberii – wtrąciła panna Florentyna z akcentem. – Cóż on tam robił? – Pokutował za uniesienia młodości – rzekł pan Tomasz. /.../ – Ach, więc jest i bohaterem! ...* Takoj po *rdečih rokah* sledi mnenje o *milijonih* Wokulskega in da je milijonar, prim. slov. „*Ah, torej ima milijone*”, je ponovila gospodična *Izabela* LU63. Delček »ozeblino v Sibiriji« je carska cenzura iz knjižnih izdaj črtala (Bachórz 2010: 324) in v analiziranem slovenskem prevodu ga prav tako ni. Obstaja domneva, da je slovenski prevajalec uporabil izdajo *Lutke* izpred prve svetovne vojne. To predpostavko o virih prevoda ali drugih razlogih za izpušitev odlomka, povezanega s temo izgnanstva glavnega junaka v Sibiriji, podpira tudi primerjava lepote gospodične Izabele s sibirskimi prostranstvi, prim. *Wpatrzył się lepiej w jej rozmarżone oczy i nie wiadomo skąd przypomniał sobie niezmierny spokój syberyjskich pustyń* LI104 – slov. Ø Tudi ta del je carska cenzura iz knjižnih izdaj odstranila. Ni znano, ali je slovenski prevajalec uporabljal stare, izvirne izdaje izpred prve svetovne vojne ali pa so obstajali kakšni drugi razlogi, da tega dela besedila v prevod ni vključil.

## 6 Sklep

Je proučevanje tradicionalnih, klasičnih literarnih del in njihovih prevodov kot raziskovalni projekt v 21. stoletju smiselno? Tesen stik z literarnimi besedili visoke umetniške vrednosti, pomembnimi za določeno nacionalno kulturo, je vrednota sam po sebi. Ali se je v sodobnih pogojih jezikovnega razvoja h klasičnim romanom in njihovim prevodom vredno vračati? Segati po delih, v katerih danes lahko številne besede označimo za ozkoknjižne ali zastarele, številni izrazi in njihove zveze pa so današnjemu bralcu nerazumljivi? Menim, da je vredno – iz več razlogov.

Natančna analiza izvirnika in njegovega prevoda namreč omogoča, da odkrijemo jezikovne in slogovne odtenke izvirnika ter si ogledamo učinke prevoda kot rezultata prevajalčevega dela, pa tudi kot izkaz zmožnosti sistema ciljnega jezika. Pregled posameznih leksikalnih okvirov in leksikalnega gradiva, urejenega glede na semantiko, razkriva razlike v repertoarju besed z določenega področja v obeh jezikih. Ogljed slogovnih postopkov v obeh jezikovnih različicah omogoča sledenje spretnosti s slogovnimi sredstvi pri prevajalcu. Tako bralec izvirnika kot bralec prevoda se lahko seznanita z izjemno bogatim in raznolikim leksikalnim gradivom, ki ga uporabljajo avtorji. Spoznavanje umirajočih besed in razširitev besednega zaklada pri prejemnikih je ena izmed utemeljitev moje raziskave. Jezikoslovne analize, ki se osredotočajo na sestavine leksikalnih polj, nam omogočajo, da se spomnimo besed, ki so že zelo redke, izginjajo, so v kulturi in literaturi sicer še ustaljene, a se vse manj uporabljajo. Kot besedje, ki si zasluži skrbno zaščito, štejem besede, ki se uporabljajo za izražanje občutkov in čustev, pa tudi izražanje vrednotenja, poimenovanja značilnosti hkrati z vrednotenjem, prefinjenostjo pri poimenovanju značilnosti, občutkov, in tvorijo sopomenske nize.

Upam, da bo predstavljena gradivna analiza petih del iz 19. stoletja in enega romana iz medvojnega obdobja prispevala k boljšemu poznavanju in zaščiti besed v izginjanju ter hkrati pokazala sistemske in kulturne razloge za nekatere odkrite razlike in prevodne spremembe. In nenazadnje: analiza prevodov tradicionalnih poljskih romanov omogoča, da ugotovimo, kaj je v naši poljski in slovenski kulturni in jezikovni dediščini skupnega in kaj tako drugačnega, da pri prevajanju povzroča težave, hkrati pa ga dela zanimivo. In ustvarja nujnost spoznavanja zgodovinske, geografske in kulturne pogojenosti, ki tako prevajalsko oviro povzroča.



### Viri (in uporabljene krajšave)

- Maria DĄBROWSKA, I. 1961, II. 1963: *Noč in dnevi*. Prev. France Vodnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, I. 1961, II. 1963. (tom I – Noč I, tom II – Noč II, tom III – Noč III)
- Maria DĄBROWSKA, 1996: *Noce i dnie*, t. 1–3. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”. (tom I – NocI, tom II – NocII, tom III – NocIII)
- Bolesław PRUS, 1956: *Lalka*. Prev. M. Bregant, opremil V. Makuc. Ljubljana: Državna Založba Slovenije. (LU)
- Bolesław PRUS, 1974: *Lalka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. (tom I – LI, tom II – LII)
- Henryk SIENKIEWICZ, 1904: *Rodźbina Polaneških*. Ljubljana: Kleinmayr & Bamberg. (tom I – MI, tom II – MII)
- Henryk SIENKIEWICZ, 1970: *Potop*, t. 1–3. Prev. Rudolf Molè. Ljubljana: Državna Založba Slovenije. (tom I – MI, tom II – MII, tom III – MIII)
- Henryk SIENKIEWICZ, 1974: *Mały witez*. Prev. M. A. Ljubljana: Državna Založba Slovenije. (MV)
- Henryk SIENKIEWICZ, 1975: *Breż dogme*. Prev. J. Moder. Ljubljana: Državna Založba Slovenije. (BDs)
- Henryk SIENKIEWICZ, 1989: *Potop*, t. 1–3. (tom I – PI, tom II – PII, tom III – PIII)
- Henryk SIENKIEWICZ, 1989: *Pan Wołodyjowski*. Warszawa. (PIW – PW)
- Henryk SIENKIEWICZ, 2015: *Beż dogmatu*. Wrocław: Ossolineum. (BD)
- Henryk SIENKIEWICZ, 2016: *Rodzina Polanieckich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. (tom I – SI, tom II – SII)
- SSKJ<sup>2</sup>: *Słownik słoweńskiego knjižnega jezika*. Druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja. Dostop 1. 4.–1. 5. 2021 na [www.fran.si](http://www.fran.si).

### Literatura

- Józef BACHÓRZ, 2010: *Spotkania z „Lalką”. Mendel studiów i szkiców o powieści Bolesława Prusa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Łukasz BOGUCKI, Joanna DYBIEC-GAJER, Maria PIOTROWSKA, Teresa TOMASZKIEWICZ, 2019: *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- Aleksandra CHOMIUK, 2018: Polaniecki i inni. Serialowa przygoda Sienkiewicza z telewizją. *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*. Seria: *Sienkiewicz – nowe odczytania* 7. Ur. T. Budrewicz, A. Rataj, J. Axer, T. Bujnicki (ur. serije). Warszawa: Wydawnictwo DiG – Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. 193–209.
- Maria DĄBROWSKA, 1974: Wstęp: Bolesław Prus. *Lalka*. Warszawa: PIW.
- Urszula DĄMBSKA-PROKOP, 2010: *Nova encyklopedia przekładoznawstwa*. Kielce: Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach.
- Nikolaj JEŽ, 2012: Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym na przykładzie słoweńskiego przekładu „Pana Tadeusza” Rozki Štefan. *Przekłady Literatur Słowiańskich* 3/1: *Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym*. Ur. B. Tokarz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 45–62.
- Roman LEWICKI, 2017: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Andrzej MARKOWSKI, 2012: *Wykłady z leksykologii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bożena OSTROMĘCKA-FRĄCZAK, 1994: Transformacje translatorskie polskich przydawek na język słoweński (na podstawie przekładu Kroniki wypadków miłosnych T. Konwickiego). *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN XXXIX*, 81–87.
- Bożena OSTROMĘCKA-FRĄCZAK, 1996: Polskie realia w słoweńskich tłumaczeniach. *Księga Kaliska. W stulecie urodzin Marii Dąbrowskiej*. Ur. T. Drewnowski, Z. Libera, E. Steczek-Czerniawska. Kalisz: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. 174–181.
- Bożena OSTROMĘCKA-FRĄCZAK, Tone PRETNAR, 1996: *Słowno-polski słownik*. *Słownik słoweńsko-polski*. Ljubljana: Državna Založba Slovenije.

- Magdalena PIETRZAK, 2004: *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ryszard TOKARSKI, 2004: *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Agnieszka ZATORSKA, 2019: Z lingwistycznych zagadnień słoweńskiego przekładu „Pana Wołodyjowskiego” Henryka Sienkiewicza. *Henryk Sienkiewicz: Język – Semantyka. Seria: Sienkiewicz – nowe odczytania 9*. Ur. M. Pietrzak, A. Zalewska, J. Axer, T. Bujnicki. Warszawa: Wydawnictwo DiG, Wydział Artes Liberales UW. 315–338.
- Agnieszka ZATORSKA, 2020: Predykaty miłości w Bez dogmatu i Rodzinie Połanieckich Henryka Sienkiewicza. Przekład na język słoweński. *Contributions to the 22nd Annual Scientific Conference of the Association of Slavists (Polyslav) Die Welt der Slaven, Sammelbände*. Ur. E. Gutiérrez Rubio, D. Kruk, I. Palosi T. Speed, Z. Týrová, D. Vashchenko, Wysocka, A. Harrassowitz. Wiesbaden. 346–354.
- Agnieszka ZATORSKA, 2020a: Połanieccy po słoweńsku – wśród przyrody i we wnętrzach. *Semantyka i stylistyka w przekładzie. Rozprawy Komisji Językowej ŁTN LXVIII*, 175–197.
- Agnieszka ZATORSKA, 2021: Obleka perunikove barve: nazwy kolorów w słoweńskim przekładzie powieści „Rodzina Połanieckich” Henryka Sienkiewicza. *Językosłowni zapiski 27/1*, 103–120.
- Agnieszka ZATORSKA, 2021a: O stylistyce i leksyce słów kilka. „Potop” Henryka Sienkiewicza i słoweński przekład Rudolfa Molè. *Roczniki Humanistyczne LXIX/6*, 189–201.
- Tadeusz ŻABSKI, 1998: *Sienkiewicz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

### An Overview of Translation Issues in Slovenian Translations of Polish Classic Novels

The aim of the study is to show some problems observed in Slovenian translations of Polish novels by Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus and Maria Dąbrowska. The analysis comprises names of realia, metaphors and comparisons, as well as other stylistic means. The translation analysis is devoted to some issues of lexical semantics, lexicography and phraseology. The issues are emphasised related to choosing equivalents from different lexical fields in the target language. The choice of equivalent may demonstrate some semantic differences, for example: *Panna łowczanka*, which is the old honorary name from *The Deluge (Potop)* in the Slovenian translation is substituted by *logarjeva hči* “a forest ranger’s daughter”. The problems occur in the translations of some names of colours. There are difficulties with the names *brunet*, *brunetka*, which indicate “a person with black, dark hair.” The data from *Without Dogma (Bez dogmatu)*, *The Doll (Lalka)*, and *Nights and Days (Noce i dnie)* in Slovenian translation comprise different semantic equivalents, such as *Aniela nie jest jednak brunetką* [BD40] – *Vendar Anielka ni rjavolaska* [BDs32] “a person with brown hair”; *mówił brunet z grzywką* [L151] – *je govoril gospod z bujnimi kostanjevimi lasmi* [LU125] “a person with chestnut hair”; *Brunetka* [Noc151] – *»Rjavolaska«* [Noč150] “a woman with brown hair.” Phraseology is sometimes connected with cultural competence. The part of hero description was translated: *kawaler z czarnymi oczami i zawadiackim kościuszkowskim profilem* [Noc118] – *samec s črnimi očmi in z izživajalnim profilom* [Noč117]. In the Slovenian version, the translator put the literal equivalent and left the culturally marked name *kościuszkowski* derived from the name of the Polish and American hero, the historical figure *Kościuszko*. The investigation has allowed us to make a classification and distinguish typical translation transformations, such as generalisation, specification, amplification and omission. The last type, the reduction of the material part in the target language version, may be related to a taboo in the language. We can see that the omissions are probably determined by taboo, and also by censorship in *The Doll (Lalka)* in its Slovenian translation. The parts with the meanings “Siberia, an exile to Siberia” are reduced in the Slovenian version. The conducted comparison of original texts and translations reveals some linguistic and cultural differences between both languages and cultures.

# ПЕРЕДАЧА ЕДИНИЦ ШОТЛАНДСКОГО ДИАЛЕКТА В ПЕРЕВОДАХ РОБЕРТА БЕРНСА НА РУССКИЙ И СЛОВЕНСКИЙ ЯЗЫКИ

NATALIA KALOH VID, MIHAELA KOLETNIK

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija, natalia.vid@um.si,  
mihaela.koletnik@um.si

**Аннотация** Перевод диалектных выражений и диалектально маркированных слов является одной из самых сложных задач стоящих перед художественным переводчиком. Замена таких выражений литературными означает вмешательство в стилистические особенности оригинала, при этом об использовании диалекта языка перевода часто не может быть и речи из-за пестроты и разнообразия диалектов, особенно в Словении. Материалом исследования послужили переводы известного шотландского поэта Роберта Бернса на русский и словенский языки. Автором русского перевода является Самуэль Маршак, а словенский перевод подготовил Янез Менарт. Целью исследования является анализ способов передачи разговорного шотландского языка, который очень часто встречается в стихах Бернса, в русском и словенском переводах. Результаты исследования показали, что характерные для Бернса диалектные выражения Маршак заменил литературными и таким образом диалект в русском переводе был полностью утрачено. Менарт подошел к данной переводческой задаче по-другому и в его переводах прослеживается много диалектных и разговорных выражений.

**Ключевые  
слова:**

Бернс,  
Менарт,  
Маршак,  
Перевод,  
Диалект

# TRANSFERRING SCOTTISH DIALECT IN SLOVENIAN AND RUSSIAN TRANSLATIONS OF ROBERT BURNS' POETRY

NATALIA KALOH VID, MIHAELA KOLETNIK

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, natalia.vid@um.si,  
mihaela.koletnik@um.si

**Abstract** Translating dialect is one of the most challenging tasks for a literary translator. Replacing dialect with a standard variety means interfering with one of the most important stylistic characteristics of the original, while using one of the target language's dialects is often impossible due to diversity and variety of dialects, especially in Slovenia. This paper discusses the translations of the Scottish poet Robert Burns into Russian by Samuila Marshak and into Slovene by Janez Menart. We focus on the challenges faced by both translators when translating the colloquial Scots in Burns's poems. Our results demonstrate that Marshak replaced Scots with standard literary Russian, thus eliminating the dialect. Menart approached translating Burns in a different way, and used various dialectal and colloquial expressions in his translations.

**Keywords:**

Burns,  
Menart,  
Marshak,  
translation,  
dialect

## 1 Введение

Одна из наиболее актуальных проблем, привлекающих внимания учёных переводоведения, является передача специфических особенностей территориальных диалектов, встречающихся в художественной литературе, на другой язык. Вопрос передачи территориальных диалектов весьма непростой и эти нелитературные разновидности языка всегда представляют для переводчиков определенную сложность.

«Хотя диалекты преимущественно существуют в устной форме, они могут реализовываться и в письменной речи, особенно в художественной литературе, как в прозе, так и в поэзии. Для достижения в тексте перевода желаемого эстетического и стилистического эффекта, производимого текстом оригинала, переводчик обязан воспроизвести все нюансы речи героев, включая и использования территориальных диалектов.» (Яковлева 2008: 4).

Последнее, безусловно, является одной из основных задач при переводе любого литературного произведения. Из этого следует, что переводчику необходимо решить для себя, как передать такое отклонение от нормы, если за норму мы принимаем кодифицированный, обработанный, общепотребительный язык. (Яковлева 2008: 59.) Диалект «надо как-то передать, без ущерба для колорита и общего тона, и не заставляя в то же время лондонского «кокни» изъясняться на ломаном великорусско-украинском наречии» (Флорин 1983: 51). У переводчика всегда есть возможность создать текст перевода при помощи обычного, стандартного варианта, не используя диалектные варианты, однако в таком случае стилистическое своеобразие оригинала было бы утеряно. Мы так же полностью разделяем точку зрения ученых, которые считают в корне неверным передавать диалект языка оригинала диалектом языка перевода.

Испанский филолог Санчес ссылается на британских лингвистов С. Херви, А. Хиггинса и Л. Хейвуд, которые полагают, что переводчик должен, в первую очередь, «решить, какие особенности диалекта могут быть переданы на ПЯ.<sup>1</sup> Совершенно очевидно, что чем глубже переводчик знает диалекты исходного языка, тем лучше» (цит. по Санчес 1999: 305). Санчес развивает эту мысль, утверждая, что «недостаток или отсутствие знаний о диалектах иностранного

---

<sup>1</sup> Переводящий язык (ПЯ) - язык, на который делается перевод.

языка и их особенностях может привести к серьезным ошибкам при переводе. При этом неважно, решил ли переводчик передать диалект ИЯ<sup>2</sup> диалектом ПЯ или же он нейтрализовал его при переводе» (там же).

В нашей статье рассматриваются вопросы о передаче единиц диалектного происхождения средствами иного языка. Предметом исследования является перевод шотландского диалекта в художественной литературе. Шотландский диалект является территориальным диалектом английского языка и обладает ярко выраженной однозначной территориальной соотнесенностью. Речь идет о территориальном диалекте, который практически непереволим в том смысле, что передать его географический признак невозможно. Материалом исследования послужили стихи знаменитого шотландского поэта Роберта Бернса (1759-1796) на русский и словенский языки в переводах Самуила Маршака<sup>3</sup>, опубликованных в бывшем Советском Союзе, и Янеза Менарта,<sup>4</sup> опубликованных в Словении, во времена бывшей Югославии. Наш выбор обоснован тем, что в своей поэзии, написанной преимущественно на английском литературном языке, Бернс успешно использовал единицы, относящиеся к шотландскому диалекту, как на фонетическом, так и на морфологическом уровнях. Использование шотландского диалекта в поэзии Бернса является одной из отличительных и наиболее значимых стилистических особенностей.

В качестве примера мы выбрали стихотворение «Две собаки», написанного на стандартном английском языке с использованием диалектальных единиц.

## 2 Возможно ли переводить диалект?

Крысин перечисляет следующие особенности территориальных диалектов: 1) социальная и возрастная ограниченность круга носителей «чистого» диалекта; 2) ограничение сферы использования диалекта семейными и бытовыми ситуациями; 3) образование пол-диалектов как результат взаимодействия и взаимовлияния различных говоров и связанная с этим перестройка отношений между элементами диалектных систем; 4) социальное и

---

<sup>2</sup> Исходный язык (ИЯ) - язык оригинала, язык с которого делается перевод.

<sup>3</sup> Первое издание было опубликовано в 1947 году. *Роберт Бернс в переводах С. Маршака. Избранное.*

<sup>4</sup> Первое и единственное издание вышло в 1975 году. *Burns, Robert, 1759-1796: Poezija.*

ситуативно-стилистическое варьирование диалектных средств; 5) негативная оценка носителями диалекта их собственной речи и сознательная ориентация на литературную норму. (Крысин 2003: 52)

Для начала мы считаем необходимым поделиться своей точкой зрения на возможности передачи территориальных диалектов в художественном переводе. Мы однозначно считаем, что при всей неперевожимости территориальных диалектов передать их в переводе, пусть и не в полном объеме со стилистической точки зрения, возможно. Самый распространенный способ, используемый переводчиками для решения этой задачи, – прием компенсации, которая в большинстве случаев осуществляется через использование просторечия. Как будет позднее ясно из анализа конкретных примеров, прием компенсации в значительной мере использовал в своих переводах Менарт. По утверждению Виноградова: «Лексика конкретного языка в диалектном плане зонально маркирована только в ареале распространенности данного языка и не может иметь эквивалентов с соответственной маркировкой в другом языке. Поэтому подобные информативные потери восполняются с помощью просторечия, указанием на то, что эквивалент, равно как соответствующий ему диалектизм оригинала, не относится к литературной норме, «оторвань» от нее» (2004: 87).

По определению Журавлева, просторечие – это «социально обусловленная разновидность национального русского языка, в которой реализуются средства, находящиеся за пределами литературной нормы» (1997: 390). Более точное определение мы находим у Бельчикова, который определяет просторечие как,

устную некодифицированную сферу общенациональной речевой коммуникации - народно-разговорный язык; имеет наддиалектный характер. Просторечие, в отличие от говоров и жаргонов, - общепонятная для носителей национального языка речь. По функциональной роли, по соотношению с литературным языком просторечие - самобытная речевая сфера внутри каждого национального языка. Функционально противопоставленное литературному языку, просторечие, как и литературный язык, коммуникативно значимо для всех носителей национального языка. Будучи категорией универсальной для национальных языков, просторечие в каждом из них имеет специфические особенности и свои особые взаимоотношения с литературным языком (Бельчикова 2003: 402).

Дополнительные пояснения мы находим у Миньяр-Белоручева, который полагал, что прием компенсации есть трансформация, происходящая на лексико-семантическом уровне. Согласно его определению, компенсация – «это прием перевода, восполняющий неизбежные семантические или стилистические потери средствами языка перевода, причем необязательно в том же самом месте текста, что и в подлиннике» (Миньяр-Белоручев 1999: 168). О возможности передавать диалект просторечием пишет Алексеева: «Любой диалект привносит в текст оттенок простонародности, провинциальности и поэтому может быть передан с помощью отклонения от нормы другого типа, которое обладает в тексте похожей функцией – с помощью просторечия. В основе этой функциональной лексической замены лежит стремление сохранить основную функциональную характеристику текста – факт ненормативности текста» (2004: 195).

Такого же подхода к переводу территориальных диалектов придерживается Комиссаров: «Для переводческой практики весьма важно учитывать тот факт, что между социальными и территориальными диалектами существует тесная связь: территориальные различия обычно сохраняются в речи малообразованных людей и сглаживаются в процессе получения образования. Отдельный диалект может быть ограничен и географически, и общественным положением, то есть быть одновременно и территориальным, и социальным» (2000: 71-72). В качестве примера Комиссарова приводит лондонский «кокни», который по мнению учёного вполне может быть передан в переводе средствами малообразованной речи. Об этом же пишет и Швейцер: «Если локальный компонент диалектной речи непередадим, то это в известной мере компенсируется передачей ее социального компонента. Обычно это достигается с помощью просторечия и сниженной разговорной речи» (1988: 104).

Необходимо обратить внимание на то, что передача диалекта путем имитации в тексте перевода разговорной речи и тем более просторечия, чаще всего совершается исключительно за счет употребления разговорной или просторечной лексики, однако этого недостаточно. Адекватность должна достигаться и за счет компенсации на уровне морфологии, на уровне синтаксиса, а также на фонологическом уровне (правда, значительно реже).



Существует и другие взгляды на способы передачи диалекта в литературном переводе. Роде перечисляет следующие возможности (1991: 29-30):

(а) нейтрализация диалекта. Этот метод обычно мотивируется общепризнанной точкой зрения о непереводаемости территориальных диалектов, однако этот метод безусловно стилистически обедняет текст перевода по сравнению с текстом оригинала.

(б) переводчик выбирает один из диалектов целевого языка. Хотя на первый взгляд этот метод кажется вполне доступным, мы считаем в корне неверным передавать диалект языка оригинала диалектом языка перевода. Диалекты разных языков имеют разный статус в общенациональном языке и разный набор признаков. Кроме того, диалекты обладают ярко выраженной территориальной соотнесенностью. К примеру, Горенский диалект употребляется только в определенной части Словении и в случае перевода на русский язык не может быть передан с помощью псковского диалекта. Мы полностью разделяем точку зрения Федорова, что «Можно прямо сказать, что воспроизведение территориальных диалектизмов ИЯ, как таковых, неосуществимо с помощью территориальных же диалектизмов ПЯ. Дело в том, что использование элементов того или иного территориального диалекта ПЯ неизбежно вступает в противоречие с реальным содержанием подлинника, с местом действия, с его обстановкой, с принадлежностью действующих лиц, да и автора, к определенной национальности» (1983: 252).

(в) переводчик использует некоторые диалектальные единицы целевого языка, тем самым сигнализируя читателю, что диалект использовался в оригинале.

(г) переводчик использует метод компенсации и заменяет исходный диалект другими языковыми разновидностями, на пример, просторечием, арго, архаизмами, или сленгом.

В заключении хотелось бы сказать и об использовании пояснительных примечаний, комментариев, пояснительных ссылок или иных объяснений при переводе диалектальных единиц. Переводчики часто используют пояснительные примечания, которые могут помочь читателям понять значение исходного текста, однако следует отметить, что использовать

данную стратегию следует очень осторожно. Примечание конечно не должно рассматриваться как поражение переводчика, не справившегося со встретившейся переводческой проблемой. Напротив, примечания могут помочь восполнить в переводе ускользающую от нового читателя часть подразумеваемой информации. Однако, передача диалектальных единиц с помощью пояснительных примечаний зависит от того насколько часто эти элементы встречаются в оригинале. В стихах Бернса диалектальные слова и обороты встречаются настолько часто, что использования комментариев невозможно без «перегрузки» перевода и нарушения процесса прямого взаимодействия читателя с текстом. Можно предположить, что именно в силу этого, ни Маршак ни Менарт не использовали переводческие комментарии при переводе шотландского диалекта.

### 3 Особенности шотландского диалекта в поэзии Бернса

В поэзии Бернса мы находим следующие особенности шотландского диалекта на фонетическом уровне:

- (1) Редукция звуков (fi' (full), fa' (fall), ca'(call), hae (have), ha (hand), min (mind), rattlin' (rattling);
- (2) Оглушение звонкого согласного звука **d** в окончаниях (use't (used), likit (liked);
- (3) использование **ie** вместо стандартного **y** в окончаниях (Willie, bonnie, leddie);
- (4) использование дифтонгов: **ae:** (fae (foe), nae (no)), **ai:** laird (lord), **au:** auld (old), **eu:** beuk (book), и **ui:** guid (good);
- (5) использование звука (**x**), который в стандартно английском языке отсутствует (Lochryan, fecht);
- (6) использования буквы **i** (mither, thegither, wurd) вместо **o** (mother, together, world) и **a** (na, wha) вместо **o** (no, who).

На синтаксическом уровне встречаются следующие отклонения от нормы:

- (1) имена существительные e'e (eye) и shoo (shoe), которые образуют множественно число с добавлением окончания **n** (een, shoon);
- (2) использование местоимения **ye** вместо стандартного 'you';

- (3) вместо отрицательной частицы 'not' так же используются **no** и **na** ;
- (4) **so** используется вместо **if**.

В поэзии Бернса встречаются семантически схожие диалектические единицы, которые принадлежат к различными вариантам шотландского диалекта и диалекта северной Англии, и различаются только по произношению. На пример **ahin/behint – behind** ('ahin' принадлежит к абердинскому диалекту, 'behint' к диалекту Ланкшира и Северного Дерби); **ault/eilid – old, old age** ('ault' принадлежит к различным вариантам северного и южного диалектов, а 'eilid' к диалекту Ланкшира); **aneugh/aneuch, eneugh/enow – enough** ('aneugh' принадлежит к диалекту Абердина, 'aneuch' к диалекту Йоркшира и Дерби, 'enough' к диалекту Кумберленда и 'enow' к южно-шотландскому диалекту) и **gae/gang – go** ('gae' принадлежит к диалекту Северного Ланкшира, а 'gang' к диалекту Дорсета). Кроме этого, Бернс так же использовали диалектальные архаизмы, к примеру

– **daintie/couthie/leesome** (**daintie** -хрупкая, нежная красота, **couthie** - добрый and **leesome** - счастливый) или,  
– **cantie/darf/gawsie** (**cantie** - весёлый, **darf** – сумасшедший, глупый and **gawsie** - опрятный) (Кейт 1956: 128-130).

#### **4 Анализ стихотворения «Две собаки» с точки зрения передачи единиц диалекта**

Заметим, что в XVII веке, во времена Роберта Бернса, шотландский диалект с точки зрения языка стандарта в Англии воспринимался как просторечие. В стихотворение «Две собаки» для носителя литературного английского языка в речи обоих героев, Люата и Цезаря, наблюдаются следующие отклонение от нормы.<sup>5</sup>

1. Отклонения встречаются на фонологическом уровне. В первую очередь, речь идет о редукции звуков. Графически это происходит следующим образом: редуцируемая буква заменяется апострофом: *O' – of; An' – and; Liv'd – lived; wi' – with;*

---

<sup>5</sup> Напомним, что для носителя литературного языка любой диалект есть отклонение от нормы.

2. На лексико-фразеологическом уровне в тексте оригинала встречаются лексические единицы, принадлежащие диалекту: *trouth – truth; fash't – bothered; howkin – to dig; shengh – a ditch; sic – such, frae – from; e'en- evening; nought – night; ev'n – down; pechan – the stomach; trashtrie – small trash; wastrie – wasteful, no – not; saw – so; ane – one; poortith – poverty; sae – so.*

Отклонения имеются и на морфологическом и на синтаксическом уровне, однако в настоящем исследовании эти особенности не рассматриваются. Ниже приводятся примеры из стихотворения «Две собаки» и переводы на словенский и русский языки с комментариями.<sup>6</sup>

Таблица 1: Избранные примеры из переводов стихотворения "Две собаки" С. Маршака и Я. Менарта

| Шотландский язык  | Роберт Бернс  | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>  |
|---|---|---|---|
| <i>afien – often<sup>9</sup>;<br/>O' – of;<br/>An' – and;<br/>Liv'd – lived;<br/>Ava – at all</i> | (1)<br>I've <b>afien</b> wonder'd,<br>honest Luath,<br>What sort <b>o'</b> life<br>poor dogs like you<br>have;<br><b>An'</b> when the<br>gentry's life I saw,<br>What way poor<br>bodies <b>liv'd ava.</b><br>(1996: 141) | Glej, večkrat <b>tuhtam</b> <sup>10</sup> kako<br>živi<br>Tak reven pes, Luath, kot si<br>ti;<br>In v pasjo glavo mi ne gre,<br>Da revni sploh lahko žive.<br>(1975: 176) | Мой честный Лгоат!<br>Верно, тяжкий<br><b>Удел</b> <sup>11</sup> достался вам,<br><b>бедняжки</b> . <sup>12</sup><br>Я знаю только<br>высший круг,<br>Которому жильцы<br>лачуг<br>Должны платить за<br>землю птицей,<br>Углем, и шерстью, и<br>пшеницей (1982: 123) |
|   |   | <i>Просторечно-разговорный<br/>лексем</i>   | <i>архаизм<br/><br/>Просторечно-<br/>разговорный лексем</i>   |

<sup>6</sup> Частичные результаты анализа диалектальных единиц в переводах Маршака и Менарта были представлены в статье Kaloh Vid, Natalia, Koletnik, Mihaela, 2020, Dialect in poetic translations: the case of Robert Burns' poetry in Russia and in Slovenia. *Slavia Centralis* 13/1. 7-21

<sup>7</sup> В сносках приводятся литературные эквиваленты диалектальных и архаичных единиц словенского языка в переводах Менарта (АС).

<sup>8</sup> В сносках так же приводятся литературные эквиваленты диалектальных и архаичных единиц русского языка в переводах Маршака (АР).

<sup>9</sup> Мы использовали словарь шотландского диалекта, доступного на: <https://dsl.ac.uk/>.

<sup>10</sup> АС: *premišljati*; АР: думать

<sup>11</sup> АР: судьба; АС: *usoda*

<sup>12</sup> АР: бедняга; АС: *revček*

| Шотландский язык  | Роберт Бернс  | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>  |
|---|---|---|---|
| <i>Sowther – to make up</i><br><i>A' – all</i><br><i>Ae – one</i><br><i>Wi' – with</i><br><i>Niest – next</i>   | The men cast out in party-matches,<br>Then sowther a' in deep debauches;<br>Ae night they're mad wi' drink an' whoring,<br>Niest day their life is past enduring. | Možje se sprejo pri kvartanju,<br>se bratijo v pijančevanju,<br>so pred nočjo že vse <b>skurbani</b> , <sup>13</sup><br>drug dan pa <b>mačkasti</b> <sup>14</sup> in zaspani.   | Кто проиграл в турнире партий,<br>Находит вкус в другом азарте -<br>В ночной разнузданной <b>гульбе</b> .<br>А днем им всем не по себе.<br><br><i>Просторечно-разговорный лексем</i>  |
| <i>Kent – knew</i><br><i>Maistly – mostly</i><br><i>Wonderfu' – wonderfully</i><br><i>Buirldy chieils – stout lads</i><br><i>Hizzies – young women</i><br><i>Sic – such</i> | But how it comes, I never kend yet,<br>They're maistly wonderfu' contented;<br>An' buirdly chieils, an' clever hizzies,<br>Are bred in sic a way as this is.      | А čudi me, da ti ljudje kljub temu se kar srečni zde.<br>In da povrh rode še take <b>fejst</b> <sup>15</sup> <b>punce</b> <sup>16</sup> in pa <b>korenjake</b> . <sup>17</sup><br><br><i>Вульгаризм</i><br><br><i>Просторечно-разговорные лексемы</i> | И поглядишь, - в конце концов Немало <b>статных молодых</b> и прехорошеньких подружек<br>Выходит из таких лачужек.<br><br><i>архаизм</i><br><br><i>Просторечно-разговорный лексем</i> |
| <i>Trowth – truth;</i><br><i>fash't – bothered;</i><br><i>enough – enough;</i><br><i>howkin – to dig;</i><br><i>sheugh – a ditch;</i><br><i>ni' – with;</i>                 | (2)<br><b>Trowth</b> , Caesar, whiles they're <b>fash't eneugh</b> :<br>A cottar <b>howkin</b> in a <b>sheugh</b> ,   | Res, Cezar, to so hude reve;<br>Tak <b>kočar</b> <sup>18</sup> <b>kramp</b> <sup>19</sup> <b>vihti</b> <sup>20</sup> vse dneve,<br>Iz blatnih kamnov <b>škarpe</b> <sup>21</sup> zida   | <b>Ах</b> , Цезарь, я у тех живу,<br>Кто дни проводит в грязном рву,<br>Копается в земле и в глине  |

<sup>13</sup> ЛС: imeti ljubezenske, spolne odnose; ЛР: иметь любовные, половые отношения

<sup>14</sup> ЛС: ki je slabega počutja, razpoloženja, navadno zaradi prekomernega uživanja alkohola; ЛР: состояние похмельного синдрома.

<sup>15</sup> ЛС: dobra, poštena; ЛР: добрая, честная

<sup>16</sup> ЛС: dekle; ЛР: девушка

<sup>17</sup> ЛС: velik, močen človek; ЛР: большой, сильный человек

<sup>18</sup> ЛС: lastnik zelo majhnega kmečkega posestva; ЛР: хозяин маленькой фермы

<sup>19</sup> ЛС: orodje za kopanje, navadno s sekalom in konicico; ЛР: инструмент для копания земли

<sup>20</sup> ЛС: opravljati s kakim orodjem zanj značilno delo; ЛР: работать с определенным инструментом

<sup>21</sup> ЛС: zid med dvema višinama zemljišča za preprečevanje usipanja, drsenja zemlje; ЛР: стена, защищающая от оползней.

| Шотландский язык   | Роберт Бернс  | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>  |
|--|---|---|---|
| <i>biggin – building;<br/>an' – and;<br/>sic – such</i>  | Wi' dirty stanes<br><b>biggin</b> a dyke,<br>Baring a quarry, <b>an'</b><br><b>sic</b> like; (1996: 142)  | On sploh počne stvari nič<br><b>prida</b> ; <sup>22</sup> (1975: 176)<br><br><i>Просторечно-разговорный<br/>архаизм<br/>Просторечно-разговорный<br/>лексем<br/>просторечно-диалектный<br/>лексем</i>  | На мостовой и на<br>плотине. (1982: 123)<br><br><i>Просторечно-<br/>разговорный лексем<br/>(частица)</i>  |
| <i>sae – so;<br/>sic – such;<br/>wad – would;<br/>stinking –<br/>stinking</i>  | (3)<br>My Lord! Our gentry<br>care <b>sae</b> little<br>For delvers, ditchers<br>and <b>sic</b> cattle<br>They gang as saucy<br>by poor folk,<br>As I <b>wad</b> by a<br><b>stinkin</b> brock.<br>(1996: 142) | Gospodu tak <b>krapmač</b> , <sup>23</sup><br>vrtnar<br>je manj kot pes, kot krava<br><b>mar</b><br>in mimo njih se jim mudi,<br>kot da dihurji bi bili. (1975:<br>177)<br><br><i>Просторечно-разговорный<br/>лексем</i>  | Все эти лорды на<br><b>холопов</b> <sup>24</sup> –<br>На землеробов,<br>землекопов –<br>Глядят с презрением,<br>свысока,<br>Как мы с тобой на<br>барсука! (1982: 124)<br><br><i>архаизм</i> |
| <i>Whyles –<br/>sometimes<br/>O' – all<br/>Nappy – ale<br/>Unco –<br/>uncommonly<br/>Kirk – church<br/>O' – of<br/>An' – and</i> | An' whyles<br>twalpenne worth o'<br>nappy<br>Can mak the bodies<br>unco happy:<br>They lay aside their<br>private cares,<br>To mind the Kirk<br>and State affairs;  | A za poldrugi peno piva jih<br><b>vname</b> <sup>25</sup> srca radoživa:<br>tedaj puste osebne <b>križe</b> <sup>26</sup><br>in <b>ubero</b> <sup>27</sup> vse druge <b>viže</b> ; <sup>28</sup><br>iz duš, ji jih <b>razvnema</b> <sup>29</sup><br>strast,<br><b>rohne</b> <sup>30</sup> čez Cerkev in<br>oblast,<br>pa to, da z davki bo še težje | В свободный вечер у<br>огня.<br>А кружка пенсовая с<br>пивом<br>Любого сделает<br>счастливым.<br>Забыв <b>нужду</b> на пять<br>минут,<br>Беседу бедняки ведут                               |

<sup>22</sup> ЛС: nič koristnega, nič dobrega; ЛР: ничего хорошего, ничего полезного.

<sup>23</sup> ЛС: delavec, ki koplje s krampom; ЛР: работник, работающий мотыгой

<sup>24</sup> ЛР: крестьянин, принадлежащий помещику, крепостной. ЛС: kmet, ki je v lasti gospodarja

<sup>25</sup> ЛС: vzbuditi pri kom zelo močen, navadno pozitiven čustveni odziv; ЛР: пробудить в ком-то сильное, обычно положительное, чувство

<sup>26</sup> ЛС: trpljenje, težava, skrb; ЛР: страдание, тяжелое положение

<sup>27</sup> ЛС: začeti drugače (bolj ostro) govoriti, ravnati; ЛР: начать вести себя или говорить по-другому (более решительно и остро)

<sup>28</sup> ЛС: začeti drugače (bolj ostro) govoriti, ravnati; ЛР: начать вести себя или говорить по-другому (более решительно и остро)

<sup>29</sup> ЛС: vzbujati močen čustveni odziv; ЛР: пробудить сильное чувство

<sup>30</sup> ЛС: hrupno izražati jezo, nezadovoljstvo; ЛР: громко выразить своё недовольство

| Шотландский язык  | Роберт Бернс  | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>  |
|---|---|---|---|
| <i>Comin – coming</i><br><i>Ferlie – wonder</i>   | They'll talk o'<br>patronage an' priests,<br>Wi' kindling fury i'<br>their breasts,<br>Or tell what new<br>taxation's comin,<br>An' ferlie at the folk<br>in London.  | in da <b>vrag</b> <sup>31</sup> vzame naj<br>Angleže.<br><br><i>Экспрессивные просторечно-разговорные лексемы</i>   | О судьбах церкви и<br>державы<br>И судят лондонские<br><b>правы.</b><br><br><i>Архаизм</i><br><br><i>просторечно-разговорный лексем</i>   |
| <i>frae – from;</i><br><i>e'en – evening;</i><br><i>nonght – night;</i><br><i>an' – and;</i><br><i>stechin – to stuff</i><br><i>with food;</i><br><i>ev'n – down;</i><br><i>ha' – half;</i><br><i>pechan – the</i><br><i>stomach;</i><br><i>wi' – with;</i><br><i>an' – and;</i><br><i>sic – such;</i><br><i>trashtrie – small</i><br><i>trash;</i><br><i>wastrie – wasteful.</i> | (4)<br><b>Frae morn to e'en,</b><br>it's <b>nought</b> but<br>toiling<br>At baking, roasting,<br>frying, boiling;<br><b>An' tho'</b> the gentry<br>first are <b>stechin,</b><br>Yet <b>ev'n</b> the <b>ha'</b><br>folk fill their <b>pechan</b><br><b>Wi'</b> sauce, ragouts,<br><b>an' sic</b> like<br><b>trashtrie,</b><br>That's little short o'<br>downright <b>wastrie.</b><br>(1996: 141) | Pri nas vse božje dneve vre,<br>se kuha, <b>poħa,</b> <sup>32</sup> peče, cvre;<br>in ko gospoda se <b>napoka,</b> <sup>33</sup><br>še služinčad si v <b>vamp</b> <sup>34</sup><br><b>nažoka</b> <sup>35</sup><br>raguje, kreme in <b>rolade</b> <sup>36</sup><br>in vse, kar še od mize pade:<br>(1975: 177)<br><br><i>Просторечно-разговорный лексем</i><br><br><i>Грубый просторечно-разговорный лексем</i><br><br><i>Просторечно-разговорный лексем</i> | До ночи повар наш<br>хлопочет,<br>Печат и жарит,<br>варит, мочит,<br>Сперва <b>попотчует</b> <sup>37</sup><br>господ,<br>Потом и слугам<br>раздаст<br>Супы, жаркие и<br>варенья, -<br>Что ни обед, то<br>разоренье!<br>Не только первого<br>слуту<br>Здесь кормят соусом,<br>ragu (1982: 124)<br><br><i>Просторечно-разговорный архаизм</i> |

<sup>31</sup> ЛС: hudič; ЛР: чёрт.

<sup>32</sup> ЛС: cvreti; ЛР: жарить

<sup>33</sup> ЛС: najesti se; ЛР: наесться.

<sup>34</sup> ЛС: trebuh (слово взято из немецкого языка, *wamp*); ЛР: живот

<sup>35</sup> ЛС: napolniti; ЛР: наполнить

<sup>36</sup> ЛС: pecivo iz zvitega biskvitnega testa (взято и немецкого языка *Roulade* и французского языка *rouler*); ЛР: ролада

<sup>37</sup> ЛС: ugoščati; ЛР: потчевать

| Шотландский язык   | Роберт Бернс  | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>   |
|--|---|---|--|
|  |   | <i>с отрицательными коннотациями</i>  |  |
| <i>hae – have;<br/>maun – must</i>   | (5)<br>I see how folk live<br>that <b>hae</b> riches;<br>But surely poor-folk<br><b>maun</b> be wretches!<br>(1996: 142)  | Poznam življenje<br><b>bogatinov</b> , <sup>38</sup> pa tudi bedo<br>teh <b>trpinov</b> . <sup>39</sup> (1975: 178)<br><br><i>Просторечно-разговорный<br/>архаизм</i><br><br><i>Просторечно-разговорный<br/>лексем</i>  | Не знает счастья<br>нищий люд.<br>Его удел - нужда и<br>труд! (1982: 125)<br><br><i>Литературный<br/>архаизм</i>   |
| <i>Ye – you<br/>Hae – have<br/>Awre aften – too<br/>often<br/>Sic – such<br/>Monie – many<br/>Fawsont – well-<br/>doing<br/>Folk – people<br/>Riven out – split<br/>out<br/>Baith – both<br/>Pridefu' – prideful<br/>Wha – who<br/>Aiblins thrang –<br/>maybe busy<br/>Guid – good<br/>Saul – sole<br/>Intendin' –<br/>intending</i> | Still it's owre true<br>that ye hae said<br>Sic game is now<br>owre aften play'd;<br>There's monie a<br>creditable stock<br>O' decent, honest,<br>fawsont folk,<br>Are riven out baith<br>root and branch,<br>Some rascal's<br>pridefu' greed to<br>quench,<br>Wha thinks to knit<br>himsel the faster<br>In favor wi' some<br>gentle master,<br>Wha, aiblins thrang a<br>parliamentin',<br>For Britain's guid his<br>saul indentin'. | A vendar to kar praviš ti,<br>Se zdaj res marsikje godi:<br><b>Premnog</b> <sup>40</sup> pošten, <b>kot<br/>treba</b> , <sup>41</sup> kmet<br>Ti mora z zemlje z <b>deco</b> <sup>42</sup><br>vred<br>Samo zato, da ima svoj prav<br>Kak grabežljiv, nadut<br><b>pristav</b> , <sup>43</sup><br>Ki misli, da za tako stvar<br>Ga bo pohvalil <b>gospodar</b> , <sup>44</sup><br>Ki v skupščini od dela<br><b>gine</b> <sup>45</sup><br>Za blagor naše domovine. | Но, <b>впрочем</b> , прав и<br>ты отчасти.<br>Нередко лгут,<br>добившись власти,<br>Рвет, как побег<br>сорняков<br>Из почвы, семьи<br>бедняков,<br><br>Стремься прибавить<br><b>грош</b> к доходу,<br>А более всего - в<br>угоду<br>Особе знатной,<br>чтобы с ней<br>Себя связать еще<br>тесней.<br>А знатный лорд идет<br>в парламент<br>И, проявляя<br>темперамент,<br>Клянется - искренне |

<sup>38</sup> ЛС: bogataš; ЛР: богатый человек

<sup>39</sup> ЛС: trpeč človek. ЛР: страдающий человек

<sup>40</sup> ЛС: ki izraža zelo veliko število oseb, stvari od kake celote; ЛР: большая доля целого

<sup>41</sup> ЛС: kot je potrebno; ЛР: чем нужно

<sup>42</sup> ЛС: otroci; ЛР: дети

<sup>43</sup> ЛС: nižji oskrbnik, zlasti graščinski; ЛР: слуга

<sup>44</sup> ЛС: delodajalec; ЛР: работодатель

<sup>45</sup> ЛС: slabeti, hirati; ЛР: постепенно слабость



| Шотландский язык   | Роберт Бернс   | Янез Менарт <sup>7</sup>   | Самуил Маршак <sup>8</sup>   |
|--|--|--|--|
|  |  | <p><i>Просторечно-разговорный лексем</i></p> <p><i>Просторечно-разговорные архаизмы</i></p> <p><i>просторечно-диалектный лексем</i></p>  | <p>впоане -<br/>Служить народу и стране.</p>   |
| <p><i>no – not;</i><br/><i>saw – so;</i><br/><i>ane – one;</i><br/><i>poortith – poverty;</i><br/><i>sae – so;</i><br/><i>accustom'd – accustomed</i><br/><i>wi' – with</i><br/><i>o't – of it</i></p> | <p>(6)<br/>They're no <b>sae</b> wretched's <b>ane</b> wad think.<br/><b>Tho'</b> constantly on <b>poortith's</b> brink,<br/>They're <b>sae</b> <b>accustom'd wi'</b> the sight,<br/>The view <b>o't</b> gives them little fright.<br/>(1996: 143)</p> | <p>Saj z njimi ni tako hudo,<br/>Kot bi kdo mislil; res jih <b>tro</b><sup>46</sup><br/>Skrbi za kruh, a ker vse dni jih <b>tarejo</b>, še mar jim ni.(1975: 178)</p> <p><i>Просторечно-разговорный лексем</i></p> | <p>Нет, несмотря на все <b>напасти</b>,<sup>47</sup><br/>И бедняку знакомо счастье.<br/><b>Знавал</b> он голод и мороз -<br/>И не боится их угроз.<br/>(1982: 125)</p> <p><i>Просторечно-разговорный лексем</i></p> <p><i>Просторечно-разговорный лексем</i></p> |
| <p><i>nae – no;</i><br/><i>cauld – could;</i><br/><i>e'er – ever;</i><br/><i>o't – of it;</i><br/><i>na – no</i></p>   | <p>(7)<br/>But will ye tell me,<br/>Master Caesar,<br/>Sure great folk's life's a life o' pleasure?<br/><b>Nae cauld</b> nor hunger e'er can steer them,<br/>The very thought o't need <b>na</b> fear them.<br/>(1996:145)</p>                         | <p>А <b>čuj</b>,<sup>48</sup> kajne, da ti ljudje<br/>Na svetu lepo žive?<br/>Ne mraz ne lakota nikdar<br/>Še v sanjah nista jim nič <b>mar</b>. (1975: 179)</p>   | <p>Теперь скажи: твой высший свет<br/>Впоане ли счастлив или нет? (1982: 126)</p> <p>\</p>   |

<sup>46</sup> ЛС: povzročati, da je kdo v zelo neprijetnem položaju; ЛР: сделать так, что кто-то оказывается в очень неприятной ситуации

<sup>47</sup> ЛР: бедствие; ЛС: nezgoda

<sup>48</sup> ЛС: poslušati; ЛР: слушать

| Шотландский язык   | Роберт Бернс  | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>   |
|--|---|---|--|
|  |   | <i>Просторечно-разговорные лексемы</i>  |  |
| <i>hech – exclamation; sae – so; mony – money; braw – fine; sae – so; foughten – troubled; an' – and; harass's – harassed; gear – money; gang – go; gate – way</i> | (8)<br><b>Hech</b> , man! dear sirs! is that the gate They waste <b>sae mony a brawstate!</b> Are we sae <b>foughten an' harass'd</b> For gear <b>to gang</b> that gate at last? (1996: 145)                    | Glej, glej, tako je s tem? Zato Je <b>kup</b> <sup>49</sup> grofij <b>na kant prišlo</b> <sup>50</sup> In nas zato tako <b>peste</b> , <sup>51</sup> Da <b>cvenk</b> <sup>52</sup> potem na tuje gre? (1975: 179)<br><br><i>Просторечно-разговорный лексем</i><br><br><i>Просторечно-разговорное фразеологическое выражение</i> | Я вижу, эти господа Растратят скоро без следа Свои поля, свои дубравы... Порой и нас <b>мутит лукавый</b> . <sup>53</sup> (1982: 126)<br><br><i>Просторечно-разговорное архаическое фразеологическое выражение</i> |
| <i>an' – and; ev'n – even; an' – and; through – make good; sic – such; an' – and</i>   | (9)<br><b>An' ev'n</b> their sports, their balls <b>an'</b> races, Their galloping trough public places, There's <b>sic</b> parade, sic pomp, <b>an'</b> art, The joy can scarcely reach the heart. (1996: 146) | Še ježa, šport, igranje z žogo Pri njih je <b>spakedrano</b> , <sup>54</sup> togo In polno pompa, da ne zna, Ne more radost do srca. (1975: 180)<br><br><i>Просторечно-разговорный лексем с отрицательными коннотациями</i>   | Не веселит их светский бал, Ни маскарад, ни карнавал, Ни скачка бешеным галопом По людным улицам и тропам... Все напоказ, чтоб видел свет, А для души отрады нет! (1982: 126)                                      |
| <i>Kain – rents Stents – dues</i>  | Our laird gets in his racked rents,   | Naš lord živi od rent, premoga,   | Наш лорд живет не по часам,  |

<sup>49</sup> АС: velika količina, množina; АР: большое количество чего-либо.

<sup>50</sup> АС: obubožati, gospodarsko propasti; АР: обеднеть

<sup>51</sup> АС: povzročati, da je kdo v zelo neprijetnem, težkem položaju; АР: сделать так, чтобы кто-то оказался в очень неприятном положении

<sup>52</sup> АС: denar; АР: деньги

<sup>53</sup> АС: včasih tudi nas zavaja hudič.

<sup>54</sup> АС: izmalčiti; АР: уничтожить

| Шотландский язык   | Роберт Бернс   | Янез Менарт <sup>7</sup>  | Самуил Маршак <sup>8</sup>  |
|--|--|---|---|
| <p><i>An' – and</i><br/> <i>A' – all</i><br/> <i>Ca's – calls</i><br/> <i>Bonie – lovely</i><br/> <i>Lang – long</i><br/> <i>Whare – where</i><br/> <i>Thro' – though</i><br/> <i>Steeks – stitches</i><br/> <i>Geordie – guinea</i><br/> <i>Keeks – peeps</i></p> | <p>His coals, his kain,<br/> an' a' his stents:<br/> He rises when he<br/> likes himsel;<br/> His flunkies answer<br/> at the bell;<br/> He ca's his coach; he<br/> ca's his horse;<br/> He draws a bonie<br/> silken purse,<br/> As lang's my tail,<br/> whare, thro' the<br/> steeks,<br/> The yellow letter'd<br/> Geordie keeks.</p> | <p>Dajatev, taks od kdo ve<br/> koga;<br/> Kot se mu hoče, zjutraj<br/> vstaja;<br/> Ima kočijo, možnjo <b>fletno</b><sup>55</sup><br/> Kot rep moj dolgo in<br/> zajetno,<br/> Ki ji skoz šiv, ko jo zasuka,<br/> Rumeni <b>tolarček</b><sup>56</sup><br/> <b>pokuka</b>.<sup>57</sup></p> <p><i>Просторечно-разговорные<br/>лексемы</i></p> <p><i>Уменьшительный<br/>просторечно-разговорный<br/>лексем</i></p> | <p>Встаёт, когда захочет<br/> сам.<br/> Открыв глаза, звонит<br/> лакею,<br/> И тот бежит, сгибая<br/> шею.<br/> Потом карету лорда<br/> зовет -<br/> И конь с каретой у<br/> ворот.<br/> Уходит лорд, монеты<br/> пряча<br/> В кошель, длинней,<br/> чем хвост собачий,<br/> И смотрит с каждой<br/> из монет<br/> Георга Третьего<br/> портрет.</p> |
| <p><i>Gat – to beget;</i><br/> <i>An' – and;</i><br/> <i>Rejoic'd – rejoiced;</i><br/> <i>werena – were not;</i><br/> <i>an' – and;</i><br/> <i>aff – off;</i><br/> <i>resolv'd – resolved;</i><br/> <i>ither – other</i></p>                                      | <p>(10)<br/> When up they <b>gat</b><br/> <b>an'</b> shook their lugs,<br/> <b>Rejoic'd</b> they<br/> <b>werena</b> men but<br/> dogs; <b>An'</b> each took<br/> <b>aff</b> his several way,<br/> <b>Resolv'd</b> to meet<br/> some <b>ither</b> day.<br/> (1996: 146)</p>   | <p>Pa srečna vstala sta oba,<br/> Da nista človek, da sta psa,<br/> In sta odšla vsak v svojo<br/> stran,<br/> Da spet <b>dobita se</b><sup>58</sup> kak<br/> dan. (1975: 180)</p> <p><i>Просторечно-разговорный<br/>лексем</i></p>   | <p>Когда простились<br/> оба пса.<br/> Ушами длинными<br/> тряхнули,<br/> Хвостами дружески<br/> махнули,<br/> Проляяв: - Славно,<br/> <b>черт возьми</b>,<sup>59</sup><br/> Что бог не создал нас<br/> людьми! (1982: 126)</p> <p><i>Просторечно-разговорное<br/>выражение</i></p>   |

## 5 Выводы

<sup>55</sup> ЛС: lep, ljubek; ЛР: красивый, милый

<sup>56</sup> ЛС: manjšalnica od tolar; *tolar*: od 8. 10. 1991 do 14. 1. 2017 denarna enota Republike Slovenije; ЛР: уменьшительное имя толара (с 8.10.1991 по 14.1.2017 официальная валюта Республики Словении).

<sup>57</sup> ЛС: pogledati, navadno na skrivaj; ЛР: посмотреть украдкой.

<sup>58</sup> ЛС: sestati se; Л: встретиться

<sup>59</sup> ЛС: vrag naj vzame.

Маркированность территориальных и социальных диалектов невозможно передать в полном объеме; в первую очередь это касается территориальных диалектов. В большинстве случаев территориальный признак при переводе неизбежно оказывается полностью потерян.

Первое наблюдение, которое можно сделать касается компенсации на фонологическом уровне, которая в переводах Маршака и Менарта не осуществлялась. Менарт основной упор сделал на лексико-фразеологический уровень. Герои стихотворения в его переводе говорят преимущественно правильно, «нейтрально» строят предложения, насыщая их при этом разговорной, просторечной или грубо-просторечной лексикой. Таким образом в переводах Менарта стилистическая адекватность достигается исключительно за счет компенсации на лексико-фразеологическом уровне. Надо подчеркнуть, что необходимый стилистический эффект текста оригинала воссоздается регулярным, а не разовым употреблением стилистически сниженных высказываний или просторечия, т. е. передается исключительно социальный компонент диалекта, который заменяет его территориальный признак.

1. На лексико-фразеологическом уровне текст перевода изобилует разговорными, просторечными и грубо-просторечными словами и выражениями.
2. Используются слова с уменьшительными суффиксами, что характерно для разговорной речи, в особенности просторечия, которая всегда богата словами, образованными этим способом.
3. Некоторые слова, к примеру *gine*, *ubero*, *peste*, воспринимаются как просторечные именно в наше время, на самом деле они являются лексико-словообразовательными архаизмами (такие слова отличаются от синонимичного слова современного языка только словообразовательным элементом), приобретшими оттенок разговорности, т. е. в свое время (например, в XIX в.) они были нормой

В переводах Маршака речь героев передана при полном соблюдении литературной нормы. Встречаются лишь некоторые разговорно-просторечные архаизмы. Однако на уровне синтаксиса переводчик достигает

эффекта разговорности за счет употребления вставных конструкций разговорного характера: «Ах», «знавать», «черт возьми».

В заключение хотелось бы сказать, что несмотря на практически полное игнорирование диалекта исходного языка, не только в переводе этого стихотворения, но и в переводах других стихотворений Бернса, переводы Маршака в Советском союзе пользовались широкой популярностью.

### Список литературы

- Robert BURNS, 1996: *Selected Poems*. London: Penguin Popular Classics.
- Robert BURNS, 1975: *Burns, Robert, 1759–1796: Poezija*. Trans. Janez Menart. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Robert BURNS, 1982: *Stikhi*. Trans. Samuil Marshak. Moscow: Raduga.
- Юлия БЕЛЬЧИКОВА, 2003: *Русский язык. XX век*. Москва: Издательство МГУ.
- Анатолий ЖУРАВЛЕВ, 1997: Просторечие. *Русский язык. Энциклопедия*. Ред. Ю.Н. Караулов. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа. 390–391.
- Леонид КРЫСИН, 2003: *Речевое общение в социально неоднородной среде/Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация*. Москва: Языки славянской культуры.
- Владимир КОМИССАРОВ, 2002: *Лингвистическое переводоведение в России. Учебное пособие*. Москва: ЭТС.
- Владимир КОМИССАРОВ, 2000: *Современное переводоведение. Курс лекций*. Москва: ЭТС.
- Владимир КОМИССАРОВ, 2002: *Современное переводоведение. Учебное пособие*. Москва: ЭТС.
- Рюрик МИНЬЯР-БЕЛОРУЧЕВ, 1999: *Как стать переводчиком?* Москва: Готика.
- Александр ФЕДОРОВ, 1971: *Очерки общей и сопоставительной стилистики*. Москва: Издательство «Высшая школа».
- Александр ФЕДОРОВ, 1983: *Основы общей теории перевода*. Москва: Высшая школа.
- Сергей ФЛОРИН, 1983: *Муки переводческие: Практика перевода*. Москва: Высшая школа.
- Мария ЯКОВЛЕВА, 2008: *Компенсация при передаче стилистически сниженных высказываний на разных уровнях текста*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва.
- Natalia KALON VID, Mihaela KOLETNIK, 2020: Dialect in poetic translations: the case of Robert Burns' poetry in Russia and in Slovenia. *Slavia Centralis* 13/1, 7–21.
- Christina KEITH, 1956: *The Russet Coat (a Critical Study of Burns' Poetry and of its Background)*. London: Robert Hale Limited.
- Matej RODE, 1991: Narečje kot prevajalski problem. 15. *prevajalski zbornik. Prevajanje dialektov in žargonov*. Eds. Irena Trenc Frelih, Aleš Berger and Jaroslav Skrušny. Ljubljana: Zbornik društva slovenskih književnih prevajalcev. 28–31.
- Maria T. SANCHEZ, 1990: Translation as a(n) (Im)possible Task. *Dialect in Literature. Babel* 45, 301–310.

### **Transferring Scottish Dialect in Slovenian and Russian Translations of Robert Burns' Poetry**

Our analysis focuses on rendering Scottish dialect, or Scots, in translations of the Scottish poet Robert Burns made by Samuil Marshak in the Soviet Union (1947) and Janez Menart (1975) in Slovenia, in the former Yugoslavia. There are not many poets who succeeded in the careful blending of two linguistic traditions, as Burns did, using vernacular Scottish and poetic Standard English as the vehicle for poetic expression, thereby broadening the significance of the Scottish dialect. The use of vernacular Scottish, or Scots, in Burns' poetry carries important, though implicit, information; hence, extensive domestication, or even elimination, of this component would change the interpretive coordinates of the readers significantly. In our study, we draw attention to the different choices made when translating Scots, and discuss what these choices entail for the reader's perception. Our analysis focuses on the strategies used by translators when rendering Scots in terms of closeness to, or divergence from, the original.

Marshak eliminated the dialect, almost completely, replacing it with standard language. Considering the cultural dependency of every dialect and the importance of dialect outlined in the introduction, this decision in favour of complete neutralisation seems unusual, yet his choice may have depended on censors and editors and the mainstream goal of Soviet literature, which was to promote literary, clear, non-colloquial Russian language. Yet, in spite of all the changes and deviations in Marshak's translations of 'The Two Dogs' and Burns' other poems, they still became enormously popular in the Soviet Union, have been republished, and have sold millions of copies.

Rendering the original dialect much more faithfully, Menart chose a non-standard colloquial variety combined with stylistically marked language and a few lexical units from dialectal vocabulary. He avoided recreating all source dialectal markers mechanically, as well as avoiding omitting them altogether. Hence, questions of why Menart's more accurate translations of Burns were never republished after the first edition was released, and why Burns was never integrated into Slovenian culture to the same extent as in the Soviet Union, still remain.

# POETIKA DISLOKÁCIE: SLOVINSKÁ LITERATÚRA V SLOVENSKEJ KULTÚRE PO ROKU 1989

ZVONKO TANESKI

Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Bratislava, Slovenská  
republika, zvonko.taneski@uniba.sk

**Zhrnutie** Cieľom nášho príspevku je poukázať na prítomnosť takých slovinských spisovateľov, ktorí boli knižne preložený do slovenčiny po roku 1989 a ktorí sa istým aspektom svojho života či svojej tvorby dotýkajú „poetiky dislokácie“ a problematiky „migrácie“ a tým otvárajú aj otázky existencie v cudzine, v emigrácii alebo v exile. Takíto autori a ich literárni hrdinovia si napríklad presne uvedomujú to, odkiaľ pochádzajú, ako aj „inakosť“ nového priestoru. Štúdiá sa usiluje o tom stať sa spoľahlivým dokumentom o charaktere, osobitostiach a určených formách prítomnosti slovinskej literatúry v slovenskom kultúrnom prostredí.

**Kľúčové slová:**

slovinská literatúra,  
slovenská kultúra,  
preklady,  
dislokácia,  
recepcia

# POETICS OF DISLOCATION: SLOVENIAN LITERATURE IN SLOVAK CULTURE AFTER THE YEAR 1989

ZVONKO TANESKI

Comenius University Bratislava, Faculty of Arts, Bratislava, Slovakia,  
zvonko.taneski@uniba.sk

**Abstract** The aim of our paper is to point out the presence of such Slovenian writers who were translated into Slovak after 1989, and who touch on certain aspects of their life or their work “poetics of dislocation” and the issue of “migration”, and, thus, open questions of existence abroad, emigration, or exile. Such authors and their literary heroes, for example, are precisely aware of where they come from, as well as the “otherness” of the new space. The study aims to become a reliable document about the character, personality and determined forms of the presence of Slovenian literature in the Slovak cultural environment.

**Keywords:**

Slovenian  
literature,  
Slovak culture,  
translations,  
dislocation,  
reception





## 1 Úvod

Autor štúdie<sup>1</sup> si bol od začiatku vedomý, že tento projekt má nielen enormné rozmery, ale aj polemický charakter koncepcie, ktorá odporuje tradičným dejinám literatúr, založeným na národných predpokladoch a orientovaným výlučne na literárne texty. Projekt vlastne v svojich pôvodných základoch skúmal južnoslovanské literatúry a ich recepciu na Slovensku po roku 1989 v širšom spoločensko-politickom kontexte, ale v tejto štúdie sa sústreďuje konkrétne len na slovinskú literatúru a jej prekladateľskou reflexiou na Slovensku v uvedenom období.<sup>2</sup> Prostredníctvom zosumarizovaného výskumu vnášame do povedomia odbornej verejnosti nové exaktné poznatky o novej literárnej tvorbe Slovincov a ich súčasných trendoch a zároveň predstavujeme slovenskej kultúrnej verejnosti ucelený výstup o novšom literárnom a kultúrnom odkaze slovinských umeleckých diel (próza, dráma, poézia, esejistika – filozofická, sociologická, politologická...) ako aj o význame jednotlivých umeleckých knižných prekladov zo slovinskej literatúry na Slovensku. Nevyhnutne pri takejto vstupnej „diagnostike“ je prvým krokom pomenovať problém, keďže práve „pomenovanie problému“ predstavuje prvou fázou jeho prekonávania. Preto je primárnou našou úlohou vypovedať o celku a až neskôr ten problém podrobnejšie preskúmať a napokon dosiahnuť tie potrebné, resp. žiadajúce výsledky.

Vzhľadom však na to, že išlo o pilotný výskum interdisciplinárnej, teoretickej analýze vybraných diel zo slovinskej literatúry a ich recepciu v danom dejinnom úseku v slovenskom kultúrnom prostredí tykajúce sa poetiky dislokácie a motívu „migrácie“, metodika riešenia celkového výskumu sa musela nasledovne oprieť predovšetkým o tento postup: 1. Vymedzenie cieľov projektu a sformulovanie vedeckej hypotézy. 2. Zostavenie zoznamu preložených diel slovinských autorov po roku 1989, ktoré sa dotýkajú poetiky dislokácie a motívu „migrácie“. 3. Vyhodnotenie zozbieraného

---

<sup>1</sup> Príspevok je výsledkom riešenia projektu VEGA V-19-017-00 POETIKA DISLOKÁCIE. *Obraz imigranta v južnoslovanských literatúrach po roku 1989.*

<sup>2</sup> Kompletný zoznam takýchto slovinských autorov knižne preložených do slovenčiny po roku 1989 uvádzame na konci štúdie, a nižšie v texte podrobnejšie vysvetľujeme kritéria k zaradeniu spomenutých autorov do kategórie „poetiky dislokácie“. Do bibliografie zaraďujeme aj tzv. „knižné zošity“ (väčšinou ide o básnické výbery z edície *Versopolis*, ale aj niektoré iné), ktoré majú rovnaké formálne znaky (spôsob registrácie ako ostatné publikácie, maloobchodná cena, uvádzanie všetkých autorskoprávných náležitostí – vydavateľ, rok vydania, vydanie, autor, prekladateľ atď.) ako pri inej knižnej produkcii a preto sme ich doplnili do kategórie knižných vydání. Takisto chceme zdôrazniť, že pri slovinských ženských priezviskách v slovenskom jazyku nepoužívame prechýľovanie (-OVÁ), takže v takýchto záznamoch je uvedený tvar priezviska v príslušnom (slovinskom) jazyku z ktorého sa dielo prekladalo. Narušenie úzu nevyplýva zo svojoľnosti autora, ale jeho cieľom je ponechať identifikačný útvar originálneho priezviska, keďže sa bibliografia ponúka v rovnakej miere aj autorom a používateľom z východiskovej ako z prijímajúcej kultúry.

materiálu. 4. Vypracovanie analýzy celkovej recepcie slovinských autorov na Slovensku po roku 1989 z hľadiska poetiky dislokácie a motívu „migrácie“ s prihliadnutím na jej historicko-kulturologický kontext. 5. Vypracovanie záveru. Nesporné je pritom to, že ide o pomerne dlhé časové obdobie (1989-2019), ktoré sme napokon museli zmapovať aj na pomerne rozsiahlom areáli literatúry. Zo šírky takto sformulovanej problematiky však môžu na prvý pohľad vyplynúť aj značné nejasnosti, resp. rozpory, ktoré sme sa snažili ďalej podrobnejšie vyriešiť. Napríklad bolo diskutabilné to do akej miery možno považovať básnické knižné výbery za adekvátne k nášmu výskumu, keďže v nich nie všetky básne sa vždy týkajú fenoménu dislokácie a migrácie. To iste platí aj pri zbierkach poviedok, kde práve nie všetky poviedky čerpajú z tejto problematiky. Navyše v tom tradičnom, všeobecne vžitom ponímaní sa poézia, chápaná zväčša automaticky ako lyrická, vyznačuje skôr subjektívnosťou, uzavretosťou, introvertnosťou, teda vlastnosťami, v ktorých dôsledku sa skôr odvracia, uzatvára pred „dislokačným“, resp. „migračným“ dianím. Na druhej strane však práve poézia reaguje na spoločenskú realitu, paradoxne, bezprostrednejšie, pružnejšie, pohotovejšie.

O nič menej dôležitá pri našom badaní bola aj skutočnosť, že napríklad publikovanie umeleckých prekladov z slovinskej literatúry aj po roku 2000 na Slovensku z veľkej časti „kopíruje“ situáciu z 90. rokov 20. storočia:<sup>3</sup> slovinskí autori vychádzajú náhodne, nárazovo, neraz mimo edičného plánu vydavateľských gigantov (či naopak: vo vydavateľstvách „jedného človeka“ a v malom náklade) a častokrát aj bez adekvátnej redakčnej úpravy. Týmto konštatovaním v nijakom prípade nechceme naznačiť, že by kvalita všetkých preložených textov zo slovinskej literatúry do slovenského jazyka bola dlhodobá a priori nízka, nedostačujúca či amatérska a pod. Práve naopak, miera osobného zaangažovania alebo presnejšie zanietenia konkrétnych prekladateľov sa v konečnom dôsledku javí na celkový prospech vecí, keďže v prípade prekladov zo slovinskej literatúry ide v drvivej väčšine o nekomerčné, ergo nezištné, ba doslova fanúšikovské pracovné projekty motivované individuálnym vkusom a znalosťou slovinského kultúrneho kontextu, ktorý, napriek geografickej blízkosti, je slovenskému príjemcovi najmä keď ide o aktuálnu situáciu na slovinskej literárnej scéne stále relatívne neznámy. Napokon niektoré z uvedených knižných titulov slovinských autorov boli prekladané do

---

<sup>3</sup> Veľmi podobný je stav napr. s umeleckými prekladmi z poľskej literatúry do slovenčiny v posledných troch desaťročiach. Preto uvedený opis stavu preberáme v tomto odseku v parafrázujúcej forme z nižšie citovaného článku (Mítka 2018: 204-205).

slovenčiny z anglického jazyka (Slavoj Žižek).<sup>4</sup> Preto je teda frekvencia vydávania prekladov zo slovinskej literatúry v podstate nepredvídateľná a determinovaná hlavne stupňom spomínaného osobného prekladateľského nadšenia a ad dva mierou sympatií a ochoty konkrétnej grantovej agentúry podporiť knižný preklad zo slovinského jazyka.

## 2 Interpretáčné východiská „poetiky dislokácie“ v slovinskej literatúre po roku 1989

Toto všetko predstavovalo oprávnený dôvod, ktorý nás podnietil k tomu, že sme potom zohľadňovali predovšetkým nevyhnutnosť prísneho výberového princípu: pochopiteľne, takýto prehľad nemôže a ani by nemal byť vyčerpávajúco a všeobiahlo komplexný – teda nemôže, ale ani nechce v úplnosti obsiahnuť celú spomínanú prekladovú tvorbu tohto obdobia. Našou snahou pritom bolo postihnúť problém reflektovania najnápadnejších, vo všeobecnosti najpríznačnejších trendov dneška z preloženého fondu zo slovinskej literatúry po roku 1989, v čo najvypuklejšej preukaznosti. Preto sme pri zostavovaní bibliografického zoznamu diel prednostne prihliadali na tematický, námetovo-koncepčný aspekt a uprednostnili sme také texty, v ktorých sa problematika „migrácie“ a poetika dislokácie objavujú ako relevantný jav, ako explicitná, resp. výpovedná dominanta diela, pričom otázky vlastnej literárno-umeleckej hodnoty a kvality prekladu – teda axiologický zreteľ – pre nás nebola vždy nevyhnutne smerodajnou a, predbežne ponechávajúc ju bokom, sme ju ani nemohli otvárať. Prirodzene, o niektorých dielach v predloženom zozname aj tak možno polemizovať, či sa skutočne a celkovo dajú zaradiť do „poetiky dislokácie“ a do perspektívy „migrácie“. Je to však otázka na ktorú sa pravdepodobne všetci zainteresovaní nikdy nezhodnú. Preto bolo pre nás oveľa relevantnejšie si stanoviť na základe načrtnutých zásad a východísk presné „problémové okruhy“ bádania, čo doviedlo k tomu, že sme vlastnú metodologickú osnovu práce vymedzili v nasledovných základných pracovných „bodoch“, ktoré nasledovné boli pre nás rozhodujúce pri spracovávaní ponúknutých sond do „migráciám“ v slovinskej literatúre po roku 1989. Sú to práve tieto „body“:

- východiskové zmapovanie aktuálneho stavu výskumnej problematiky od roku 1989 po súčasnosť (2019),

---

<sup>4</sup> Najnovšie sa však časopisecký objavil celý rozhovor so Slavojom Žižekom v slovenskom periodiku, ktorý bol prekladaný priamo zo slovinčiny do slovenčiny. Pozri viac: „S trýžňou budeme musieť vybudovať inú normálnosť“ (Rozhovor so slovinským filozofom Slavojom Žižekom), 2020. Zhovárala sa novinárka Nataša Štefe. Preložila Stanislava Chrobáková Repar. *Fraktál* 3/2, 6-13.

- identifikácia a charakteristika kľúčových motívov spojených s migrantskou tematikou, alebo s poetikou dislokácie,
- identifikácia a charakteristika autorských hodnotových osudov a postojov k aktuálnym procesom migrácie a dislokácie,
- porovnanie postojov k migračno-dislokačnej realite – pokus o predbežné zhodnotenie,
- rozličné autorské a generačné platformy a koncepcie reflektovania problematiky,
- referenčné rámce, modality, resp. intencie pri sledovaní fenoménu „dislokácie“ a „migrácie“,
- otázka migračno-dislokačnej identity výpovedného, resp. autorského subjektu (kategória hlavného hrdinu / protagonistu v próze a v dráme a kategória lyrického subjektu v poézii),
- otázka vzťahu vybratých spisovateľov (inklinujúcich k poetike dislokácie a k motívmi „migrácie“) z preloženého korpusu k domácej národnokultúrnej tradícii a ich cesta k jej hodnotám,
- široký priemet migračno-dislokačných trendov v rovine výrazových prostriedkov (jazyk diela a hlavné tematické jadra v texte).

Hoci by sa akiste žiadalo ukončiť prácu obligátnou systematickejšou sumarizáciou, predsa z jednotlivých postrehov a zistení, ku ktorým sme dospeli priamymi interpretačnými vstupmi do konkrétnych textov, nemienime predbežne vyvodzovať, resp. určovať celkom istú a jednoznačnú „diagnostiku“ problému – vonkoncom si nenárokujeme na úplnosť a definitívnosť našich tvrdení a nepredkladáme zatiaľ hotové závery. Išlo nám skôr o priebežný „popis stavu“. Naším cieľom bolo vlastne predostrieť ilustračný obraz o tom, ako, v akých referenčných, tematizačných a obrazných a výrazových intenciách a podobách sa javia aktuálne prebiehajúce procesy „migrácie“ či dislokácie, resp. ktoré paradigmaticko-štrukturálne zmeny, posuny v samotných dielach sú prejavom či dôsledkom širších, všeobecnejších kultúrnych pohybov.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> V tomto slova zmysle dokonca môžeme hovoriť o vonkajšej (externej) dislokácii, t. j. o skupinu autorov, ktorí iste obdobie svojho života prežili a tvorili v zahraničí a práve táto „dislokácia“ zanechala výraznú pečať v ich tvorbe: povedzme Aleš Debeljak alebo Tomáš Šalamun v Amerike či Aleš Šteger v Peru alebo v Kašmíre a pod. V tomto slova zmysle dokonca však z tohto korpusu môžeme vyčleniť aj tzv. vnútornú (internú) dislokáciu alebo migráciu slovinských spisovateľov preložených do slovenčiny v skúmanom časovom rozpätí 1989-2019. Do tej skupiny napríklad patria autori ktorí kvôli rozličným dôvodom „migrovali“ v rámci samotného priestoru bývalej Juhoslávie: taký prípad je napríklad Josip Osti, ktorý zo Sarajeva prišiel do Ľubľany a postupne sa stal slovinským spisovateľom. Zo slovinského originálu ho prekladal aj Karol Chmel do slovenčiny. V *Slovníku balkánských spisovateľov* (Ed. Ivan

V našom prípade išlo teda o vcelku prosté a aj periodizačné konkrétne vymedzenie: zamerali sme sa totiž na domácu prekladovú tvorbu zo slovinskej literatúry po roku 1989 (spojená v svojej kľúčovej podstate s problematikou „migrácie“ a poetikou dislokácie) až po užšie chápanú súčasnosť, teda po rok 2019. Takéto periodizačné vymedzenie, resp. rámcovanie sme si stanovili prihliadajúc na problematiku kultúrnych procesov v transformujúcej sa slovenskej (a slovinskej) spoločnosti, ktorá bola pre nás v tejto práci smerodajná. Napokon, rok 1989 je predovšetkým politicko-historickým medzníkom, prelomovým rokom práve z hľadiska zmeny režimu, ktorá je predpokladom a začiatkom následných celospoločenských kultúrnych premien. Problém slovenského prekladového reflektovania zo slovinskej literatúry rôznych úrovní celospoločenskej transformácie i najnápadnejších, vo všeobecnosti najpríznačnejších civilizačných trendov dneška sme sa pokúsili načrtnúť na vzorke synekdochicky vybraných textov. Otázka takéhoto synekdochického výberu sa pritom ukázala podstatne problematickejšia než periodizačné vymedzenie, časové rozmedzie pojmu *súčasná slovinská literatúra*. Čiže, problémom pre nás nebolo ani tak to, čo máme rozumieť pod týmto pojmom z periodizačného hľadiska, ale najmä to, čo všetko do slovinskej literatúry a do slovenskej „špecificky obmedzenej“ prekladovej produkcie tohto konkrétneho obdobia rokov 1989-2019 nevyhnutne patrí, ktorí autori a ich diela by v informatívnom prehľade literatúry tohto obdobia nemali chýbať. Otázka sa pritom stane ešte problematickejšou, väčšmi dilematickou, ak ju zúžime a budeme brať do úvahy len poslednú fázu tohto obdobia, etapu „posledných rokov“, teda súčasnosť v tom prísnejšom, užšom zmysle, a opýtame sa napríklad: ktorí z autorov debutujúcich po roku 2000 a preložených do slovenčiny po tom istom roku (a ešte tesnejšom zúžení, povedzme, za posledných desať rokov) predstavujú neopomenuteľný prínos, resp. ktorí z nich stoja jednoducho za opodstatnenú hodnotnú zmienku? Otázok je v skutočnosti viac, možno ich klásť diferencovanejšie: otázne nie je napríklad to, ktorí z najmladších autorov vstupujúcich do slovinskej literatúry (a nasledovne prekladaných do slovenčiny) v posledných rokoch, stihli v nej už nadobudnúť relevantné postavenie, ale aj to,

---

Dorovský) vydaný v Prahe v roku 2001 je však Josip Osti ešte zaradený do zoznamu bosnianskych autorov. Josip Osti (1945) je teda stále u nás považovaný za slovinsko - bosnianský básnik, ktorý od roku 1990 žije v Lubľane. S jeho dielom sa môžeme stretnúť najmä v prekladoch do češtiny, hoci niektoré z nich vyšli aj na Slovensku. Napokon sa v našom bibliografickom zozname nájdú aj mnohých ďalších autorov Slovincov, ktorých fyzicky sa nest'ahovali do cudziny, ale ich protagonisti / hrdinovia / postavy / lyrické subjekty v dielach jasne preukazujú viaceré znaky z načrtnutej „poetiky dislokácie“.

ktorí z autorov staršej či najstaršej generácie – žijúcich (ale tiež už nežijúcich<sup>6</sup>) klasikov, ktorých vrchol tvorby spadá prevažne do šesťdesiatych, sedemdesiatych alebo osemdesiatych rokov – stále tvorivo prítomných v domácej literatúre, si v nej svoju určujúcu, profiltovnú pozíciu udržiavajú doteraz, aj v rámci dnešnej literárnej scény.<sup>7</sup> Kto teda utvára profil literárnej súčasnosti v Slovinsku a na Slovensku? A možno vôbec hovoriť v tomto zmysle o nejakom zreteľnom, rysujúcom sa či ustálenom profile – nebodaj o *kánone* širšie ponímanej súčasnej slovinskej literatúry? Celý rad ďalších otázok by ešte vyplynul pri zohľadnení vyslovene axiologických i špecifických, vydavateľsko-distribučných, komerčných, mediálne-komunikačných, ale i literárno-sociologických, generačno-skupinových a iných aspektov.

### 3 Recepcia slovinských spisovateľov v (ne)periodickej tlači v slovenskom jazyku po roku 1989

Samozrejme, existujú početné vedecké práce predovšetkým Viktora Smoleja a Andreja Rozmana o doterajších slovensko-slovinských literárnych vzťahov (pred nimi však tiež treba zaznamenať aj aktivity Jozefa Ambruša, Kolomana K. Geraldiniho, Melichara Václava a Vit'azoslava Hečka, v súčasnosti sa tejto problematike najviac venujú Miloslav Vojtech, Saša Vojtechová Poklač a Svetlana Kmecová na Slovensku ako aj Špela Šramel Sevšek a Miha Kragelj v Slovinsku). Ich práce treba brať vždy do úvahy ako zrkadlo toho, čo sa hodnotne spracovalo v minulosti, napokon aj vtedy keď sa začína skúmať práve aj to najnovšie obdobie týchto vzťahov a to najmä v širších kontextových a interdisciplinárnych

<sup>6</sup> V tomto prípade je otázne, či status *nežijúci* nekoliduje s vyššie postulovaným pojmom *súčasní*, ak, pravdaže, trochu starosvetsky nepokladáme za súčasnosť všetko v literárnej prevádzke po roku 1945, ako to ešte aj dnes s obľubou robia niektoré školské literárne dejepisy, resp. literárnohistorické príručky.

<sup>7</sup> Napríklad slovinský moderný básnik Srečko Kosovel bol knižne prekladaný do slovenčiny aj pred rokom 1989, ale kvôli vopred určenému časovému rámcu nášho výskumu sme tento záznam nakoniec neuviedli v našom bibliografickom zozname. Podrobnejšie informácie o tom vydaní si však čitateľ môže vyhľadať v *Slovníku prekladateľov z macedónčiny, srbčiny, chorvátčiny a slovinčiny* od Jána Jankoviča (Bratislava: Jugu / Veda, vydavateľstvo SAV, 2005). Taktiež si tam možno overiť záznamy preložených diel starších slovinských spisovateľov, ktorí majú blízko k „poetike dislokácie“ a problematiky „migrácie“, ale ich tvorba bola reflektovaná na Slovensku výlučne pred rokom 1989. Taký je povedzme Ivan Cankar a o ňom sa aj v posledných rokoch na Slovensku napísalo pomerne veľa. Pozri napr.: Alica KULIHOVÁ, 2010: Ivan Cankar v slovenských prekladoch. 90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lublane. Bratislava: Univerzita Komenského, 79-85. Zaregistrovali sme napokon aj zriedkavejšie prípady, keď od daného slovinského autora sme nezaradili do bibliografického súpisu všetky realizované preklady do slovenčiny po roku 1989, keďže sa všetky netýkali „poetike dislokácie“, niektoré z nich totiž patrili do iných literárnych žánrov.

súvislostiach.<sup>8</sup> Saša Vojtechová Poklač napríklad v svojej štúdie s názvom *Aktuálna recepcia slovinskej literatúry na Slovensku* zdôrazňuje fakt, že

„Súčasná recepcia slovinskej literatúry na Slovensku má v rozhodujúcej miere podobu časopisecky publikovaných prekladov. Súvisí to s tým, že vydanie prekladov v knižnej podobe je závislé od viacerých faktorov“. (Vojtechová Poklač 2010: 115)<sup>9</sup>

V súvislosti však s obdobím pred 1989 a v súlade s „poetikou dislokácie“ a motívom „migrácie“, ktorým boli naším primárnym cieľom skúmania, treba podrobnejšie predstaviť aj neustálu prítomnosť tvorby Ivana Cankara v slovenskom kultúrnom povedomí. Najnovšia iniciatíva o tom prišla v roku 2018 z Ľubľany kde v rámci manifestácie *Svetové dni Ivana Cankara* bola vydaná aj celá antológia jeho textov v rôznych svetových jazykoch v ktorej nechýbali, pochopiteľne, aj nové preklady do slovenského jazyka.<sup>10</sup> Napokon aj rakúsky literárny publicista Karl-Markus Gauß (1954), ktorého dielo *Európska abeceda* bolo preložené do slovenčiny v roku 2004 s nadšením píše: „o slovinskom spisovateľovi Ivanovi Cankarovi, čo vytvoril značný diel svetovej literatúry v malom jazyku, ktorým nehovorí viac ako dva milióny ľudí v štyroch štátoch, v Slovinsku, Taliansku, Rakúsku a v Maďarsku“ (Gauß 2004: 116). O Ivanovi Cankarovi s veľkým rešpektom píše aj ďalší významný slovinský

<sup>8</sup> Z najnovších štúdií z tohto okruhu treba pozrieť aspoň: Mária DOBRÍKOVÁ, 2010: Interkultúrne a interpretačné súradnice prekladového textu. Nad slovinským a českým prekladom románu S. Tratnik „Ime mi je Damjan“. 90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Ľubľane. Bratislava: Univerzita Komenského, 86-95; Michal BABIAK, 2010: Slovinská dramatika v slovenskom kontexte. 90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Ľubľane. Bratislava: Univerzita Komenského, 29-34; Ľuboš KAČÍREK, 2010: Viktor Smolej a jeho prínos pre rozvoj slovensko-slovinských vzťahov. 90. výročie vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Ľubľane. Bratislava: Univerzita Komenského, 16-28; Saša VOJTECHOVÁ POKLAČ, Miloslav VOJTECH, 2015: Jozef Ambruš a slovinská literatúra. *Pamät' literárnej vedy – Jozef Ambruš*. Ed. Erika Vrtáňová a Oľga Vaneková. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 13-29; Saša VOJTECHOVÁ POKLAČ, 2014: Recepcia slovenske kniževnosti na Slovaškom. *Obdobja 33*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 513-519; Svetlana KMECOVÁ, 2014: Slovenistika na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v premenách. *Philologica 73* (Zborník Filozofickej fakulty UK). Bratislava: Univerzita Komenského, 79-88; Špela SEVŠEK ŠRAMEL, Jozef PALLAY, 2017: *Sedemdeset let slovistiky v Ljubljani (posvečeno Andreju Rozmamu)*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta; Špela SEVŠEK ŠRAMEL, 2018: Tradícia literárnej slovistiky v Ľubľane: prekladateľská, odborná a vedecká činnosť Viktora Smoleja. Preklad do slovenčiny: Oľga Ambrósová. *Minulosť, súčasnosť a perspektívy literárnej slovistiky*. Ed. Radoslav Passia. Bratislava: Platforma pre literatúru a výskum, 127-135, ako aj celú doktorskú dizertáciu Miha Kragelja *Vlna kultúre pri rozvoji politických in hospodarských odnosov med Slovansko in Slovenijo*, obhájenej na Filozofickej fakulte v Ľubľane v roku 2019.

<sup>9</sup> Pod lektorským vedením S. Vojtechovej Poklač sa na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v posledných pätnást rokoch zrealizovali viaceré hosťujúce návštevy popredných slovinských spisovateľov a taktiež boli vydané viaceré knižné preklady (Franjo Frančič, Feri Lainšček a iní) na ktorých participovali študenti slovinistiky UK v Bratislave. Najlepšie preklady študentov boli publikované aj v dvoch literárnych antológiách. Pozri: Saša VOJTECHOVÁ POKLAČ, Svetlana KMECOVÁ (ed.), 2013: *Nabládnutia do súčasnej slovinskej prózy*. Bratislava: Univerzita Komenského, 108 s.; Saša VOJTECHOVÁ POKLAČ, Miloslav VOJTECH (ed.), 2014: *Čítame súčasnú slovinskú literatúru (Antológia literárnych textov)*. Bratislava: Univerzita Komenského.

<sup>10</sup> Pozri: *Antológia literature Ivana Cankarja s prevodi v tuje jezike* (Slovenščina na tujih univerzách, Projekt Svetovni dnevi Ivana Cankarja), 2018. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 425-454 (slovenské preklady).

autor, ktorého eseje boli dvakrát knižne preložené do slovenčiny. Je to Aleš Debeljak,<sup>11</sup> ktorý v knihe *Kozmopolitická metafora (Individualizmus a národná tradícia)* presvedčivo tvrdí:

„Keď sa koncom roku 1909 Cankar vrátil z návštevy u brata Karla, tajomníka katolíckeho arcibiskupa v Sarajeve, do clivo rozkošného objatia Lufňany, aby sa – podľa vlastných slov – konečne presunul do *centra života*, prerezal svoju pupočnú šnúru s Viedňou. Tam prežil najplodnejšie obdobie svojej umeleckej biografie.“ (Debeljak 1998: 172)<sup>12</sup>

Aleš Debeljak v spomínanej knihe *Kozmopolitická metafora* píše aj o ďalšom veľkom slovinskom spisovateľovi, ktorý bol vydaný v slovenčine v rozsiahlom knižnom básnickom výbere. Je to Tomaž Šalamun,<sup>13</sup> ktorý preslávil slovinskú poéziu azda najviac vo svete koncom 20. a začiatkom 21. storočia. Debeljak tam podotýka, že

„nie je teda prehnané tvrdenie, že v Šalamunovi môžeme vidieť medzinárodného L=A=N=G=U=A=G=E básnika *avant la lettre*.“ (Debeljak 1998: 172)

Napokon zhodou smutnej okolnosti tesne po ich smrti bolo pripravené a ich obom venované skoro celé tematické číslo slovenského literárneho časopisu *Romboid* 7-8 (2016), keďže T. Šalamun zomrel roku 2014 a A. Debeljak o dva roky neskôr, teda v roku 2016.<sup>14</sup> Číslo zostavila a pridružené texty o nich pri tejto príležitosti vybrala

<sup>11</sup> Brnenský slavista Ivan Dorovský napr. o ňom okrem iného uvádza: „Básnik a esejista Aleš Debeljak jako odchovanec amerických univerzit a autor antologie *Americká metafyzika* (1988, Americká metafyzika) prosazoval americký model pro charakteristiku nových básnických a prozaických uměleckých postupů. Jeho *Postmoderní sfinga* (1989, Postmoderná sfinga) je ovšem první slovinskou prací o postmodernismu, která zdůrazňuje také aspekty sociologické a kulturologické“ (Dorovský 2004: 128).

<sup>12</sup> Okrem dvoch zaznamenaných knižných prekladov A. Debeljaka do slovenčiny treba upozorniť aj na časopisecké preklady, napríklad: Aleš Debeljak, 1998: Nádej a obavy národnej kultúrnej tradície. *Rak – Revue aktuálnej kultúry* 3/1–2, 7. (Preklad: Karol Chmel), potom preklady v časopise *Romboid* z roku 1999 a 2016 a jeho početné texty v časopise *Fragment*, kde sa stal „kmeňovým autorom“ (Podrobnejšie o tom pozri v našej štúdie: Zvonko TANESKI, 2020: Južnoslovanskí spisovatelia na stránkach slovenského časopisu „Fragment“ (1987-2017) / South-Slavic Authors on the Pages of Slovak Journal „Fragment“ (1987-2017). *Зборник Матиче Српске за славистику* 98 (Matica Serbica: Department of Literature and Language, Review of Slavic Studies). Нови Сад: Матича Српска, 201-213.

<sup>13</sup> Na Slovensku po vydaní knižného výberu z jeho poézie vyšlo zopár ohlasov, ktoré poukazujú na nesmiernu dôležitosť a jeho pevné miesto v súčasnej slovenskej a svetovej kultúre. Pozri napríklad doslov Karla Chmela: „Môj svet je jasný a volá sa tak, ako sa volajú moje knihy“ v samotnej knihe ako aj ďalšie texty: Daniel HEVIER, 2003: ...lebo píšem (Tomaž Šalamun: *Slovesá slnka*. Výber z poézie). *Romboid* 38/3, 83-84; Звонко ТАНЕСКИ, 2010: Поезијата како јазична слојувалка на светот (Томаж Шаламун во словачкиот и во македонскиот книжевно-културен контекст). *90. výročí vzniku Univerzity Komenského v Bratislave a Univerzity v Lublani*. Bratislava: Univerzita Komenského, 306-313. Aj básne Tomaža Šalamuna boli vydávané v slovenčine taktiež v časopise *Romboid* v roku 1999, 2011 a 2016 a tak ako pri A. Debeljakovi boli jeho početné texty publikované aj v časopise *Fragment*, kde sa takisto stal „kmeňovým autorom“ (Podrobnejšie o tom pozri v našej vyššie citovanej štúdie: Južnoslovanskí spisovatelia na stránkach slovenského časopisu *Fragment* 1987-2017).

<sup>14</sup> Nad príkladom s dielami Tomaža Šalamuna a Aleša Debeljaka sa inak dobre odzrkadľuje to, čo kedysi vyzdvihol rakúsky publicista Karl Markus Gauß: „Amerika je európsky vynález, a ako sa to často pri takýchto veciach stáva, aj ona sa oslobodila od svojho tvorca [...] Európania urobili z Ameriky to, čím Amerika dnes je, ale dokiaľ k tomu



Stanislava Chrobáková Repar. V čísle je zároveň zaradený aj posledný text samotného A. Debeljaka, ktorý napísal o T. Šalamunovi a v ňom stručne píše:

„Šalamun totižto vo svojom umeleckom diele ustavične prekračoval limity, deliace čiary a hranice, veď žil paralelne vo viacerých jazykoch, kultúrach aj osobnostiach“. (Debeljak 2016: 8)

Aj texty niektorých ďalších významných slovinských autorov venované T. Šalamunovi a preložené do slovenčiny Stanislavou Chrobákovou Repar dostali priestor v tomto čísle *Romboidu*. Povedzme Ivo Svetina tam podotýka:

„Zist'oval som, že jeho irónia, cynizmus, pohrávanie sa s národnými sviatosťami atď. majú svoj pôvod v hlbokom premýšľaní o vtedajšom slovinskom prostredí: tak spoločenskom, ako duchovnom. A že sa rozhodol pre povolanie básnika. No a predovšetkým, že sa mu už začali otvárať dvere do sveta, ktorý vtedy predstavovala najmä Amerika“. (Svetina 2016: 10-13)

Ďalej Marko Elsner Grošelj priznáva:

„U Tomaža si najviac cením jeho odvahu prejsť na druhý breh, prekročiť priamu významovosť poézie, prelomiť definície. Až táto odvaha poézii umožní vyjadriť sa po svojom, vo vlastnom jazyku, ktorý objavuje a zároveň už aj opúšťa, rozpletajúci akýsi vznášajúci sa, žiariaci svet nespochybniteľného a zároveň detský radostného jestvovania“. (Elsner Grošelj 2016: 13-14)

Kristijan Muck zase pripomína, že

„jeho poézia, z toho bezprostredného hľadiska, čoraz menej súvisela so slovinskou situáciou a čoraz viac ju bolo možné charakterizovať ako celok jestvujúceho sveta, otvárajúceho sa smerom k nekonečnu“. (Muck 2016: 16)

Meta Kušar na záver upozorňuje na to, že

„Šalamuna je naozaj potrebné čítať srdcom alebo dušou. takéto čítanie nás vedie k zodpovednosti [...] Tak ako dejiny postavili Kocbeka na miesto, ktoré mu patrí, postavia aj Šalamuna. Nech sú si toho vedomí akademickí úradníci, ktorí ho nečítajú celou dušou, ale zaoberajú sa *škatuľkovaním*“. (Kušar 2016: 23)

---

dospelí, prestali sa Európania považovať za Európanov, svoj svet začali chápať ako špecificky americký, a naproti tomu v Európanoch, ktorí zostali doma, dozrievali ambivalentné pocity, pozoruhodným spôsobom zmiešané z obdivu a pohrdania [...] Ak sa cudzincovi môže pripísať akýkoľvek zločin, čoskoro sa stane zločinom už to, že je človek cudzincom. Cudzinec už ani nepotrebuje spáchať zločin, on sám ním je a skutočnosť, že ešte stále medzi nami bez prestania zotrváva, je toho dôkazom“ (Gauß 2004: 9-10, 31).

V uvedenom čísle *Romboidu* zas Alešovi Debeljakovi odovzdala poctu redaktorka S. Chrobáková Repar, ktorá v svojej správe nad textom *Všetko, čo je napísané, je naše* A. Debeljaka uvádza:

„V posledných rokoch intenzívne písal glosy na aktuálne témy a zapíňal rubriky novín, písal o Lou Reedovi a hudobnej skupine Azra, islame a kresťanstve, Amerike aj Bosne, čítal, čo píšu jeho priatelia v Belehrade, Sarajeve, Záhrebe, New Yorku, v Ľubľane“. (Chrobáková Repar 2016: 30)

V neposlednom rade a v novšom období sa slovenská odborná recepcia rozšírila takisto aj na jedného z najvýznamnejších slovinských dramatikov, esejistov a spisovateľov – Draga Jančara, ktorého dva romány doposiaľ boli preložené do slovenčiny. Zuzana Vargová totiž v svojej vedeckej monografii *Koncepcie strednej Európy* vyzdvihuje skutočnosť, že

„D. Jančar preferuje kultúrno-historické návraty, spája ich s hľadaním a nachádzaním *existenciálneho zmyslu*, nachádzaním mostu medzi minulosťou a budúcnosťou. Z hľadiska pojmového chaosu postavil pojem strednej Európy na časovú os *minulosť – budúcnosť*. Kým to prvé je zaviate *nánosom* času, to druhé je bilancovaním, spájaním idey celku so schopnosťou vzájomnej úcty, solidarity a porozumenia“. (Vargová 2015: 85-86)

Vargová pritom cituje D. Jančara z českých a z maďarských prameňov, resp. prekladov, ale v každom prípade svojím výkladom tiež prispela k popularizácii jeho poetiky v slovenskom kultúrnom priestore. Na pôde Ústavu slavistiky Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne bola nedávno obhájená aj doktorská dizertácia o románoch Draga Jančara, ktorej autorkou je Ivana Bůžková.<sup>15</sup>

#### 4 Záver

Všetci prelození slovinskí spisovatelia na Slovensku po roku 1989, ktorý majú blízko v „poetiky dislokácie“ a k motívu „migrácie“ nám svojimi dielami preukazujú, že neostáva nám nič iné, než hľadať zmysel v realite, v ktorej sa nachádzame a ktorá nám bola pridelená. Dnešná demokracia znamená v podstate možnosť feedbacku medzi konkrétnym spoločenským zriadením a autonómnym a racionálnym

<sup>15</sup> Aj horespominaný rakúsky publicista Karl Markus Gauß v citovanej knihe *Európska abeceda* dopĺňa to, že „v jazyku Draga Jančara, ktorý žije v Ľubľane a je skutočne povznesený nad každé slovinské veľikášstvo, stretávame zodpovedajúce prívlastky, či sa už hovorí o *balkánskej kréme* alebo o niečom inom a nimi autor vyjadruje, že ide o vec mimoriadne nízkej, mizernej kvality“ (Gauß 2004, 24).

jednotlivcom. Preto treba na záver už len zosumarizovať to, že ústrednou témou preložených diel zo slovinskej literatúry do slovenčiny po roku 1989 súvisiace s „poetikou dislokácie“ a s motívom „migrácie“ je zhruba subjekt a možnosti, či skôr nemožnosť jeho spolužitia so svetom a so sebou samým. Protagonisti v prozaických a v dramatických dielach zväčša bolestivo až precitliveno vnímajú vlastnú účasť na opakujúcom sa zlyhaní vzťahov, ktoré nevedú k prekonaniu samoty, ale iba k ďalšiemu sklamaniu. V situácii pocitovaného pohrozenia a nezvládania životnej reality sa títo postavy / „hrdinovia“ pokúšajú vymaniť z banality sveta prostredníctvom štylizácie do roly outsidera. Veľký dôraz sa kladie na jazykovú, štylistickú zložku próz či drám. „Subjekt“ možno v rámci ich tvorby chápať ako pojem, ktorého obsah (aspoň čiastočne) zodpovedá „lyrickému subjektu“. Základným zámerom väčšieho počtu týchto textov je totiž prezentácia subjektu. Text neraz pozostáva z fragmentov, ktoré zaznamenávajú interakciu subjektu so svetom (dialógy), či reflexiu sveta a seba zo strany subjektu (monológ). Celkovo ich poetika neprechádza výraznejšími zmenami, čo umožňuje vymedziť v rámci ich autorských rukopisov istý stereotyp. Z interpretačného hľadiska je záujem o subjekt v ich dielach motivovaný práve jeho ústredným postavením v texte: subjekt v ňom figuruje nielen ako téma, ale plní zároveň funkciu rozprávača (dominuje priamy alebo personálny rozprávač) a určuje tak perspektívu narácie aj uhol pohľadu na svet. Ich priehľadným poslaním je vytvoriť kontrastné pozadie, na ktorom sa zdôrazňuje vznešenosť, exkluzívnosť subjektu a jeho myšlienkových prejavov, ktoré text uchováva v podobe (pseudo)filozofujúcich sentencií. Autori akoby sa vo svojich dielach zameriavali na zdôraznenie fatálno-existenciálneho rozmeru situácie, v ktorej sa nachádza subjekt: svojich protagonistov nechávajú neustále narážať na neprekonateľnú bariéru ich individuálneho bytia, o ktorú sa monotónne triešťa všetky ich snahy o prekonanie osamelosti. A ani so sebou samým to subjekt nemá ľahké. Takáto sústredenosť textu predovšetkým na estetizáciu subjektu a jeho protikladných prejavov ovplyvňuje a aj zužuje spôsob prijatia ich textov. „Spoved““, rovnako ako každý iný z prejavov „ja“, stojí v strede textu a jeho záujmu. Jeho cieľom je tak vlastne estetizácia bytia protagonistov a košatá verbalizácia najbanálnejších udalostí, ktoré sa ich týkajú. Preto by sa koniec koncom mohli obrazne označiť tieto pohľady na svet ako križovatkou medzi precitlivenosťou a znečitlivením, medzi spovedou a exhibíciou a ich outsiderstvo ako výlučnosť a vylúčenosť zároveň.

Schválne vyhrotená ľahostajnosť a zároveň štylizovaná precitlivenosť protagonistov, to všetko spolu s nazeraním na svet cez prizmu jedinečnosti ich vlastného bytia znova a znova odkazuje na oživenie, alebo skôr parafrázu dnešného

dekadentného sveta. Práve ono premieňa vylúčenie subjektu zo spoločnosti na výlučnosť samoty. V protiklade k povahe existencializmu je totiž to, že tieto texty prvotne nesmerujú k analytickému rozkrytiu situácie subjektu (a už vôbec nie k jej riešeniu), ale predovšetkým k jej predvedeniu. Práve odhalenie nespoľahlivosti protagonistu – rozprávača / protagonistu / lyrického subjektu a jeho sebavedomie vlastnej výlučnosti bránia však občas (slovenskému) čitateľovi vnímať a prijať jeho situáciu ako širšie ľudský platnú. Dekadentná póza preňho nie je trvalou úľavou, ale iba prechodným riešením jeho večného a bolestivého sporu s realitou. Podobné diela však zaznamenávame aj v novšej slovenskej literatúre a z toho hľadiska je korpus týchto preložených diel zo slovinskej literatúry len vítaný a azda preto v plnej miere akceptovateľný. Zostáva nám už iba dúfať, že nový vývin slovensko-slovinských literárnych a kultúrnych vzťahov v rokoch pred nami prinesie aj nové hodnoty, ktoré rozšíria naše intelektuálne obzory a tým aj obohatia duchovné rozmery širšej čitateľskej spoločnosti.

### Zoznam preložených diel

- Vladimír BARTOL, 2004: *Alamut*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková Repar. Bratislava: Slovart.
- Andrej BLATNIK, 2000: *Tao láske*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: F. R. & G.
- Aleš DEBELJAK, 1998: *Kozmopolitická metafora (Individualizmus a národná tradícia)*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: Kalligram.
- Aleš DEBELJAK, 1998: *Temné nebo Ameriky*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: F. R. & G.
- Evald FLISAR, 2018: *Pozorovateľ*. Zo slovinčiny preložila Svetlana Kmecová. Bratislava: Trio Publishing.
- Kristina HOČEVAR, 2016: *Bez názvu (Edícia Versopolis)*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: Ars Poetica.
- Stanka HRASTELJ, 2015: *Bez názvu (Edícia Versopolis)*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: Ars Poetica.
- Jože HUDEČEK, 1999: *Zbeh*. Zo slovinčiny preložila Anežka Kočalková. Bratislava: Kalligram.
- Aljoz IHAN, 2003: *Riešenie*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: F. R. & G.
- Drago JANČAR, 2001: *Polárna žiara*. Zo slovinčiny preložila Anežka Kočalková. Bratislava: Kalligram.
- Drago JANČAR, 2007: *Staviteľ (Mýtus o Daidalovi)*. Zo slovinčiny preložila Svetlana Kmecová. Bratislava: Slovart.
- Dušan JOVANOVIČ (pseudonym O. J. Traven), 2011: *Exhibicionista*. Zo slovinčiny preložil Ján Jankovič. In: Slovínska dráma. Bratislava: Divadelný ústav. 27–103
- Edvard KOCBEK, 1997: *Kameň bralo (Výber z poézie)*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: Nadácia Studňa.
- Barbara KORUN, 2018: *Prídem hneď a iné básne*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková Repar. Kordíky: Skalná ruža.
- Srečko KOSOVEL, 2012: *Zelený papagáj / Zelení papagaj*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková Repar. Bratislava: Drego a srd / Vlňa.
- Meta KUŠAR, 2008: *Lublana*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková Repar. Bratislava: Ars Poetica.

- Vinko MÓDERNDORFER, 2004: *Mama umrela dvakrát (Tri komédie)*. Zo slovinčiny preložil Ján Jankovič. Bratislava: Jaga.
- Vinko MÓDERNDORFER, 2008: *Truth story (Tri komédie)*. Zo slovinčiny preložil Ján Jankovič. Bratislava: Jaga.
- Josip OSTI, 2001: *Narcis z Krasu*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Primož REPAR, 2003: *Krebké pavučiny (Výber z poézie)*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková-Repar. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Simona SEMENIČ, 2011: *5chalanov.si*. Zo slovinčiny preložila Romana Marušková. In. Slovinská dráma. Bratislava: Divadelný ústav. 167-271.
- Breda SMOLNIKAR, 2011: *Keď sa bore zazelenajú brezy*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková-Repar. Bratislava: Kalligram.
- Tomaž ŠALAMUN, 2002: *Slovesá sluka*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Aleš ŠTEGER, 2000: *Kašmír a iné básne*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Suzana TRATNIK, 2008: *V olám sa Damián*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková-Repar. Bratislava: Literárne informačné centrum (Edícia 100 slovanských románov).
- Maja VIDMAR, 2015: *Izby a iné básne*. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková-Repar. Bratislava - Ľubľana: Literárna nadácia Studňa - JSKD RS.
- Dane ZAJC, 2000: *Dolu dolu a iné básne*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Banská Bystrica: Drewo a srd.
- Uroš ZUPAN, 2004: *Otváranie delty*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: F. R. & G.
- Matjaž ZUPANČIČ, 2011: *Chodba*. Zo slovinčiny preložila Ján Jankovič. In. Slovinská dráma. Bratislava: Divadelný ústav. 105-165
- Slavoj ŽIŽEK, 1998: *Mor fantázií*. Z angličtiny preložili Martin Gális a Mária Gálisová. Bratislava: Kalligram.
- Slavoj ŽIŽEK, 1995: *Raduj sa z národa svojho ako zo seba samého*. Z angličtiny preložili Egon Gál a Ľubica Hábová. Praha, Bratislava: G plus G – Archa.

## Literatúra

- Ivan DOROVSKÝ, 2004: Moderna a postmoderna v slovinskej literatúre. *Slovinské meziliterárni sbory a rozdíly*. Brno: Masarykova univerzita v Brně.
- Karl Markus GAUß, 2004: *Európska abeceda*. Z nemeckého originálu preložili Zdenka Beckerová a Etela Farkašová). Bratislava: Kalligram.
- Aleš DEBELJAK, 1998: *Kozmopolitická metafora*. Zo slovinčiny preložil Karol Chmel. Bratislava: Kalligram.
- Aleš DEBELJAK, 2016: Odišiel tak, ako žil: s úsmevom na perách. *Romboid* 7/8, 8-10.
- Marko ELSNER GROŠELJ, 2016: Tomaža som stretával zriedkakedy. *Romboid* 7/8, 13-14.
- Stanislava CHROBÁKOVÁ REPAR, 2016: Správa. *Romboid* 7/8, 30.
- Meta KUŠAR, 2016: Čo som šalamunologička?! *Romboid* 7/8, 23.
- Marek MITKA, 2018: Umelecké preklady z poľskej literatúry do slovenčiny po roku 2000 (Poznámky k poeticko-axiologickému a inštitucionálnemu profilu). *Polonistické studie*. Ed. Ivana Dobrotová. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Kristijan MUCK, 2016: Spev. *Romboid* 7/8, 16.
- Ivo SVETINA, 2016: Prvá podoba Tomaža Šalamuna. *Romboid* 7/8, 10-13.
- Zuzana VARGOVÁ, 2015: *Koncepcie strednej Európy*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta stredoeurópskych štúdií. 85-86.
- Saša VOJTECHOVÁ-POKLAČ, 2010: Aktuálna recepcia slovinskej literatúry na Slovensku. *Preklad ako kultúrna a literárna misia. Zborník prác z medzinárodnej konferencie*. Ed. Alica Kulihová, Oľga Škvareninová. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.

By means of summarised research we bring to the expert public new exact knowledge about newer literary works of Slovenes and their current trends, and, at the same time, we present to the Slovak cultural public a comprehensive output about newer literary and cultural references of Slovenian works of art (prose, drama, philosophy, poetry, essays), as well as the importance of individual artistic book translations from Slovenian literature in Slovakia. Inevitably with such an initial "diagnosis", the first step is to name the problem, as "naming the problem" is the first stage of overcoming it. Therefore, our primary task is to testify to the whole, and only later to examine the problem in more detail and eventually reach the necessary, respectively desirable results. The central theme of the translated literary works from Slovenian literature into Slovak after 1989 related to the "poetics of dislocation", and the motive of "migration" is roughly the subject and possibilities, or rather the impossibility of its coexistence with the world and with itself. The protagonists in prose and dramatic works tend to perceive painfully, or even sensitively, their own participation in the repeated failure of relationships, which does not lead to overcoming loneliness, but only to further disappointment. In a situation of perceived threat and failure to control the reality of life, these characters / "heroes" try to break free from the banality of the world through stylisation into the role of an outsider. Great emphasis is placed on the linguistic, stylistic component of prose or drama. The "subject" can be understood in the context of their creation as a term whose content (at least in part) corresponds to the "lyrical subject". Not only is it almost irrelevant to them to deal with the story, but the (strict) distinction between the narrator's bands and the characters also seems unnecessary. The basic intention of a larger number of these texts is to present the subject. The text often consists of fragments that record the interaction of the subject with the world (dialogues), or the reflection of the world and oneself by the subject (monologue). Overall, their poetics do not undergo significant changes, which makes it possible to define a certain stereotype within their authors' manuscripts. The corpus of these translated works from Slovenian literature is only welcome and perhaps fully acceptable. We only have to hope that the new development of Slovak-Slovenian literary and cultural relations in the years before us will bring new values that will broaden our intellectual horizons, and, thus, enrich the spiritual dimensions of a wider reading society.

# РАТКО И МИРКО И УШТЕ НЕКОЛКУ ЛЕКСИЧКИ ОСОБЕНОСТИ НА ПРЕВОДОТ НА ЗБИРКАТА РАСКАЗИ „ВИКАЈТЕ МЕ ЕСТЕБАН“ ОД ЛЕЈЛА КАЛАМУИЌ ОД БОСАНСКИ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК

БОРЧЕ АРСОВ,<sup>1</sup> КАТАРИНА ЃУРЧЕВСКА-АТАНАСОВСКА<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Скопје, Северна Македонија, borcea@imj.ukim.edu.mk

<sup>2</sup> Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, Северна Македонија, katarina.gjurchevska.atanasovska@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт** Збирката раскази „Викајте ме Естебан“ од Лејла Каламуиќ во оригинал на босански јазик („Zovite me Esteban“) е издадена во 2015 г., а во 2017 г. излегува од печат и преводот на македонски. Станува збор за автобиографска збирка и интимно четиво на една од најчитаните современи (квир) авторки денес во Босна и Херцеговина. Самиот оригинал изобилува со елементи особено интересни за проучување на повеќе јазични рамништа, а преводот, умешно следејќи ја мислата на Каламуиќ, одлично ја пресликува содржината на македонски јазик. Тргувајќи од тоа како „потстанарите“ Rat и Mir, на македонски стануваат Ратко и Мирко, преку басамците и меаната во расказите каде што главни ликови се бабите и дедовците, сè до особено интересните преводи на дел од колоквијалната лексика, во овој труд правиме избор на повпечатливите преводни решенија, кои придонесуваат едно вакво емотивно и богато, а, сепак, минималистичко дело, да се почувствува „домашно“ на македонски јазик.

#### Клучни зборови:

расказ,  
оригинал,  
превод,  
лексика,  
карактеристики

**RATKO AND MIRKO AND SOME  
OTHER LEXICAL CHARACTERISTICS  
OF THE TRANSLATION OF THE  
SHORT STORIES COLLECTION  
“CALL ME ESTEBAN”  
BY LEJLA KALAMUJIĆ FROM  
BOSNIAN INTO MACEDONIAN**

BORČE ARSOV,<sup>1</sup> KATARINA GJURČEVSKA-ATANASOVSKA<sup>2</sup>

<sup>1</sup> St. Cyril and Methodius University in Skopje, Institute of Macedonian Language  
"Krstе Misirkov", Skopje, North Macedonia, borcea@imj.ukim.edu.mk

<sup>2</sup> St. Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of Philology "Blaze Koneski",  
Skopje, North Macedonia, katarina.gjurchevska.atanasovska@flf.ukim.edu.mk

**Abstract** The short stories collection “Vikajte me Esteban” (in English “Call Me Esteban”) originally written in Bosnian (“Zovite me Esteban”) was first published in 2015, and translated into Macedonian in 2017. It is an autobiographic and intimate text from one of today’s most popular contemporary (queer) authors in Bosnia and Herzegovina. The original abounds in elements particularly interesting for analysis from different linguistic aspects. Bearing in mind Kalamujic’s string of thought, the translator skillfully renders the shorts stories in Macedonian. Starting from the “tenants” Rat and Mir, who become Ratko and Mirko in Macedonian, through basamatsi and mehana in short stories in which grandparents are main characters, leading to most interesting examples of some colloquial lexis, in this paper we focus on the most striking translation choices. These create a sense of familiarity and smoothness in Macedonian of a text which is emotionally rich and still very minimalistic in style.

**Keywords:**

short story,  
original,  
translation,  
lexis,  
characteristics



## 1 Вовед

„Викајте ме Естебан“<sup>1</sup> од Лејла Каламуџиќ претставува збирка од деветнаесет раскази со автобиографска содржина, која своето прво оригинално печатено издание го добива во 2015 г. од издавачката куќа „Добра књига“ од Сараево. Во трудов се користи изданието од 2016 г. на издавачката куќа „Редбокс“ од Белград, кое е сосема исто со оригиналот. На македонски збирката е објавена во 2017 г. во превод на Ѓоко Здравески. Станува збор за раскази што во својата содржина го пресликуваат животот на авторката, која е една од најпознатите квир<sup>2</sup> автори во Босна и Херцеговина и, воопшто, една од најчитаните современи автори денес.

Младниот наградуван македонски писател, Петар Андоновски, за „Викајте ме Естебан“ ќе каже: „...Во оваа збирка го следиме емоционалниот пат на протагонистката, од најраните сеќавања на прерано починатата мајка, преку детството со татко алкохоличар кој е секогаш отсутен, смртта на бабата и на дедото, распаѓањето на државата, па сè до откривањето на сопствената сексуалност... Но, ова не се раскази само за едена семејна сага. Ова е книга и за распаѓањето на една држава, за внатрешните (интимните) распаѓања, за неповратно изгубениот идентитет...“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Во оригинал на босански јазик: *Zovite me Esteban – Lejla Kalamujić*

<sup>2</sup> *квир* - од англискиот јазик *queer*: „*Квир*, во рамки на квир теоријата и на квир активистичките политики, има многуслојно значење, но најчесто се однесува на стратешко превреднување и присвојување на погрдната и навредлива ознака за сексуалните и родово ненормативни идентитети и практики, кои, во рамките на хетеронормативните дискурси, се означуваат како настрани, изопачени, чудни, ексцентрични, ненормални. *Квир*, во овој контекст, претставува повеќе од класифицирачка категорија за сексуалноста и за родот, како што се, на пример, различните сексуални ориентации и идентитети (хомосексуалност, бисексуалност, хетеросексуалност итн.). *Квир* е политичка идентификација на отпор и свесно спротивставување и отфрлање на сите нормативни одредници на родовиот и на сексуалниот идентитет, и на идентитетот, воопшто. Главно, во водечките медиуми и дискурси, денес, терминот *квир* се применува како „чадор термин“ за означување на сите нехетеросексуални и родово небинарни идентитетски позиции, честопати и како замена за акронимот *ЛБТ*.“ (нашата благодарност за ова поопширно дефинирање на терминот *квир* му ја должиме на м-р Славчо Димитров, докторанд, истражувач во областа на критичката теорија и на современата политичка филозофија)

<sup>3</sup> Од промоцијата на преводот на збирката на македонски јазик.

Во рамките на анализата направена за потребите на овој труд, збирката раскази „Викајте ме Естебан“ е одбрана како корпус поради автентичниот јазичен израз што авторката го користи, богат со нестандартни јазични средства што се одликуваат со висок степен на експресивност. Имено, делото му припаѓа на литературниот правец *минимализам*, во литературата познат уште и под името *валкан реализам*.<sup>4</sup> Минимализмот го карактеризираат мошне куси, речиси лаконски, реченици и неформална и колоквијална лексика и регистар, кои оставаат силен впечаток врз читателот. Ваквите дела, најчесто, го отсликуваат досадниот живот на обичниот човек. Ликовите зборуваат малку, но кажуваат многу и допираат чувствителни теми испраќајќи силни пораки.

Во согласност со литературниот правец на кој му припаѓаат, расказите се одликуваат со мошне специфичен јазичен израз и во овој труд тој ќе се разгледува, пред сè, од лексички аспект. Оригиналот изобилува со интересни лексички елементи со силно изразен емоционално-експресивен набој. Особено е интересно да се анализира и да се дискутира како ваквите зборови се пренесени на македонски јазик и дали, притоа, се задржуваат стилските нијанси од оригиналот. За таа цел, се коментираат повпечатливите преводни решенија за неколку различни видови лексика, кои придонесуваат едно вакво емотивно и богато, а, сепак, минималистичко дело, да се почувствува „домашно“ на македонски јазик.

Имајќи ја предвид еквиваленцијата, којашто е клучен поим во транслатологијата, и којашто, генерално, подразбира совпаѓање на врската меѓу примачот на пораката и самата порака со онаа врска што постоела меѓу оригиналните примачи на пораката и оригиналната порака, успехот на секој превод, пред сè, зависи од тоа колку тој постигнува еквивалентен ефект со оној на оригиналот (Nida 1964a: 159). Преведувачот треба да произведе „различен вид превод на ист текст за различна публика“ (Newmark 1995: 10), што значи дека тој треба и да одлучи во која мера ќе му се повинува на принципот на еквивалентен ефект, во зависност од типот на текстот и од очекувањата на

<sup>4</sup> „Валкан реализам“ е термин создаден од Бил Буфорд (*Bill Bufford*). Се појавува во седумдесеттите години од XX век како релативно пасивно минималистичко движење на американскиот расказ. Негови претставници се Рејмонд Карвер (*Raymond Carver*), Ричард Форд (*Richard Ford*), Тобијас Вулф (*Tobias Wolff*) и други. Лаконската проза и елиптичниот стил во валканиот реализам потекнуваат од Хемингвеј. (*The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge University Press, 1993: 260)

читателот.<sup>5</sup> Според типологијата на текстовите на Рајс,<sup>6</sup> литературните текстови се категоризирани како текстови ориентирани кон формата, која се однесува на тоа *како* се изразува авторот, наспрема содржината, која соопштува *што* кажува тој (Reiss 2000: 31). Со оглед на тоа дека формалните елементи во ваквите текстови содржината ја предаваат на специфичен начин и свесно се користат за да создадат препознатлив уметнички впечаток, тие во преводот се репродуцираат со изрази што претставуваат аналогни формални еквиваленти.<sup>7</sup> Имајќи ја предвид експресивната функција на јазикот, преведувачот треба да настојува во преводот да понуди изрази паралелни по форма (а не само по значење), кои ќе создадат сличен впечаток на оној што го имаат и во оригиналот и, со тоа, да постигне сличен естетски ефект (ibid: 32–33).

## 2        **Анализа**

Од целокупниот корпус се издвоени неколку различни видови лексика и се групирани во четири *категории* заради поголема прегледност при споредбата: *турцизми*, *фразеологизми*, *лексика со емоционален карактер*<sup>8</sup> и *колоквијализми*. Лексиката од сите четири категории претежно се врзува за неформалниот регистар и, исто така, често подразбира и одредени функционално стилски преклопувања. На пример, иако фразеолошките изрази ги ставаме во одделна категорија, тоа не значи дека тие истовремено не припаѓаат и во категоријата што ја izdelуваме како *колоквијализми*, кои, пак, од своја страна си имаат и свој емоционален карактер.

---

<sup>5</sup> За подетални информации во врска со функционалната и со динамичната еквиваленција на Најда и принципот на сличен или еквивалентен одговор/ефект на Њумарк в. Nida 1964 и Newmark 1995.

<sup>6</sup> Во зависност од јазичната функција (претставувачка, експресивна или убедувачка) што доминира во еден текст, Катарина Рајс разликува три типа текстови: текстови ориентирани кон содржината, текстови ориентирани кон формата и текстови ориентирани кон обраќањето). Преведувачката методологија и стратегиите што му се на располагање на преведувачот зависат од типот на оригиналот. Таа нуди различни преведувачки пристапи за различни типови текстови. За повеќе информации, в. Reiss 2000).

<sup>7</sup> Со оглед на тоа дека формата се однесува на тоа *како* авторот се изразува, наспрема она *што* го кажува (Reiss 2000: 31, понмот *форма*, во овој контекст, не се однесува на јазичните елементи или на видовите зборови од кои се состои еден израз, туку на начинот на кој тој се користи и на стилскиот ефект што го создава. Следствено, кога станува збор за аналогни формални еквиваленти, се мисли на преводи што го репродуцираат манирот и стилот на кој јазикот се користи во оригиналот.

<sup>8</sup> Во науката има повеќе различни класификации на лексиката со емоционално-експресивна нијанса, в. на пр. Минова-Ѓуркова 2003: 131 или Бояджиев 2002: 264–266. За потребите на овој труд, под понмот *лексика со емоционален карактер* се подразбираат зборови со одобрувачка емоционална нијанса (деминутиви и хипокористиви) и зборови со одрекувачки, негативен карактер (нејоративи, аугментативи и дисфемизми) (Бояджиев 2002).

## 2.1 Турцизми

Како што е познато во науката, турцизмите се зборови позајмени од турскиот јазик, или зборови што се навлезени во други јазици преку него како јазик посредник. Во контекст на македонскиот (а, слично и во контекст на босанскиот јазик), најголем број зборови е позајмуван од народниот турски јазик, којшто го зборувало турското население што живеело на Балканот. Овој јазик бил на висок степен од својот развој, богат со изразни средства и стилски фигури (Јашар-Настева 2001: 30). Логично е да се заклучи дека голем дел од турцизмите навлезени во другите јазици на Балканот се од општата сфера на употреба и се типични за секојдневната неформална комуникација.

Во оригиналот се забележува присуство на турцизми, кои на јазичниот израз му даваат посебност и архаична нијанса, а тие најмногу доаѓаат до израз во дијалозите меѓу постарите ликови во расказите (на пример: *mehana*, *basamacı*). Ова е дотолку поинтересно за анализа, од аспект на употребата на турцизмите во модерниот разговорен јазик на помладата генерација, којшто има тенденција полека да ги напушта, и во македонскиот и во босанскиот јазик, за сметка на друга неформална лексика што навлегува од други јазици како резултат на глобализацијата. Овде не се вбројуваат турцизмите што се дел од активната (а, во најголем случај, и од стандардната) лексика, или што не поминале низ процесот на архаизација (на пример: *sarma*, *jorgan*, *çarşaf*, *sat*, *çarape*).

Го поздравуваме изборот на преведувачот зборовите *mehana* и *basamacı* да ги задржи и на македонски, со што се постигнува истиот ефект со оној од оригиналот, сп.:

- *U mehani je on, znam ja. Svaku noć isto.* (дијалог меѓу бабата и дедото) (стр. 22)
- *Во меана е тој, знам јас. Секоја ноќ исто.*

*Dedo pobiti iz garaže, nana se spušta niz **basamake**.* (стр. 21)  
*Дедо поитиува од гаражата, баба се спушта низ **басамаките**.*

Тука сакаме да истакнеме дека, освен зборот *тебана*, во оригиналот се среќава и зборот *кафана*. Иако всушност станува збор за синоними, авторката свесно ги употребува во различни контексти. Истото се забележува и во преводот на македонски јазик. Сп.:

*Nana plačno, dedo ljutito, po ko zna koji put zvrcaju tati da se mani kafane.* (стр. 75)  
Баба плачливо, дедо лутто, по којзнае кој пат му сврцкаат на тато да ја батали **кафаната**.

Турцизмите што се дел од активната (а, во најголем случај, и од стандардната) лексика или што не поминале низ процесот на архаизација во босанскиот јазик ја имаат истата судбина и во македонскиот јазик. Следствено, и во преводот ги забележуваме истите зборови: *сарма, јорган, чаршаф, саат, чорани*. Како посебнифичен за преведување го издвојуваме зборот *раја*. Имено, во оригиналот тој се среќава три пати:

*Kad s rajom s faksa idem na kafju, ja to fino poredam po stolu, pa detaljno prolazimo svaku fazu bitkovog kretanja.* (стр. 15)  
*Radnici se smiju, ja brbljam o Sarajevu, o raji iz ulice.* (стр. 28)  
*Sjedimo, tatina raja dolazi i odlazi, i svaki put kad mi kaže da trebamo krenuti, ja naručim još jedan sok.* (стр. 77)

Во преводот, овој турцизам се среќава само еднаш, поточно во преводот на реченицата од стр. 28: *Работниците се смеат, јас одрорам за Сараево, за рајата од маало*. Освен *раја*, кој и не се користи многу често во македонскиот разговорен јазик, за разлика од босанскиот, тука преведувачот употребува уште еден турцизам (*маало*), со кој умешно ја надополнува разговорноста на изразот. За еден од другите два примера, се употребува друг турцизам (*тајфа*) (*Седиме, тајфата на тато доаѓа и си оди, и секојпат кога ќе ми каже дека треба да тргнеме, јас порачувам уште еден сок*), а во вториот го среќаваме зборот *екипа*, за којшто, во случајов преведувачот сметал дека е посоодветен, најверојатно, поради контекстот (*Кога со екипата од факс одам на кафе, јас тоа фино ќе го наредам на масата, па детално ја минуваме секоја фаза од движењето на битието*).

Можеме да констатираме дека преведувачот мошне успешно им пристапува на турцизмите од оригиналот, успева да го согледа нивниот колорит и ефектот што го имаат и на соодветен начин го пренесува и во преводот.

## 2.2 Фразеологизми

Минова-Ѓуркова (2003: 146) фразеолошките изрази ги дефинира како „неслободни зборовни состави кои се употребуваат како готови изрази. Тие се најчесто составени од повеќе зборови, при што значењето на фразеолошкиот израз не соодветствува на значењето на зборовите од кои е составен тој“. Покрај денотативното значење, фразеолошките изрази имаат и дополнителни стилистички нијанси и асоцијативни компоненти што се во основата на прагматичните елементи, кои зависат од културата и од традицијата, од стереотипите и од начинот на кој јазикот се користи во едно општество. (Ристиќ 2004) Имајќи предвид дека различни култури различно ја поимаат стварноста, преведувањето на фразеологизмите може да биде прилично компликувано и претставува своевиден предизвик.

Во оригиналот се забележува значителна употреба на фразеолошки изрази, што е и очекувано, имајќи ги предвид неговиот стил и неговиот литературен правец. Македонскиот и босанскиот јазик, поради близината, имаат одредени сличности, па и целосни совпаѓања во однос на фразеолошките изрази (на пример: *ruki bih stavila u vatru* : *рака би ставила во оган*; *ide mi na živce* : *ми оди на нерви*; *ni za živi glavi* : *ни за жива глава*). Ваквите изрази нема детално да ги коментираме, бидејќи не претставуваат особен предизвик за преведувачот.

Поинтересни за анализа се оние фразеолошки изрази, чиешто значење во двата јазика се реализира различно. Тоа, пред сè, значи дека преведувачот, најпрво, треба да ги препознае ваквите изрази, правилно да го разбере нивното значење и во целниот јазик да побара еквивалентен израз, кој формално ќе биде различен, но семантички ќе се совпаѓа со оригиналот. Во оваа насока, забележуваме дека преведувачот употребува навистина успешни решенија за повеќето од ваквите изрази. Ги издвојуваме следниве:

*Miholjsko ljeto*. (стр. 47)

*Циганско лето*.

*Zašto izgledaš ko pokisla gljiva?* (стр. 62)

*Зошто изгледаш ко накиснат глушец?*

*Hana nas i kartama **uzima lopatom** i stalno dolijeva vodu i kafu jer joj je poјaka.* (стр. 62)  
Хана нè **прави пуздер** во карти и цело време додава вода во кафето зашто ѝ е јако.

*Svako malo se pogledaju.* (стр. 94)  
**Нема-нема** на ќе се погледаат.

Во истиот контекст сакаме да го искоментираме преводот на изразот *brže-bolje*, кој во оригиналот се јавува на три различни места. Преведувачот на македонски, поведен од контекстот, употребува три различни преводи. Притоа, две од преводните решенија ја имаат потребната експресивност и успешно го пренесуваат изразот на македонски:

*Zastali smo, pogledali se i **brže-bolje** potrčali uz ulicu, derući se na sav glas...* (стр. 108)  
Застанавме, се погледнавме и **газ преку глава** потрчавме низ улицата, дерејќи се на цел глас.

*Ja se njima osmehnem stidljivo, pa **brže-bolje** utopim pogled i papir i slova.* (стр. 41)  
Јас ним им се насмегнувам срамежливо, па **брзо-брзо** го задлабочувам погледот во хартијата и буквите.

Сепак, во третиот пример, преведувачот овој фразеолошки израз од босанскиот јазик го преведува со прилогот *набрзина*, а на тој начин изразот е неутрализиран и доволно не ја покажува сликовитоста од оригиналот:

*Ona me i čudu gleda, pa **brže-bolje** objasnim...* (стр. 116)  
Таа ме гледа зачудено, па **набрзина** ѝ објаснувам.

Со употребата на прилогот се добива впечаток дека тој се однесува на начинот на којшто се одвивало објаснувањето, односно дека било кусо, брзо, па дури и површно, а изразот *brže-bolje* во примерот даден погоре повеќе објаснува дека ликот од расказот поитал да го даде објаснувањето час поскоро, без непотребно одложување. Затоа, во овој случај, сметаме дека значењето би можело подобро да се пренесе со стилски посоодветен израз, како што е, на пример, вториот од веќе искористените погоре (*брзо-брзо*).

Во продолжение на кажаното, ќе се осврнеме на уште два примера, каде што нудиме наши преводни решенија, за кои сметаме дека подобро би ја изразиле стилската нијанса од оригиналот и поприродно би звучеле на македонски јазик.

*A on je stvarno **bio lud ko struja**, pravio je haos po bolnici.* (стр. 16)

*A тој стварно **беше луд ко струја**, правеше хаос по болницата.*

Тука, во преводот се употребува калка на фразеолошки израз од босанскиот јазик, кој на македонскиот народен јазик не му е познат. Оттаму, предлагаме повеќе различни решенија, кои повеќе му прилегаат на нашиот разговорен јазик и посликовито го пренесуваат оригиналното значење:

*A тој стварно **беше мрднат (за сите пари)/ исчукан (за сите пари)/ тачка**, правеше хаос по болницата.*

Уште еден ваков пример се среќава во реченицата ...*navikli smo da vojnici idu često na vježbe – da ih nismo ugledali kako strašno ozbiljnih lica marširaju **pod punom ratnom spremom**, sa šlemovima na glavama.* (стр. 108) Овој израз е преведен со *под полна воена опрема*, кој не му е својствен на македонскиот јазик и звучи чудно. Сметаме дека има други поефектни изрази со кои би можело да се постигне потребното значење од оригиналот, сп.:

*...навикнавме војниците често да одат на вежби – да не ги здогледавме како со страшно сериозни лица маршираат **вооружени до заби**, со шлемови на главите.*

Во однос на фразеолошките изрази, сметаме дека преведувачот има одлична стратегија за нивното пренесување на македонски јазик, а коментарите што ги дадовме со алтернативни преводни решенија се однесуваат повеќе на нијанси и на предлози како преводот уште повеќе стилски да му се приближи на оригиналот, од една страна, а, од друга страна, истовремено да биде во духот на македонскиот јазик.



### 2.3 Лексика со емоционален карактер

Како што објаснивме погоре, под поимот *лексика со емоционален карактер* се подразбираат зборови со одобрувачка емоционална нијанса (деминутиви и хипокористички) и зборови со одрекувачки, негативен карактер (пејоративи, аугментативи и дисфемизми) (Бояджиев 2002). Ваквата лексика се одликува со исклучителна сликовитост и во неа можеби најсилно доаѓа до израз конотативниот аспект на јазикот, кој ги отелотворува сите општествени стереотипи, искуства и практики во една култура. Токму поради овие причини, лексиката со емоционален карактер бара сериозен пристап и голема умешност на преведувачот.

Македонскиот јазик е особено богат со ваква лексика и оттаму, сметаме дека преведувачот не би требало да има тешкотии при пренесувањето на ваквите зборови, а тоа се гледа и во корпусот. За илустрација издвојуваме неколку примери:

*Koji **prevarant**. Sav integrit, pun riječi, osmijeha. A nikad kiriju da plati.* (стр. 14)

*Каков **далаверција**. Целиот стегнат, полн зборови, насмевки. А никогаш кирија да плати.*

*Ovog puta prisustvujem, možda tako izdaja bude barem **malčice** manja.* (стр. 16)

*Овојпат присуствувам, можеби така предавството ќе биде барем **малкуцка** помало.*

*Poklonio mi je čika Ranko, stariji **čelavko**, dedin drug s posla i odličan lovac.* (стр. 81)

*Ми ја подари чичко Ранко, постар **ќелавко**, другар од работа на дедо ми и одличен ловец.*

*A mi **musavci**, seljaci... Stid nas naše Sneže!* (стр. 94)

*А ние **мрсулковци**, селани... Срам ни е од нашата Снежга!*

*Pijuckamo rakiju, voda za kafu vri na šporetu.* (стр. 97)

*Си **потпивнуваме** ракија, водата за кафето врие на шпоретот.*

*Kljun velik, sa dvije rupice na njemu. Kruta perca, **smečkasta**, ponegdje bi probilo neko žuto.* (стр. 81)

*Клунот голем, со две големи дупчиња на него. Тврдите перца, **кафсавки**, на некои места ќе ги пробиеше некое жолто.*

Од овие примери како особено интересен, го издвојуваме преводот на *pijuckati*, кој на македонски е преведен со глаголот *си потпивнува*. Освен деминутивно-хипокористичната нијанса, која се гледа во образувањето на глаголот, употребата на дативната кратка заменска форма од лично-повратната замена додава доза на фамилијаризам и на интимност на изразот.

Меѓу хипокористиците го разгледуваме и преводот на зборот *okice* во реченицата *Umjesto kamere, desetine okica koje te gledaju dok izgovaraš te važne riječi.* (стр. 106). Преведувачот го нуди следното решение: *Наместо камера, десетина окца што те гледаат додека ги изговараш тие важни зборови*. Иако употребата на зборот *окце* е навистина симпатична и соодветна во овој контекст, би сакале да напоменеме дека во разговорниот македонски јазик овој збор се среќава и со значење *шпионка* (отвор во вид на окце (специјална направа) на влезната врата на стан, куќа) (Речник 2003–2014), па добар би бил и преводот *очиња/очишки* за да се избегне евентуалната хомонимија.

Меѓу примерите за кои ние би сакале да понудиме алтернативни преводи е и зборот *ljiga* во следниот пример:

*Koji prevarant (...) Ljiga prava.* (стр. 14)

*Kakov dalaverzija (...) Ljiga prava.*

Забележуваме дека преведувачот го задржал истиот збор на македонски, но во разговорниот јазик овој збор со ова значење не се употребува толку често како што се користат, на пример, зборовите *лигуш/лигле*.

Онака како што претпоставуваме, примерите ни покажуваат дека преведувачот умешно ги искористил можностите на македонскиот јазик за вакви образувања и успешно го доловил значењето на оригиналот.

## 2.4 Ратко и Мирко

Во поглед на умешноста, па и на генијалноста во преведувањето на збиркава раскази, можеби најмногу вниманието ни го привлече решението на преведувачот на имињата на два лика од оригиналот, кои се всушност персонифицирани општи именки: *Rat* и *Mir*. Имено, во еден од расказите каде

што авторката зборува за епизоди од својот живот, ги употребува општите именки *rat* и *mir*, кои во тоа време биле многу присутни во општеството и оставиле голем печат врз нејзиниот живот и врз нејзиното созревање. Во расказот, Каламуќ ги персонифицира и тие стануваат ликови – потстанари во нејзиниот дом: *Rat* и *Mir*. Забележуваме дека преведувачот прави интересен избор на игра на зборови за да ја долови, или уште повеќе да ја потенцира експресивноста на оригиналот, од една страна, а, од друга страна, да се справи со ограничувањата и со граматичките правила во македонскиот јазик. На овој начин, освен што се справил со граматичките тешкотии, одбирајќи ги машките имиња *Ратко* и *Мирко*, преведувачот, поуверливо ги претставил овие два *лика-феномени* во расказите. Самниот преведувач дава своја забелешка, која ја пренесуваме во целост:

*Во оригиналот ликот се вика Рат (Војна), а подолу во текстот се јавува и ликот Мир. Со оглед на тоа дека е битно ликовите да бидат машки, а именката „војна“ во македонскиот јазик е од женски род, решив оваа игра на зборови да ја решам така што ликовите ќе ги преименувам во Ратко и Мирко. На тој начин се избегнуваат и замките што ќе се појавеа со членот доколку одлучев да ги оставам како што се: Рат и Мир (заб. на прев.). (в. фуснота бр. 1 на стр. 13, Каламуќ 2017)*

Во продолжение наведуваме три примера:

*U to pola kuće, koje nikako da nalegne na zemlji kako treba, dobili smo novog podstanara. **Rat**, tako se звао. (стр. 12)*

*Во таа пола куќа, која никако да си легне ко што треба на земјата, добивме нов потстанар. **Ратко**, така се викаше.*

*Секато да се и podstanarsku sobu useli **Mir**. (стр. 14)*

*Чекаме во потстанарската соба да се всели **Мирко**.*

*Danas, moje je ljeto. I jesen je moja. Moji su i Bog i Tito. **Rat** je moj. I **Mir**. I зима i пролјече су моји. Све је моје. Sad, kad više немат ништа. (стр. 17)*

*Денес, мое е летото. И есента е моја. Мои се и Бог и Тито. **Ратко** е мој. И **Мирко**. И зимата и пролетта се мои. Сè е мое. Сега, кога веќе немам ништо.*

## 2.5 Колоквијализми

Според Рикард Симеон (1969: 673–674), *колоквијализмите претставуваат неформални изрази или разговорни јазични форми; Најчесто не се карактеристични за формалната комуникација или за литературата, иако многу често се употребуваат во секојдневниот говор. До лексикографската единица колоквијален стои: разговорен; кој му припаѓа на разговорниот, т.е. на секојдневниот јазик, спонтан, неформален (стил или разговор).*

Во расказите, во оригиналот, меѓу лексиката со колоквијален карактер, се чувствува забележливо присуство на вулгаризми, кои соодветно се пренесени и во преводот на македонски јазик, на пример: *stanije* : *срање*, *padrkana* : *накурчена*, *zajebane* : *забани*, *gotna* : *гомна*, *sise* : *цицки*.

Од корпусот изделуваме уште неколку примери за кои сметаме дека се интересни, особено поради умешноста на преведувачот успешно да ги пренесе во духот на македонскиот јазик.

*Dok odlazi nazad u garažu, ona mu dobacuje: „Sa’će on, vidjećeš“.* (стр. 21)  
Додека заминува назад во гаражата, таа му дофрла: „**Са ќе дое, ќе видиш**“.

- **Bem ti!** *Umalo da zaboravim!* (стр. 97)
- **Тв ’бам!** *За малку ќе заборавам!*

Во овие два примера забележуваме елиптични форми на колоквијални изрази, кои се типични за неформалната комуникација. Преведувачот настојува ова да го задржи во преводот и, исто така, користи елипса за да го постигне истиот ефект.

- *Mi smo odavde – smije se Mrva.*
- *Pa jebiga, i ja sam.* (стр. 105)
- *Ние сме одовде – се смее Мрва.*
- *Па, ебаго, и јас сум.*

*„I ti imaš pravo na ljubav“, каже. Е, jebiga... (стр. 65)*  
*„И ти имаш право на љубов“, вели. Е, еби му мајката...*

Горните два примера ги изделуваме за да ја покажеме умешноста на преведувачот колоквијалниот израз *jebiga* успешно да го преведе на македонски, притоа задржувајќи ја и вулгарната нишка, и тоа со две различни форми.

- *Kako misliš?*
- *Ra, te cure i to...*
- (...)
- *Ma kakve cure...* (стр. 51)
- *Kako misliš?*
- *Па, девојки, ОВА-ОНА...*
- (...)
- *Ма какви девојки...*

Во горниот пример гледаме дека преведувачот понудил одлично решение, коешто е сосема контекстуално и целосно одговара на стилската нијанса од оригиналот.

Во продолжение, нудејќи поинакви (наши) решенија, ќе искоментираме уште неколку примери, за кои сметаме дека би можеле да бидат подобро преведени на македонски јазик.

- Šunjala sam se razzeći da drvene prečke ne zaškeripe pod mojim nogama.* (стр. 19)
- Се прикравува** пазејќи дрвените скалила да не зачкрипат под моите нозе.

Точно е дека едно од значењата на глаголот *šunjati se* во босанскиот јазик е *се прикравува, се движи без да биде забележан* (Rječnik bosanskog jezika, 2007). Меѓутоа, употребата точно на овој глагол (наместо, на пример, *prikradati se*) стилски го обележува текстот и му дава доза на неформалност и на разговорност. Оттаму, сметаме дека тоа треба да се пренесе и во преводот, па, така, наместо *се прикравува*, како посоодветни ги нудиме глаголите: *се мот(к)а, се мушка, се (с)мушнува*, па дури и позајмениот глагол *се шуња*, кој често може да се сретне во разговорниот македонски јазик.

- **ДАО СЕ** човекот **у** hortikulturi. Smiruje ga. (стр. 49)
- **Се даде** човекот **на** hortikulturu. Го смирува.

Преводот на изразот *dati se* и од оригиналот е буквално преведен на македонски. Доколку сакаме да кажеме дека некој започнал некаква активност и сакаме да ја задржиме експресивноста, можеби посоодветни се следниве изрази, кои се повеќе во духот на македонскиот јазик: *Се фати со хортикултура; Фати да се бавта со хортикултура.*

– *Aha, još samo on od njih četvoro. Non-stop mi zvoča: Trebaš ići, rodila te.* (стр. 50)

– *Аха, уште само тој од нив четворица. Нон-стоп ми сврцка: Треба да одиш, те родила.*

*Nana plačno, dedo ljutito, po ko zna koji put zvočaju tati da se mani kafane.* (стр. 75)

*Баба плачливо, дедо лутито, по којзнае кој пат му сврцкаат на тато да ја батали кафаната.*

Глаголот *zvoča* во босанскиот јазик се употребува со значењето *постојано му зборува некому за нешто, досаѓа* (Rječnik bosanskog jezika, 2007). Се чини дека преведувачот погрешно го разбрал зборот, веројатно по аналогија со *zvoniti*, *zvati* и го превел со *сврцка*, што значи *се јавува/звони на телефон*. Во поглед на стилот, преводот е соодветен, меѓутоа семантички не му соодветствува на оригиналот. Оттаму, како подобри ги предлагаме следниве глаголи: *напнува, напиња, мрчи.*

Генерално, преведувачот стилски соодветно ги пренесува колоквијализмите на македонски јазик, со мали исклучоци. Преводот, во овој поглед, ја содржи потребната експресивност, односно ја пресликува стилската обоеност на оригиналот.

#### 4 Заклучок

Преведувањето на збирката раскази „Викајте ме Естебан“ од Лејла Каламуиќ претставува предизвик, пред сè, поради специфичниот литературен правец на кој таа му припаѓа, за што стана збор во воведот. Преведувачот умешно проникнал во стилската димензија на оригиналот и се справил со тешкотиите кои таа ги носи. Понудените решенија за турцизмите, фразеологизмите, лексиката со емоционален карактер и за колоквијализмите, кои се предмет на трудов, се целосно во духот на македонскиот јазик, а истовремено совршено ја прикажуваат експресивноста што ја има оригиналот. Она што дополнително паѓа во очи е и фактот дека преведувачот одлично го пресликал и

минималистичкиот стил на синтаксичко рамниште, што инспирира нови интересни истражувања во иднина.

Нашите согледувања, забелешки и предлози во анализата треба да бидат сфатени како наш придонес во транслатологијата, особено во поглед на јазиците со помал број говорители, како што се македонскиот и босанскиот. Сметаме дека така го поттикнуваме преведувањето на и од овие јазици, што преставува и афирмација на нашите култури и народи во пошироки рамки.

Го поздравуваме потфатот на Здравески да ја преведе оваа збирка раскази со актуелна тематика на македонски јазик и со тоа на нашата читачка публика да ѝ понуди возбудиливо четиво во форма што му прилега на стилот, притоа успевајќи да го „одомаќини“ ова дело на македонски.

Не радува фактот што постојат млади, успешни и креативни преведувачи, кои знаат како да размислуваат за преведувањето и, кои во нашето опкружување, поставуваат стандарди.

## Библиографија

- Тодор БОЈДЖИЕВ, 2002: *Българска лексикологија*. Софија: Анубис.
- Оливера ЈАШАР-НАСТЕВА, 2001: *Турските лексички елементи во македонскиот јазик*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- Lejla KALAMUJIĆ, 2016: *Zovite me Esteban*. Beograd: Redbox.
- Лејла КАЛАМУИЌ, 2017: *Викајте ме Естебан*. Скопје: Блесок.
- Лилјана МИНОВА-ЃУРКОВА, 2003: *Стилистика*. Скопје: Магор.
- Peter NEWMARK, 1995: *Approaches to Translation*. GB: Prentice Hall International.
- Eugene A. NIDA, 1964: *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Katharina REISS, 2000: *Translation Criticism – the Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Transl. by Erroll F. Rhodes. Manchester & New York: St. Jerome Publishing & American Bible Society.
- Simeon RIKARD, 1969: *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. Tom I i II. Zagreb: Matica hrvatska.
- Стана РИСТИЌ, 2004: *Експресивна лексика у српском језику: теоријске оснoве и нормативно-културолошки аспекти*. Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Rječnik bosanskog jezika*. (2007). Edicija Posebna izdanja, knjiga 14. Sarajevo: Institut za jezik.
- The Cambridge Guide to Literature in English*. (2006). The Cambridge University Press.
- Толковен речник на македонскиот јазик*. (2003–2014) Ред. Кирил Конески, I–VI. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.

---

***Ratko* and *Mirko* and Some Other Lexical Characteristics of the Translation of the Short Stories Collection “Call me Esteban” by Lejla Kalamujić from Bosnian into Macedonian**

The short stories collection “Vikajte me Esteban” (in English “Call Me Esteban”), originally written in Bosnian (“Zovite me Esteban”), is an autobiographic and intimate text from one of today’s most popular contemporary (queer) authors in Bosnia and Herzegovina, Lejla Kalamujić. The original abounds in elements particularly interesting for analysis from different linguistic aspects. Bearing in mind Kalamujić’s string of thought, the translator skillfully renders the shorts stories in Macedonian. Starting from the “tenants” Rat and Mir, who become Ratko and Mirko in Macedonian, through basamatsi and mehana in short stories in which grandparents are main characters, leading to most interesting examples of some colloquial lexis, this paper focuses on the most striking translation choices. Translating these short stories poses a great challenge for the translator because of the distinctive minimalist style used by the author. The translator understood the stylistic nuances of the original and rendered them into Macedonian properly, creating a sense of familiarity and smoothness. The Macedonian translations of the words of Turkish origin, idiomatic and colloquial expressions and the emotive lexis convey the expressiveness of the original stories adequately. Furthermore, the translator depicts the minimalist style on a syntactic level vividly, which paves the way for further research in the future. The insights offered in this paper are a valuable contribution to the translation studies, especially when it comes to languages with fewer speakers, like Macedonian and Bosnian. This stimulates translation from and into these languages, and also promotes their cultures and nations worldwide. We appreciate the fact that Zdraveski translated these short stories, which deal with some very popular issues. He “domesticated” them properly in Macedonian, providing the Macedonian readers with the possibility to experience exciting texts in their mother tongue. We are proud to conclude that we have young, successful and creative translators who know how to approach the translation process and who set standards in our society.



# “ŠTA JE BRE KUME, OPET SI DORUČKOVAO KEROZIN?” POLYSEMY IN SUBTITLING

KRISTÝNA DUFKOVÁ,<sup>1</sup> KATJA VIZJAK<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, Czech Republic,  
kristyna.dufkova@seznam.cz

<sup>2</sup> University of Maribor, Faculty of Law, Maribor, Slovenia, katja.vizjak@gmail.com

**Abstract** The purpose of this study is to describe general issues that occur when subtitling, and to present a case study highlighting the difficulties in translating/subtitling the polysemous word 'kum' in Macedonian, Serbian and Croatian (meaning godparent, witness, Godfather, and so forth). The aim is to illustrate that, when subtitling, it is often not possible to stick only to the meanings of words given in dictionaries, but that it is necessary to consider especially the communicative situations in which the word or sentence is uttered. Notably, in subtitling such an approach is desirable, because, as we demonstrate below, we must also consider the visual and audio aspects of the material being translated/subtitled. As a case study, we have selected the audio track and subtitles for Miloš Radivojević's film *Ni na nebu, ni na zemlji*.

**Keywords:**  
audiovisual  
translation,  
subtitling,  
polysemy,  
South Slavic  
languages,  
kum

# »ŠTA JE BRE KUME, OPET SI DORUČKOVAO KEROZIN?« TITULKOVÁNÍ A POLYSÉMNI SLOVA

KRISTÝNA DUFKOVÁ,<sup>1</sup> KATJA VIZJAK<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno, Česká republika,  
kristyna.dufkova@seznam.cz

<sup>2</sup> Univerza v Mariboru, Pravna fakulteta, Maribor, Slovenija, katja.vizjak@gmail.com

**Abstrakt** Cílem této studie je popsat obecné problémy, které se vyskytují při titulkování, a představit případovou studii, která upozorňuje na obtíže při překladu/titulkování polysémního slova 'kum' v makedonštině, srbštině a chorvatštině (s významem kmotr, svědek, Kmotr atd.). Při titulkování často není dostačující držet se pouze významů slov uvedených ve slovnících, naproti tomu je nezbytné zohlednit zejména komunikační situace, v nichž je slovo či věta vyslovena. Zejména při titulkování je pak takový přístup žádoucí, protože, jak ukazujeme níže, musíme brát v úvahu také vizuální a zvukovou stránku překládaného/titulkováného materiálu. Jako případovou studii jsme vybíráme audiotrack a titulky k filmu Miloše Radivojeviće *Ani na nebi, ani na zemi*.

**Klíčová slova:**

audiovizuální  
překlad,  
titulkování,  
polysémie,  
jihoslovanské  
jazyky,  
kum

## 1 Introduction

In this study, we are concerned mainly with polysemous words and their translation in the context of audiovisual translation (AVT), esp. subtitling. Although this interdisciplinary topic is, in our experience, very interesting and necessary for film translators, as far as we know, this it is still not explored widely. We believe that our article may be of particular help to subtitlers, who are often faced with similar problems in their work.

Firstly, we describe the issue of polysemy, in the context of translation and subtitling. Secondly, we will present our case study, and show the definitions of the selected word *kum* and its mutually incompatible meanings. Finally, we present all the concrete cases of translation/subtitling of the word *kum* based on the audio track and subtitle list from the film *Ni na nebu, ni na zemlji*, the 1994 film directed by Miloš Radivojević.

In the study, we focus primarily on the translation (and subtitling) of polysemic words and on their strategies, as this is a topic that, in our opinion, is far from being explored as thoroughly as it needs to be in the Czech context. There appears to be a lack of professional publications and extensive research on Czech subtitling (as noted by Pošta 2011: 9–10). This is the only publication (apart from a degree thesis written in recent years) to deal with the issue of subtitling, and is a publication intended for laymen (Pošta 2019: 124–125). Two interesting anthologies that deal with subtitling, among other things, have been published in Slovakia: Gromová, Janecová (2014); Paulínyová, Perez (2015).

Nevertheless, the topic of AVT is recognised and reflected widely in studies and publications written or edited by Díaz-Cintas (2003, 2009), Orero (2004), Dwyer (2017), etc. In previous papers we dealt with some of the pitfalls and perils of translation from the South Slavic area (Dufková 2020), and with subtitling films from the South Slavic area (Dufková 2019; Dufková, Vizjak 2020; Dufková, Tomečková 2021 pre-printed version).

## 2 Translation

The translator presents to the reader not reality itself, but the author's interpretation of reality, using stylistic elements. As Vermeer (1992: 37–51) stated, we should not consider translation merely as a language transfer (or trans-coding), but also as a cultural transfer, which requires extensive linguistic and cultural knowledge of both the source and target languages (Jabir 2006: 37–46). The main requirements are as follows: Understanding, interpreting, and re-stylising the subject matter. Translation as a field of study has a long tradition in the Czech Republic. One of the fundamental publications is *Umění překladau* by Jiří Levý (2012, first published in 1963, translated and published in English in 2011). In his work, Levý gave readers an inside look into the translation process. More recently, the process of translation has been handled by Fišer (2009). However, the situation becomes a bit more complicated when audiovisual translation is concerned.

### 2.1 Audiovisual translation

Audiovisual translation (AVT) is a relatively new field of study (Díaz-Cintas 2009: 1–2). Dubbing and subtitling are among the main areas that studies of AVT focus on. However, currently, other spheres of AVT have become more important, attracting a growing interest: Subtitling, voice-over and narration should be mentioned. At present, subtitling is developing very rapidly. There are many technical advances, such as the Internet, online dictionaries, online translators and subtitling programmes that make the work easier, faster, and more automated (Guillot 2019: 32–33). This also opens up further opportunities for amateur subtitlers.

### 2.2 Subtitling

Subtitling is one of the two most frequently mentioned types of AVT (Pošta 2019: 28–30). Simply put, subtitling is adding text to audiovisual media to deliver the same message that is expressed by the source medium. Subtitling is not limited to the transcription of spoken speech. Moreover, subtitling cannot be imagined as the mere transcription of a spoken prepared speech. Subtitles should be condensed, but accurate. Because we perceive written and spoken forms of language differently, at times the expressions, emotionally coloured lexemes, need to be toned down.

Nevertheless, it should be remembered that the translated text (whether in the form of dubbing or subtitling) should have the same effect on the target viewer/reader as the original. Along with all these factors, we also have to take into account other components of the work, such as meaning-making features, e.g. acoustic and visual elements, especially song lyrics, etc. (Pošta 2011).

According to Gottlieb (1992: 166, followed by Pedersen 2007), 10 subtitling strategies can be listed: Expansion, paraphrasing, transfer, imitation, transcription, dislocation, condensation, decimation, deletion and resignation.

As far as technical matters are concerned, we must take into account the following elements.

From the point of view of the reader/viewer and the subtitler, it is important to note that the text of subtitles, which is displayed directly on the screen, has only one or two lines, each line containing only 36 (sometimes 40) characters. Only 2 seconds are allotted for each line, or 4 seconds in the case of two lines. This time limit is important – it allows the reader/viewer to perceive the text as well as the sound (music and sound effects, too) and the verbal (written signs in the image) and non-verbal visual parts (of the film), but there is no space for a transcription and a word-by-word translation. It should be remembered that subtitles have a dedicated space in the screen – they are usually displayed at the bottom. However, this sometimes overlaps an important part of the image. There is no space for extra information such as explaining terms, explaining jokes or footnotes.

### **2.3 Polysemy in translation**

Polysemy can be defined as a case in which a single word has multiple meanings; each of these meanings has to be learnt separately in order to be understood. There are numerous known types of polysemy which can be classified as follows: polysemy can be divided into obvious (explicit, overt) and covert (implicit, hidden) polysemy. The obvious polysemy can be split up further into metaphorical and metonymic subtype, as well as radial polysemy (when the primary meaning stands in the centre and the secondary meanings out of it as rays), and linking or chain polysemy (when the secondary meanings of the word develop sequentially as a chain). The same category includes systematic or common polysemy, in which the relationship

between the senses is predictable, since any word of a particular semantic class has potentially the same meaning. In terminology, we find polysemy with a hyponymic connection between the meanings of a term that can be called hyponymic (Grinev-Griniewicz 2016: 28). To these varieties of polysemy the contronym should be added, well known in linguistics, which combines opposite meanings with one word.

Polysemy has become a significant issue in interdisciplinary studies since particular words or phrases tend to have multiple meanings, and the way to decide on the intended meanings involves cultural understanding that may be problematic for different groups of people. Nida (1969: 63), on the other hand, does not consider polysemy to be a crucial problem for the translator, since the different meanings of a single word are rarely in competition, for they not only have relatively well-defined markers which help to differentiate the meanings, but often they are so diverse as not to compete with one another for the same semantic domain. For example, the word *kum*, which is a polysemous word, does not exist in the Czech and Slovene languages; for this reason, it is also difficult to translate it in the context of the film. The viewer often hears it while watching the film, but in Czech and Slovenian it is translated in a different word in this context – and here is our problem. Namely, when we want to translate the text or subtitles of the film in question, we must take into account several meanings of the word *kum*. If we focus on only one of them, the person who is present at the wedding in order to confirm its validity – the equivalent in Czech is a *svědek*, and in Slovenian *priča*. When we translate the word *kum* in the context of the child's representative at baptism, the equivalents for it are *kmotr* in Czech and *boter* in Slovene. This is also just one of its meanings, it has even more. The third, for example, is found in the Czech language, where the word *Kmotr*, written with a capital letter, means mafia godfather or godfather, while in Slovene we use a phrase *mafjski boter*.

A polysemous word enters into all relations between words (synonymic, antonymic, hyperonymic-hyponymic, etc.) with each of its meanings separately.

In translation, a number of cases of so-called hidden polysemy have been identified, where a term in one language corresponds to two or more terms in another language due to the differences between national terminologies. The differences and peculiarities of national terminologies are, in many cases, the result of their unrelated autonomous development (Grinev-Griniewicz 2016: 25). According to Mohammed

(2009), words cause translation difficulties when they appear in decontextualised sentences, as there is no strong biased linguistic context that could eliminate their ambiguity and determine their meaning. However, ambiguous words can cause problems even in the presence of a strongly biased linguistic context if the translator does not take the context into account and adheres to the key meaning of the word. To resolve ambiguity, the translator must consider the context. In addition, the translator must also be aware that their translation is reasonable and makes sense. In the process of preparing a text in the target language, they must be aware of polysemous words, i.e. the central meaning of words, and they must choose other semantic variants that match the context, and they must also pay much attention to the text, type of text and colloquial relations, as they play an important role in determining the meaning of a polysemous word.

### 3 Case study

We deal with the subtitling from one Slavic language to another one. Czech, the target language in this work, is the subtitler's mother tongue (as Newmark recommends, 1988: 3). We are concerned with the linguistic and socio-cultural differences between the source Serbian text (from the audio track) and the target Czech text (subtitles). In this paper we focus on the polysemous word 'kum'. This word can take on different meanings in different contexts. We describe these meanings in more detail in the subsection. We then use the example of the use of the word 'kum' in various communicative situations that occur in the film *Ni na nebu, ni na zemlji* to demonstrate the ways in which this term can (and perhaps should) be handled.

#### 3.1 Methodology

To describe the above-mentioned issues and the solutions of some problematic tasks, we use a descriptive qualitative method, more precisely, a corpus-based analysis. The data for this research will be taken from audio tracks and Czech subtitles, and were collected by using the documentation method. Firstly, we describe the meaning of the word 'kum' according to the dictionaries. Secondly, we describe the distribution of this word in the source text (audio track), and we distinguish the communicative situations. Finally, we present the solution used for subtitling and offer space for discussion.

### 3.2 Definitions and meaning: Comparison of the words *kum* and *kmotr*

According to Skok (231–232) ‘kûm’ means ‘compater’, ‘cognatio spiritualis’, specification according to Skok are collocations: ‘krsteni’ or ‘vjenčani kum’, thus ‘a male godparent’ or ‘best man, witness’. The second meaning in this dictionary refers to a euphemism which was used in Dubrovnik in the 16<sup>th</sup> century with the meaning ‘vještica’, thus ‘witch’. The next expression refers to the euphemism of the word ‘kuga’ (‘plague’), and the last one refers to the croatian–kajkavian word for ‘seljak, susjed’ (‘peasant, neighbour’). The diminutive ‘kumče’ (kum + suffix -če) means ‘filiolus’ (‘young son’), and the Croatian–kajkavian derivative kûmek (kum + suffix -ek) means ‘peasant (the title given to him by a citizen)’. There are also Serbian prefixed words such as ‘prikumak’ and ‘prikumica’ with the meaning ‘who is with the godfather at the baptism, the wedding, who helps him’. The formation ‘kuma’ at Istra behaves as a procliticon with the function ‘title to every man’, thus it is possible to address someone ‘kuma-Stipe, kuma-Jadre’, where ‘Stipe’ and ‘Jadre’ are the proper names.

According to the etymological dictionaries (Skok, Vasmer), the word ‘kum’ is based on the Latin word ‘commāter’ (in Czech ‘spolumatka’), which, in the Slavonic Church formed the word ‘къмотра’ (as fem.), and from this word the form for the masculine was formed: \*къмотръ. This form is not preserved among the South Slavic languages, but it is still used in the West Slavic languages: Czech *kmotr*, *kmotra*, Slovak *kmotor*, *kmotra*, Polish *kmotr*, *kmotra* (Machek), Upper Sorbian *kmótr*, *kmótra* (Vasmer), Lower Sorbian *kmótš*, *kmótša* (Vasmer).

The undocumented form for the masculine (of the Latin word ‘compāter’) should be, according to Vasmer, \*къретръ or \*кѣретръ, in Old Church Slavonic ‘купотръ’ and the feminine ‘купетра’.

In the languages spoken in the Balkan Peninsula it is possible to find this form in Albanian (*kumptër*, *kundër* from ‘compāter’) and in Romanian (*cumătră*, *cumătru* from ‘commāter’).



In some South Slavic Languages, the following words occur in Croatian, Serbian, Macedonian and Bulgarian *kum* and *kuma* (resp. *кум* and *кума*). The Slovenian language is slightly more influenced by German, thus the word *boter* (from the German *Gevater*) occurs primarily.

### 3.3 Meanings of the word *kum* in some South Slavic languages

The words *kum*, *kuma* can have several meanings in individual South Slavic languages. Below we list the various meanings we have found in online dictionaries (HJP, APMJ) and in Skok's etymological dictionary. This list is not exhaustive, and, in some cases, it is possible that in certain communicative situations a different word is used to express a given meaning. For comparison, we have also included the Macedonian meanings.

Croatian, Serbian, Macedonian:

- a male godparent
- a female godparent
- a godchild, a godson, a goddaughter
- a very powerful man in a criminal organisation, especially the Mafia
- a person who is present when an official document is signed, and who also signs it to prove that they saw this happen
- a family friend who does the first haircut of a male child
- a witness at a rite or launch of a ship

+ Croatian and Macedonian:

- a friend, a person of trust

+ Serbian and Macedonian:

- a person who has contributed to resolving a situation (irony)

+ Croatian:

- a word to address the peasant and the farmer

+ Serbian:

- a family member of "kum"

+ Macedonian:

- the wife of the godfather
- the holder of organising a ritual or traditional folk celebration
- a familiar to an older man

### 3.4 Occurrence of the word *kum* in the context of the film *Ni na nebu, ni na zemlji*

In this case study, we describe the contexts in which the word *kum* appeared in the audio track of the film *Ni na nebu, ni na zemlji* (1994). The story takes place during the civil war in Yugoslavia. We meet three friends, Nikola, Pop and Stole, in Belgrade. The period of civil war in Yugoslavia is depressing for these young people. They stumble hopelessly from nothing to nothing. Even in such a time, however, each of them tries in some way to give their lives meaning and perspective. The film was directed by Miloš Radivojević, a notable Yugoslav/Serbian filmmaker who made such films as the experimental and highly significant film *Testament* (1975), a film that may associate The Graduate, named *Dečko koji obećava* (*The Promising Boy*, 1981), a film about one love, and the pitfalls of the former regime *Una* (1984), a film based on the true story of the childhood of Miloš Radivojević *Kako u me ukrali Nemci* (*How I Was Stolen by the Germans*, 2011).

In the following Table we present the contexts in which the word *kum* has appeared in the film.

**Table 1: Different contextual meanings of the word *kum***

|                                  | original from audio track                                 | target language (CZ)                             |
|----------------------------------|---|--|
| 00:04:43,120<br>00:04:45,920 --> | Šta je bre <i>kume</i> , opet si doručkovao kerozin?      | Hej, <i>brácha</i> , zase ses dopoval kerozinem? |
| 01:04:29,960<br>01:04:31,560 --> | <i>Kume</i> , naruči pesmu.                               | <i>Nikola</i> , poruč si píseň.                  |
| 01:06:11,960<br>01:06:16,840 --> | Za moga <i>kuma</i> Nikolu šampijona...                   | Pro <i>bratrance</i> Nikolu – šampiona.          |
| 01:06:17,120<br>01:06:22,000 --> | ... od njego(va) <i>kuma</i> Mileta Džonsona jedna pesma. | od jeho <i>bratrance</i> Mileho jedna píseň...   |
| 01:12:27,080<br>01:12:28,920 --> | Vozi, <i>kume!</i>  | Jedém!   |
| 01:20:55,280<br>01:21:00,320 --> | Volim i ja tebe, <i>kume</i> .                            | I já tebe, <i>kámo</i> .                         |
| 01:21:12,600<br>01:21:15,920 --> | Ajde <i>kume</i> , samo da ti pokažem.                    | Pojď, <i>kámo</i> , ukážu ti to.                 |
| 01:21:25,360<br>01:21:32,600 --> | Otvori oči, <i>kume</i> .                                 | Otevři oči.                                      |
| 01:21:47,440<br>01:21:51,520 --> | <i>Kume</i> , da ti dam krug fore.                        | Dám ti jedno kolo náskok.                        |
| 01:24:10,880<br>01:24:13,240 --> | <i>Kume</i> , si živ?                                     | <i>Brácha</i> , seš živej!                       |

In the context of the film the word *kum* occurs a total of ten times. Since there is also a wedding in the film, it can be assumed that the word *kum* here takes on the meaning of 'a person who is present when an official document is signed and who also signs it to prove that they saw this happen.' Four times the word *kum* actually occurs in the context of a wedding, and does indeed fit the meaning given. In the Czech context, the word *svědek* is used for such a case, with the meaning 'a person who is present at some serious act or action to confirm it, to verify it, e.g., the groom's, bride's best man'. Once the word *kum* appeared in the accusative (*za kumu*), once in the genitive (*od kuma*). This is a communicative situation where the groom orders a song for his best man at his wedding. In these cases, the subtitler did not use the Czech word *svědek* (best man), probably because the word *svědek* is usually used in a formal situation during a ceremony of the wedding. In our experience, in informal communication we often do not use the word *svědek* with the above-mentioned meaning, rather we use the person's name.

Therefore, here, the subtitler has chosen the strategy of word substitution, using the word *bratranec* (male cousin), which is adequate in the given communicative situation, because the family relationship between the characters seems to be cousinly (although we don't have exact information on that). The above is also supported by data from the Czech National Corpus (Machálek 2019). The most frequent collocations of the word *svědek* are: *očitý* (an eyewitness), *výpověď* (witness testimony), *korunní* (turn State's evidence), *výslech* (examination of witnesses), *Jehovův* (Jehovah's Witness), *vyslechnout* (to question the witnesses), *událost* (witness to the even), *nehoda* (witness to an accident), *vypovědět* (witness testified), *náhodný* (accidental witness). It is therefore obvious that the word *svědek* is most often used in a different meaning in Czech, and would not be adequate, even in this communication situation in the film.

In all other examples the word *kum* occurs in the vocative case. In two cases such use is found directly at the wedding celebration, in other cases it is in other communicative situations. The function that such a word has in the context of the film is still the same. It denotes the same people between whom there is a friendly relationship, one of whom is actually the best man at the wedding. The issue is that, in these cases, the word *kum* is used for more than one person – both the best man and the groom, as well as the friend who is neither the best man nor the groom. Therefore, the word *kum* here means rather a designation of a friend and friendship

than a designation of the function of best man or groom at a wedding, as we might conclude from the dictionary meanings of the word. Perhaps that is why the subtitler chose the strategy of substitution in this case. The fact that the word *svědek* does not appear at all in the vocative according to the Czech language corpus contributes to this. The subtitler used the words *brácho* (vocative of *brácha* 'bro') and *kámo* (shortened vocative of the words *kamarád*, *kámoš* 'mate'). Once the subtitler used a substitution, instead of the word *kume* (vocative) he used the proper name of one of the main characters in the vocative (*Nikolo*). According to the Czech National Corpus, the form of the word *kámo* (vocative) is quite frequent (it is the fourth most frequent form of the word *kámoš*).

As can be seen from the Table above, in three cases the subtitler used the strategy of elimination. The subtitler omitted the *kume* completely. However, in the context of the film, as we have already shown above, such omission does not matter, because in English we do not use the word for best man so often, and certainly not in the given communicative situations.

As can be seen both from the Table and from the discussion of the individual communicative situations in the film, the word *kum* was never translated as the dictionaries would suggest.

## 5 Conclusion

In this paper we have shown the problem of translating polysemous words. The important point for us was that polysemous words always enter into relations in a sentence with only one of their meanings. We also showed aspects of subtitling that we classify as audiovisual translation, which can be even more specific than ordinary translation in many ways.

In the practical part of the contribution we pointed out the case of translation and subtitling of a selected aspect, i.e. the word *kum*, which appeared in the audio track of the film *Ni na nebu, ni na zemlji* by the director Miloš Radivojević.

As we have already shown in the theoretical part of the thesis, the subtitler has to save space and think about non-explaining any issues in footnotes, and must not forget the visual elements of the film. Therefore, in our opinion, it is adequate that

the subtitler used elimination. We have also shown that, in some cases, it was necessary to use substitution.

Although we have dealt with a polysemous word, the meanings of which in the various Slavic languages have been shown, it is curious that, in neither example, was there an adequate term from a dictionary. The dictionary solution is, thus, not sufficient for subtitling in this specific case.

As far as subtitling is concerned, we believe that, if the subtitler does not understand the communicative situation in the film fully (even from the visual part), the message of the film can be distorted very easily. So, then, we would not follow the fundamental principle of translation, namely, that the target audience should get the same message as the original audience. It is necessary to take into account the pragmatic aspects and sociocultural rules in both languages, the original one and the target one.

## References

- Jorge DÍAZ-CINTAS, 2003: Audiovisual Translation in the Third Millennium. *Translation Today: Trends and Perspectives*. Eds. Gunilla Anderman, Margaret Rogers. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD. 192–204.
- Jorge DÍAZ-CINTAS, 2009: *New Trends in Audiovisual Translation*. Briston, UK: Multilingual Matters.
- ДРМЈ. Дигитален речник на македонскиот јазик. ©2019. SAM97 GmbH. Cit. 15. 8. 2021. Accessed from: <http://makedonski.info>
- Kristýna DUFKOVÁ, 2019: Pitfalls and Perils of the Subtitle Translations in Some Slavic Languages. Eds. Rita Pletl, Gabriella Kovács. *Soknyelvűség és többnyelvűség Európában = Multilingualism and plurilingualism in Europe = Multilingualism and plurilingualism in Europe*. Kolozsvár: Scientia Kiadó.
- Kristýna DUFKOVÁ, 2020: 'Ajde' and 'Hajde': Contexts of the Use of Balkanisms in Translations into South Slavic Languages. *transLogos Translation Studies Journal* 3/2. 62–82.
- Kristýna DUFKOVÁ, Barbora TOMEČKOVÁ, 2021: The legal profession terms in subtitling: The Man Who Defended Gavriilo Princip. In *Slovanščazygna dawniej i dzis – jezyk, literatura, kultura*. 21–22 October 2021. Uniwersytet Wrocławski. Wrocław.
- Kristýna DUFKOVÁ, Katja VIZJAK, 2020: Agapé: Moral Attitudes through the Prism of the Movie Subtitles. Ed. Artur Gudmanian. *General and Specialist Translation / Interpretation: Theory, Methods, Practice*. Kyiv: Agrar Media Group.
- Tessa DWYER, 2017: *Speaking in subtitles: Revaluing screen translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zbyněk FIŠER, 2009: *Překlad jako kreativní proces: teorie a práce funkcionalistického překládání*. Brno: Host.
- Henrik GOTTLIEB, 2000: *Screen Translation 2000: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Department of English, University of Copenhagen: Engelsk Institut.
- Siergiej V. GRINEV-GRINIEWICZ, 2016: Polysemy in language and thought. *The Journal of English Studies*, 19–30.
- Edita GROMOVÁ, Emília JANECOVÁ (ed.), 2014: *Audiovizualny preklad: vyzry a perspektivy*. Nitra: FF UKF.

- Marie-Noëlle GUILLOT, 2019: Subtitling on the cusp of its futures. Ed. Luis Pérez-González. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* Routledge. London & New York: Routledge.
- HJP. Hrvatski jezični portal. c2006. Zagreb: Znanje & Sveučilišni računski centar, Sveučilište u Zagrebu. Cit. 21. 4. 2021. Accessed from: <http://hjp.znanje.hr>
- Jawad Kadhim JABIR, 2006: Skopos Theory: Basic Principles and Deficiencies. *Journal of the College of Arts* 41/2.
- Jiří LEVÝ, 2011: *The art of translation*. Amsterdam: John Benjamins Pub.
- Jiří LEVÝ, 2012: *Umění překladau*. Praha: Apostrof.
- Tomáš MACHÁLEK, 2019: Slovo v kostce – agregátor slovních profilů. FF UK, Praha. Cit. 15. 9. 2021. Accessed from: <http://korpus.cz/slovo-v-kostce/>
- Václav MACHEK, 2010: *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny.
- Essam T. MOHAMMED, 2009: Polysemy as a Lexical Problem in Translation. *Adab Al-Rafidayn*, vol. 55, 1-19.
- Peter NEWMARK, 1988: *A Textbook of Translation*. UK: Prentice Hall.
- Eugene A. NIDA, Charles R. TABER, 2003: *The Theory and Practice of Translation. Fourth Impression*. Leiden: E. J. Brill.
- Pilar ORERO, 2004: *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Lucia PAULÍNYOVÁ, Emília PEREZ (ed.), 2015. *Audiovizuálny preklad 2: Za hranicami prekladu*. Nitra: FF UKF.
- Jan PEDERSEN, 2007: How is culture rendered in subtitles? *Challenges of Multidimensional Translation : Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation – Saarbrücken*. 1–18.
- Miroslav POŠTA, 2011: *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof.
- Miroslav POŠTA, 2019: *Titulkujeme: audiovizuální preklad v otázkách a odpovědích*. Praha: Apostrof.
- Petar SKOK, 1971: *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* 1–3. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Max VASMER, c1998–2003: *Vasmer's Etymological Dictionary* (Ed. S. Starostin). Cit. 2. 9. 2021. Accessed from: <https://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?basename=morpho\vasmer\vasmer&root=%2fusr%2flocal%2fshare%2fstarling%2fmorpho&morpho=1>
- Hans VERMEER, 1992: Is Translation a Linguistic or a Cultural Process? *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 28, 37–49.

## Film

Miloš Radivojević, 1994: *Ni na nebu, ni na zemlji*.

### »Šta je bre kume, opet si doručkovao kerozin?« Titulcování a polysémní slova

V tomto příspěvku jsme se zabývaly problematikou překlada polysémních slov. Nejpreve jsme definovaly titulcování jako jeden z typů audiovizuálního překlada. Tak jako i ostatní typy AVT má titulcování svá specifika, která jsme v článku rozebraly. Následně jsme definovaly slova polysémní a poukázaly jsme na jejich zvláštnosti. Zdůraznily jsme zejména to, že polysémní slova vstupují do vzájemných vztahů vždy jen jedním ze svých významů, a proto je třeba při překlada i při titulcování dobře zhodnotit kontext, v němž se slovo vyskytuje.

V praktické části příspěvku jsme představily případovou studii, v níž jsme ukázaly a rozebraly strategie, které použil titulcovák při překlada specifického termínu *kum*, který se objevil ve zvukové stopě filmu *Ani na nebi, ani na zemi* režiséra Miloše Radivojeviće (1994).

Jak jsme ukázaly již v teoretické části práce, titulkář musí především promyšleně šetřit místem a uvažovat o možném (ne)vysvětlování jakékoli problematiky v poznámkách pod čarou (které mívá k dispozici snad jen na festivalech ve formě letáku před promítáním). Podstatné pro titulkáře je mít k dispozici také vizuální materiál, bez něj mnohdy nelze na kontext slov a vět usuzovat. Na konkrétních příkladech jsme ukázaly, že titulkář v našem případě užil zejména eliminace a substitute.

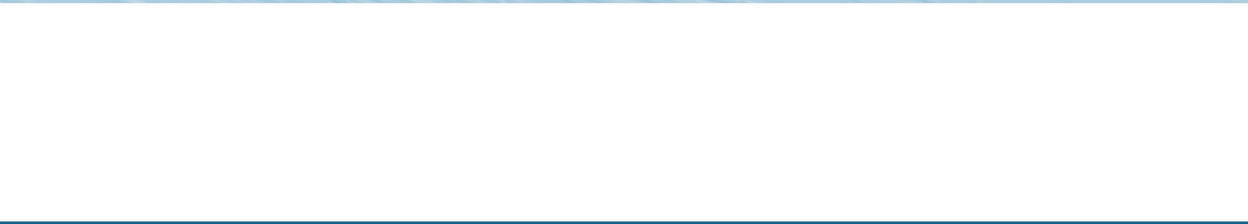
Na významy polysémního slova *kum* jsme poukázaly v rámci více slovanských jazyků. Toto slovo znamená (v užší skupině jihoslovanských jazyků) zejména kmotr, svědek a Kmotr, ve slovnících však nalezneme významů ještě více (většinou se jedná o významy specifičtější pro jeden konkrétní jihoslovanský jazyk). Je tedy nadmíru pozoruhodné, že ani v jednom případě v rámci výskytu v originálním audiotracku nebyl v titulcích použit význam zaznamenaný ve slovnících. Usuzujeme z toho, že slovníkové řešení v tomto konkrétním případě pro titulky není dostačující.

Domníváme se, že pokud titulkář plně nepochopí komunikační situaci ve filmu (a to i v rámci vizuálního materiálu), může velmi snadno dojít ke zkreslení sdělení. Nedojde tak k dodržení základní zásady překladu, totiž že cílové publikum by mělo být vystaveno stejnému sdělení jako publikum originálního díla (v originálním znění). Je třeba brát v úvahu pragmatické aspekty a sociokulturní pravidla v originálním i cílovém jazyce.





**STAREJŠA SLOVENSKA IN  
SLOVANSKA KNJIŽEVNOST**



# SLOVENSKA POSVETNA STROKOVNA LITERATURA 18. STOLETJA: ŠTUDIJA PRIMERA

BLANKA BOŠNJAK

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija, blanka.bosnjak@um.si

**Sinopsis** Zaradi širitve bralstva slovenskih strokovnih knjig po uvedbi splošne šolske obveznosti tudi na podeželje je v 18. stoletju izšla ena prvih slovenskih zelo obsežnih in tematsko raznolikih vzgojno-izobraževalnih publikacij Marka Pohlina *Kmetam za potrebo inu pomoč* iz leta 1789, ki je bila prevod in priredba dela avtorja Rudolfa Zachariasa Beckerja. V tistem obdobju so se pospešeno razvijale mnoge gospodarske, medicinske ter druge panoge, z vpeljavo slovenščine v šole se je pokazala potreba po različnih publikacijah.

**Ključne besede:**

Marko Pohlín,  
razsvetljenje,  
priročniki,  
*Kmetam za potrebo  
inu pomoč*,  
pripovedni zgleđi

# SLOVENIAN SECULAR PROFESSIONAL LITERATURE OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY: A CASE STUDY

BLANKA BOŠNJAK

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, blanka.bosnjak@um.si

**Abstract** The expansion of reading Slovene professional books, after the introduction of general school obligations also to the countryside, led to the publication of one of the first Slovene very extensive and thematically diverse educational volumes by Marko Pohlin in the 18th century *Kmetam za potrebu inu pomoč* from 1789, an adaptation of work by Rudolf Zacharias Becker. During that period, many economic, medical and other industries developed rapidly, and with the introduction of the Slovene language in schools, the need for various publications became apparent.

**Keywords:**

Marko Pohlin,  
enlightenment,  
manuals,  
*Kmetam za potrebu  
inu pomoč*,  
narrative examples



## 1 Uvod<sup>1</sup>

Proti koncu 18. stoletja se je razmahnila dejavnost za razvoj knjižnega jezika, saj je šolski red iz leta 1774 določil začetni pouk v jeziku prebivalstva, tako so, med drugimi, Janez Nepomuk Edling, Blaž Kumerdej in Jurij Japelj poskrbeli za metodične knjige v slovenščini. Zlasti razsvetljsko usmerjeni Kumerdej je že leta 1772 imel načrt za organizacijo slovenske osnovne šole na Kranjskem (Pogorelec 2011: 49). Leta 1774 se je z državnim osnovnošolskim zakonom (znan kot Splošna šolska naredba) izvedla reforma šolstva; razglašena je bila splošna šolska obveznost otrok v starosti od 6. do 12. leta (Humar 2011: 67). Katoliška cerkev je v obdobju razsvetljenstva zaradi marijansko-jožefinskih reform izgubila izjemen položaj, kakršnega je imela v prejšnjih stoletjih, saj so s tolerančnim patentom leta 1781 pripadniki različnih veroizpovedi dobili versko svobodo. Za časa Jožefa II. se je korenito spremenilo šolanje semeniščnikov, bila so uvedena državna generalna semenišča, ki so se morala držati vladnih smernic (za slovensko ozemlje je bilo v Gradcu) (Pogačnik 1998: 164). Slovenska knjižna produkcija je bila v tistem času prevladujoče namenjena kmečki populaciji, tedaj so se razsvetljske težnje uveljavljale v »reducirani, praktičnim potrebam prilagojeni obliki fiziokratizma in splošne potrebe po razsvetljevanju. Tako predstavljajo razsvetljsko najizrazitejši del slovenske književne produkcije šolski učbeniki in različne oblike splošno in strokovno izobraževalne publicistike, njegovo opozicijo pa velik del nabožnega in polljudskega slovstva. Med tema poloma je nihala književnost (pridige, nabožne in vzgojne knjige) janzenistično in zmerno jožefinsko usmerjene duhovščine. Tako je razsvetljski tok razgibal in pospeševal predvsem zunajumetnostno literarno dejavnost v smeri posvetnosti in izobraževalnega pragmatizma« (Koruza 1991: 206).

## 2 Krajsi pregled slovenske posvetne strokovne literature v razsvetljenstvu

Za šolanje so bile potrebne vzgojno-izobraževalne publikacije, čeprav so se slovenske knjige za šolarje rabile samo na trivialkah na podeželju, ki je pripravljala šolajoče na naslednjo stopnjo, ko naj bi bil pouk nemški, vendar so po letu 1777 – v času referenta šolske komisije grofa Edlinga – začeli izdajati tudi dvojezične šolske knjige. Tako so se pričeli tiskati učbeniki, npr. abecedniki (štiri izdaje Pohlinovega

---

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru raziskovalne skupine P6-0156 z naslovom Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine, ki jo financira Agencija za raziskovalno dejavnost RS; vodja raziskovalne skupine je red. prof. dr. Marko Jesenšek.

učbenika *Abecedika*, 1765,<sup>2</sup> 1789, 1794 in 1798, Gutsmanove *ABC ali Bukvice teh čerk inu besied*, 1790<sup>3</sup> in 1792, Vodnikova *Abeceda za perve šole*, 1811<sup>4</sup>), berila (Kumerdejev prevod *Vadenje za brati* iz leta 1778, ki velja za prvo osnovnošolsko dvojezično nemško-slovensko berilo, tudi kasnejša izdaja),<sup>5</sup> slovnici slovenskega in francoskega jezika (Vodnikovi *Pismenost ali gramatika za perve šole* iz leta 1811,<sup>6</sup> ki velja za prvo v slovenskem metajeziku napisano slovnico, in istega leta prva slovnica za poučevanje francoskega jezika *Početki gramatike, to je pismenosti francoske gospoda Lhomonda* iz leta 1811<sup>7</sup>) ter priročniki za računstvo (prva znana slovenska računica so *Bukvice za rajtengo* iz leta 1781<sup>8</sup> v izdaji Pohlina, Vodnikova je ostala v rokopisu).

V razsvetljenstvu so se poleg tega razvijale različne gospodarske, medicinske in druge panoge: »Druga polovica 18. stoletja z začetkom 19. stoletja (1768–1819) predstavlja začetno obdobje načrtnega prizadevanja za oblikovanje slovenskega strokovnega jezika, posebej njegove konstitutivne prvine – strokovnih izrazov ali terminov« (Legan Ravnikar 2011: 320). Slovenski poljudnostrokovni priročniki tistega časa so izhajali tudi v skladu z razvojem različnih kmetijskih panog, med drugim poljedelstva, živinoreje, čebelarstva, sadjarstva, vinogradništva, zatem zdravstva in zdravilstva, živinozdravilstva: npr. leta 1776 je Peter Pavel Glavar prevedel in priredil delo Antona Janše *Pogovor od čebelnih rojou*, ki je ostalo v rokopisu, zatem pa je Goličnikov prevod dela Janše *Popolnoma podvuzenje za vse čebelarje*, 1792,<sup>9</sup> izšel v knjigi. Najstarejši znani slovenski priročnik iz sadjarstva je prevedel koroški avtor Urban Jarnik z naslovom *Sadje-reja*, 1817.<sup>10</sup> Razvoj priročnikov je potekal tudi na področju medicine (porodničarstva) in živinozdravilstva, npr. Makovic je prevedel in priredil priročnik iz porodništva: *Prašanja inu odgovori čez vsęgarstvu. V sęgarske bukve za babice na deželi*, v nadaljnjem podnaslovu je med drugim pojasnjeno, da gre za Makovicev prevod Steidelevega dela v kranjski jezik: »katere je is teh velikih bukuv RAPHAELA JOANNESA STEIDELE Vùn vsęl, inu na Krajnfki jesik preloshil, sdaj drugizh na

<sup>2</sup> Marko Pohlín, Marija Terezija Heptner, 1765: *Abecedika*. Splet: dLib.

<sup>3</sup> Ožbalt Gutsman, 1790: *ABC ali Bukvice teh zherk inu besied sa šbularje inu druge, katiri ozbejo se navuzhiti prav slovensku brati*. Splet: dLib.

<sup>4</sup> Valentin Vodnik, Janez Leopold Eger, 1811: *Abezęda sa perve šole*. Splet: dLib.

<sup>5</sup> Janez Friderik Eger, Blaž Kumerdej, 1796: *Vadenje sa brati v' usse sorte pissanji sa sbolarje teh deshelskeeb shol v' zęssarskih krajlevnih deshelab*. Splet: dLib.

<sup>6</sup> Valentin Vodnik, Janez Leopold Eger, 1811: *Pismenost ali gramatika sa perve šole*. Splet: dLib.

<sup>7</sup> Charles François Lhomond, Janez Retzer, Valentin Vodnik, 1811: *Pozhętki gramatike to je Pismenosti Franzoske gospoda Lhomonda*. Splet: dLib.

<sup>8</sup> Marko Pohlín, Janez Friderik Eger, 1781: *Bukuvze sa rajtengo, ali Kratku poduzhenje v' rajtengi*. Splet: dLib.

<sup>9</sup> Anton Janša, Franc Jožef Jenko, Janez Goličnik, 1792: *Antona Janshaja zęssarskega zhebellarja. Popolnoma podvuzhenje sa vsse zhebellarje*. Splet: dLib.

<sup>10</sup> Urban Jarnik, 1817: *Sadje-Reja ali Navuke, kako se more prav lebko, ino v' kratkem zhasu nikar ko veliko dobreb, ino sdraveb drevęs podrediti, temozh tudi narshlabtnejsbi sadje sadobiti*. Splet: dLib.

fvitlobo dal, inu pogmeral ANTON MAKOVIZ Londtflahtni Ranoželnik, inu pošečni Vuzhenik tiga Vfegarftva v' Lublani« iz leta 1788.<sup>11</sup> Porodničarsko izrazje najdemo tudi v Vodnikovem prevodu Matouškovega dela *Babištvo ali porodničarski vuk za babice*, 1818.<sup>12</sup> Živinozdravilstvo sta pokrivala prevoda J. G. Wollsteina *Bukuvce od živinskih boleznj za kmeteske ludy*, 1784,<sup>13</sup> v prevodu Jožefa Ignacija, ter *Bukve od kug inu bolezen goveje živine, tib ovac inu svinj* v Linhartovem prevodu, 1792.<sup>14</sup> S področja obrti in domače rabe je na knjižnem trgu strokovnih del ponudil Vodnik s prevodom iz nemščine uporabno kuharsko knjigo *Kubarske bukve*, 1799<sup>15</sup> (Pogorelec 2011: 51–54; Legan Ravnikar 2011: 319–320; Snoj 2020b). Dokaj pomemben vpliv je imelo tudi Pohlinovo jezikoslovno delo, npr. *Tu malu besedishe treh jezikov* iz leta 1781,<sup>16</sup> ki velja za prvi natisnjen slovar s slovenščino na prvem mestu, *Glossarium Slavicum*, 1792,<sup>17</sup> kot prvi natisnjen (predznanstveni) etimološki slovar kakega slovanskega jezika, prva izdaja slovnice *Kraynska grammatika* iz leta 1768 in štiri izdaje že navedenega učbenika *Abecedika* (Snoj 2020b).

## 2.1 Pohlinov prevod in priredba priročnika avtorja Rudolfa Zachariasa Beckerja

Ena prvih slovenskih obsežnih, predvsem pa vrstno-zvrstno in žanrsko raznorodnih poljudnostrokovnih publikacij zelo širokega vsebinskega razpona v smislu priročnika za kmečke ljudi (s pojasnjevalnimi pripovednimi sekvencami in zgledi) je delo Marka Pohlina (1735–1801)<sup>18</sup> *Kmetam za potrebo inu pomoč ali Uka polne vesele, inu žalostne pergodbe te vasy Mildhajm* iz leta 1789,<sup>19</sup> ki je prevod in priredba dela nemškega avtorja Rudolfa Zachariasa Beckerja.<sup>20</sup> Beckerjevo delo, napisano za mlade in stare kmečke ljudi, *Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden-*

<sup>11</sup> Raphael Johann Steidele, Anton Makovic, Wilhelm Heinrich Korn, Janez Friderik Eger, 1788: *Lehrbuch über die Geburtshilfe für Hebammen auf dem Lande*. Splet: dLib.

<sup>12</sup> Jan Matoušek, Valentin Vodnik, 1818: *Babishvo ali Porodnicharski vuk sa babize*. Splet: dLib.

<sup>13</sup> Johann Gottlieb Wolstein, Mihael Promberger, Jožef Ignacij Fanton de Brunn, 1784: *Bukuvce od shvinskih bolesni sa kmeteshke ludy*. Splet: dLib.

<sup>14</sup> Johann Gottlieb Wolstein, Jožef Ignacij Fanton de Brunn, Ignac Alojz Kleinmayr, Anton Tomaž Linhart, 1792: *Bukve od kug inu bolezen goveje shivine, tib ovaz inu svin*. Splet: dLib.

<sup>15</sup> Valentin Vodnik, 1799: *Kubarske bukve*. Splet: dLib.

<sup>16</sup> Marko Pohlin, Jožef Pohlin, Janez Friderik Eger, 1781: *Tu malu besedishe treh jesikov*. Splet: dLib.

<sup>17</sup> Marko Pohlin, 1792: *Glossarium Slavicum in supplementum ad primam partem Dictionarii Carniolicii*. Splet: dLib.

<sup>18</sup> »Anton Pohlin se je kakor večina slovenskih izobražencev tistega časa šolal v jezuitski srednji šoli, visoke šole pa je absolviral kot menih (z imenom o. Marko sv. Antona Padovanskega) v redu bosonogih avguštincev« (Koruza 1991: 206).

<sup>19</sup> Rudolf Zacharias Becker, Marko Pohlin, 1789: *Kmetam sa potrebo inu pomozh ali Uka polne vesele, inu shalostne pergodbe te vasy Mildhajm. Sa mlade, inu stare ludy*. Splet: dLib.

<sup>20</sup> Rudolf Zacharias Becker je bil rojen 9. aprila 1752 v Erfurtu, umrl 28. marca 1822 v Gothi; bil je nemški pisatelj, učitelj, novinar in založnik v času razsvetljenstva. Splet.

*und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim*, ki je prvič izšlo leta 1788, je imelo številne izdaje in je bilo natisnjeno v okrog pol milijona izvodov (Lülfing 1953: 721–722), torej že do konca 18. stoletja je izšlo v okrog 400.000 izvodih. S tem je Becker veljal za avtorja ene najbolj priljubljenih posvetnih knjig v Nemčiji 18. stoletja, s katero je širil ideje razsvetljenstva širšim ljudskim množicam. Vendar to ni le nepomembna publikacija, temveč je osrednja knjiga tako imenovanega *ljudskega razsvetljenstva*.<sup>21</sup> Becker prav gotovo ni imel namena, da bi s svojo tako dobro prodajano knjigo pozval morda h kritiki oblasti, njegov projekt v okviru popularnega razsvetljenstva še ni imel razvite tovrstne politične razsežnosti. (Ammon 2018: 20.) Rudolf Zacharias Becker je tako evidentno vplival na razmah ljudske razsvetljenske literature na Slovenskem, vendar ne le z omenjenim delom, temveč tudi z *Mildbeimsko pesmarico* (*Mildbeimisches Lieder-Buch*, Gotha 1799), v kateri je izbor poljudnih in »za vzgojo najširših slojev primernih pesmi znanih nemških pesnikov tistega in polpreteklega časa. Najvidneje je bil pod njegovim vplivom Valentin Stanič«<sup>22</sup> (Koruza 1991: 241).

Beckerjevo obsežno delo v nemščini (skrajšano) *Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleute* na nekaj več kot 400 straneh z ilustracijami v Pohlinovem slovenskem prevodu in priredbi (pisano v bohoričici) (skrajšano) *Kmetam za potrebo inu pomoč*<sup>23</sup> predstavlja priročnik in poljudnostrokovno publikacijo za kmečke ljudi, ki je bila namenjena praktičnim nasvetom in informiranju v okviru kmečkega gospodarstva in gospodinjstva. Za naslovno stranjo in pred prvim poglavjem je stran z ilustracijo (ni paginirana), ki prikazuje v narodno nošo oblečena žensko in moškega na ozadju vaške panorame. Pod ilustracijo je še na isti strani 10-vrstična verzifikacija, ki pojasnjuje, komu je knjiga namenjena (kmetom in podobe tudi otrokom, da se iz njih česa naučijo) in kateri so njeni bistveni vsebinski poudarki (npr. z branjem te knjige je mogoče ohraniti zdravje, bistrost, dobro voljo, obogateti):

»Te buqve so s' spremislekam  
Tok narjene samem kmetam,  
De, kar njuh bere, in' tok ftry,  
Ohhrane fdravje, um fbiftry:  
Sna v' dobri voli skuf oftat',  
In' en premôfhne mosh poftat'.

<sup>21</sup> Poudarila avtorica razprave.

<sup>22</sup> Gre za pesniško zbirko Valentina Staniča iz leta 1822 *Pesme sa kmete ino mlade ljudi*. Splet: dLib.

<sup>23</sup> Razporeditev poglavij je podobna v obeh publikacijah, vsebina sledi nemškemu originalu, podobno je število strani v obeh delih (Beckerjevo delo obsega 445 paginiranih strani, v Pohlinovem prevodu je 424 paginiranih strani, pri številčnju zadnje strani je prišlo do tiskarske napake, številčena je kot str. 442). Splet.



K' veselu tud' fa otroke  
Mersk' ene pilde vfam' v' roke;  
Zhe se s' njuh kaj uzhe s' tabô,  
Tok greval tebe kop nabo.« (Becker, Pohlin 1789)

Zatem sledi prvih trinajst poglavij oz. t. i. postav,<sup>24</sup> ki predstavljajo prvi del okvirne zgodbe; ta je zastavljen izrazito narativno. V prvem poglavju je najprej podana zgodba o starem gospodu Mildhajmarju iz graščine Mildhajm, poročenem dvakrat, zatem v naslednjih poglavjih sledimo zgodbi njegovega sina. Ta je iz prvega Mildhajmarjevega zakona in je izobraženec, ki s pomočjo duhovnika ter koristne knjige (prinesel jo je v vas s seboj iz šol učenosti) za potrebno pomoč kmetom odkriva uporabne rešitve. Npr. najprej podaja nasvete glede tega, kako ugotoviti, ali je pokojnik zares mrtev, da se mu ne zgodi grozovitost »živ pokopan biti«, in sicer od drugega do šestega poglavja. Ta del priročnika je še dodatno zgodbeno razvit z elementi grozljive pripovedi, saj se je ob smrti gospoda Mildhajmarja starejšega izkazalo, da je bila v rodbinski grobnici njegova druga ljubljena žena, gospa Havptmóntze Mildhajmar, ki je nenadoma in še mlada umrla noseča, živa pokopana. Ob pripravi grobnice za pokojnega starega Mildhajmskega gospoda sta jo namreč mežnar in pogrebnik našla sicer mrtvo, vendar v sedečem položaju – naslonjeno na steno, z izmaličenim obrazom in s kostmi dojenčka v naročju, pri čemer se je izkazalo, da ni šlo za prikazen. V tem zgodbenem delu so prisotni daljši dramatični pripovedni opisi in dialogi. V sedmem poglavju je z vključenimi kratkopripovednimi enotami v sicer informativnem besedilu predstavljeno reševanje podhlajenih ljudi, v kontekstu okvirne zgodbe o mladem gospodu Mildhajmarju pa sledi tudi poduk o pomenu pisanja testamenta, poboljšanja nravi ljudi ipd. V okvirno pripoved je vložena še duhovnikova pridiga kmetom na velikonočni ponedeljek, ki je hkrati tudi del spominske maše za pokojnikom gospodom Mildhajmarjem starejšim. V trinajstem poglavju se mladi Mildhajmski gospod iz domače vasi Mildhajm odpravi na daljše potovanje, kar je pospremljeno s slovesnimi nagovori pomembnih vaščanov in duhovnika. Mildhajmar mlajši ob tej priložnosti podeli vaščanom kot tudi šoli poučne knjige za potrebo in pomoč z vsemi podobami – »buqve fa potrebo, inu pomozh, /.../ is usemi pildami« (Becker in Pohlin 1789: 59) – z obljubo, da bo, ko se vrne, nagradil tiste, ki bodo zares živeli po prebranih naukih. Knjige naj bi mladi brali v šoli in doma, si jih prepisovali, tudi takšne prepisane brez podob skupaj

<sup>24</sup> V knjigi ni samo eno kazalo vsebine oz. t. i. »Listrom«, ampak dve: prvi del knjige, do vključno 13. poglavja, je zajet v prvem kazalu na nepaginirani str. [60]. Splet: dLib.

ali samostojno prebirali, enako naj bi veljalo za odrasle vaščane, brali naj bi jih s pomočjo duhovnika še v cerkvi.

Sledi poljudnostrokovni osrednji del knjige, ki so podarjene knjige oz. »buque« mladega Mildhajmskega gospoda z naslovom in s podnaslovljenim pojasnilom njene vsebine – »buque« učijo zadovoljno živeti, pošteno obogateti, sebi in drugim pomagati. V nadaljevanju te naslovne strani je pojasnjeno, da je vse podano z verjetnimi zgodbami s pomočjo eksemplov in okrašeno s podobami:

»BUQUE KMETAM SA POTREBO INU POMOZH katire uzhe, koku be fnali fadovolnu fhiveti, poshtenu premofhni ratati, ter sami sebi, inu drugem v' use sorte potrebah pomagati. Use is virijetneme Iftorijame, inu Exempelnami fvi fhanu, inu is pildami ozzi franu, skus enega ta lube kmetushke ftan Reş Zhislajozega Bli fhneka Per Mogozhemu Ajfru Danu.« (Becker, Pohlin 1789: [61])

V predgovoru tega osrednjega dela, dejansko »knjige v knjigi«,<sup>25</sup> je podana njena zgradba, ki obsega tri dele: prvi [poglavja od 1 do 31] uči, kako bi kmetje lahko živeli zadovoljno (nasveti za zdravje s pomočjo hrane, pijače ipd., sreča v zakonu, dober odnos do ljudi in Boga). Drugi del [poglavja od 32 do 38] knjige kaže na to, kako kmetje, ki se držijo naukov pričujoče knjige, prej obogatijo; tretji del [poglavja od 39 do 56] pa zajema nauke o tem, kako si ljudje z božjo pomočjo lahko najbolje pomagajo doma in na polju. Poljudnostrokovne vsebine so tako v nadaljevanju ponovno podkrepjene z zglednimi zgodbami in eksempli, za lažje razumevanje so dodane še ilustracije. Tretji del Pohlinovega prevoda in priredbe Beckerjevega dela sledi od 56. poglavja naprej do konca knjige, kjer gre ponovno za t. i. postave (od 14. do 19.), v katerih se zaključijo drugi del okvirne zgodbe o mladem gospodu Mildhajmarju, ki se vrne z večletnega potovanja po svetu v domačo vas v obliki pustolovske pripovedi, vendar z dokaj podrobnimi geografskimi in zgodovinskimi podatki. Na dan, ko naj bi podaril vaščanom na začetku okvirne zgodbe obljubljeni nagrado za vestno branje njegove knjige oz. »buque«, se razdivja huda ujma nad vasjo Mildhajm s točo, ki ji sledi požar, pri čemer se zgodba zaključijo z mašo duhovnika Wolgemutha za nesrečno preminule in s pomembno Mildhajmovo pomočjo za obnovo vasi.

Po grobi primerjavi obeh del – Beckerjevega originalnega nemškega in Pohlinovega prevoda ter priredbe v slovenščino, ugotovimo, da se Pohlin drži vsebine poglavij,

<sup>25</sup> Drugo kazalo – drugega in tretjega dela knjige, ki sta dejansko dva dela »knjige v knjigi«, se nahaja na koncu za zadnjo, sicer napačno, paginirano stranjo 442 (dejansko gre za str. 424), torej od [425–427]. Splet: dLib.

pri čemer izstopa pri tej razsvetlensko koncipirani knjigi spodbujanje k varčnosti in premišljenosti v kmečkem gospodarstvu in gospodinjstvu, tudi patriarhalni koncept delitve del po spolu: na moška kmečka opravila na polju, vinogradu, gozdu, pri živini v hlevu ipd., ter področje ženskih opravil, npr. kako ohranjati čistočo v kmečkem gospodinjstvu, priprava zdrave hrane, gojenje in njena priprava ter shranjevanje, odgovornost ohranjanja zdravja družine, vzgoje otrok, vse s tradicionalno patriarhalno konotacijo. Zlasti pa je prisotno kopičenje informacij v poljudnostrokovnih delih knjige, ki podajajo večšine kmečkega človeka pri upravljanju gospodarstva kot tudi znanje, ki sega na specifična strokovna področja (zgodovinopisja, geografije, računstva, medicine, živinoreje, čebelarstva, kulinarike, vremenoslovja, botanike, anatomije idr.), kar vse sodi med karakteristične značilnosti koncepta ljudskega razsvetljenstva. Značilno za Pohlinov slovenski prevod in priredbo tega Beckerjevega popularnega razsvetlenskega priročnika je, da praktične nasvete in strokovne informacije najrazličnejših področij uvajajo obsežni žanrsko raznoliki pripovedni zgledi. Njegova temeljna značilnost je torej težnja k narativnosti v izrazito pripovedno oblikovanih poglavjih z dodano okvirno zgodbo. Nadalje je opazna tudi moralnopoučna in zgradbena navezava na večstoletno pridigarsko tradicijo na Slovenskem zlasti v smislu ponazarjanja s pomočjo verjetnih zgodb in eksempljev, kot je zapisano v Pohlinovi prevedeni knjigi – z »virijetneme Istorijame, inu Exempelnami« (Becker, Pohlin 1789: [61]). Naslovniki te publikacije naj bi bili odrasli in tudi mladi kmečki ljudje oz. otroci, prav njim so dodatno namenjene še ilustracije. Predstavljeno delo vsekakor sodi v okvir široke razsvetlenske kampanje navajanja prebivalstva na delo, pridnost, dobro gospodarstvo, pri čemer je bila vedno večja pozornost posvečena vzgoji otrok in njihovemu zgodnjemu navajanju na pridnost in delavnost: »Zato so v številnih spisih in traktatih filantropskega gibanja sistematično pridobivali ciljno skupino otrok in mladostnikov za meščansko krepostno vedenje, v vse bolj opazni želji, da bi jim privzgojili storilnost in izpolnjevanje dolžnosti (Studen 2014: 11).

Obravnavani primer Pohlinovega prevedenega dela ima prav tako vlogo koristne hišne knjige (Studen 2014: 16), zato ga lahko uvrstimo v že vzpostavljen koncept narativno konstruiranih poljudnostrokovnih del t. i. ljudskega razsvetljenstva 18. stoletja, kamor sodijo različne pratike tistega časa, na primer trije letniki Vodnikove *Velike pratike* (za leta 1795, 1796 in 1797), ki imajo poleg obveznega koledarskega dela dodane še poučne tekste o gospodarstvu, gospodinjstvu, zdravju ipd. in krajše pripovedne zglede (npr. anekdote, basni, prigode). V tem zarisu je prav tako zanimiva stoletna pratika Antona Breznika *Véčna pratike od gospodarstva*, ki velja za

prvo pravo gospodarsko pratiko v slovenskem jeziku. Prvič je izšla leta 1789, istega leta kot obravnavan Pohlinov prevod, zatem pa še vsaj v sedmih izdajah v isti redakciji, kar kaže na njeno popularnost. Koledarskemu delu je Breznik prav tako dodal poučnostrokovna besedila za kmečko gospodinjstvo in gospodarstvo kot tudi nasvete za zdravje ljudi in živine z ilustrativnimi pripovednimi zgledi, npr. opis praktičnih napotkov za kmetovanje in potrebna opravila v vsakem mesecu, kar se povezuje z letnimi časi in godovi svetnikov (Bošnjak 2020: 205–207). Narativnost v teh pratikah je v primerjavi s Pohlinovim prevodom in priredbo Beckerjevega navedenega dela manj razvita in v manjšem obsegu.

### 3 Sklep

Pohlinovo prevodno delo in priredba v slovenščino *Kmetam za potrebo inu pomoč ali uka polne vesele, inu žalostne pergodbe te vasy Mildbajm* iz leta 1789 vsebinsko sledi Beckerjevi izredno popularni nemški predlogi *Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim*, ki je prvič izšla leto prej, in pripada konceptu ljudskega razsvetljenstva (Ammon 2018: 20), saj predstavlja predvsem bogat knjižni kompendij poljudnostrokovnih in uporabnih informacij za kmečkega človeka 18. stoletja. Praktične nasvete in informativna poglavja najrazličnejših področij znanja uvaja narativna struktura raznolikih kratkoprozno oblikovanih enot (tudi okvirna zgodba) s prisotnostjo žanrskih prvin (npr. grozljive in pustolovske pripovedi). Našteto kaže na izrazito vrstno-zvrstno in žanrsko hibridnost obravnavanega Pohlinovega dela, ki je prisotna tudi v nekaterih sočasnih pratikah.

V racionalistični fazi razsvetljenstva, po Luhmannu,<sup>26</sup> začne prevladovati prepričanje, da je družba človekovo »naravno« okolje, v katerem uresniči svojo človečnost kot racionalnost ciljev in sredstev, vendar ne več na podlagi metafizičnega jamstva o nekem objektivnem ontološkem redu, temveč na osnovi resničnih in pravičnih načel, ki so imanentna občemu umu, bistvu človeške vrste. Subjekti so soudeleženi v nekem skupnem razumu, zaupajo v možnost uresničenja pravičnosti kot enakovrednega uživanja dobrin civilizacije, svobodo razumejo kot izvajanje izvirmih in neodtujljivih pravic – gre za načela, ki jih razsvetljenje postavlja družbi, ki naj bi bila osvobojena predsodkov in privilegijev (Pagon 1987: 107). Veliko izmed naštetih načel razsvetljenstva že najdemo v obravnavanem Pohlinovem prevodu,

<sup>26</sup> Niklas Luhmann, 1974, *Soziologische Aufklärung. Band 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme.*

vendar brez konceptov politične pravičnosti, človekovih in občih pravic, saj gre pri tem delu še zmeraj za prezentacijo tradicionalno utrjenega modela eksploatacije narave, živali, okolja ipd. v ostrem antropocentričnem zarisu.

## Literatura

- Frieder von AMMON, 2018: Die andere ästhetische Erziehung. Der Zuchtspiegel für die politischen Vampyr und Entstehung einer »reflektierten« politischen Dichtung. *Politische Literatur: Begriffe, Debatten, Aktualität*. Ur. Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 13–35.
- Rudolf Zacharias BECKER, Marko POHLIN, 1789: *Kmetam sa potrebo inu pomožh ali Uka polne vesele, inu shalostne pergodbe te vasy Mildhajm*. Utisnenu na Duneju: per Christianu Grosserju, in der Theinfaltstrasse Nr. 76. Dostop 20. 4. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Rudolf Zacharias BECKER, 1788: *Noth- und Hülf-Büchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim: Für Junge und Alte beschrieben*. Gotha, Leipzig. Dostop 20. 4. 2021 na 'Becker, Rudolf Zacharias: Noth- und Hülf-Büchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim', Image 6 of 456 | MDZ ([digitale-sammlungen.de](http://digitale-sammlungen.de)).
- Blanka BOŠNJAK, 2020: Slovenski periodični tisk in izbrane strokovne knjige do 1820. *Jezik in slovstvo* LXV/3–4, 201–214.
- Janez Friderik EGER, Blaž KUMERDEJ, 1796: *Vadenje sa brati v' usse sorte pissanji sa sholarje teh deshelskeh shol v' zessarskih krajlevih desbelah*. s tiskane, inu se najdejo per Joan. Frideriku Egerju. Dostop 25. 10. 2021 na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-VGJ6YPHL/1f04b73b-41a5-47c9-aeb5-b878ae5b5ada/PDF>
- Janez Leopold EGER, Valentin VODNIK 1811: *Abezeda sa perve shole*. V' Lublani: natisnena per Leopold Egerju. Dostop 2. 10. 2021 [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Ožbalt GUTSMAN, 1790: *ABC ali Bukvize teh zberk inu besied sa šhularje inu druge, katiri ozhejo se nauzhititi prau slovensku brati*. V Zelouzi, v'tisnjene per Joshefu Šhotterju štamparju 1790, per katirem se tudi na prude naidejo. Dostop 15. 4. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Marijeta HUMAR (ur.), 2011: *Japljev zbornik: [zbornik prispevkov s Simpozija o Juriju Japlju]*. Ljubljana; Kamnik: Občina: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Anton JANŠA, Franc Jožef JENKO, Janez GOLIČNIK, 1792: *Antona Janshaja zessarskiga zhebellarja. Popolnoma podvuzhenje sa vsse zhebellarje*. V' Zelli, utisnenu, inu se najde per Fr. Jos. Jenko. Dostop 15. 4. 2021 [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Urban JARNIK, 1817: *Šadje-Reja ali Navuk, kako se more prav lehko, ino v' kratkem zhasu nikar ko veliko dobreh, ino sdraveh drevēs podrediti, temožh tudi narshlabtnejsbi sadje sadobiti*. V' Zelovzu: per Joanesu Leonu, /.../ Dostop 21. 10. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Marko JUVAN, 2011–2014: Prostor slovenske literarne kulture. Marko Pohlin. Dostop 15. 4. 2021 na <http://pslk.zrc-sazu.si/sl/literarni-atlas-ljubljane/marko-anton-pohlin/>
- Jože KORUZA, 1991: *Slovsvene študje*. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Znanstveni inštitut.
- Andreja LEGAN RAVNIKAR, 2011: Slovenski strokovni jezik in izrazje pri Vodniku v primerjavi s starejšim Pohlinom in mlajšim Jarnikom. *Neznano in pozabljeno iz 18. stoletja na Slovenskem* [Elektronski vir]. Preinfalk, Miha (ur.). Elektronska izd. Ljubljana: Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU: slovensko društvo za preučevanje 18. stoletja. 319–338. Dostop 23. 4. 2021 na <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/view/984/4183/494-2>
- Charles François LHOMOND, Janez RETZER, Valentin VODNIK, 1811: *Pozhétki gramatike to je Pismenosti Franzoske gospoda Lhomonda*. Dostop 20. 10. 2021 na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-VGJ6YPHL/1f04b73b-41a5-47c9-aeb5-b878ae5b5ada/PDF>

- Christine LUBKOLL, Manuel ILLI, Anna HAMPEL (ur.), 2018: *Politische Literatur: Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Niklas LUHMANN, 1974: *Soziologische Aufklärung. Band 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hans LÜLFING, 1953: Becker, Rudolf Zacharias. V: *Neue Deutsche Biographie* 1 (1953). 721–722. Dostop 16. 4. 2021 na: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118508121.html#ndbcontent>.
- Jan MATOUŠEK, Valentin VODNIK, 1818: Babishtvo ali Porodnizharski vuk sa babize. V Ljubljani: natiskal sa vtrosnik pisavzhov, Joseph Skarbina bukvtotis, ima na prodaj pisaviz. Dostop 10. 6. 2021 na PDF (dlib.si).
- Neda PAGON, 1987: Razsvetljenje in sociologija. *Vestnik. Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Inštitut za marksistične študije* 8/1. 103–109. Dostop 16. 4. 2021 na file:///C:/Users/blank/Downloads/3530-Article%20Text-9123-1-10-20160110%20(2).pdf
- Jože POGAČNIK, 1998: *Slovenska književnost I*. Ljubljana: DZS.
- Breda POGORELEC, 2011: *Zgodovina slovenskega knjižnega jezika: jezikoslovni spisi I*. Ur. Kozma Ahačić. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Zbirka Lingua Slovenica. Fontes; 1.)
- Marko POHLIN, 1768: Krainska grammatika: *Corpus de textes linguistiques fondamentaux*. Dostop 28. 4. 2021 na CTLF - Notices (ens-lyon.fr)
- Marko POHLIN, Marija Terezija HEPTNER, 1765: *Abecedika*. Per Janesu Heptnerju. Dostop 27. 10. 2021 na PDF (www.dlib.si)
- Marko POHLIN, Janez Friderik EGER, 1781: *Bukurze sa rajtengo, ali Kratku poduzhenje v' rajtengi*. V' Lublani: tiskane, inu se najdejo per Joan. Frideriku Egerju. Dostop 1. 10. 2021 na PDF (dlib.si)
- Marko POHLIN, Jožef POHLIN, Janez Friderik EGER, 1781: *Tu malu besedishe treh jesikov*. Laibach, gedruckt und zu haben bey Johann Friedrich Eger. Dostop 28. 9. 2021 na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-FU7E7FMB/9faefdeb-1bd3-483c-a915-02a92cf5e03d/PDF>
- Marko POHLIN, 1792: *Glossarium Slavicum in supplementum ad primam partem Dictionarii Carniolici*. Viennae, literis Grosserianis. Dostop 28. 9. 2021 na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-L97DJQKX/ba46f0ff-b359-4129-9835-e7417a616340/PDF>
- Marko SNOJ, 2020a: *Slovar Pohlínovega jezika: na osnovi njegovih jezikoslovnih del*. 1. iz., 1. natis. Ljubljana: Založba ZRC. (Zbirka Slovarji / Založba ZRC, ZRC SAZU.)
- Marko SNOJ, 2020b: *Slovar Pohlínovega jezika. Na osnovi njegovih jezikoslovnih del*. Dostop 26. 4. 2021 na <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/book/1934>
- Marko SNOJ, 2020c: Predgovor. Marko Snoj, 2020: *Slovar Pohlínovega jezika: na osnovi njegovih jezikoslovnih del*. 1. iz., 1. natis. Ljubljana: Založba ZRC. (Zbirka Slovarji/Založba ZRC, ZRC SAZU.) Dostop 23. 4. 2021 na <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/view/1934/8012/1354-2>. 7–12
- Valentin STANIČ, 1822: *Pešme sa kmete ino mlade ljudi*. V' Gorizi: natisnil Peter de Valerji. Dostop 20. 4. 2021 na <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-BLK2FZTE/ba54dfb3-76fd-4ef1-830f-38844c34711c/PDF>
- Raphael Johann STEIDELE, Anton MAKOVIC, Wilhelm Heinrich KORN, Janez Friderik EGER, 1788: *Lehrbuch über die Geburtshilfe für Hebammen auf dem Lande*. Laibach, gedruckt bey Johann Friedrich Eger zu finden bei Heinrich Willhelm Korn, Buchhändler. Dostop 2. 5. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Andrej STUDEN, 2014: Z vzgojo do največje možne sreče ljudstva: nekaj poudarkov iz zgodovine »razsvetljevanja ljudstva« na Slovenskem v 18. in v prvi polovici 19. stoletja. *Prispevki za novejšo zgodovino* LIV/1, 9–22.
- Valentin VODNIK, Janez Leopold EGER, 1811: *Pismenost ali gramatika sa perve shole*. V' Lublani: natisnil Leopold Eger, na prodaj v' sholah. Dostop 1. 10. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Valentin VODNIK, 1799: *Kubarske bukve*. Lublana: natisnene per Kleinmajerji skusi sklado Andrea Gassler na tergi Nro. 190. Dostop 1. 10. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Johann Gottlieb WOLSTEIN, Mihael PROMBERGER, Fanton de BRUNN, Jožef IGNACIJ, 1784: *Bukavze od shvinskih bolesni sa kmetesbke ludy*. V' Lublani: se najde blisu Shkofye per Mihelnu Prombergarju Bukvarju. Dostop 2. 10. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Johann Gottlieb WOLSTEIN, Fanton de BRUNN, Jožef IGNACIJ, Ignac Alojz KLEINMAYR, Anton Tomaž LINHART, 1792: *Bukve od kug inu bolešen goveje shvine, tib ovaz inu švin*. V' Lublani, per Ignaziu Kleinmajerju. Dostop 2. 10. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

### Slovenian Secular Professional Literature of the 18th Century: A Case Study

Slovene printed monographic professional publications of secular content began to develop more rapidly in the 18th century, due mainly to the changed sociopolitical and economic circumstances with the reforms of Maria Theresa and Joseph II and educational needs. With the introduction of State general Seminaries, which had to adhere to government guidelines (for the Slovenian territory one was in Graz), the schooling of seminarians was also transformed radically. This changed the role of priests, who were supposed to advise or help in both religious and secular matters, which is why they should also understand practical economics. With the introduction of the Slovene language in schools, the need for various educational publications became apparent. Slovene professional manuals were published in accordance with the development of various agricultural branches in those days, including agriculture, animal husbandry, beekeeping (e.g. Goličnik's translation of Janša's work *Popolnoma podvnučenje za vse čebelarje* from 1792), fruit growing (the Carinthian author Urban Jarnik translated the oldest known manual with the title *Sadje-reja* from 1817), viticulture, then medicine (Makovic translated and edited several manuals on obstetrics, e.g. *Prašanja inu odgovori čez vsęgarstru* from 1782) etc. The expansion of reading Slovene professional books, after the introduction of general school obligations also to the countryside, led to the publication of one of the first Slovene very extensive and thematically diverse educational volumes by Marko Pohlin in the 18th century – from 1789, an adaptation of work by Rudolf Zacharias Becker, fully titled: “*Kmetam za potrebo inu pomoč ali Uka polne vesele, inu žalostne pergodbe te vasy Mildhajm*” (Becker, Pohlin 1789). This interesting popularly written professional book was intended primarily for rural farms and households, young and old, but the otherwise professional publication deals with the so-called "pergodbe", i.e. events, which means that practical advice in this manual is introduced by longer narrative examples with a framework narrative in thirteen chapters, which includes professional contents in a genre of a hybrid longer narrative, for which a more detailed analysis is intended in the article.





# NARAVA V IZBRANI AŠKERČEVI POEZIJI DO LETA 1900

LOVRO RIZMAL

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija,  
lovro.rizmal@student.um.si

**Sinopsis** Članek preučí motive iz narave v pesmih Antona Aškerc (1856–1912) do leta 1900. Pesniku je bila njegova rojstna pokrajina Štajerska vir motivov tako iz žive kot nežive narave, v veliki meri je v svojih pesmih upodobil tudi tuja okolja in eksotično naravo, tipično za njih. Pomembno funkcijo ima narava v ustvarjanju tesnobnega in grozljivega razpoloženja v literarni zvrsti baladi, kjer Aškerc upesni tudi fantastične pojave, a na način, da jih lahko pojasnimo tudi kot psihološke. Naravo Aškerc opazi v povezavi s socialno in nacionalno problematiko, uvidi jo tudi kot panteistično enost vsega stvarstva in v obliki ženske boginje. Tolikšna raznolikost obravnavanih prvin Aškerčevih pesmi pove, da je pesnik z njimi prešel takratno obrobnoost svoje rojstne pokrajine in postal del središča slovenske kulture ter pesnik nacionalnega kanona.

**Ključne besede:**

Anton Aškerc,  
narava,  
štajerska pokrajina,  
tuja okolja,  
balada,  
panteizem

# NATURE IN ANTON AŠKERC'S SELECTED POEMS DATING FROM BEFORE 1900

LOVRO RIZMAL

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, lovro.rizmal@student.um.si

**Abstract** The article examines motifs from nature in the poems written by Anton Aškerc (1856–1912) before 1900. Although his native Štajerska region was a vital source of inspiration for motifs from both living and non-living nature, the poet also often wrote about alien environments and their exotic features. Nature plays an essential role in creating a discomfoting, eerie atmosphere in his ballads, to which Aškerc added fantastic phenomena, though in a way that they may be interpreted as psychological. The poet explored nature in relation to social and national issues, and recognised it as a pantheistic unity of all things taking the shape of a goddess. The variety found in the examined elements of Aškerc's poems shows that the poet rose beyond the then marginal role of his native region, reaching into the very heart of Slovenian culture as part of the national literary canon.

**Keywords:**

Anton Aškerc,  
nature,  
Štajerska region  
(Styrian) landscape,  
foreign  
environment,  
ballad,  
pantheism



## 1 Uvod<sup>1</sup>

Anton Aškerc (1856–1912) je prvi štajerski Slovenec, ki se je kot izvirni ustvarjalec in kot eden najvidnejših slovenskih realistov uveljavil v literarni dejavnosti slovenskega središča. V svojih pesmih je upodabljal geografske značilnosti narave in pokrajine južnega dela takratne kronovine Štajerske, kjer je živel od rojstva do l. 1898, ko je prenehal delovati kot duhovnik in se preselil v Ljubljano.<sup>2</sup> Ne glede na to, da je v svoje pesmi kot motiv vključeval naravo iz okolja, ki ga je obdajalo, v njih večkrat navajal tudi toponime rek, kot so Savinja, Sava in Drava, ki tečejo skozi nekdanjo Štajersko ali jo zamejujejo, ga recepcijsko načeloma ne povezuje s tem okoljem v taki meri kot denimo Simona Gregorčiča s Soško dolino in Goriško ali Simona Jenka s Sorškim poljem. Aškerc je namreč v svoje pesmi že razmeroma kmalu pričel uvajati motive tujih krajev, narave in pokrajine, med katere je vpletal svoje misli in kritike družbe. Prav racionalizem in motivi iz tujine so njegove pesmi tako zaznamovali, da pri njihovem branju večinoma ne pomislimo več na okolje takrat precej odmaknjenih krajev, v katerih je Aškerc živel in delal. Pesnik je v pesmih sicer vedno ubesedoval motive iz narave, le da je ta postajala vedno bolj splošna in lokalno nedoločljiva. Narava je postala tudi eno izmed njegovih glavnih idejnih torišč, s katerim se stikajo pesnikovo zanimanje za moderno znanost, aktivno pojmovanje budizma, materialistični monizem, panteistični svetovni nazor, tudi socialno misel. Naravo je ugledal kot stvarnost, ki je v panteističnem smislu prepletena z božanskim, in to v nekaterih pesmih razširil do ideje vesolja kot vseobsežne narave. V članku bom skušal na gradivu Aškerčevih izbranih pesmi iz njegovih prvih treh zbirk<sup>3</sup> pregledati motive iz narave, in sicer tako iz pesnikove rojstne pokrajine kot tujih okolij ter preraščanje narave v idejo panteistične enosti.

---

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru doktorskega študija *Slovenistične študije* na Filozofski fakulteti UM pri red. prof. dr. Jožici Čeh Steger.

<sup>2</sup> Njegove življenjske postaje do selitve v Ljubljano so bile: Senožeti nad Rimskimi Toplicami, Celje, Maribor, Podsreda, Šmarje pri Jelšah, Sv. Lovrenc v Slovenskih goricah, Vitanje, Sv. Marjeta pri Rimskih Toplicah, Mozirje in Škale pri Velenju.

<sup>3</sup> To so: *Balade in romance* (1890), *Lirske in epske poezije* (1896) in *Nove poezije* (1900). Nekaj obravnavanih pesmi je bilo za časa Aškerčevega življenja neobjavljenih, nekaj jih je bilo objavljenih v periodiki, a se pesnik ni odločil, da bi jih uvrstil v katero izmed svojih pesniških zbirk. Takšne pesmi navajam po šesti knjigi Aškerčevega *Zbranega dela*.

## 2 Motivi narave iz pesnikove rojstne pokrajine

Aškerc štajersko pokrajino<sup>4</sup> in njeno naravo označuje s splošnimi oznakami. Pokrajina je geografsko sicer raznolika, saj sega od obronkov panonskega do alpskega sveta, zato so takšni tudi motivi, ki izražajo prepoznavnost prehodnega sveta med ravninami in Alpami: njiva, travnik, ravno polje, hrib, strme pečine, gozd, hosta, dolina, vinograd, bistri potok, reka idr. (Stari grad, Anka, Svatba v Logéh, Tri ptice). Značilen za Štajersko je motiv vinorodne pokrajine v Vinski bajki,<sup>5</sup> a Aškerc so prav tako navdušile Kamniško-Savinjske Alpe, ki jih je imel priložnost spoznati kot kaplan v Mozirju (Mozirju, Spominske knjige poetom). Bivanje v krajih razmeroma blizu meje s Hrvaško (predvsem v Podsredi, a tudi v Šmarju pri Jelšah), zaznamovanih s kulturnim spominom na slovensko-hrvaški kmečki upor iz l. 1572–1573, mu je ob siceršnjem zanimanju za zgodovino spodbudilo nastanek pesmi v ciklu Stara pravda. Pomembna je tudi upesnitev motiva iz življenja Celjskih grofov (Celjska romanca), ki se dogaja v Celju in bližnji okolici. S tem je Aškerc v svoji narodnostni in socialni občutljivosti kot eden izmed najvidnejših literarnih ustvarjalcev slovenskega realizma ti okolji vnesel v slovensko literaturo kot »medij in repozitorij kulturnega spomina« (Juvan 2006: 273).

Navezanost na rojstni dom pesnik izrazi v lirski pesmi Na domu (1882). V njej Aškerc dom primerja z varnim pristanom, svoje življenje pa s plovbo po neznanem morju, ki požira njegove želje in upanja. Podrobneje sicer ne opiše svoje rojstne hiše, njene geografske umeščenosti ali bližnje narave, a poudari svoj pozitivni čustveni odnos do nje: »Bodi pozdravljen, dom moj, srčno, / zopet te vidi moje oko; / ves kakor nekdanj še se mi zdiš, / ko izmed drevja ljubko blestiš« (Aškerc 1991: 23). Zadnja dva navedena verza se ponovita še v predzadnji kitici, pesem se zaključí s strahom lirskega subjekta, da doma ne bo več videl.

<sup>4</sup> V *Baladab in romancab* je, kakor ugotavlja Anton Slodnjak, Aškerc ustvaril »žanrske slike vaškega življenja«, ki z ubeseditvijo kmečkega okolja štajerske pokrajine dopolnjujejo opise kmečkega okolja drugih pokrajin v prozi Jurčiča, Kersnika in Tavčarja (Slodnjak 1957: 17).

<sup>5</sup> Ivan Prijatelj jo poimenuje obredno pesem Slovenskih goríc, iz katere diha pravi duh kraja, genius loci (Prijatelj 1970: 120).

Pesnik ubeseduje tudi reke. Sava, Drava, Sotla in Savinja<sup>6</sup> so pomembni dogajalni prostori Aškerčevih epskih pesmi (npr. Cerkvica in preklinjavci, Brodnik, Tri ptice, Ponočna potnica, Skala v Savinji). Gradove v ciklu Stara pravda umesti v geografske enote, poimenovane po rekah: na Sotelsko, Posavje in Krko. Kmetje cesarju (Pred cesarjem) označijo slovensko ozemlje s položajem rek in morja: »Kjer Sava nam vre iz Triglava, / kjer v Adrijo Soča hiti, / kjer vije deroča se Drava, / kjer Mura zelena šumi« (Aškerc 1946: 125), podobno je slovensko ozemlje označeno v pesmi Slovenskim sókolum. Opazna je tudi funkcija reke kot meje (Pri Sotli).

S prostorom Aškerčeve Štajerske je izvorno povezan motiv rudnika, ki ga je pesnik uporabil v Delavčevi pesmi o premogu (1897).<sup>7</sup> V njej opiše spust z rudniškim dvigalom v jašek in rudarje, ki kot krti kopljejo v šibki svetlobi. Ob tem nagovarja premog, ki so bila nekdaj živa drevesa na površju zemlje, razmišlja o njegovem nastanku in v pesem uvede znan motiv podzemnega škrata, ki se lahko predrami in sproži eksplozijo. Na površju medtem sonce ogreva živa bitja, travo, žito, drevje, rože in človeka, kot je nekdaj ogrevalo ta drevesa. Subjekt poudarja vrednost sončne svetlobe: »Za kruhom svojim mora siromak – / svetloba, užitek, ah, to je za druge!...« (Aškerc 1951: 59).

Aškercu je naravno okolje, ki ga je obdajalo, nudilo še obilo drugih motivov in motivnih drobcev, ki spadajo tako v živo kot neživo naravo. Med temi motivi so različna drevesa: lipa, javor, smreka, bukev (Vaški lipi, Vaška lipa,<sup>8</sup> Javor in lipa, Jesenske pesmi, Kralj Matjaž), jelka (Afanasij Sjemjonovič), cvetoča jablana (Na bojišču) in hrast (Perunov žrec).<sup>9</sup> Za označitev deklet in žensk je Aškerc pogosto uporabil motive rož, cvetic ali cvetnih popkov oz. popja, ne da bi te rože podrobneje opredelil (Tam doli sred bele vasi, Poroka, Stava, Navzdol, Romanca o roži), izjemi sta npr. krščanski motiv lilije (Sv. Ciril in Metod, Balada o jezeru) in motiv vijolice (Legenda o zlati roži). Harem označi celo kot cvetličnjak (Dovtipni veliki mogul,

<sup>6</sup> Potrdilo Aškerčevega posebnega odnosa do svojega bližnjega okolja je njegov zapis za reko Savinjo, ki jo je vedno pisal kot Savna, saj je bil tak zapis po njegovem prepričanju etimološko upravičen (Pustoslemšek 1957: 147). V Aškerčevem *Zbrnem delu* je mnenje urednikov prevladalo v prid zapisa Savinja.

<sup>7</sup> Med službovanjem v Škalah pri Velenju se je Aškerc l. 1896 spustil z dvigalom v Lappov rudnik (Boršnik Škerlak 1939: 151). Verjetno je bil prvi slovenski literat, ki je uporabil ta motiv, saj se npr. Kersnik in Tavčar delavstva nista dotaknila (Boršnik 1962: 314).

<sup>8</sup> Ne glede na podobnost naslovov sta to različni pesmi. Pesem Vaški lipi je Aškerc poslal Levcu l. 1881, a je ta ni objavil, niti je Aškerc ni uvrstil v nobeno pesniško zbirko. Vaška lipa je bila objavljena l. 1882 in je uvrščena v zbirko *Balade in romance*.

<sup>9</sup> Hrast je v tej pesmi sveto drevo polabskih Slovanov. Aškerc je v času napetosti med slovensko in nemško čutečimi prebivalci, ki so se še posebej izrazito in grobo čutile na Štajerskem, morda želel prikrito nakazati svojo tezo o slovanskem izvoru tega sicer nemškega narodnega simbola.

Satanova smrt). Razmeroma veliko je motivov ptic. To so lastovica, sinica, vrana (Jesenske pesmi, Tri ptice, Boj pri Brežicah, Stava), krokar,<sup>10</sup> vrabec (Zimska romanca), jastreb (Pred cesarjem), sova (Stari grad, Vojakova nevesta), petelin oz. njegovo pero (Tabor, Kronanje v Zagrebu),<sup>11</sup> sokol (Slovenskim sókolum) in golob (Mirza), preseneti tudi motiv kanarčka v kmečki hiši (Uroki). Predvsem v epskih pesmih Aškerc uporabi še motive živali, kot so konj (Atila in slovenska kraljica), osel (Pégaz in osel), pes (Črnošolec), govedo (Ukrajinska duma), krt (Delavčeva pesem o premogu), gad (Stari grad) in lovna divjad – volkovi, medvedi, lisjaki in zajci (Stava, Zakaj je v brlogu nastal nemir).

Med motivi iz narave so tudi atmosferski, nebesni in vremenski pojavi ter letni časi. Aškerc predvsem zimo in mraz poveže s socialnim vprašanjem tako v vaškem (Zimska romanca, Balada o sv. Martinu) kot mestnem okolju (Poslednja straža, Za služboj). Zima oz. čas pred začetkom posta lahko označuje tudi čas dekliškega veselja in upanja, saj so takrat tradicionalno po kmečkih hišah hodili snubci (Ledene rože, Zimska idila). V Aškerčevi liriki (Večna pomlad, Vesni, Zaljubljena..., Intermezzo pomladnega jutra) in socialni pesmi (Pomladna oda siromakova) se večkrat pojavi tudi motiv pomladi. Njegovi priljubljeni motivi so še sonce ali sončna svetloba, ki osvetljuje prostor (List iz kronike Zajčke), ščip (Celjska romanca, Balada o sv. Martinu, Vojakova nevesta, Ponočna potnica) in mesečina (Javor in lipa, Buddhova čudesa). Da so takšni motivi Aškercu na splošno blizu, je vidno tudi v drugi kitici pesmi Moja muza, v kateri avtorski lirski subjekt zavrne sentimentalno poezijo mesečine in jo zamenja s poezijo vročih sončnih žarkov.

Narava je po zgledu ljudske pesmi mestoma antropomorfizirana. Najbolj očitno je tako v romanci Anka, ki jo je pesnik oblikoval kot dialog med dekletom, ki je kot pastorka morala oditi od doma in išče svoje mesto v svetu, ter antropomorfiziranimi cveticami, pticami in potokom. Dekle trikrat nagovori različne objekte iz narave s prošnjo, naj ji razodenejo smisel trpljenja in revščine. Medtem ko cvetice in ptice živijo brezskrbno in se niti ne zmenijo zanjo, ji le potok trpko odgovori, da je to v človeški družbi običajen pojav (Aškerc 1946: 25).<sup>12</sup> V ljudski pesmi narava pomaga ubogemu, a usmiljenemu in poštenemu človeku, da ta doseže nepričakovan uspeh, tvori z njim intimno vez, ki pa se je v Aškerčevi Anki pretrgala. Realistično dojemanje

<sup>10</sup> Za krokarja je uporabljena stilno-zvrstno zaznamovana pesniška beseda 'gavran'.

<sup>11</sup> Aškerc namesto 'petelinji/petelinov' zapiše narečni pridevnik 'kokotov'. Petelinje pero za klobukom je narodni atribut moškosti in poguma.

<sup>12</sup> Ivan Prijatelj tu ugotavlja »rezki disakord« med opisano naravo in njenim odgovorom dekletu (Prijatelj 1970: 126).

sveta ne priznava več čudežne pomoči, ki jo narava nakloni skromnim in odrinjenim, temveč vidi vplive okolja, družbe in nujnost človekovega lastnega, čeprav morda nikoli popolnoma uspešnega truda. V povezavi z vplivom ljudskega slovstva je izstopajoč tudi pesniški obrazec, ko se paradoksalno pomešajo lastnosti različnih rastlinskih vrst. Aškerc je pri tem uporabil v svojem okolju znani kulturni rastlini bob in oves: »O, to je bilo davno – v tistem času, / ko v stročju oves, bob je zorel v klasju!« (Aškerc 1946: 280). Zgled za takšen motiv, kakor ga je ubesedil v pesmi Istorija o miru, je Aškerc verjetno našel v ruski folklorni poeziji ali Puškinovih umetnih pravljah v verzih.

### 3 Tuji kraji in okolja

Aškerc je že v prvo pesniško zbirko vključil pesmi z motivi iz različnih prostorskih območij in časovnih obdobij. S skromnimi kaplanskim dohodki in pozneje z duhovniško pokojnino ter s plačo arhivarja na ljubljanskem magistratu si je sam plačeval potovanja, na katerih je do l. 1900 že videl dobršen del Evrope (potoval je npr. po Italiji, Slovaški, Poljski, Češki, Madžarski oz. Ogrski in Balkanu) in stopil v azijski del Turčije. Določene motive tujih okolij, denimo tiste, povezane z Indijo, je lahko povzel iz indijskih pripovedk ali pravlji, ki jih je l. 1883 v Kresu objavljala Karel Glaser (Šrmpf 1978: 116), morda tudi iz knjig o budizmu in iz drugega takratnega tiska. Dušan Pirjevec ob primerjavi Aškerc in pesnikov francoskega Parnasa ugotavlja, da je iskanje motivov v tujini ena od značilnosti pesnika realista. Podobno kot znanstvenik želi tudi pesnik s primerjavo različnih okolij, med drugim s primerjavo tujih verstev s krščanstvom, odkriti splošne zakonitosti (Pirjevec 1958: 1019). Tuja okolja lahko imajo tudi vlogo nekakšne zakrinkane realnosti. Aškerc je namreč v kritiki Cankarjeve in Župančičeve prve pesniške zbirke (1899) zagovarjal orientalsko tematiko, ki naj služi umetniku kot krinka za satiro, sarkazem in persiflažo družbenih razmer (Aškerc 1993: 296).<sup>13</sup> Aškerc je v začetku pesnjenja k motivom iz tujine, predvsem iz Italije, spodbudil tudi njegov mentor Fran Levec.

Pesnik že v prvi pesmi Sv. Ciril in Metod (1877) omenja pot slovanskih blagovestnikov Cirila in Metoda od Olimpa prek obal Črnega morja do Panonije, a o naravnih značilnosti ne piše. V ciklu Iz popotnega dnevnika (*Lirske in epske poezije*) srečujemo najrazličnejša evropska okolja. Izraziti so motivi sredozemskega okolja,

---

<sup>13</sup> Tudi Gottschalova *Poetika*, ki jo je Aškerc poznal in upošteval, je za sodobno epsko-lirsko povest ali pripoved priporočala orientalsko eksotične teme (Kos 2001: 201).

npr. sonce in morje (Na hribu Bulgurlu, Po Bosporu, Prinkipo). Pojavijo se novi motivi iz narave, npr. ciprese na muslimanskem pokopališču in platana v Carigradu. V ciklu Iz popotnega dnevnika (*Nove poezije*) večkrat uporabi motiva sonca in sončnega neba, ki spremljata skoraj vse pesmi (V Pompejih, Florencija, Roma). Kot v prejšnjem je tudi v tem ciklu refleksija o morju (O bella Napoli – addio!). Lirski subjekt med plovbo na ladji razmišlja o stapljanju z naravo oz. z njenim mogočnim predstavnikom, morjem, ki kot Sfinga morda hrani še nerazodete skrivnosti bivanja.

Cikel Pavliha na Jutrovem je večinoma kulisa za kritiko domačih razmer. Med motivi in motivnimi drobcami narave v tem ciklu srečamo eksotična okolja, rastline in živali, kot so npr. puščava, mezgi, velblodi, levi, šakali, palma, kokosovi orehi in slon. Opazimo tudi motive, ki se lahko pojavijo tako v tujih kot domačih okoljih: studenec, morje, sonce, livade, žitna polja, vol, osel, pes, škranček (npr. v pesmih Slavnost v Bagdadu, Bogu za hrbtom, Kako se godi v Sužnji vasi). Motivi obeh vrst se v ciklu ponavljajo v vseh pesmih in so zato neizraziti. Glede na izjemne geografske razsežnosti dogajalnega prostora tega cikla, ki zajema kraje od Egipta in Turčije prek Irana do Indije,<sup>14</sup> in s tem povezano raznolikostjo narave ter pokrajin, njihova pesniška ubeseditvev s svojim ponavljanjem ne daje prav prepričljivega vtisa. Motivno izstopa pesem Čudna dežela, saj njen opis spominja na splošne geografske značilnosti slovenskega narodnostnega ozemlja, kot so visoke gore, zelena polja in gozdovi, kar se skupaj s prebivalci te dežele izkaže za aluzijo na slovensko okolje.

Motive eksotične narave Aškerc uporabi tudi v pesmih izven omenjenih treh ciklov kot npr. slona (Fakir), senčen palmov park (Ambapâli) in zatočišče pod palmo (Solus), ponovno srečamo motiv sonca, ki sije v različne prostore (Čaša nesmrtnosti, Svetopolkova oporočka, Bazarska parabola) in svetišča (V Husrev-begovi džamiji). Tudi v popotnih pesmih lirski subjekt opazi in nagovarja reke, npr. Marico in Donavo<sup>15</sup> (Šúmi, Maríca...!, Kazánska sóteska), v pesmih z budističnimi motivi se omenja Ganges<sup>16</sup> (Pramloča, Buda in Ananda), pojavi se motiv Nila (Prva mučenica, Pesnik Selim), Evfrata in špansko-portugalske reke Tajo, v antiki imenovane Tagus (Ilirska tragedija).

Aškerc je za motive svojih pesmi izbiral tudi kraje, ki so bili že v njegovem času skrajni, tudi ogrožen rob slovenskega narodnostnega ozemlja, kot so npr.

<sup>14</sup> Aškerc namreč navaja toponime, npr.: Bagdad, Carigrad, Ispahan [sic!], Kairo, Delhi itd.

<sup>15</sup> Aškerc jo imenuje Dunav.

<sup>16</sup> Aškerc jo imenuje Ganga.



Landrijska<sup>17</sup> jama v Benečiji (Atila in slovenska kraljica), Gosposvetsko polje (Knežji kamen) in Osojsko jezero (Mutec osojski). Z robov sta motiva rek Kolpe in Nadiže (Mea Kulpal, Atila in slovenska kraljica).

#### 4 Grozljivi motivi narave v Aškerčevih baladah

Anton Aškerc se je na pobudo Frana Levca (Bernik 1980: 156) in v skladu z racionalno črto svojega značaja usmeril v epsko poezijo. Kot realistični pesnik se je oprijel balade, ki je bila znana tako v ljudskem kot umetnem pesništvu. Pri pisanju balad in romanc se je po Levčevem nasvetu zgledoval po Gottschalovi *Poetiki*, ki je v sodobni baladi sicer odsvetovala irealno fantastiko in priporočala pesniku, naj se približa razpoloženju sodobnega življenja, vendar je Aškerc v svoje balade mestoma še vključeval irealne fantastične motive,<sup>18</sup> kar kaže na vpliv postromantike (Kos 2001: 203).

Grozljivost, ki jo ustvarjajo fantastični motivi, denimo duhovi in strahovi, se kljub Aškerčevemu načelnemu upoštevanju omenjene *Poetike* pojavi npr. v pesmih Mejniki, Knežji kamen in Ponočna pótница. Če lahko v teh pesmih duhove res razumemo le kot tvorbo psihičnih procesov epskega subjekta, pa v pesmih Iškarijot in Balada o jezeru o sanjah ni govora. Vsi fantastični motivi, ki bi jih lahko našli, tudi niso prav grozljivi. Motiv zmaja oz. pozoja pod Konjiško goro (Zmaj), ki bi lahko ogrozil okoliške prebivalce, je glede na moto k pesmi vzet iz bajčnih povedk (Stanonik 1999: 261–262) in zaradi tega pojasnila le deloma zbuja občutek grozljivosti. Na meji med grozljivostjo in pretresljivostjo je, če upoštevamo specifičnost takšnega epskega dogodka med kmeti v 16. stoletju, optičen pojav treh sonc in treh mavric na nebu (Znamenja na nebu). Fantastičen je motiv narave, tj. ženske v nadnaravni velikosti (List iz kronike Jurjevega kloštra), a je seveda pozitivnega, celo božanskega značaja.

Aškerc ustvarja grozljivost nekaterih svojih balad tudi z realnimi motivi iz narave, praviloma je njihov dogajalni čas noč (npr. Brodniki, Godčeva balada, Vojakova nevesta). V Mejniki, recepcijsko verjetno najbolj znani Aškerčevi baladi, je narava v osnovi realistično oblikovana: »V pozni temni noči / sam gre domov« (Aškerc 1946: 86). Kmeta Martina, ki se vrača s sejma, nekoliko vznemirja ljudska zgodba o

---

<sup>17</sup> Sodobno: Landarska jama.

<sup>18</sup> Gregor Kocijan v študiji Od romantične k realistični baladi v slovenskem pesništvu 19. stoletja meni, da ustvarja Aškerc v svojih baladah sicer tesnobno ozračje, a ne grozljivosti, in da v njih ni nadnaravnosti in fantastike oz. sta le navidezni in razlozljivi psihološko (Kocijan 2001: 114).

domnevnem strašenju ob cesti. Iz teme se nato zasliši glas, ki Martinu razodene, da mu govori neki pokojnik: »Oh, in sedaj, odkar moj duh odplaval / na oni svet« (Prav tam: 87). Klimaks balade je ob naravnem pojavu, blisku, ki Martinu razkrije soseda Vida, ki nosi težak mejnik. Pesnik ne opiše, kaj se je dogajalo neposredno za tem, ne pojasnjuje Martinovih čustev, le pove, da se je ta znašel doma in da še sam ni vedel, kako. Grozljivost je vzpostavljena s temno nočjo, bliskom, a tudi z glasom iz teme, ki se označi za duha, da gre torej za nekaj nadnaravnega, onstranskega. To dogajanje bi lahko razložili tudi s psihologijo po uspešni kupčiji verjetno nekoliko vinjenega človeka, ki se mu ob blisku zazdi, da med različnimi oblikami dreves vidi človeško postavo. A navajanje premega govora te osebe oz. duha in njegova vsebina vendarle govorijo v prid mnenju, da Aškerc za doseg grozljivosti sicer uporablja realistične motive iz narave, hkrati pa še ohranja tudi določen, čeprav majhen delež takšnih romantičnih oz. postromantičnih prvin, kot so duhovi.

## 5 Aškerc in panteistično razumevanje narave

Anton Aškerc je vse življenje iskal nedvoumno spoznanje. V želji za znanjem je bil kot dijak naročen na nemški konverzacijski leksikon in, kolikor je znano iz njegove korespondence, zaradi želje po dokončnem spoznanju vstopil v bogoslovje. Ko ni mogel sprejeti osnovnih dogmatičnih postulatov rimskokatoliške vere in njene tradicije, je aktivno iskal drugačne podlage za odkrivanje resnice in se pri tem ogreval tudi za naravoslovno znanost.<sup>19</sup> Aškerc je kot duhovnik javno nasprotoval nekaterim cerkvenim dogmam in tradicijam, zanikal je npr. pomen spovedi in prehitro maševal, kar ga je privedlo v težavne odnose tako s predstojniki kot župljani. Aškerc ni nameraval biti filozof ali znanstvenik, temveč pesnik, zato različne ideje oz. svetovni nazori (materialistični monizem,<sup>20</sup> budizem, panteizem, antika, socialna misel, narodnostni ideali, gibanje svobodne misli) pri njem ne tvorijo sklenjenega sistema, temveč se prepletajo in si lahko deloma tudi nasprotujejo.

<sup>19</sup> To je pomenilo miselno zamenjavo posebnega, teleološkega Božjega načrta, ki ga ima le-ta po nauku Cerkve namenjenega za človeka, za Darwinovo teorijo naravnega izbora. To teorijo je prek nemških časopisov in knjig tudi na Slovenskem populariziral materialistični monist Ernst Haeckel (Čeh Steger 2015: 16; Tarman 2011: 257–258). Janko Serbec (1834–1909) je o njej l. 1870 kot prvi v slovenščini objavil članek v *Slovenskem gospodarju* (Habjanič 2016: 109).

<sup>20</sup> Iz Aškerčevega pisma Josipu Vošnjaku z dne 11. februarja 1902 izhaja, da se Aškerc sicer ni imel za čistega materialista in da se je zavzemal za t. i. znanstveni panteizem, ki ga v omenjenem pismu sicer ne pojasnjuje. Iz sobesedila lahko le domnevamo, da je njegova podlaga znanost kot materialistično prepričanje, vendar razširjena z neko močjo, »ki še ni definirana« (Aškerc 1997: 125).

V nekaterih Aškerčevih pesmih motiv narave prerašča v idejo oz. svetovni nazor. Aškerčevo iskateljstvo si prizadeva namesto razodetega Boga na njegovem mestu najti naravo. V izbranih pesmih (Pevčev grob, Solus, Balada o potresu, Jaz, Luč iz neskončnosti, Izlet, List iz kronike Jurjevega kloštra) opazimo vedno večje primikanje k naravi, najprej bližnji nato bolj oddaljeni. Narava se vedno bolj osamosvaja in postaja samozadostna, kar navaja na razmišljanje o panteizmu.<sup>21</sup>

Marko Uršič v razpravi *Deus sive natura* v reviji *Poligrafi* (1998) izhaja iz Spinozovega izreka »Deus sive natura«, tj. bog je narava. Ugotavlja, da obsega panteizem v zahodni filozofiji več kot le Spinozovo filozofijo, vsebuje namreč različne filozofske nauke, ki jim lahko sledimo od stoikov in Plotina prek Bruna in Spinoze do Schellinga in Whiteheada. Ti nauki lahko različno razumejo že samo besedo narava, ki se po pomenu približuje vesolju, torej vsemu, kar je, podobno pa velja tudi za razumevanje boga. Ena od bistvenih značilnosti panteizma je, da bog ni transcendenčen, nekje zunaj, temveč je del vsega, kar sicer ne pomeni, da ima vse enako vrednost ali da je potrebno po božje častiti vsako stvarco. Uršič po Alasdairju MacIntyreju to strne v izraz, da je panteizem filozofsko-religiozni nauk, da »vse, kar obstaja, tvori 'enost' in da je ta vseobsegajoča Enost v nekem smislu božanska« (Uršič 1998: 7).<sup>22</sup>

V tem članku panteizem sicer razumem v skladu s to kratko definicijo, a pri tem za pojem enosti ohranjam pojem narava, ki jo razumem nekoliko širše, ne le kot npr. drevesa, reke in ptice, temveč tudi kot gibanje vesoljskih teles, njihovo propadanje in nastajanje. Ob tem upoštevam kontekst konca 19. in začetka 20. stoletja na Slovenskem, kjer je pri vidnih katoliških tomističnih filozofov (Anton Mahnič, Alešu Ušeničniku in Mihaelu Opeki) izraz panteizem označeval predvsem misli, ki so odkrito ali prikrito nasprotovale katoliškim dogmam (npr. krščanskemu razodetju, človekovi odrešitvi po Bogu, Bogu kot osebnemu bitju).<sup>23</sup> To je razumljivo, saj tudi Sruck (1985: 155) trdi, da je panteizem lahko zelo blizu ateizmu.

---

<sup>21</sup> Marja Boršnik meni, da se je Aškerc s pesmimi List iz kronike Jurjevega kloštra, Jaz, Luč iz neskončnosti in Izlet »še bolj približal svetli panteistični religioznosti« (Boršnik Škerlak 1939: 233).

<sup>22</sup> O enotnem duhu oz. vesoljni duši v živi in neživi naravi je pisal tudi Ralph Waldo Emerson, ki ga je, kot je ugotovil Dušan Pirjevec, prebiral tudi Ivan Cankar (Čeh Steger 2015: 62).

<sup>23</sup> Po koncu obdobja t. i. slogaštva je postopoma nastopila v zadnjem desetletju 19. stoletja diferenciacija med liberalno in katoliško idejo (Grdina 2003: 129–137) ter je s tem prišlo do ostrih političnih in svetovnonazorskih obračunavanj med taboroma liberalcev in klerikalcev (Grdina 2003: 146–150). T. i. ločitev duhov je bila po Pogačnikovem mnenju zgodovinska nujnost, odločujočo vlogo pri njej je imel Anton Mahnič (Pogačnik 1998: 306–307).

Panteistično občutje se začne v pesmi Pevčev grob (1884), v kateri poleg ljubezenske bolečine pesnik razkrivava idejo najdenja miru in ravnovesja v naravi, česar si menih Stanko želi vsaj po smrti, a je pokopan v samostanu in prekrit s kamnito ploščo. Narava zato v teku let razruši stene samostana in pesnik je znova med cveticami in pticami. V primerjavi s tem je v Baladi o potresu narava rušilna in nevarna, opazno sporočilo pesmi je odsotnost Boga, ki bi skrbel za človekove potrebe. V pesmi Jaz (1895), ki je nastala po ljubljanskem potresu istega leta, se naravna sila predstavi z monologom, kar je pogosta Aškercева metoda ekspozicije misli. Narava, »moč prirodna živa«, nima posebnega odnosa do človeka, vodijo jo večni zakoni, ki ne uničujejo, le vse presnavljajo v večnem procesu. Tudi skrbnega Boga očeta ni več. Aškerc izpostavi možnost znanstvenega preučevanja te narave, kar bi vodilo k njeni pokoritvi. Na eno stran postavi takšno naravo, večne zakone, na drugo človeka, med njima je le odnos medsebojnega merjenja moči.

Aškerc po drugi strani v pesmi Solus (1885) še ohranja vero v Boga. Pesem govori o puščavniku, ki je razdal svoje imetje in se napoti v tujino. V samoti, ob studencu in pod palmo se želi posvetiti služenju Bogu, a ga preganjajo spomini na rodno vas, posvetne užitke in ljubljeno dekle. Teh skušnjav ga odreši smrt. Narava je prisotna: »dih nje sveti mu naproti veje« (Aškerc 1946: 62), a Solusu ne nadomešča Boga, temveč mu omogoča meditacijo oz. molitev: »Kak lahko mu tukaj je moliti / in moliti in Bogu služiti!« (Aškerc 1946: 62).

V Luči iz neskončnosti (1900) in Izletu (1900) preide k pomirjenosti z zakoni narave, ki ustvarjajo, uničujejo, presnavljajo cele svetove, hkrati pa je ta luč energija, ki oživilja stvarstvo. To se ujema z Aškercčevim prepričanjem o materiji z dušo, kot ga poda v članku o Giordanu Brunu (1900) kot oznanjevalcu »modernega monizma«, a ne materialističnega, temveč »nekakega oduševljenega, višjega« (Aškerc 1993a: 332). To nejasno, v sebi protislovno misel o monizmu z dušo, pri kateri gre v bistvu spet za dualizem, so sicer njegovi nasprotniki opazili in jo kritizirali. Pesmi sicer sporočata tudi subjektivno odtujenost od sveta ljudi, človeških skrbi in upov.<sup>24</sup> Človek je majhen, nepotreben, ubog. V Izletu označi celotno Zemljo kot »bleščeč nekaj nič« v vesolju.

<sup>24</sup> Anton Slodnjak meni, da se Aškerc v pesmih Luč iz neskončnosti in Izlet oddaljuje od panteizma Spinoze in se bliža enotnosti energije in materije, tj. energetskega monizmu W. Ostwalda (Slodnjak 1963: 158–159). Panteizem lahko sicer zaobseže tudi takšen pojem. Stresov *Leksikon filozofije* navaja, da so zelo blizu panteizmu ali čisto panteistične tudi različne materialistične in vitalistične filozofije narave, kot sta Ostwaldova in Haecklova (Stres 2018: 625).

Panteizem je Aškerc ubesedil tudi v pesmi List iz kronike Jurjevega kloštra (1900). S folklornim motivom kresne noči združi meniha Kuna, ki v svoji celici kopiči predmete svojega naravoslovnega zanimanja (minerale, živali in semena), je velikokrat odsoten, se zazira v naravo in pozablja na čas ter svoje obveznosti. V kresni noči se pred Kunovimi očmi narava personificira v erotični goli ženski figuri izjemnih dimenzij in se označi za pramater vsega, za naravo, a hkrati za božjo hčer. Ta narava v obliki ženske posebej poudari, da je čista. Vendar v bistvenem nasprotju s pesmima Izlet in Jaz nekoliko ohranja krščansko vrednost človeka in s tem antropocentričnost; Kunu namreč pravi: »A ti si človek, moj najlepši sin!« (Aškerc 1951: 124). Narava je v tej pesmi sicer pramati vseh stvari, a je po lastnih besedah tudi sama prišla iz božjih rok, kar je pravzaprav ohranitev judovsko-krščanskega stvarjenja.

## 6 Zaključek

Aškerc sprva motive iz narave ubeseduje iz okolja rojstne pokrajine Štajerske, ki je geografsko raznolika, kar upošteva pri ubesedovanju dogajalnega prostora v epskih pesmih. Navaja rečne toponime, opazi vinorodno pokrajino in prostore zgodovinskega spomina jugovzhodnega dela Štajerske vnese v slovensko literaturo. Tako v lirskih kot epskih pesmih uporablja denimo motive dreves, rož, ptic in drugih živali, atmosferskih pojavov in teles ter letnih časov. Viden je vpliv ljudskega slovstva. Ubesedi obilo motivov iz tujih okolij, kot npr. morje, palma in puščava, ki jih spozna predvsem na svojih potovanjih, a v pesmih, umeščeni v tuja okolja, uporablja prav tako že znane motive, npr. sonce in reke. Narava sodeluje pri ustvarjanju grozljivosti ali tesnobnosti njegovih balad, a so mestoma še vedno omenjeni duhovi, ki jih lahko pojasnimo tudi s psihologijo. Narava postane v določenih pesmih vsemogoča sila, ki prinaša pokoj in celostnost, a se lahko izkaže tudi za rušilno, človeku neprijazno silo. Narava postane panteistična enost, ki je v nekem smislu božanska, in se v Aškerčevih pesmih izrazi tudi kot večno, od človeka neodvisno gibanje planetov in zvezd po vesolju, a lahko drugod še ostaja v vlogi povezave s transcendenčnim Bogom. Aškerc se je v svojem svetovnonazorskem iskanju sicer deklarativno oddaljeval od krščanstva oz. katolištva, kot so ga razglašale takratne cerkvene oblasti, a je kljub približevanju panteizmu in budizmu ohranjal nekatera njena učenja, npr. stvaritev narave, ki jo je uvidel tudi v obliki ženske.

## Literatura

- Anton AŠKERC, 1946: *Zbrano delo*, 1. Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: DZS.
- Anton AŠKERC, 1951: *Zbrano delo*, 2. Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: DZS.
- Anton AŠKERC, 1991: *Zbrano delo*, 6. Ur. Vlado Novak. Ljubljana: DZS.
- Anton AŠKERC, 1993: »Erotika« pa »Čaša opojnosti«. *Zbrano delo*, 7. Ur. Vlado Novak. Ljubljana: DZS. 284–305.
- Anton AŠKERC, 1993a: Giordano Bruno. *Zbrano delo*, 7. Ur. Vlado Novak. Ljubljana: DZS. 330–334.
- Anton AŠKERC, 1997: *Zbrano delo*, 8. Ur. Vlado Novak. Ljubljana: DZS.
- France BERNIK, 1980: Levec – literarni kritik, vzgojitelj in organizator. *Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 148–170.
- Marja BORŠNIK, 1962: Aškerc. *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja. 411–433.
- Marja BORŠNIK, 1981: *Anton Aškerc*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Marja BORŠNIK ŠKERLAK, 1939: *Aškerc*. Ljubljana: Založba Modra ptica.
- Jožica ČEH STEGER, 2015: *Ekokritika in literarne upodobitve narave*. Maribor: Litera.
- Igor GRDINA, 2003: *Sloenci med tradicijo in perspektivo. Politični mozaike 1860–1918*. Ljubljana: Študentska založba.
- Oskar HABJANIČ, 2016: Darvinizem na Slovenskem. *Zgodovinski časopis* 70/1–2. 98–126. Dostop 4. 5. 2021 na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZMHCNTDQ>
- Marko JUVAN, 2006: Kulturni spomin in literatura. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. 259–294.
- Gregor KOCIJAN, 2001: Od romantične k realistični baladi v slovenskem pesništvu 19. stoletja. *Razgledi po slovenski književnosti*. Ljubljana: Debora. 95–122.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Dušan PIRJEVEC, 1958: Refleksije: Aškerčev problem. *Naša sodobnost* 60/11, 1016–1024. Dostop 4. 5. 2021 na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-71P3VKPF>
- Jože POGAČNIK, 1998: *Slovenska književnost 1*. Ljubljana: DZS.
- Ivan PRIJATELJ, 1970: Anton Aškerc. *Izbrano delo*, 2. Ljubljana: Mladinska knjiga. 93–138.
- Rasto PUSTOSLEMŠEK, 1957: Moji spomini na Antona Aškerca. *Aškerčev zbornik*. Ur. Vlado Novak. Celje: Odbor za proslavo stoletnice Aškerčevega rojstva. 145–151. Dostop 4. 5. 2021 na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IVQJFN0Y>
- Anton SLODNJAK, 1957: Aškerčeve Balade in romance (1890). *Aškerčev zbornik*. Ur. Vlado Novak. Celje: Odbor za proslavo stoletnice Aškerčevega rojstva. 13–19. Dostop 4. 5. 2021 na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-IVQJFN0Y>
- Anton SLODNJAK, 1961: *Zgodovina slovenskega slovstva*, 3. Ljubljana: Slovenska matica.
- Anton SLODNJAK, 1963: *Zgodovina slovenskega slovstva*, 4. Ljubljana: Slovenska matica.
- Vlado SRUK, 1985: *Mali filozofski leksikon*. Maribor: Obzorja.
- Marija STANONIK, 1999: *Slovenska slovstvena folklor*. Ljubljana: DZS.
- Anton STRES, 2018: *Leksikon filozofije*. Celje, Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba: Društvo Mohorjeva družba.
- Franc ŠRIMPF, 1978: Indijski motivi in vplivi indijske filozofske misli v pesmih Antona Aškerca. *Jezik in slovstvo* 24/3–4, 115–121.
- Kazimir TARMAN, 2011: Ernst Haeckel – »opičji profesor iz Jenae«. *Proteus* 73/6, 253–263.
- Marko URŠIČ, 1998: Deus sive natura. *Poligrafi* 3/9–10 (Panteizem), 3–85.

### Nature in Anton Aškerc's selected poems dating from before 1900

For Anton Aškerc (1856–1912), a realist poet, nature went from being a motif in his poetry to becoming one of his main conceptual premises, intersecting with his interest in classical antiquity, pantheism, and an active notion of Buddhism. The analysis includes a selection of Aškerc's poems dating from between 1877 and 1900, by which year his first three volumes of poetry had been released: *Balade in romance*

(1890), *Lirske in epske poezije* (1896), and *Nove poezije* (1900). Unlike his later years, Aškerc's beginnings as a poet still saw lyrical poems with lyrical accounts of nature (*Jesenske pesmi*). Such descriptions, though rare, can still be found in the last of the collections mentioned above (e.g. in *Zaljubljena*). Aškerc then denounced sentimentality (*Moja muza*), focusing on epic poetry instead. Nature is often depicted therein realistically and vividly (e.g. a full moon, an old lime tree, winter weather, spring). Occasionally, following examples from folk poetry, nature is anthropomorphised, but almost invariably turns a blind eye to human suffering (*Anka*). In his ballads and romances Aškerc acted on Levec's suggestion and took inspiration from Gottschall's *Poetike*, in which the German poet and literary historian advised against the unreal and fantastic. Even so, Aškerc did employ fictitious fantastic elements in some of his ballads (*Znamenja na nebu*, *Zmaj*, *Ponočna pótница*), while using realistic motifs from nature to build the typically sinister atmosphere of the ballad (*Brodnik*; *Godčeva balada*). His poems include motifs or truncated motifs from the world of the then Štajerska region (*Svatba v Logel*), its geographical features (*Vinska bajka*), places of historical importance (Brežice, Celje Castle), rivers (the Savinja, the Sava, the Drava), and similar, or nature-related, concepts taken from the margins of the Slovenian national territory (*Atila in slovenska kraljica*). Adding elements from foreign, exotic places and environments was one of Aškerc's significant contributions to Slovenian poetry. That said, the poems featuring passionate accounts of the places he visited on his journeys (the Dual Monarchy, the Balkans, Italy) have been noted not so much for their descriptions of nature as for their deliberations on freedom and national and social issues. These only occasionally give way to lyrical depictions of the sea and sun in the Mediterranean (*Po Bosporu*). In some of Aškerc's poems, nature also appears as an idea of something greater, all-embracing, or universal. At times a destructive force (*Balada o potresu*), it may transform into a calming presence one could describe as pantheistic (*Pevčen grob*). In philosophical discourse, pantheism refers not only to Spinoza's slogan "Deus sive natura" but generally denotes the philosophical and religious doctrine that all things compose a "unity", and that this all-encompassing Unity is, in a sense, divine (Uršič 1998: 7). The poems that stand out for their philosophical reflection on the poet's pantheistic perception of nature include *Jaz*; *Luč iz neskončnosti*; and *List iz kronike Jurjevega kloštra*. While such pantheism cannot be attributed to Aškerc's entire philosophical and religious system without disregarding his commitment to national, social and liberal ideas, it does testify to the importance he attached to nature.





# VPLIV TUJIH MESTNIH SREDIŠČ NA OBLIKOVANJE SLOVENSKE MEŠČANSKE OBLAČILNE IDENTITETE NA PRIMERU STRITARJEVEGA ROMANA *SÓDNIKOV*

ANA PEROVIĆ

OŠ bratov Polančičev Maribor, Maribor, Slovenija, ana.peroviceva@gmail.com

**Sinopsis** V prispevku je predstavljeno oblikovanje slovenske meščanske identitete v povezavi z oblačili, kakor se razbira v Stritarjevem romanu *Sódnikovi* (1878). V sedemdesetih letih 19. stoletja so bile slovenske pokrajine pretežno podeželske, a so vanje po načelu prehajanja kulturnih pojavov iz središča na obrobje vdirali pojavi večjih središč, med njimi tudi moda. Gre za pojav, ki ga je mogoče opisati z Lotmanovim pojmom semiosfera. Na Slovenskem se je oblačilna moda ravnala v glavnem po zgledih z Dunaja, iz središča proti obrobju avstro-ogrske monarhije. Meščanska oblačila v romanu *Sódnikovi* opazno oblikujejo meščansko identiteto književnih oseb, ki je odvisna od stika z večjimi mestnimi središči, v konkretnem primeru z Dunajem.

**Ključne besede:**

Josip Stritar,  
funkcije oblačil,  
moda,  
meščanska  
identiteta,  
semiosfera

# THE FOREIGN URBAN CENTRES' INFLUENCE ON THE FORMATION OF SLOVENE BOURGEOIS CLOTHING IDENTITY IN STRITAR'S NOVEL *SÓDNIKOVİ*

ANA PEROVIĆ

Primary School Brothers Polančič Maribor, Maribor, Slovenia,  
ana.peroviceva@gmail.com

**Abstract** The article presents the formation of the Slovene bourgeois identity in connection to clothing, as shown in Stritar's novel *Sódnikovi* (1878). In the 1870s, the Slovene provinces were predominantly rural, but they were invaded by the phenomena of larger centres according to the principle of the transition of cultural phenomena from the centre to the periphery, fashion being one of them. It is a phenomenon that can be described by Lotman's theory of the semiosphere. In Slovenia, clothing fashion followed mainly the example of Vienna, the trends travelled from the centre to the periphery of the Austro-Hungarian monarchy. The bourgeois clothing in the novel *Sódnikovi* noticeably shapes the bourgeois identity of literary figures, which depends on contact with major city centres, in this case Vienna.

**Keywords:**

Josip Stritar,  
functions of  
clothing,  
fashion,  
bourgeois identity,  
semiosphere

## 1 Uvod<sup>1</sup>

Oblačenje je medij za posredovanje sporočil, kar lahko razumemo kot prvo stičišče s književnostjo. Oblačila se v književna besedila zapisujejo kot označevalci vsakdanjih življenjskih pojavnosti. S svojo vizualnostjo porajajo različne odzive in vzgibe, njihova simbolika opozarja na medgeneracijski prenos izkušenj, ideologij, estetik in običajev. Hkrati so bolj ali manj očiten mehanizem prenašanja kulturnega spomina, stereotipov in razrednega ločevanja. Oblačilna moda je ogledalo družbenih in zgodovinskih okoliščin, zato njena pojavnost v književnih besedilih nikoli ni povsem naključna. Označevalna funkcija oblačil in mode je namreč preočitna, da bi jo pisateljice in pisatelji zanemarili.

Pričujoči prispevek osvetljuje temo mode in oblačil v slovenski književnosti. V domačem raziskovalnem prostoru tema ni povsem nova, četudi doslej ni vzbudila večjega raziskovalnega zanimanja. Slovenske raziskovalke in raziskovalci so oblačila razbirali v kontekstu metaforičnih pomenov, kot simbole, sredstva ironije in satire, sredstva karakterizacije in v funkciji prikazovanja družbenih vlog spola. Delne raziskave tematizacijo oblačil preučujejo predvsem v besedilih Ivana Cankarja in Zofke Kveder.<sup>2</sup>

Tuje raziskovalke in raziskovalci se z oblačili v književnosti ukvarjajo pogosteje, in sicer v povezavi z različnimi družbeno-kulturnimi konteksti. Prepoznavajo jih kot znak moderne dobe, pri čemer je pomemben vidik obravnave industrializacija družbe v drugi polovici 19. stoletja. Zaradi sorodnih izhodišč s pričujočo raziskavo podrobneje omenjamo prispevek Rachel Worth (2013: 199–215), v katerem avtorica obravnava oblačila v izbranih delih Thomasa Hardyja v okviru širših družbenih in ekonomskih sprememb v angleški podeželski družbi 19. stoletja. Worth obravnava razmerje med podeželskim oblačenjem in modnimi oblačili, ki skupaj z drugimi vplivi prihajajo iz večjih urbanih sredin in nakazujejo osebne konflikte

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru doktorskega študija *Slovenistične študije* na Filozofski fakulteti UM pri red. prof. dr. Jožici Čeh Steger.

<sup>2</sup> Navajam samo nekatere študije, ki, vsaka v povezavi z drugo ciljno temo, obravnavajo oblačila in modo v slovenski književnosti: Franc Zadavec, *Agonija veljakov v Cankarjevi satirični prozi* (1976), *Elementi slovenske moderne književnosti* (1980), *Cankarjeva ironija* (1991), *Slovenska književnost II* (1999); Igor Grdina, *Ivan Cankar: portret genija* (2018); Jožica Čeh Steger, *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi* (2001); Katja Mihurko Poniž, *Držno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti* (2003), *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne* (2008), *Ervine bčere: konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848–1902* (2009), *Literarna ustvarjalca v očeh druge\_ga: študije o recepciji, literarnih stikih in biografskem diskurzu* (2017); Irena Avsenik Nabergoj, *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja* (2005).

posameznikov z okoljem. Vdor mestnega načina življenja v vaško okolje prek oblačil in oblačilnih videzov nakazuje veliko razsežnejše družbene spremembe.

V prispevku na primeru romana *Sódnikovi* (1878) Josipa Stritarja (1836–1923) razbiramo oblikovanje slovenske meščanske identitete v povezavi z oblačili. Podobno usoden vpliv na prebivalstvo podeželja, kot to izpričujejo Hardyjevi romani, ima industrializacija oz. mestni način življenja tudi v Stritarjevem romanu. Koblar ugotavlja, da je delo zaradi vložnega dokumentarnega gradiva podoba nekega časa, realističen prikaz tedanje podeželske družbe (Koblar 1954: 423). Župan Prilesja Andrej Sódnik z zadolževanjem vzdržuje gosposki način življenja. Z vzponom med gospodo pa Sódnikova hiša izgublja kmečki značaj. Blagostanje družine ne traja dolgo in vplivno gospodarstvo začne propadati. Nove industrijske sile in spremenjena prometna podoba kraja narekujejo prerazporeditev bogastva na vasi. Da bi bogati gruntar poplačal dolgove, se zaplete v nečedne posle. Ambicije, da bi se družina dvignila med gospodo, se ne uresničijo. Še več, iz romana odmeva svarilo, da mora vsak živeti po svojih zmožnostih, svojemu stanu primerno. Vzgojni ton romana narekuje tudi pojavnost meščanskih oblačil, ki so bila v vaškem miljeju obravnavanega dela različno sprejeta in so sprožala raznovrstne odzive.

## 2 Oblačilna kultura in moda v kontekstu oblikovanja slovenskega meščanstva

Pri analizi izhajamo iz kulturnozgodovinskega konteksta, v katerem se je v drugi polovici 19. stoletja oblikovalo slovensko meščanstvo, pod njegovim vplivom pa tudi slovenska književnost, v katero se je z razmahom meščanskega življenjskega sloga vpletla tematizacija meščanstva.

Kulturni prostor je bil v slovenskem okolju v času nastanka romana *Sódnikovi* še predmeščanski oz. celo podeželski, precej drugačen od meščanstva drugod po Evropi. Koncentracija prebivalstva je z izjemo Trsta komaj zadoščala za oblikovanje meščanskega življenjskega sloga, zato pri nas srečujemo v glavnem »podeželske meščane«, ki so prevzemali vedenjske vzorce večjih središč (Grdina 1999: 58–59). Kljub temu so slovenska mesta in trgi v tem času doživljali spremembe. Ko so v drugi polovici 19. stoletja meščani prevzeli vodilno družbeno vlogo, so si omislili nove oblike preživljanja prostega časa, katerih pomembna značilnost je bila težnja po ločevanju bogatih od drugih ljudi (Makarovič 1995: 245–247). O načinih zabave

velikomestne gospode in pomanjkanju zabave slovenske predmeščanske sredine beremo tudi v obravnavanem romanu.

Z razmahom meščanskega življenjskega sloga je cvetela tudi moda, ki je od 19. stoletja naprej ne narekuje več plemstvo, temveč meščanstvo (Vrišer 1965: 8). Nižji sloji so od vseh oblik meščanskega načina življenja najlažje posnemali prav oblačilno modo. Krepitev vloge denarnega gospodarstva jo je naredila dostopnejšo. Dokazovanje enakosti z višjimi lahko nižji sloji najlažje pospešijo s kupovanjem predmetov, ki črtajo vidno ločnico med družbenimi razredi (Simmel 2000: 197).

Raziskava v analitični prerez jemlje obdobje sedemdesetih let 19. stoletja, ko tudi na Slovenskem govorimo o industrializaciji družbe. Že štiri desetletja pred tem se je začelo ustanavljanje industrijskih obratov, a pravi razmah je industrija doživela z izgradnjo južne železnice (Lorenčič, Princič 2018: 14, 502). Hkrati se v tem obdobju zgodijo velike spremembe v meščanski oblačilni kulturi – pod vplivom izuma parnega stroja uveljavljanje mode za širok krog ljudi, nastanek visoke mode, pojav reformirane ženske obleke (Gombač 2011: 20, Laver 1986: 198). Ljudje na Slovenskem se modi niso odpovedovali. Proti koncu 19. stoletja je tudi slovenska kmečka obleka izkazovala poteze meščanske (Baš 1992: 448), a sta iz diskurza druge polovice 19. stoletja neredko odmevala odpor in zadržanost do modnih novosti, ki so izpodrinjale tradicionalne oblačilne navade.<sup>3</sup>

Vzpon meščanstva je narekoval tudi razvojni lok slovenske književnosti. Ta je bila v drugi polovici 19. stoletja še trdno zasidrana v kmečkem standardu. S procesom oblikovanja slovenskega meščanstva so vanjo vstopile literarne osebe, ki so postopoma izgradile svojo meščansko identiteto, ki se je izoblikovala tudi s pomočjo oblačil in mode po zgledu iz tujih mestnih središč.

---

<sup>3</sup> Angelos Baš v svojih člankih navaja prispevke, objavljene v *Novicah*, ki potrjujejo, da so Slovenci posmehljivo sprejemali meščanska oblačila. V odlomku iz objave, pod katero se je podpisal Benkov Tone, beremo, da so se ljudje frakom, ki so jih možje posnemali od tujcev, posmehovali. Davorin Trstenjak je leta 1857 nezadovoljno poročal, da tradicionalna slovenska oblačila izpodriva meščanska moda (Baš 1992: 445). Baš (1991: 122–128) obravnava Slomškovo razmerje do družbenega pomena oblačil. Slomšek je takole razsodil o pojavu meščanskih oblačil na podeželju: »Kmetovskemu človeku gosposka sukna tako stoji kakor prasiči sedlo« (Slomšek 2006: 43). Tudi Igor Grdina je na podlagi prispevkov iz *Novic* premeril odnos Slovencev do mode v letih 1859–1862. Ugotavlja, da omenjeni list mode ni vedno obravnaval brez predsodkov, saj so Slovenci čutili ogroženost s strani vsega, kar je prihajalo od drugod. Avtor enega od prispevkov meni, da meščanska moda ni primerna za podeželje, saj na račun le-te kmetje opuščajo tradicionalne noše. Gospe so bile bolj napredne, saj niso za vsako ceno vztrajale pri tradicionalnih oblačilih (Grdina 2001: 463–464).

Z razmahom meščanskega načina življenja se je spremenil tudi slovenski bralec, ki je bil v tem obdobju nedvomno izobražen tudi v modnem smislu in je želel brati o temah, ki so napolnjevale njegov miselni horizont, so bile v skladu z urbanim načinom življenja, novimi oblikami druženja, miselnosti idr. Tudi Stritar je kot beroče slovensko občinstvo videl prav »mlado gospodarsko politično meščanstvo« (Kmecl 1975: 142, 146).

Pojavi oblačilnih videzov in njihove funkcije v kontekstu književnega besedila so zagotovo tudi odraz odnosa pisateljice ali pisatelja do oblačil in mode. Prav Josip Stritar je pisatelj, ki je v slovensko pripovedno prozo z do tedaj pretežno kmečko snovjo vnesel duh svetovljanstva. Tematiziral je tudi nastajajoče slovensko meščanstvo. Sklepamo lahko, da je bil Stritar zaradi življenja na Dunaju in pogostih stikov z drugimi evropskimi mesti, potoval je npr. v Belgijo, Francijo, Švico, Nemčijo (Pogačnik 1985: 9–14), seznanjen z modnimi novostmi svojega časa.

### 3 Moda v semiosferi

Prevladujoča nemška kultura je bila kot dolgoletno politično in kulturno središče v odnosu do obrobne slovenske napredna in ozaveščena. Obrobje je čakalo, da se najnovejši modni trendi obrabijo, zbanalizirajo, postanejo dostopni in tako preidejo na obrobje, kjer niso nujno takoj in docela sprejeti. Njihova interpretacija je bila prepuščena nositeljem, ki so bili večkrat fizično in kulturno povsem odmaknjeni od pojavov središča.

Baš (1987: 136–137) ugotavlja, da so imele na oblačilno modo naših višjih slojev največji vpliv avstrijske dežele, zgledi so k nam še v 19. stoletju prihajali pretežno prek Dunaja. Šele po razpadu avstro-ogrske monarhije se je vpliv Dunaja kot središča oblačilne mode zmanjšal.

Moda je v slovenske pokrajine prihajala po načelu prehajanja kulturnih pojavov iz središča na obrobje. Gre za pojav, ki ga je mogoče opisati z Lotmanovim pojmom semiosfera. Semiotični prostor, kot ga je definiral Lotman, pripada določeni kulturi, sestavljata ga njeno središče in obrobje. V središču semiosfere se rojevajo norme, ki prehajajo na obrobje (Lotman 2006: 173–183). Strukture znotraj semiosfere so v nenehnem konfliktu. Kulturni prostor se namreč deli na »naš«, in sicer v pomenu varnega, znanega, urejenega, in »njihov«, ki je tuj, neznan, kaotičen. V središču

semiosfere pojavi dosežejo stopnjo samoregulacije, a hkrati izgubijo dinamičnost. Na periferiji pa so odnosi med semiotično prakso in vsiljenimi normami konfliktni, zato se tu ustvarja napetost, ki rojeva drugačnost, odstopanje od normiranega – tudi v modnem smislu (Lotman 2006: 185, 189). Prav tako pa lahko pojavi, ravno zato ker so drugačni, s periferije vdirajo v center in vplivajo na normiranje novih praks kulturne periferije v centru, primer česar so npr. kavbojke (Lotman 2006: 200).

V slovenskem zgodovinskem, kulturnem in zemljepisnem prostoru je Lotmanovo teoretsko izhodišče primerno za analizo sprememb v slovenski meščanski oblačilni kulturi, saj je moda z manjšo ali večjo zamudo prihajala iz večjih središč in vplivala na oblikovanje slovenskega modnega prostora.

#### 4 Načini prenašanja modnih zgledov iz tujega mestnega središča na obrobje

Mesto, še posebej tuje vlemesto, je bilo v drugi polovici 19. stoletja v obzorju slovenskega človeka in posledično tudi v slovenski književnosti pogosto razumljeno kot prostor nemorale in škodljivih vplivov, podobno je veljalo za modo. Alpsko oblačilno področje, ki je bilo boljše gospodarsko in prometno razvito, je v večji meri gravitiralo k drugim srednjeevropskim deželam, zato so se spremembe v oblačilnem videzu najprej pojavile prav tam. Vmesni člani med vasjo in mestom so bili trgovci, sejmarji, kmečki študentje, zaposleni v mestu in učitelji, ki so mestne oblačilne navade zanesli v podeželske kraje (Žagar 1991: 63).

Obrt in industrija sta v naših pokrajinah pospešili prisvajanje modnih oblačilnih navad. Nižji družbeni sloji so modo vedno sprejemali v okviru svojih možnosti, predvsem ekonomskih, četudi lahko v 19. stoletju govorimo tudi o moralnih določilih oblačenja (Žagar 1991: 57). Prebivalci manjših sredin se modi niso želeli odpovedovati, a pri vpeljevanju modnih novosti vendarle niso imeli enakih možnosti kot prebivalci večjih mest. V romanu *Sódnikovi* (1878) se modne zapovedi iz centra na obrobje prenašajo na več načinov, ki so natančno predstavljeni v nadaljevanju prispevka.

#### 4.1 Neposredni modni zgledi

Neposreden modni zglede so v obravnavanem romanu na Dunaju živeči študentje in drugi (tuj) prišleki iz večjih mest. Valentin, sin vaškega veljaka Andreja Sódnika, se v trško sredino z Dunaja vrača oblečen po najnovejši modi. Na dan cerkvenega praznika, ko je občinstvo najštevilčnejše, obleče najmodernejša oblačila. Dogodkov na podeželju je manj kot v mestu, zaradi česar je neposreden zglede toliko učinkovitejši. Prebivalci podeželja lahko vidijo, kako se oblačijo mladi gospodje na Dunaju:

Vse je kazalo, da je mladi gospod prišel iz vélikega mesta. Kako okusno je bil napravljen! (Stritar 1954: 40)

Z oblačili pozornost zbujejo tudi tuji industrialci, katerih bogastvo izkazuje dragocen nakit in zlata ura. Zopni samo zato, ker prihajajo iz mesta in v pretežno ruralno okolje vdirajo skupaj s škodljivimi vplivi novih gospodarskih sil, so se že po zunanjem videzu razlikovali od podeželskih ljudi. Iz odlomka razbiramo nezaupljivo sprejemanje tujega, kar velja tudi za modo, ki je sicer manj škodljiv pojav od bolj problematičnega bogatenja požrešnih tujcev na račun poštenega slovenskega kmeta:

Ne more se reči, da so bili novi gosti tržanom in okoličanom posebno priljubljeni [...] Posebno mladi moški svet jim je bil gorak; gospodje so bili mladi, čedni in lepo oblečeni; zlate ure so imeli in zlati prstani z dragimi biseri so se jim svetili na prstih. (Stritar 1954: 85)

Zlat nakit tujce ločuje od podeželskih gospodov, ki so nosili manj ugodno srebrnino. Ta se je svetila na mezinco desne roke prileškega župana (Stritar 1954: 11).

Primer dunajske mode je celo meščansko oblečena lutka, s katero v Prilesje prihaja nekaj cesarskega in elitnega, ki v otroku prebujajo prvo misel o tem, da je Dunaj kraj, od koder prihaja modni prestiž:

Kaj praviš, Drejče, kaj mi prinese Tine z Dunaja? Lani mi je bil prinesel lepo punčiko, prav po gosposko napravljeno, s kakršnimi, je dejal, da se igrajo deklice na Dunaju; tudi cesarjeva hči ima tako. (Stritar 1954: 30)



## 4.2 Ustno izročilo

Moda se v Stritarjevem romanu širi s pripovedovanjem s podeželja odseljenega študenta o oblačilnih navadah večjega mestnega središča. Olgina radovednost potrjuje, da gospe doma nimajo pravih modnih zgledov. Deklica študenta Valentina prosi, naj njej, materi in sestri, ki, kot pravi Olga, »tičijo v zapuščenem, pozabljenem kotu«, pripoveduje o tem, kako se nosijo dunajske žene in dekleta (Stritar 1954: 53). Valentinova ocena je dunajski modi naklonjena, a se mladenič v presoji zanaša na mnenje tujcev, za katere najverjetneje meni, da se nanjo bolj spoznajo:

Ne porečem, da ne; ne tajim, da rad gledam okusno opravljene ženske, in take prilike je na Dunaju toliko, kolikor malokje. Dunajčanke slujejo po pravici, da se znajo oblačiti; vsi tujci trdijo, da se morejo v graciji z njimi meriti samo še Parižanke. (Stritar 1954: 53)

Nadaljevanje pripovedi pa je za poslušalke manj spodbudno:

[Ž]enske zanima samo vedeti, kaka je najnovejša noša; o tem pa je težko govoriti; ženska noša se dandanašnji spreminja kakor oblaki na pomladanem nebu, ki nam kažejo vsak čas drugo podobo. (Stritar 1954: 53)

Iz zapisanega odmeva stereotipna delitev družbenih vlog spolov. Valentin ženskam z opazko, da želijo ali morajo vedeti le to, kakšna je najnovejša oblačilna moda, pripisuje intelektualno manjvrednost in družbeno neaktivno, manj pomembno vlogo.<sup>4</sup> Študentova pripomba namiguje na to, da se moški na modo ne spoznajo, miselna dejavnost žensk pa je omejena na skrb za videz. Hkrati zapis izpričuje hitro menjavanje oblačilnih trendov v ženski modi, za katero velja, da se je veliko hitreje spreminjala kot moška.

Valentinova sogovornica sicer izkazuje odmik od tradicionalne podobe ženskosti, kakršno je v prevladujoči meri slikala slovenska književnost v drugi polovici 19. stoletja. Četudi Olga hrepeni po tem, da bi slišala, kakšne so sloveče Dunajčanke in kako se oblačijo, se kritično odziva na poenostavljene predstave o ženskah in se posploševanjem upira. Dekličina vprašanja so izzivalna, njene pripombe pa izražajo nejevoljo:

---

<sup>4</sup> Malcolm Barnard v svoji študiji spodbija teze o nesmiselnosti mode, četudi se ta ne more otresti konotacij, da spada med manj pomembne stvari in ji pomen pripisujejo zgolj »intelektualni siromaki« (Barnard 2005: 25–27).

Ženske morajo vedno premišljati in ugibati, kako naj se oblačijo, da bodejo lepše, da bodejo bolj ugajale moškim očem. (Stritar 1954: 54)

Valentinu sicer ugaja, da je dama lepo oblečena, a hkrati ne pozabi poudariti, da je nazadnje moški tisti, ki ženski omogoča nakupovanje, kar žensko postavlja v podrejen položaj:

Nam je to že prav, vsaj meni; ali je pa tudi onim, ki morajo plačevati drage obleke, tega ne vem, tudi ni treba, da bi me to skrbelo. (Stritar 1954: 54)

### 4.3 Modni tisk

Da so bili tudi prebivalci slovenskih pokrajin seznanjeni z modnimi novostmi srednjeevropskih krajev, so veliko prispevali časopisi oblačilne mode. V 19. stoletju ni bilo države, ki ne bi imela modnega časopisa (Gombač 1999: 99, Vrišer 1982: 177). Tudi v Stritarjevo Prilesje modni zgledi prihajajo prek modnih listov.

Podeželski izobraženci v romanu iščejo sebi primerno ženo, ki mora v vseh pogledih izkazovati navade žena iz višjih slojev. Med pričakovane vrline spada tudi primerno urejena zunanost, nevesta se mora znati oblačiti. Žene in dekleta navdih za toalete iščejo v tujem tisku, listu *Bazar*.<sup>5</sup> Našim damam podobno čtivo v slovenščini dolgo ni bilo na voljo, čeprav so v domačih časopisih v devetdesetih letih 19. stoletja že lahko zasledile posamezne prispevke o modi.<sup>6</sup> Na straneh tujega lista so uglednejše gospe iz podeželskega Prilesja našle ideje za svoja oblačila po vzoru večjega mestnega središča:

Gospod okrajni sodnik, pristav, davkar se je ženil v mestu – kaj bi s kmetico, ko bi bila še tako lepa in tudi premožna! – izbral si je deklco [...] oblačiti se, vesti se zna in kretati v družbi, na plesu; romane bere, podobe ogleduje v „Bazarju“ (Stritar 1954: 47).

<sup>5</sup> Značaj modnih listov se je spremenil v drugi polovici 19. stoletja. Izhajali so kot samostojni modni časopisi, slike je spremljalo besedilo. Od osemdesetih let 19. stoletja govorimo o družinskih listih, ki so bili namenjeni širšemu občinstvu. Med najbolj priljubljenimi je bil *Der Bazar* (Vrišer 1982: 177).

<sup>6</sup> Prvi slovenski modni časopis *Ilustrovani modni list* se je pojavil leta 1895, a ni ohranjen. Na prelomu stoletja je obstajalo še drugo časopisje, v katerem so bralke in bralci lahko zasledili prispevke z modno tematiko; npr. *Slovenka*, ki je začela izhajati leta 1897, od leta 1905 *Slovenska gospodinja*, od leta 1910 *Naša gospodinja* in od leta 1912 *Slovenska žena* (Gombač 1999: 99–100).

#### **4.4 Modni obrtniki**

Pražnje obleke so kmetom v 19. stoletju šivali vaški krojači ali šivilje, predstavniki višjih slojev pa so to nalogo prepuščali mestnim oblačilnim obrtnikom (Žagar 1991: 61). Ker so se v drugi polovici 19. stoletja industrijsko narejena oblačila in drugi modni dodatki šele uveljavljali, imata trška obrtnika Prilesja, čevljar in krojač, pomembno vlogo prenašanja modnih zapovedi. V obravnavanem romanu skrbita, da se modni zgledi spremenijo v izdelek. Trški krojač se sprašuje, ali bo mestno modo lahko posnemal:

Vaški krojač je radovedno ogledoval njegovo suktnjo, ali bi pač znal on tako narediti? (Stritar 1954: 40)

Čevljar občuduje Valentinove čevlje, kakršnih v manjših krajih še niso videli, in tako dobi navdih za svoje izdelke:

Čevljar se je čudil njegovemu elegantnemu obúталu, ki je bilo tako lepo po nogi ustvarjeno; zdaj mož ve, kako se na Dunaju dela! (Stritar 1954: 40)

Čevlji in oblačila bodo, najverjetneje ne čisto po velikomestnih standardih, pojav iz središča spremenili v modo obrobja, kar pa hkrati že pomeni, da se je v središču najverjetneje pojavila nova moda.

### **5 Oblikovanje meščanske oblačilne identitete na podeželju**

Ob različnih načinih modnih prenosov z Dunaja na podeželje v nadaljevanju prispevka raziskujemo, kako modo iz mesta sprejemajo ljudje iz manjših krajev in kako uspešno prebivalci Prilesja z oblačili uresničujejo meščansko identiteto.

Modne oblačilne navade se v romanu med vznikajočo podeželsko elito razbirajo kot znak bogastva, naprednosti in elitizma. Andrej Sódnik je želel, da sin Valentin tudi z gosposkimi oblačili izkazuje meščanskost in večvrednost. Naložba v sinovo obleko dviguje ugled domačije, kupovanje oblačil, ki so na vasi nedosegljiva, pa je neposreden izraz gospodarske moči. Želja po dvigu družbenega položaja in hkrati oddaljevanju od kmečkega sloja se odraža v brezpogojnem podpiranju sinovih modnih apetitov. Stritar je takole opisal Sódnikovo velikodušnost:

Očetje so radi skoporoki, vsaj sinom se tako zdi; nerad jim gre denar iz roke, zlasti za stvari, katere se jim ne zdé tako potrebne kakor sinom. In takih stvari je mnogo: kaj je treba sinu že kaditi, v gostilno zahajati, kaj treba tako drage suknje? [...] Sódnik je rad imel, da je bil njegov sin lepo oblečen, da si je kaj privoščil, da je dajal za vino v veseli družbi. (Stritar 1954: 48)

Ambicioznost na novo nastajajoče podeželske gospode podkrepi še naslednja Sódnikova spodbuda sinu Valentinu:

Človek mora živeti po svojem stanu; kdor zahaja med gospodo, ni da bi zaostajal za njo; ti moraš, kakor vidiš druge. (Stritar 1954: 48–49)

Kljub temu da informacije o tem, kaj nosijo gosposki ljudje na cesarskem Dunaju, v Prilesje prihajajo redno in s številnimi zgledi, prebivalci podeželja čutijo, da modi ne morejo popolnoma slediti – podobno kot čevljar in krojač dvomita o svoji spretnosti in zmožnosti posnemanja. Olga hrepeni po življenju v velikomestni sredini, želi si na Dunaj. Iz pogovora z mladim dunajskim študentom izvemo, da ji pot tja odpira zgolj poroka z gosposkim ženinom. Dekle prizna, da so kljub želji njene ženitvene priložnosti zelo omejene, saj za partnerja, ki bi ustrezal njenim pričakovanjem, ni primerna nevesta. Njena meščanska identiteta je ostala med vasjo in mestom. Iz vprašanja »Kdo bi pa hotel takega dekleta, ki ni ne meščanka ne kmetica?« (Stritar 1954: 55) se razbira pomanjkanje samozavesti, zavedanje, da v kulturnem obzorju podeželskega Prilesja poroka z meščanskim snubcem ni mogoča.

Književne osebe, ki le redko zapuščajo vaško okolje, v oblačilnem smislu niso modno ozaveščene. Posledica prevladujočega podeželskega habitusa so neizgrajene meščanske identitete, ki se pravzaprav povezujejo z nezmožnostjo vzdrževanja meščanskega življenjskega sloga. Tudi Andrej Sódnik je obtičal nekje vmes – med meščansko in podeželsko identiteto, kar plastično povzame opis njegovega oblačilnega videza:

Njegova zgornja obleka, suknja se komaj sme reči, bila je za gospoda nekoliko prekratka, za kmeta predolga; toda kratke hlače, visoke škornje, pokrivalo, skratka: vse drugo na njem je bilo čisto kmečko. [...] Na mezinu desne roke je imel, kar tudi ni gosposko, debel srebrn prstan, dasi bi bil morebiti lahko imel zlatega. (Stritar 1954: 11)

Čeprav so Sódnikovi bogata družina, ki si je podredila krajevno gospodarstvo, in se zdi, da si lahko privoščijo prestižna oblačila, se izkaže, da ljudje na podeželju dolgoročno ne zmorejo vzdrževati gosposkih oblačilnih navad. Razredna degradacija gospo Sódnik prisili v razprodajo oblačil. Liza ugotavlja, da je pehanje za materialnimi dobrinami družino razdrlo. Njene besede zvenijo kot pokora za razsipno življenje, za oblačenje po meščanskem vzoru. Liza Sódnik je nazadnje prodala draga oblačila in denar namenila za poplačilo dolgov:

Glej, rada dam vse, kar imam; vzemi in prodaj vse, kar si mi kdaj dal in nakupil, zlatino in srebrnino in praznična krila [...] Kaj bi počela s to ničemurnostjo; mi nismo več, kar smo bili; drugo življenje nam je začeti, po svojem stanu se nositi; siromaštvo ni sramota, pošteno siromaštvo! (Stritar 1954: 72)

Rada bi ti dala tudi vsa svoja praznična krila, da jih vzameš seboj in prodaš v mestu, meni jih ni potreba (Stritar 1954: 75).

Valentin Sódnik, nekoč modni vzor Prilesja, se obubožan in v raztrgani suknji vrne v podeželsko sredino, saj nekoč mogočni gospodar Andrej po propadu domačije ne more več vzdrževati sinovega življenjskega sloga.

Moda obstaja in se razvija zaradi možnosti razkazovanja in družabnih dogodkov. Na podeželju za razvoj meščanske oblačilne identitete ni dovolj priložnosti, ki bi osmislile prizadevanje deklet in žena, da bi izstopale z oblačilnim videzom po zadnji modi:

Kje so tu veselice, družbe, gledišča, plesi, „besede“; kdo naj tu zavistno ogleduje novo krilo, klobuk iz mesta? Kaj ve kmetica, kaj je lepo, moderno? (Stritar 1954: 47)

V retoričnih vprašanjih se zrcali družabna slika slovenskega podeželja, kjer prebivalci niso docela razvili meščanskega življenjskega sloga, posledica česar je tudi pomanjkanje motivacije za modno oblačenje in odsotnost smisla za estetiko. Ne preseneča torej, da se preprostim ljudem moda zdi odvečna in zagovarjajo načelo oblačenja po svojem stanu. Drvar Selan meščanske oblačilne navade po dunajskem vzoru odklanja, saj se mu zdi moda potratna. S polemiziranjem primernosti dragocenih oblačil v podeželski sredini pripovedovalec izraža splošnejšo sodbo o mestnem načinu življenja. Mnenje klenega Slovenca, naj se žene oblačijo skladno s svojim stanom, napoveduje posledice nespametnega ravnanja s premoženjem:

Kmet bodi kmet, dela naj in varčuje; živel bo dobro ali slabo, ali živel bo na svojem svoj gospod [...] žena in dekleta naj se ne oblačijo kakor mestne gospe, tako da ima v nedeljo nekatera več na sebi, nego je vredna vsa domačija. (Stritar 1954: 98)

V romanu se med vrsticami vedno bere stališče, da je preprosto, kmečko oblačilo najlepše. Označuje namreč krepost in tradicionalne vrednote slovenskega podeželana. Jerica je v romanu vzor vsega naštetega:

[O]blečena je bila, kakor se sploh deklice nosijo v tistem kraju. Da ji je obleka nekako posebno lepo pristala, tega ni bila obleka sama kriva; njena zasluga je bila samo to, da se je lepo prijemala lepega životka, kar ni bilo težavno. (Stritar 1954: 20–21)

Podobne vrline pripovedovalec pripisuje tudi moralno čisti Lizi Sódnik, ki plemenitost izkazuje ne glede na to, kakšna oblačila nosi.

## 6 Sklep

Realizacija prenosa modnih zgledov z Dunaja v Prilesje z okoliškimi kraji, iz središča proti obrobju avstro-ogrske monarhije, se v Stritarjevem romanu *Sódnikovi* uresničuje na več načinov: z neposrednim zgledom; s pripovedovanjem o oblačilnih navadah večjega mestnega središča; s tujim modnim tiskom; tako da čevljar in krojač posnemata modo večjega mesta, kar je povezano z vsem prej naštetim.

Iz zgodbe romana se oglašá obsodba spreminjanja podeželske sredine pod vplivom mesta – naj gre za prihod bogatih industrialcev ali za vplive oblačilne mode. Čeprav nekateri prebivalci Prilesja, ki se želijo dvigniti v sloj meščanov, težijo k preseganju oblačilnih razlik med središčem in obrobjem, ugotavljajo, da modi središča ne morejo slediti. Eden od razlogov za to je dejstvo, da modno oblačenje zahteva občinstvo, odziv, reakcijo, občudovanje. Ne gre toliko za zadovoljitev lastnih estetskih apetitov, temveč za dokazovanje pred drugimi, tekmo in težnjo po izstopanju. Želja, da bi se po življenjskem slogu v vseh pogledih povzpeli v meščanski sloj, prebivalce podeželja sili v zadolževanje, nemoralo in pomeni razvrednotenje tradicionalnih navad. Sledi sklep, da Josip Stritar oblačila in modo uporablja za prikaz škodljivega vpliva mestnih središč na preprosto, neizprijeno slovensko podeželje. Moda ni neposredno zlo, je zgolj metafora za razkroj moralnega vaškega življenja. Z meščanskimi oblačili so se preprosti slovenski ljudje podredili tujemu vplivu, sprejemanje mode iz tujine je namreč zgolj zunanji znak

toleriranja in sprejemanja tuje finančne ali politične nadoblasti. Slovence, ki tudi v modnem smislu niso klonili pred grdimi razvadami tujega, pisatelj predstavlja kot varuhe samozadostnega kmečkega življenja, v katerem vidi edino možnost za srečo posameznikov in blagostanje družine.

Moda kot del meščanskega toposa izkrivlja videz slovenskega podeželja, deluje kot tujek, preprostejša oblačila pa se neopazno spajajo podeželsko naravnostjo. V romanu razberemo zagovor miselnosti, da morajo oblačila odsevati stan in okolje. Nošenje oblačil, ki presegajo stanovsko pripadnost posameznika, izzove spor z okolico. Motivi oblačil in mode se zgostijo ob idejah, da je življenje nad zmožnostmi nespametno, kmečkemu človeku nepotrebno.

Raziskava na primeru enega romana je zgolj poizkus prikaza možnosti za analizo oblačil in mode v književnosti, predvsem pri razbiranju procesa izgradnje meščanskih oblačilnih identitet.

## Literatura

- Malcolm BARNARD, 2005: *Moda kot sporazumevanje*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Angelos BAŠ, 1987: Oblačilna kultura na Slovenskem v stičišču z drugimi oblačilnimi kulturami. 23. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. Alenka Šivic Dular. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 129–141.
- Angelos BAŠ, 1991: Anton Martin Slomšek in oblačilna kultura. *Etnolog. Nova vrsta (Ljubljana)*. 1=58, 122–128.
- Angelos BAŠ, 1992: Posebnosti slovenske in nemške obleke od začetka 19. stoletja do druge svetovne vojne. *Zgodovinski časopis* 46/4, 445–450.
- Maja (Ilich) GOMBAČ, 1999: Nekaj o modi v slovenskem časopisju na prelomu stoletja. 1895–1915. *Zgodovina za vse* 6/2, 98–108.
- Maja (Ilich) GOMBAČ, 2011: »Modni péle mêle« slovenske družbe med svetovnima vojnama. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- Igor GRDINA, 1999: *Od rodoljuba z dežele do meščana*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Igor GRDINA, 2001: Moda za vas. *Slovenska kronika XIX. stoletja. – Knj. 1*. Ur. Jože Ciperle. Ljubljana: Nova revija. 463–464.
- Matjaž KMECL, 1975: *Od pridige do kriminalke ali O meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- France KOBLAR, 1954: Opombe. *Zbrano delo, 4. Josip Stritar*. Ljubljana: DZS. 421–469.
- James LAVER, 1986: *Costume and fashion*. London: Thames and Hudson.
- Aleksander LORENČIČ, Jože PRINČIČ, 2018: *Slovenska industrija od nastanka do danes*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- Gorazd MAKAROVIČ, 1995: *Sloenci in čas: odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Krtina.
- Jurij MIHAJLOVIČ LOTMAN, 2006: *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Jože POGAČNIK, 1985: *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Georg SIMMEL, 2000: Filozofija mode. *Izbrani spisi o kulturi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

- Anton Martin SLOMŠEK, 2006: *Blaže in Nežica v nedeljski šoli*. Celje: Društvo Mohorjeva družba.
- Josip STRITAR, 1954: *Sódnikovi*. *Zbrano delo*, 4. Ljubljana: DZS. 7–180.
- Andreja VRIŠER, 1982: Modni listi. *Sinteza* 58/60, 177–178.
- Sergej VRIŠER, 1965: *Tristo let mode na Slovenskem*. Maribor: Pokrajinski muzej.
- Janja ŽAGAR, 1991: Tekstil. *Gradovi minevajo, fabrike nastajajo: industrijsko oblikovanje v 19. stoletju na Slovenskem*. Ur. Mateja Kos, Matija Žargi. Ljubljana: Narodni muzej. 57–63.
- Rachel WORTH, 2013: Clothing the Landscape: Change and the Rural Vision in the Work of Thomas Hardy (1840–1928). *Rural History* 24/2, 199–215.

### **The Foreign Urban Centres' Influence on the Formation of Slovene Bourgeois Clothing Identity in Stritar's Novel *Sódnikovi***

The article deals with construction of the Slovene bourgeois identity in connection to clothing, as shown in Stritar's novel *Sódnikovi* (1878). In the 1870s, the Slovene provinces were predominantly rural, but they were invaded by the phenomena of larger centres according to the principle of the cultural phenomena's transition from the centre to the periphery. It is a phenomenon that can be described by Lotman's theory of the semiosphere. In the Slovene bourgeoisie's birth, a similar thing happened with fashion, which represents an important element of bourgeois identity. Clothing fashion in Slovenia followed mainly the example of Vienna, from the centre to the periphery of the Austro-Hungarian monarchy.

Along with the process of forming the Slovene bourgeoisie, bourgeois literary figures, who gradually built their clothing identity according to the standards of the foreign metropolis, entered Slovene literature. In the second half of the 19th century, the city, especially a foreign one, was often understood as a place of immorality and harmful influences. In his novel *Sódnikovi*, Josip Stritar (1836–1923), who devoted himself more intensively to the description of clothing and fashion, also wrote about the harmful impact of wealth and the urban way of life on the prosperous Sódnik family. The transfer of fashion examples from Vienna to Prilesje with the surrounding region manifests in several ways, namely, by direct example; by describing the clothing habits of the larger city centre orally; with foreign fashion press; by the shoemaker's and the tailor's imitation of the city fashion. The novel's story reflects the judgement of the change of the rural environment under the city's impact; whether it is the arrival of rich industrialists or the influences of clothing fashion. The ambitious inhabitants of Prilesje give their all to overcome the clothing differences between the centre and the periphery. Nonetheless, they have to admit that they aren't able to keep up with the city fashion. The desire to rise to the bourgeoisie in terms of lifestyle pushes the Sódnik family into debt and turns into devaluation of traditional habits. Josip Stritar uses clothes and fashion to portray the harmful impact of urban centres on the unspoiled Slovenian countryside. With bourgeois clothes the Slovene people in the novel submit to foreign influence. Moreover, fashion is an external sign of tolerance and acceptance of foreign financial or political supremacy. As a part of the bourgeois ambience, it distorts the appearance of the Slovenian countryside and appears as an alien object. On the other hand, modest clothes blend seamlessly into the countryside.



# PROJEKCIJE ILIRSTVA U PJSNIŠTVU HRVATSKOGA NARODNOG PREPORODA: IZMEĐU MITA I UTOPIJE

SUZANA COHA,<sup>1</sup> DUBRAVKA BRUNČIĆ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, Hrvatska, scoha@ffzg.hr

<sup>2</sup> Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Hrvatska, dbruncic@ffos.hr

**Sažetak** U radu se prikazuje fenomen ilirizma kao ideologije hrvatskoga narodnog preporoda, na tragu čega se otvaraju pitanja o relacijama ideologije, (političkih) mitova i utopija. Analizom i interpretacijom izabranih pjesničkih tekstova problematiziraju se manifestacije i funkcije tih kategorija „kulturne imaginacije“ (P. Ricoeur) u preporodnome razdoblju te se pokazuje u kojemu su smislu one pridonosile oblikovanju modernoga nacionalnog identiteta.

**Ključne besede:**

hrvatski narodni  
preporod,  
ilirizam,  
romantizam,  
pjesništvo,  
ideologija,  
mit,  
utopija

# PROJECTIONS OF ILLYRISM IN THE POETRY OF THE CROATIAN NATIONAL REVIVAL: BETWEEN MYTH AND UTOPIA

SUZANA COHA,<sup>1</sup> DUBRAVKA BRUNČIĆ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb, Croatia,  
scoha@ffzg.hr

<sup>2</sup> Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social  
Sciences, Osijek, Croatia, dbruncic@ffos.hr

**Keywords:**  
Croatian National  
Revival,  
Illyrism,  
Romanticism,  
poetry,  
ideology,  
myth,  
utopia

**Abstract** The paper presents the phenomenon of Illyrism as an ideology of the Croatian National Revival, which raises questions about the relations between ideology, (political) myths and utopias. The analysis and interpretation of the selected poems problematise the manifestations and functions of these categories of “cultural imagination” (P. Ricoeur) in the Revival period, and show in what sense they contributed to the formation of modern national identity.

## 1. Ilirizam kao ideologija hrvatskoga narodnog preporoda

Fenomeni označavani terminima ilirizam ili ilirstvo u hrvatskome narodnom preporodu u političkoj se, kulturnoj i književnoj historiografiji ponekad eksplicitno (usp. npr. Šidak 1973: 113; Lauer 1987a: 78; Solar 1988a: 153; Rapacka 2002: 78; Stančić 2008: 9; 2008a: 20; Suppan 1999: 37, 49), a često i implicitno shvaćaju kao *ideologija* ili dijelovi ideologije spomenutoga razdoblja.<sup>1</sup> Pritom se mogu razabrati tri različite struje, od kojih su dvije dijametralno suprotstavljene. Od potonjih, jedna ilirstvo (re)konstruira kao ključnu sastavnicu preporoda, i to u smislu osvještavanja južnoslavenske orijentacije hrvatskoga nacionalnog identiteta kao i razvoja južnoslavenskoga zajedništva, pa i jugoslavenstva, dok ga druga nastoji prikazati kao manje ili više sporednu, također projužnoslavensku, preporodnu opciju, ali u određenome smislu čak odmaknutu ili devijantnu u odnosu na esencijalnu preporodnu svrhu.<sup>2</sup> Konceptualno gledajući, oba ta smjera podrazumijevaju u prvome redu *političko-agitatorski sadržaj* ideologije (usp. Blažević 2002: 16), koji onda podvrgavaju ocjenama poduzimanima s pozicija „kasnijeg“, to jest vlastitim obzorom određenoga „povijesnog razvoja“ te „novih“, odnosno vlastitih „ideoloških opredjeljenja“ (usp. Stančić 2008a: 18). Tako, interpretacije koje ilirizam hrvatskoga narodnog preporoda tumače kao fundamentalnu epizodu u teleološki zamišljanome razvoju južnoslavenske, odnosno jugoslavenske integracije, ideologiju poimaju pozitivno, kao „osviješten i racionalno utemeljen skup političkih stajališta i ideja vodilja“ (Blažević 2002: 16), što je svojstveno shvaćanjima kakva su zastupali teoretičari i političari socijalističko-lenjinističke orijentacije (usp. *ibid.*). S druge strane, u interpretacijama koje zastupaju tezu da je, poglavito zbog njegove južnoslavenske komponentne, „*ilirizam* bio samo jedna faza, ili čak zastranjenje u čitavom narodnom buđenju Hrvata“ (Barac 1954: 36), mogu se prepoznati sheme koje podsjećaju na klasično marksističko tumačenje ideologije kao „lažne svijesti“ (usp. npr. Mannheim 2007: 86–90), što se pak može povezati i s kategorijom *političkoga mita* kako ga definira R. Girardet, kao *izmaštanu nadogradnju*, „iskrivljeno ili neobjektivno, nepouzdan, sporno objašnjenje stvarnosti“ (Girardet 2000: 13). Osim što svojom suprotstavljenošću svjedoče o kontroverznim učincima ilirizma kao *kulturno-političkoga pokreta* koji je „dominirao hrvatskim narodnim preporodom

<sup>1</sup> Osim o ilirstvu, odnosno ilirizmu hrvatskoga narodnog preporoda govori se i o fenomenima ilirizma ili ilirizma u višestoljetnoj hrvatskoj prepreporodnoj tradiciji koja seže do humanizma (usp. npr. Rapacka 2002: 74–77), a koja se u pojedinim slučajevima također eksplicitno povezuje s kategorijom ideologije (usp. npr. Lauer 1987; Blažević 2002; 2008).

<sup>2</sup> O tome usp. Stančić 2008a: 18–19; Coša 2008: 383–390; 2015: 24–43.

tridesetih i četrdesetih godina 19. stoljeća“ (Rapacka 2002: 78), rečene interpretacije oprimiraju i tvrduju Milivoja Solara o *ideologiji* koja se „izgrađuje u svojevrsnim konfrontacijama“, zbog čega nije „monološka“, već je „uvijek u nekom smislu rezultat prethodno već dovršenog dijaloga, kao što je istovremeno i svojevrsni novi dijalog koji se izgrađuje na pogreškama protivnika“ (Solar 1988: 15, 16).

Uz interpretacije ilirske ideologije hrvatskoga narodnog preporoda koje su i same prepoznatljivo ideološki motivirane, u (književnoj) historiografiji postoji i zapravo prevladava struja koja pojam ideologije odnosno ono što bi se moglo odrediti kao njezine manifestacije ne podrazumijeva ni s nužno pozitivnim ni s nužno negativnim konotacijama, a odnos *ilirizma* i *kroatizma* nastoji ne vrednovati ni kao pretpostavku „uspjeha“ (jugoslavenstva) ni kao „pogrešku“ (hrvatstva). Kao zajednički nazivnik te struje moglo bi funkcionirati shvaćanje Nikše Stančića, po kojemu se, kada se govori o *ilirizmu* i *hrvatstvu* hrvatskoga narodnog preporoda, radi „o dvjema razinama istog fenomena“ (Stančić 2008a: 20). Bez obzira naglašava li se kompatibilnost i nekonzfliktnost tih razina, kao primjerice kod Stančića (usp. *ibid.*), ili pak njihova *kontroverznost*, kao kod Joanne Rapacke (2002: 78), takve interpretacije mogu otvoriti prostore za shvaćanje ideologije u „vrijednosno neutralnom totalnom i općem“ smislu koji se, prema Karlu Mannheimu, ne povezuje s „neistinitošću, laganjem itd.“, nego samo s određenom *društveno uvjetovanom perspektivom* (Mannheim 2007: 95). Perspektiva koja je odredila dominantan politički i kulturni okvir hrvatskoga narodnog preporoda može se definirati, riječima N. Stančića, kao *usustavljeni oblik* „društvene svijesti“ koja je sadržavala „predodžbu o (neprihvatljivoj) sadašnjosti i (slavnoj) prošlosti te projekciju budućnosti i program djelovanja za postignuće cilja – 'preporoda', 'buđenja' nacije, zapravo oblikovanja modernoga hrvatskog nacionalnog identiteta“ (Stančić 2008a: 20). Kao takvu, određivalo ju je podjednako ono što Mannheim naziva *historističkim konzervativizmom*, po kojemu se „nešto može postići samo tradicionalno naslijeđenim instinktom, snagama duše koje su 'tiho na djelu', 'duhom naroda', tako da oni, crpeći iz nesvjesnoga, oblikuju ono što je u postanku“ (Mannheim 2007: 136), kao i ono što isti autor definira kao *intelektualizam liberalno-demokratskoga građanstva* (*ibid.*: 138), koji određuju „nauk o cilju; tj. nauk o idealnoj državi“; „nauk o pozitivnoj državi“ te „politika, tj. opis načina na koji se dana država preobražava u savršenu“ (*ibid.*: 139).<sup>3</sup> Dok se, s jedne strane, kao glavni nositelj modernih nacionalnih ideja i u hrvatskome narodnom preporodu

<sup>3</sup> S obzirom na to usp. Taylor 1990: 36–42.

konstituiralo liberalno-demokratsko građanstvo koje je intelektualizmom na koje se pozivalo nastojalo doći do polja „posve očišćenog od iracionalizma“ (ibid.: 140), s druge se strane nacionalni-identitet-u-nastajanju dominantno osnaživao argumentima *historističkoga, romantičkoga konzervativizma* (usp. ibid.: 136–137), glavnina čije je pozornosti usmjerena na „voljna, iracionalna područja života, na kojima država i društvo zapravo rastu“ (ibid.: 136).<sup>4</sup> Između tih strategija aktivirala se „začuđujuće snažna mitološka uzavrelost“ koja, prema Girardetu, konstantno prati političke potrese u europskoj povijesti od početka 19. stoljeća (Girardet 2000: 9), a manifestira se, među ostalim, kao „čežnja za prohujalim Zlatnim dobom i povratkom izgubljene sreće“, ali i kao „iskupiteljska Revolucija koja će čovječanstvo uvesti u posljednju fazu njegove povijesti, a to je vladavina pravde i blagostanja“ (ibid.). Ovaj bi se moment mogao povezati s tvrdnjom P. Ricoeura po kojoj se „integrativna funkcija ideologije“ i „subverzivna funkcija utopije“, što ih je, definirajući ideologije i utopije kao *transcendentne predodžbe*, razdvojio Mannheim<sup>5</sup>, mogu konstruirati zajedno (Ricoeur 1976: 26).

Kao „tipično romantički“ pokret (Rapacka 2002: 78) hrvatski je narodni preporod „u povoljnim uvjetima trijumfa herderovske i slavenofilske kulture“ (Rapacka 1998: 198) promovirao ideologiju koja je „u svom konačnom obliku sadržavala tri identitetske razine: hrvatsku, južnoslavensku i slavensku“, među kojima je posebno mjesto zauzela „južnoslavenska ideja u 'ilirskom' obliku“ (Stančić 2008a: 20), slijedom koje se kao „programski temelj za izgradnju modela općenarodne kulture“ uspostavila *ilirska utopija* (Rapacka 1998: 198), često oblikovana kao „retrospektivna utopija, Arkadija smještena u zlatnom vijeku prvotne međuslavenske harmonije i sloge“ (Rapacka 2002: 77). Takva Ilirija ujedno je bliska sferi (političkoga) mita koji se, između ostaloga, tumači kao *pripovijest* „s temom iz prošlosti“, kao priča o „nečemu što se odigralo u pradavnim vremenima, u bajkolikom trenutku prvih početaka“ i priča o tome „kako je neka stvarnost nastala“ (Girardet 2000: 12). U preporodnome se razdoblju predodžba Ilirije gradila na različitim mitovima o zamišljenoj etničkoj prošlosti zajednice, poput mitova o podrijetlu, zajedničkim precima, zlatnom dobu, regeneraciji zajednice itd. (usp. Smith 2003: 174).

<sup>4</sup> O preporodnome povezivanju historističke tradicije hrvatskoga plemstva (tzv. *natio croatica*) s modernim nacionalnim zahtjevima liberalno-demokratskoga građanstva usp. npr. Rapacka 1998a; 2002: 130–134; Stančić 2008: 14–16; Coša 2015: 206–235.

<sup>5</sup> Usp. Mannheim 2007: 213–217.

Za dalekosežno utjecajno implementiranje i razrađivanje ilirskih ideja u hrvatskome narodnom preporodu najzaslužnijim se drži „[k]arizmatični vođa ilirskog pokreta“, Ljudevit Gaj (Rapacka 2002: 55), „jedan od glavnih tvoraca preporodne ideologije i zatim njezin najdosljedniji zagovornik“ (Stančić 2008a: 33), koji je do kraja života vjerovao „da su Južni Slaveni potomci drevnih Ilira“, usprkos „novim dokazima“ koji su ukazivali na to da su se „doselili na balkansko područje iz središnje Europe“ (usp. Murray Despalatović 2016: 175). U hrvatskoj (književnoj) historiografiji ocjene Gajeve uloge u procesima identifikacije moderne hrvatske nacije nisu manje ambivalentne od ocjena pokreta kojemu je bio na čelu, pa dok je za jedne on „idealni patriot, preporoditelj naroda“, za druge je „demon njegov, kobni čovjek hrvatske politike“ (Horvat 1989: 55). No, bez obzira na to kako ga se ocjenjivalo, postoji konsenzus o tome da je Gaj bio obdaren „posebnom karizmom“, „rođeni agitator, čijoj se osobnosti, kako tvrde njegovi suvremenici, nije bilo moguće oduprijeti“ (Rapacka 2002: 57). U sljedećem će se poglavlju u inspiraciji pitanjima Martine Xiberras, kojima se poziva na Maxa Webera, nastojati prikazati koji su „formalni i koherentni uvjeti kolektivnih predodžbi“ („mit, utopija ili ideologija“) omogućili pojavljivanje takvoga „karizmatičnog vođe“ (usp. Xiberass 2012: 11). Te, riječima Frédérica Monneyrona, kako su se „[p]ovijest i ideologija“ koristile kao „moderna [...] ruha u koja se zaodijeva mit, kako da bi osigurao pripovijest o porijeklu – i ponekad o sudbini – *Gemeinschafta* za koji se smatra da je u korijenu nacije, tako i da bi pružio oblike na kojima će počivati *Gesellschaft*“ (Monnyeron 2012: 7). Na primjerima izabranih pjesama preporodnoga razdoblja pokušat će se ukazati na problematiku koja se nameće prilikom razmišljanja o ideologijama kao *sustavima predodžbi*: „Kojima je od njih u korijenu utopija, koje su rođene od mitova?“ (Xiberras 2012: 11).

## 2. Preporodno pjesništvo: od svehrvatstva do ilirstva; nacionalnoidentifikacijski mitovi, retrospektivne i moderne utopije

U preporodno su razdoblje, poslije pada Napoleona, *povijesne hrvatske zemlje* (usp. Rapacka 2002: 112), s izuzetkom Bosne koja se također držala njihovim dijelom, a bila je pod osmanskom vlašću (usp. ibid.: 21–29), ušle u okviru Habsburške Monarhije, podijeljene i u različitim stupnjevima podređene ugarskim i austrijskim upravnim tijelima (usp. npr. Stančić 1985a: 3; 2008: 6). Osim upravno-političkom rascjepkanošću koja ih je još više određivala u prošlosti, dok su pojedini njihovi dijelovi bivali izvan Monarhije, hrvatske su zemlje, koje se suvremenom

terminologijom nazivaju regijama, bile određivane i različitim kulturnim tradicijama te jezicima koji bi se mogli držati povijesnim ekvivalentima suvremenih hrvatskih dijalekata i narječja.<sup>6</sup> Generalno gledajući, dok je u južnoj dubrovačko-dalmatinskoj regiji počivala najveća količina kulturnoga kapitala stečenoga tijekom humanizma i renesanse te baroka, na sjevernome se hrvatskom području od kraja 18. stoljeća počela akumulirati glavnina nacionalnoidentifikacijskoga kapitala koji se očitovao kao „živa svijest pripadnosti zajednici koja se određivala kao hrvatska, kao i pojam domovine u koji je ulazilo pamćenje slavne prošlosti Hrvatskog kraljevstva, njegovih državnih prava, zajednice i posebnosti u odnosu na Ugarsko kraljevstvo“ (Rapacka 1998: 194).

U tim su se okolnostima počele oblikovati pretpostavke preporodnoga pokreta, čiji se institucionalni početak vezuje uz pokretanje prvih hrvatskih novina na hrvatskome jeziku, što ih je s naslovom *Narodne novine* te s književnim prilogom *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* u Zagrebu godine 1835. pokrenuo Ljudevit Gaj.<sup>7</sup> Kako je evidentno iz njezina naslova, *Danica*, koja se potvrdila kao *vodeće ideološko i kulturnopolitičko glasilo ilirizma* (Lauer 1987a: 85), isprva je, barem eksplicitno, u fokusu imala upravno-politički, ekonomski, socijalno, kulturno i jezično razjedinjene dijelove negdašnjega hrvatskog kraljevstva, poznatoga pod nazivom Trojedna Kraljevina ili Kraljevina Hrvatska, Slavonija i Dalmacija (usp. Rapacka 2002: 110–113). Kao jedan od glavnih problema s kojim su se, usredotočujući se na taj „virtualni“ državni entitet (usp. *ibid.*: 112; Stančić 1985a: 13), morali nositi preporodni „ideolozi“ pokazala se razdvojenost „tradicije državnosti i patriotske ideologije“, koje su se u najvećem stupnju njegovale na prostoru Banske Hrvatske, od „dubrovačko-dalmatinskog pravca kulturnog stvaralaštva“, etabliranoga tijekom prethodnih stoljeća (Rapacka 1998: 194). Iz te prostorno-vremenske rascijepljenosti *povijesnih hrvatskih zemalja* generirao se i suštinski problem hrvatskoga narodnog preporoda, koji je, instaliran i vođen u srcu kajkavskoga dijela Banske Hrvatske, u najvećoj mjeri na čelu s rođenim kajkavcima, kao ključni medij koji je imao objediniti „narod“ odnosno naciju, istaknuo štokavsko narječje. Slijedom toga, *Narodne novine* i *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* koji su počeli izlaziti na kajkavskome ubrzo su prešli na štokavštinu, za čim je slijedila i promjena njihovih naziva, koji će od 1836. do 1843, odnosno do političke zabrane

<sup>6</sup> O tome usp. Rapacka 1998.

<sup>7</sup> Naslovi Gajevih *Novina* i *Danice*, kao i citati iz tekstova preuzimanih iz *Danice* te iz zbirke *Vitije (Vitić)* Stjepana Marjanovića, koji će se donositi u nastavku, u ovome se radu radi jasnoće i pristupačnosti suvremenim čitateljima bilježe suvremenom hrvatskom grafijom i sukladno suvremenim pravopisnim normama hrvatskoga jezika.

uporabe ilirskoga imena u Hrvatskoj, glasiti kao *Ilirske narodne novine* i *Danica ilirska* (usp. Coha 2015: 12–13). Identifikacija koja je hrvatski identitet posredstvom ilirskoga imena smještala u (južno)slavenski kontekst, pa ni samo skretanje prema štokavštini, nisu predstavljali radikalnu novinu u Banskoj Hrvatskoj, u kojoj od kraja 18. stoljeća u kontekstu otpora pokušajima uvođenja mađarskoga jezika u hrvatske škole i upravu, kod pisaca koji su pisali na latinskome ili na „horvatskome“ (kajkavskom) jeziku postoje primjeri prikazivanja h(o)rvatskoga ne samo u okviru trojednoga horvatsko-slavonsko-dalmatinskoga, nego i slavenskoga, pa i ilirskoga odnosno južnoslavenskoga etnolingvističkog kropusa (usp. npr. Fancev, ur. 1933), čime je uspostavljen kontinuitet prema tradiciji ilirskih i slavenskih identitetskih koncepata prisutnih u hrvatskoj kulturi od humanizma nadalje (usp. npr. Lauer 1987; Blažević 2008; Rapacka 2002: 74–77, 113–115; Coha 2020).

To što su tijekom čitavoga preporoda, premda ne bez kontradikcija unutar i između sebe, opstale sve tri spomenute identifikacijske razine, hrvatska, slavenska i ilirska, odnosno južnoslavenska (usp. Coha 2015: 444–553), može se među ostalim tumačiti i kao posljedica, kako ga je nazvao Marko Zajc, „shizoidnog položaja“ u kojemu se morao naći Gaj kada je „osnovne podatke o razvoju hrvatskoga etnikuma“, koji su uključivali i ideju o „zajedničkom podrijetlu slavenskih naroda“, suočio s u ono vrijeme iznimno utjecajnim slavističkim paradigmatima utemeljenima na romantičarskim, herderijanskim principima jezičnih i nacionalnih identifikacija (usp. Zajc 2008: 49), po kojima se hrvatski etnolingvistički korpus dijelio između srpskoga (u koji su ulazila štokavska narječja) i slovenskoga (kojemu su se pripisivala i hrvatska kajkavska narječja) (usp. Stančić 1989: 100–101), što je dodatno usložnjavala i činjenica da je hrvatsko ime, u onovremenome prevladavajućem obliku *horvatsko*, podrazumijevalo samo kajkavski, a ne i (čakavski i štokavski) dalmatinski i slavonski identitet. Izlaz iz takvoga *shizoidnog položaja*, Gaj je, kako je pokazao N. Stančić, pronašao u sveslavenskome konceptu Jana Kollára, prihativši njegovu podjelu slavenskoga jezika na četiri grane, rusku, poljsku, češku i srpsku, samo što je srpsku počeo nazivati ilirskom (usp. *ibid.*: 101–107; 2008a: 22–26).<sup>8</sup> S obzirom na Ricoeurovo definiranje utopije kao oblika „društvene imaginacije“ koji teži „shizofreniji“ (Ricoeur 1976: 27), taj bi se Gajev manevar, koji će snažno utjecati na artikulaciju preporodnih kulturno-političkih koncepata, mogao odrediti kao utopijski, a kao takav (*shizofren* i *utopijski*), on će se dalekosežno odraziti i na kasniju

<sup>8</sup> O tome usp. i Stančić 1985; 1997; 2005; Coha 2015: 467–471.



hrvatsku kulturnu i političku povijest, odnosno na njihove kontroverze koje spominje Rapacka (2002: 78).

Put što ga je, izvodeći konverziju *svehrvatstva* u *ilirstvo* (Stančić 2008a), prošao Gaj, može se pratiti prateći genezu i publiciranje njegove poznate pjesme „Još Horvatska nij' propala“, koja je pod naslovom „Horvatom sloga i sjedinjenje za svojega vseljubljenoga Cezara i Kralja Franju I. proti Francuzom vu letu 1813.“, objavljena u petom broju prvoga godišta *Danice*, u dvije inačice. U jednoj, koja je prošla austrijsku cenzuru, pod *Horvatom stare države* bili su nabrojani „Starom' Kralju verni svati/ Z Like, Krbave,/ Krajnci, Štajer, Gorotanci/ I Slavonija,/ Skup Bošnjaci, Istrijanci/ Ter Dalmacija“ (usp. Stančić 1989: 28–29, 46). U drugome dijelu naklade, koji je izbjegao cenzuru, nabrojenim hrvatskim i slovenskim entitetima, od kojih je potonje u vrijeme kada je pjesma nastajala Gaj držao dijelom hrvatskoga etničkog korpusa (usp. *ibid.*: 132–139),<sup>9</sup> pribrojani su i „Srbliji“ (usp. *ibid.*: 30). Ktome, potonja je inačica naglasila slavensku identifikaciju, pa su u njoj umjesto „Starom' Kralju verni svati“ navedeni „Staroj Slavi verni svati“, a umjesto o *slavnome narodu* govori se o *slavskome narodu* (usp. *ibid.*).<sup>10</sup>

Slična konstelacija južnoslavenskih entiteta kao u drugoj inačici Gajeve pjesme zateče se i u pjesmi „Granici i Danici“ Vjekoslava Babukića, autora gramatike *Osnova slovnice slavjanske narječja ilirskoga* (1836) i jednoga od rijetkih štokavaca među pokretačima preporodnoga pokreta. Babukićeva je pjesma uz pjesmu Dragutina Rakovca, „Danica“ bila objavljena na naslovnici prvoga broja Gajeva književnog lista. Služeći se simbolikom zvijezde koja najavljuje svitanje, a koja svojim imenom aludira na samo glasilo, ta pjesma proklamira da Daničino lice „ljubi sve stare Horvate,/ Srblje, Bosnu, Hercegovce brate./ Ljubi ono drage još Slavonce,/ Štajerce i Krajnce, Gorotance“ (1835: 2), koji su, podvlači se pri kraju pjesme, svi bili „Horvaćani“, odnosno „braća od starine/ Sini dragi jedne domovine“ (*ibid.*).<sup>11</sup> Ta je pjesma bila objavljena na štokavskome narječju, dok je njezin pamnjak, s kojim je dijelila naslovnicu, „Danica“ D. Rakovca, bila napisana kajkavskim narječjem i tzv. starom kajkavskom grafijom, kakvima je isprva bila sastavljana odnosno ispisivana većina *Daničinih* priloga. U bilješci koja je, otisnuta kajkavskom grafijom, popratila Babukićevu pjesmu navedeno je da je ona napisana „iliričkim“ pismom kakvo se

<sup>9</sup> O tome usp. i Stančić 1985; 2004; Coha 2015: 470–471.

<sup>10</sup> O tome usp. i Coha 2015: 471–472.

<sup>11</sup> Svi se citati iz *Danice ilirske* navode prema reprint izdanju iz 1970–72. Usp. popis literature. Svi citati iz preporodnih tekstova, uključujući i one iz *Danice*, transkribirani su i prilagođeni suvremenoj hrvatskoj grafiji i pravopisu.

koristi „vu Krajni, Slavoniji, Dalmaciji i vu vseh dolnjih strankah“, pri čemu su imenovani dijelovi *hrvatskih povijesnih zemalja*.<sup>12</sup> Može se primijetiti da se u navedenim pjesmama te u spomenutoj bilješci govori u prvome redu o (*povijesnome*) hrvatskom državnom prostoru, ali o južnoslavenskim regionalnim entitetima i etnitetima.

Aluzije na hrvatski *povijesni prostor*, kao *domovinu* kojoj se priželjkuje sloga, uz apostrofiranje *Srblija i Krajnaca* (Kranjaca) kao *Slavske krvi slavni rodova*, prepoznaje se i u „Pjesmi domorodskoj“ Janka Draškovića, objavljenoj također u prvome godištu *Danice* (1835, br. 29). Drašković je, uz Gaja, bio simbolički najistaknutija figura hrvatskoga narodnog preporoda, koji je svojim podrijetlom reprezentirao hrvatski staleški narod, tzv. *natio croatica*, čiji je koncept *naših pravica* ili *starih prava* (*iura municipalia*), utemeljen na tradiciji suvereniteta hrvatskoga plemstva u odnosu na Ugarsku, u preporodnome razdoblju iz honoratske prenesen u etničku sferu, postavši jednim od najvažnijih argumenata hrvatske nacionalnointegracijske politike 19. stoljeća.<sup>13</sup> U poznatome političkom spisu *Disertacija iliti razgovor. Darovan gospodi poklisarom zakonskim i budućem zakonotvorcem kraljevinah naših za buduću Dietu ugarsku odaslanem* (1832), Drašković je i prije institucionalne objave hrvatskoga narodnog preporoda, tj. prije pokretanja Gajevih glasila, rabio termin *ilirički*, u kontekstu zalaganja za *obnovu* „samostalnosti Hrvatske“ i uspostavu „njegine ravnopravnosti s Ugarskom u sklopu zajednice zemalja ugarske krune“, krajnji cilj čega bi bila „uspostava Kraljevstva iliričkog na jezično–nacionalnome načelu“ (Stančić 2007: 152). U tome je tekstu, kako je pokazao N. Stančić, Drašković „ilirsko i hrvatsko ime“ upotrebljavao „kao sinonime“ (ibid.), a *velika Ilirija* ili *kraljevstvo Iliričko* o kojima govori ne obuhvaćaju Srbiju i Bugarsku (ibid.: 155). Kasnije je, međutim, godine 1836, kada su *Danica* i *Novine* u svojem naslovu počeli isticati atribut *ilirski*, Drašković u *Danici* (br. 7) objavio pjesmu „Mladeži ilirskoj“, koja bi se mogla shvatiti kao posveta ilirskom pokretu u osvit njegove javne legitimacije, u kojoj je ilirskim imenom pokrio i široko južnoslavensko područje Balkana: „*Ilirija* država je slavna,/ Slavijana djedovina glavna,/ Gdje su Srbli i Horvati mili/ Vjerna braća još od njегда bili,/ Š njimi braća Krajnci i Sloveni,/ I još k tomu Bugari mileni./ Vila vaša sjedi u Krajini,/ Ol na Drinskoj kamenitoj tmini;/ [...] / [...] / *Ilirije* velke Crna Gora/ Kraj jest prvi od strani Kotora,/ Tud su naši svi otoci morski/ Do Istrie, koju potok gorski/ Od Taljana dijeli, a od tuda/ Peljat će [!] vas naški jezik svuda:/ Sve uz Muru i Dravu živuće/ Ogrlite *Ilire* buduće,/ Rodni Banat, Moriš, Bačku ravnu,/

<sup>12</sup> O tome usp. i Coša 2015: 472–473.

<sup>13</sup> O tome usp. i Rapacka 1998a; 2002: 130–134; Stančić 2002: [95]–99.

I uz Erdelj vašu braću Slavnu,/ K tomu Dunaj i još Crno more,/ I kod Varne krvave prostore,/ Od tog grada silni Balkan međa,/ Do Kotora pruža svoja leđa.“ (1836: 26). Legitimiranje se ilirskoga kolektivnog identiteta u pjesmi oslanja na teritorijalno-političku argumentacijsku strukturu mita o podrijetlu koju tvore katalog zemalja i naroda.<sup>14</sup> Diskurzivno (re)kreiranje zamišljenoga prostora Ilirije u funkciji je ukorjenjivanja kolektivnoga pamćenja zajednice, ovjeravanja tada aktualnih ideja „o autohtonosti Južnih Slavena na Balkanu i o slavenstvu starih Ilira“ (Stančić 1989: 109) te impliciranja potencijalne snage ilirstva. Uz sugeriranje zajedništva ilirskoga kolektiva u pjesmi se diskurzivno realiziraju i elementi mita o buđenju i obnovi zajednice.<sup>15</sup> Lirski subjekt vlastito doba procjenjuje kao prijelomno te konstatira da je došlo vrijeme „regeneracije“ poručujući: „U vijek jeste došli goropadni,/ Sve zgubljeni opet dobit radni,/ Gdje se stari s novim svijetom bori,/ Domovini biće dizat gori:/ [...]“ (*Danica*, 1836: [25]). Citirani stihovi svjedoče o *reversibilnosti* političkoga (nacionalnoidentifikacijskog) mita, čije se djelovanje, kako objašnjava R. Girardet, okreće i prema prošlosti i prema budućnosti: „on je vid sjećanja i žala za onim što je bilo, ali i mesijansko iščekivanje onoga što će biti“ (Girardet 2000: 120). Između tih dviju krajnjih perspektiva je *sadašnjica*, koja je „oličenje propasti, nereda i iskvarenosti od kojih valja pobjeći“ (ibid.). Okretanje budućnosti ujedno je i dodirna točka mita i utopije jer oboje izvire iz želje za boljim životom i stoga „čežn[u] za ostvarenjem sreće, dobrostanja i društvenoga sklada“ (Pohl 2010: 51). U tom je smislu zanimljivo uočiti da se u promišljanju načela idealne vladavine i društvenoga napretka u pjesmi reaktualiziraju ideje Draškovićeve ekonomskoga i političkoga programa koje je prethodno artikulirao *Disertaciji. Za razliku od Mažuranićeve pjesme „Vjekovi Ilirije“* koja ima obilježja „retrospektivne utopije“ koja se dijelom gradi na elementima mita zlatnoga doba, o čemu će još biti riječi, u Draškovićevoj se pjesmi napredak buduće Ilirije temelji na načelima tzv. „konzervativne modernizacije“, naobrazbi stanovništva, unaprjeđenju trgovine i ustavu kao jamcu pravednoga zakonodavnog sustava, samostalnosti i slobode (usp. Stančić 2007: 158–165): „Da bi ovdje trgovina bila,/ Narasla bi još tolika sila: / [...] / I spodobni zakon svakog krijepi;/ A junakom ova ljubav dadu,/ Mudri ustav kad oni imadu“ (*Danica*, 1836: 26).

<sup>14</sup> O ulozi prostora u mitovima o podrijetlu i njegovu značenju u nacionalnoidentifikacijskim (pri)povijestima usp. Smith 2003: 131–165.

<sup>15</sup> O tome usp. Smith 1999: 67–70.

Činjenicu da u kontekstu nacionalnoidentifikacijske retorike „svako prizivanje minulog, svako sjećanje na neko zlatno doba, kao da počiva samo na jednoj suprotnosti: između prijašnjeg i današnjeg, između prošlog i postojećeg“ (ibid.) oprimjeruje i spomenuta pjesma „Vjekovi Ilirije“ Ivana Mažuranića, objavljena u prvom broju *Danice ilirske* iz 1838. godine. Ta pjesma, za koju je Antun Barac ustvrdio da izražava „filozofiju ilirizma i neke vrste mesijanističku ulogu slavenstva“ (Barac 1954: 216), otvorena je stihovima bukolickoga sadržaja koji govore o „prvobitnim vremenima“ (Girardet 2000: 138) ilirske Arkadije, oblikujući pastoralne slike zajednice koju resi *prvobitna čistoća* lišena svih *zabrana, straha od sagrješenja, mučnoga rada* ili *bolesti* (usp. ibid.: 121–123). Oslanjajući se na Ivu Frangeša, koji je „doveo viziju ranog ilirskog doba u vezu s idealnim 'ugodnim mjestom' (*locus amoenus*) i klasičnom slikom Zlatnog doba (*aetas aurea*) kod Vergilija i Ovidija“, R. Lauer je zaključio kako su doista svi „važni elementi starog pjesništva potrebni za stvaranje *locus amoenus*-a, 'Lustort-a', kako to kaže E. R. Curtius, prisutni u bukolickoj slici koju nam pruža Mažuranić: drvo, livada, potok, cvrkut ptica, cvijeće, dašak vjetra“ (Lauer 1987a: 88). Na tragu toga, ustvrdio je Lauer, Mažuranićeve bi stihove trebalo čitati kroz prizmu konkretnih tekstova koji se također objavljuju u *Danici*: prijevoda poznatoga Herderovog poglavlja o Slavenima iz knjige *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, koje je s naslovom „Slavenski puci“ bilo objavljeno u prvome godištu *Danice*, te Ovidijevih opisa Zlatnoga i Željeznoga doba, objavljivanih u tome glasilu 1837. u prijevodu Šimuna Zlatarića (usp. ibid.: 88–91). Usto, u Mažuranićevoj su pjesmi, kao i kod drugih hrvatskih 19-ostoljetnih pjesnika, pastoralni elementi bili i proizvod političko-ideoloških adaptacija pastoralno-idiličnoga kompleksa naslijeđenoga iz pretpreporodne hrvatske književne tradicije,<sup>16</sup> primjerice, „hibridne klasično-slavenske ekloge“ „Razgovor pastirski“ Matije Petra Katančića publicirane u *Danici* u broju koji je uslijedio neposredno nakon objavljivanja Herderova poglavlja o Slavenima (usp. Lauer 1987a: 88–89), ili pak poznate pastorale „Dubravka“ Ivana Gundulića. Naime, Gundulićeva je Dubrava u preporodu prepoznata kao simbol slobode, „model pastoralnog sretnog življenja“, analogno čemu je i „buduća Ilirija [...] sretno stanje koje će svanuti čim sine zora ilirska“ (Frangeš 1992: 30).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> O tome usp. Bogišić 1989: 157–159.

<sup>17</sup> Za analizu prikaza Dubrave kao utopije u Gundulićevoj *Dubravi* usp. Badurina 2000.

Dobivajući dodatna značenja ukoliko ga se sagleda u mreži nabrojanih tekstova, uvod u „Vjekove Ilirije“ ujedno je i prikaz *izgubljenoga raja* koji je svoje „pojmovne odrednice, racionalni okvir i teorijsko uobličenje“ dobio u 18. stoljeću, kada su ga filozofi prosvjetiteljstva prozvali „prirodnim stanjem“ (Girardet 2000: 116). Taj je *izgubljeni raj* smješten u vrijeme „koje se ne može datirati, koje nije određivo, djeljivo ni mjerljivo“, za koje se „samo zna da stoji na početku čovjekove pustolovine kroz povijest, te da je bilo doba nevinosti i blaženstva“, u kojemu se nije znalo za „moje i tvoje“ (ibid.). Kreirajući *raj* takvoga tipa, Mažuranić je odstupio od nekih znakovitih Herderovih akcenata vezanih za Slavene, od kojih primjerice nije spomenuo *korisnu trgovinu* (usp. Lauer 1987a: 86), što se može povezati s još jednom značajkom mitova o *prvobitnoj čistoći* (Girardet 2000: 121), za koje su specifične „slike strogo zatvorene privrede gdje će glavne potrebe moći biti zadovoljene 'bez prodaje i preporodaje'“ (ibid.: 133). Po tome se Mažuranićeva Ilirija razlikuje od Ilirije iz pjesme „Mladeži ilirskoj“ J. Draškovića, kreirane s osloncem na model *konzervativne modernizacije* (Stančić 2007). U Mažuranićevoj se pjesmi kraj vremena *prvobitne čistoće* (Girardet 2000: 121–137) u rousseauovskome stilu počeo nagoviještati kad „pastiri pohlepni odviše/ [...] općinska polja razdijeliše“ (*Danica*, 1838: [1]). No, time nije došlo do definitivnoga svršetka zlatnoga doba, nego se samo dogodio prijelaz iz pastoralne u georgičku idilu, *dosta sretnu*, „u poljskoj radosti“: na mjesto pastira došli su seljaci koji zaboravljaju na „pastirsku srjeću“, ali ipak „vile/ Još nevještim srpom žito žnjahu/ Nu tim vještim glasom popjevahu“ (ibid.: 2), čime je Mažuranić zaokružio herderijansku sliku Ilira/ Slavena kao „marljivih pastira i seljaka“ koji su „veseli, društveni, rasipni, vole muziku i slobodu“ (Lauer 1987a: 85, 86). Odnosno, ratarsko doba koje je zamijenilo pastirsko, kod Mažuranića je još uvijek „miroljubivo vrijeme ilirskog pradoba“ (ibid.: 84) ili, riječima R. Girardeta, „san o seoskom načinu života, o Arkadiji, o Tlu i Zemlji“; vizija *uzorne prošlosti* „kada je neposredni dodir sa zemljom štitio čovjeka od propadanja i protoka vremena, povezujući ga s ritmom prirode, osiguravajući mu uvjete za 'autentičan' život oslobođen svih privida i svih laži“ (Girardet 2000: 129, 130).

Izrazit rez u zlatno doba, ulazak u povijest, nastup „željeznoga doba“ događa se u „Vjekovima Ilirije“ s nastupom prvih neprijatelja, Rimljana, za kojima su slijedili i drugi uzurpatori mira i slobode: Huni, Tatari, Turci, Franci. Osim što djeluje kao reprezentacija „mita o propadanju“, što ga je kao jednu od komponenti etničkoga mita izdvojio A. D. Smith (1999: 67), taj dio Mažuranićeve pjesme aktualizira i mitove o *herojskim dobima* (ibid.: 65–66), koja su posebno evocirana spominjanjem i

povezivanjem reprezentativnih junaka antičke ilirske i postantičke južnoslavenske povijesti i(li) predaje, Ljudevita [Posavskog], Kraljevića Marka, Lazara [Hrebljanovića], [Miloša] Obilića i Zrinovića bana [Nikole Šubića] te Batona i Penata [Pineza]. Vladavinu *pogibnoga doba* i „tmine“, ilirskom „krvju opojene“ i „neslogom davnjom zadvojene“ (*Danica*, 1838: 2), smjenjuje konačna utopistička projekcija: „*Sloga* sebi sad oltare gradi,/ I na njima starim na poštenje/ Blago srjeću, slavu i življenje/ Spravnim srcem posvećuju mladi“ (ibid.: 3). Zaključak pjesme najavljen je simbolikom „mjeseca i zvijezde, u uspostavljanju složenosti i u slici vedrog vilinskog kola“ (Lauer 1987a: 95). Kraj se vraća na početak, sadašnjost se okreće prošlosti. Stari „junak, koji se na kraju ponovno budi i svira vilinskome kolu, pjesnik je, koji je mir i rat, slobodu i ropstvo, svjetlo i tminu već prije doživio i opjevao“ (ibid.).

Zanimljive koncepte ilirske utopije moguće je pronaći i u drugim, manje poznatim preporodnim pjesmama. Tako se u pjesmi Stjepana Marjanovića „Ilir kod tuđinah“, objavljenoj u zbirci *Vitije* 1839. godine, Ilirija reprezentira kao agrarna, ruralna zajednica, a u pjesmi Juraja Tordinca „Moja domovina“ iz *Danice Ilirske* iz 1838. godine zemlja *Ilira* i *Ilirkinja* je pastoralna idila čije veličanje uključuje temu individualne slobode kao pretpostavke idealnoga društvenog poretka: „Ond' su moje sve slobode, / Raja prilika“ (*Danica*, 1838: [25]). Predodžbe sretnoga života uključuju motive nesputanoga, bezbrižnoga življenja, hrane, zabave, obiteljskoga zajedništva i prijateljstva. Subjekti opisuju sklad i prirodno obilje („Gdje brdine s lozicama / Vinskom pune su“, „Gdje bogate njive plode / Žitom različnim, / Perivoji voćem rode / Sočnim i dičnim“, ibid.). U potonjoj se, Tordinčevoj pjesmi na zamišljenu modernu domovinu dijelom projiciraju ideali zlatnoga doba te se oblikuje predodžba zajednice u kojoj za udoban život nije potrebno ulagati napore, nego je on rezultat prirodnih bogatstava i miroljubivosti stanovnika. U Marjanovićevoj se pjesmi, pak, idiličnim prikazima ne evocira blagostanje zlatnoga doba jer je skladni život proizvod unutarnje sloge, zajedništva i rada.<sup>18</sup> U toj se pjesmi perpetuiru klasični utopijski topos vječnoga proljeća, tradiran iz homerskoga pejzaža „kao pozornic[e] za blaženi život poslije smrti“ (Curtius 1998: 204), koji je bio ugrađivan i u prikaze idealnih krajolika u hrvatskoj srednjovjekovnoj i ranonovovjekovnoj književnosti.<sup>19</sup> Čežnje lirskoga subjekta projicirane su u djetinjstvo kao doba sretnoga življenja, ali se Ilirija istovremeno prikazuje kao postojeća, ideal(izira)na zajednica u koju se subjekt nakon

<sup>18</sup> O sličnostima i razlikama između utopije i mita zlatnoga doba usp. Rees 2014: 9–10.

<sup>19</sup> O tome usp. Bogišić 1994.

izbivanja priželjkuje vratiti („Još jedanput imam volju,/ Prije neg me nestane,/ Pohodit ond' u polju,/ Stope moje malane:/ Gdje ko djetić/ (...) radosno leptiriće/ Gonih u pramaljeće!“; Marjanović 1839: 62), čime se ujedno anticipira i motiv povratka iz tuđine iz poznate domovinske alegorije Petra Preradovića „Putnik“.

Uz naglašavanje miroljubivosti i neiskvarenosti kao važnih sastavnica ilirskoga identiteta, koje su se javljale u različitim preporodnim tekstovima te su korespondirale s predodžbama o slavenskoj „golubinjoj čudi“, u Tordinčevu se prikazu zamišljene Ilirije ističu i vojničko-ratnički etos i nužnost obrane od stranih napadača kao poželjne vrijednosti njezinih pripadnika. Kao što ravnopravno pastiri i djeve sudjeluju u zabavi i dokolici, isto tako Iliri i Ilirkinje dijele borbeno-domoljubni zanos pjevajući davorije, a domovina se (re)kreira kao vojničko-ratnička zajednica. Dok se u Mažuranićevoj pjesmi „Vjekovi Ilirije“ ta ambivalentnost interpretira kao posljedica izvana nametnutih sukoba (usp. Badurina 2009: 21), u Tordinčevoj se domovina hvali zbog liberalno-demokratskih vrijednosti individualnih sloboda i prava i istovremeno se veliča zbog ratničke baštine, junaštva i domoljublja: „Gdje zmajevi od dvje glave, / Hrabri junaci / Rađaju se, sjajne slave / Davra, vojaci“ (*Danica*, 1838: 26).

U Tordinčevoj pjesmi „Stan žuđeni“, objavljenoj također u *Danici ilirskoj*, obilježja eukronije kao „lijepoga mjesta u budućnosti“ (Vieira 2010: 9) sugeriraju se već naslovom, a lirski subjekt, analogno predodžbama u pjesmi „Moja domovina“, idealno društvo zamišlja kao pastoralnu idilu: „Gdjeno bistra voda teče, / Ondi želim stajati; / Gdje pastirske svirke zveče / Stan da mi je imati!“ (*Danica*, 1838: [133]). Pastoralni je imaginarij i ovdje u funkciji posredovanja političko-ideoloških ideja. U dosluhu s Rousseauovom kritikom moderne civilizacije i kultom povratka prirodi, u pjesmi se prožimaju progresivni i regresivni utopijski impulsi kroz subjektovo zamišljanje obnove zajednice kao povratka u neiskvareno stanje mira i sklada.<sup>20</sup> Istovremeno, smještanjem subjekta u pastoralni krajolik kao prostor koji potiče na nacionalno-politički angažman („O! tada bi davorije / I ja pjevat pristao“, *ibid.*) implicitno se naturalizira privrženost članova nacije teritoriju kao važnoj sastavnici kolektivnoga identiteta zajednice.<sup>21</sup> Indikativno je da se subjektovo zamišljanje idealnoga društva reprezentira kao želja za izgradnjom vlastitoga skromnog doma („A men' više i ne trjeba / Neg kućica zelena“, *ibid.*), što se dodatno apostrofira

<sup>20</sup> O utjecaju Rousseauovih ideja na nacionalnotvorbene procese usp. Smith 2003: 36–37.

<sup>21</sup> O ulozi teritorija u nacionalno-političkim projektima usp. *ibid.*: 131–165.

utopijskim toposom moralne superiornosti skromnoga u odnosu na luksuzni stil življenja.<sup>22</sup>

Predodžbe su se budućega ilirskoga zajedništva u preporodu temeljile i na različitim drugim političkim, pravnim, povijesnim, mitskim i kulturnim sadržajima. Primjerice, u pjesmi Ilije Okrugića „Vjernost i stalnost ilirska“, objavljenoj u *Danici* 1847. godine, nacionalno-politički i kršćanski imaginarij prožimaju se subjektivim zazivanjem (re)kreiranja zemaljskoga raja („Ah stvorimo već sad sebi pravi/ Raj žuđeni, ovd` na svijetu tomu“, 1847: [149]), dok se uporište za utemeljenje idealnoga društva pronalazi u „mitu o podrijetlu i precima“ (Smith 2003: 174), zamišljenim vrlinama vjernosti, odanosti i poštenja kojima se zajednici pridaje moralni legitimitet: „To svjedočit moraju svi puci, / Da kod naših pradjedah Ilira/ Uvjeka je bila, stalnost, vira – / Slijedimo ih u tom mi unuci!“ (*Danica*, 1847: [149]).

U pjesmi Ivana Trnskog „Vila ilirska“ iz *Danice ilirske* utopijski se impulsi dijelom oslanjaju na prosvjetiteljske i romantičarske diskurse o važnosti naobrazbe, kulture i umjetnosti u poticanju društvenih promjena te o moralnom i intelektualnom razvoju pojedinaca i društva u cjelini. Idealno se ilirsko društvo zamišlja kao kulturna i umjetnički prosperitetna zajednica: „I skoro će, Bog daj, naška vila,/ Slavi svojoj vijenac plesti novi/ U ilirskih Talie hramovih“ (*Danica*, 1839: [1]). Nastojanjima vile ilirske kao personifikacije umjetničkih težnji, vojničko-ratnički etos pripadnika ilirskoga kolektiva zamjenjuje se idejama duhovnoga napretka te kulturne i umjetničke preobrazbe kao vrijednostima bliskijima modernome građanskom društvu koje se postupno formiralo paralelno s nacionalno-integracijskim procesima<sup>23</sup>: „Nu mu ona sada puna polja / Umjetnostih cijenu napomene/ Mir mu slavi, – i sad eto bolja/ Duše stran se u njem javljat krene,/ I mir cijeni“ (ibid.). Pritom, lirski subjekt naglašava i sakralnu legitimaciju kao etičku potporu, a u apostrofi čitatelju zagovara slijeđenje promoviranih ideala kao jamac uspjeha nacionalno-kulturnih napora i prosperiteta zajednice.

<sup>22</sup> O tom obilježju utopija usp. Rees 2014: 9. O tome usp. i Girardet 2000: 133–135.

<sup>23</sup> O prosvjetiteljskim i romantičarskim idejama o važnosti naobrazbe usp. Beiser 2006: 43–55, a o ulozi umjetnosti u 19-ostoljetnim hrvatskim nacionalno-identifikacijskim procesima i sociokulturnom razvoju usp. Barac 1954: 126–128; Šicel 2004: 47–60; Coha 2015: 206–408, 582–586; Brunčić 2018: 105–108, 158–159.



### **3. Ilirski mitovi i utopije: između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti**

Kao i mitovi koji se „rasplamsavaju od trenutka kada se u kolektivnoj svijesti javlja otpor prema poistovjećenju s postojećim“ (Girardet 2000: 205), tako su i utopijske ideje, u pravilu, proizvod „želje za boljim životom“ (Vieira 2010: 10). Potaknute su nezadovoljstvom postojećim društvenim i političkim prilikama te su često, oblikujući projekcije budućnosti, usmjerene ka (re)kreiranju predodžbi idealnih društvenih uređenja. Grade se na „zajedničkim svjetonazorima, ideologijama i vrijednostima koje pozivaju čitatelje da 'vide' utopiju kao važan pa čak i nadahnjujući vodič kroz prošlost, sadašnjost i budućnost“ (Roemer 2010: 81).

U hrvatskome preporodnom pjesništvu utopijske su se ideje manifestirale kroz diskurzivno (re)kreiranje Ilirije kao „zamišljene zajednice“ (Anderson 1990) sretnoga življenja, a u te su prikaze implicitno ili eksplicitno ugrađivane političke poruke poput upozorenja na nacionalno-političke prijetnje i poticanja na društvene promjene. Zanimljivo je uočiti da su te utopijske projekcije korespondirale s utopijskim predodžbama u drugim europskim romantičarskim književnim tradicijama u kojima su se ideje slobode, otpora tiraniji i „politički napor da se postigne pravedno i ravnopravno društvo“ ugrađivali, među ostalim, u prikaze „pastoralnih, agrarnih utopija, profetske umjetnosti/ kreativnosti i 'novih svjetova“ (Pohl 2010: 72).<sup>24</sup>

U idiličnim su se prikazima prirode, koja je poistovjećivana sa zamišljenim domovinskim prostorom, prožimale različite vizije Ilirije kao ruralne zajednice obilja te kao društva mira, slobode i jednostavnosti u kojemu su prevladane društvene nejednakosti. Nadilaženje socijalnih različitosti i ideal slobode bili su oblikovani u skladu s tada aktualnim filozofsko-pravnim i političkim teorijama o prirodnom pravu i raspravama o poželjnom društvenom uređenju.<sup>25</sup> Takve su predodžbe ilirske Arkadije bile u funkciji osnaživanja (nad)nacionalnointegracijskih procesa, društveno-političke legitimacije zamišljene zajednice i promoviranja ideja prava naroda na slobodu i neovisnost.

<sup>24</sup> O romantičarskoj utopijskoj misli usp. Bobinac 2012: 56–59.

<sup>25</sup> O tome usp. npr. Girardet 2000: 116; Fališevac 2003: 173–186; Badurina 2009: 19–34.

Dio pjesama o kojima je riječ ima obilježja tzv. „statične, ahistorijske utopije“ koja se ne temelji na projekcijama u budućnost i idealističkim maštanjima, nego donosi „zamrznutu sliku sadašnjosti“ (Vieira 2010: 9) s prikazom uspostavljenoga idealnog društva kao uzora koji treba cijeliti i slijediti. Budući da se ne izmještaju u druge, udaljene prostore ili zamišljenu budućnost, prikazi tih *ilirskih domovina* ujedno imaju obilježja „domesticilne utopije“ kao zajednice koja se (re)kreira ili „postoji unutar dominantnoga društva“ (Rees 2014: 3), a predstavlja svojevrsnu alternativu postojećemu društveno-političkom ustroju. Druga skupina pjesama ima obilježja eukronije u kojoj se utopijske želje projiciraju u budućnost, a oblikovane su amalgamiranjem prosvjetiteljskih ideja društvenoga napretka i neprekidnoga ljudskog usavršavanja te romantičarskih čežnji za ponovnom uspostavom zamišljenih izgubljenih ideala.<sup>26</sup>

Analize pjesama hrvatskih preporodnih pjesnika koji su sami sebe nazivali Ilirima, a kasnije ih se uvriježilo nazivati ilircima, uklapaju se u objašnjenja što ih je, govoreći o ulozi ilirizma u konstituiranju moderne nacionalne književnosti, ponudio M. Solar, po kojemu je temelj tradicije „vlastite književnosti“ (što bismo mogli proširiti i na tradiciju čitave nacije) bilo „zajedništvo“, koje je „neodređeno, ali ipak dovoljno jasno“ bilo „sadržano već u nazivu Iliri“, zajedništvo koje je ujedno „pokretač i cilj koji može i mora biti postignut u budućnosti“ (Solar 1988a: 155). Takva „shema mišljenja“ po Solaru je iznimno bitna za ilirizam jer pokazuje njegovu povezanost s romantizmom uopće, od kojega je taj pokret preuzeo „potrebu za stvaranjem nove mitologije“ (ibid.: 156). Kao mogući odgovor na pitanja o odnosima između ideologije, mitova i utopija, koja su se postavila pri početku ovoga rada, mogla bi poslužiti još jedna Solarova konstatacija, po kojoj je „[u]potreba mita' u ideologiji“ zapravo „veoma nalik pjesničkoj upotrebi; mit se koristi kao sredstvo da se kaže i nešto drugo, a ne samo neposredna izvjesnost, odnosno mit se koristi da se oblikuje utopija“ (Solar 1988: 26–27).

Prema jednome od najutjecajnijih teoretičara ideologije i utopije, P. Ricoeuru, „međuigra ideologije i utopije“ izgleda kao „međuigra dva fundamentalna smjera društvene imaginacije“ (Ricoeur 1976: 27). Dok prva teži „integraciji, ponavljanju i zrcaljenju zadanoga poretka“, druga „odvodi na stranputicu“, no jedna bez druge ne mogu (ibid.). Napetost između njih toliko je „nepremostiva“ da je ponekad teško

<sup>26</sup> O eukronijama kao proizvodima prosvjetiteljskih ideja usp. Vieira 2010: 9–10, a o recepciji i ugrađivanju prosvjetiteljskih koncepcija u romantičarski utopijski diskurs usp. Bobinac 2012: 36–37, 56–61.

reći je li neki „oblik mišljenja ideologijski ili utopijski“ (ibid.). Ta se činjenica nastojala oprimjeriti i analizama i interpretacijama preporodnoga pjesništva predstavljenima u ovome radu.

## Literatura

### Predmetna literatura

*Danica ilirska. 1835–49. Reprint izdanje. 1970–72.* Ur. Ivo Frangeš; Mladen Kuzmanović; Boris Dogan; Slavko Goldstein. Zagreb: Liber.

Stjepan MARJANOVIĆ, 1839: *Vitje, knj. 1.* Pečuh: Tiskom biskupske tiskarne.

### Stručna literatura

Benedict ANDERSON, 1990: *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma.* Prev. Nata Čengić; Nataša Pavlović. Zagreb: Školska knjiga 1990.

Natka BADURINA, 2000: Kritika mita Venecije i zlatnog doba u „Dubravci“ Ivana Gundulića. *Hrvatsko-italijanski književni odnosi, knj. VII.* Ur. Mate Zorić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 37–60.

Natka BADURINA, 2009: *Nezakonite kćeri Ilirije.* Zagreb: Centar za ženske studije.

Antun BARAC, 1954: *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije. Knjiga 1. Književnost ilirizma.* Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Frederick C. BEISER, 2006: *The Romantic Imperative.* Cambridge – London: Harvard University Press.

Zrinka BLAŽEVIĆ, 2002: *Vitežovića Hrvatska između stvarnosti i utopije.* Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

Zrinka BLAŽEVIĆ, 2008: *Ilirizam prije ilirizma.* Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

Marijan BOBINAC, 2012: *Uvod u romantizam.* Zagreb: Leykam international.

Rafo BOGIŠIĆ, 1989: *Hrvatska pastorala.* Zagreb: ZZK Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Rafo BOGIŠIĆ, 1994: Proljeće Dživa Bunića Vučića. *Dani Hvarškoga kazališta, vol. 20: Hrvatsko barokno pjesništvo: Dubrovnik i dalmatinske komune.* Ur. Nikola Batučić [et.al.]. Split: Književni krug. 62–92.

Dubravka BRUNČIĆ, 2018: *Zamišljena obitelj. O rodu i naciji u pjesništvu hrvatskoga romantizma.* Osijek: Filozofski fakultet.

Suzana COHA, 2008: Mitom stvorena i mitotvorbena ideologija hrvatskoga narodnog preporoda, ilirizma i romantizma. (Čitanje odabranih tekstova preporodnoga razdoblja). *Romantizam i pitanja modernoga subjekta.* Ur. Josip Užarević. Zagreb: Disput. [377]–426.

Suzana COHA, 2015: *Medij, kultura, nacija.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada/ Filozofski fakultet – Periodica Croatica.

Suzana COHA, 2020: Illyrian Movement. *Encyclopedia of Slavic Languages and Linguistics Online.* Ur. Marc L. Greenberg. Zadnja posjeta 2. 12. 2021, na [https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-slavic-languages-and-linguistics-online/illyrian-movement-COM\\_034765?s.num=0&s.f.s2\\_parent=s.f.book.encyclopedia-of-slavic-languages-and-linguistics-online&s.q=Illyrian+movement#d67606559e78](https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-slavic-languages-and-linguistics-online/illyrian-movement-COM_034765?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopedia-of-slavic-languages-and-linguistics-online&s.q=Illyrian+movement#d67606559e78)

Ernst R. CURTIUS, 1998: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje.* Zagreb: Naprijed.

Dunja FALIŠEVAC, 2003: *Kaliopin vrt II.* Split: Književni krug.

Franjo FANCEV (ur.), 1933: Dokumenti za naše podrijetlo hrvatskoga preporoda. *Grada za povijest književnosti hrvatske.* Knjiga XII.

Ivo FRANGEŠ, 1992: Gundulić i hrvatski narodni preporod. *Suvremenost baštine.* Zagreb: August Cesarec – Matica hrvatska. 22–41.

- Raoul GIRARDET, 2000: *Politički mitovi i mitologije*. Prev. Ana A. Jovanović. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Josip HORVAT, 1989: *Politička povijest Hrvatske. Prvi dio*. Zagreb: August Cesarec.
- Reinhard LAUER, 1987: Politički i književni aspekti ilirske ideje kod južnih Slovena (od 16. do početka 19. veka). *Poetika i ideologija*. Beograd: Prosveta. 11–32.
- Reinhard LAUER, 1987a: „Vjekovi Ilirije“ Ivana Mažuranića – strukture i idejne veze. *Poetika i ideologija*. Beograd: Prosveta. 77–101.
- Karl MANNHEIM, 2007: *Ideologija i utopija*. Prev. Kiril Miladinov. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Frédéric MONNEYRON, 2012: Predgovor. *Politički mitovi*. Prir. Frédéric Monneyron; Antigone Mouchtouris. Prev. Ita Kovač. Zagreb: TIM press. 7–10.
- Elinor MURRAY DESPALATOVIĆ, 2016: *Ljudevit Gaj i ilirski pokret*. Zagreb: Srednja Europa.
- Nicole POHL, 2010: Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ur. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press. 51–78.
- Joanna RAPACKA, 1998: Uloga regionalizma u hrvatskoj kulturi. Prev. Dalibor Blažina. *Zajubljeni u vilu. Studije o hrvatskoj književnosti i kulturi*. Split: Književni krug. 191–199.
- Joanna RAPACKA, 1998a: Zamiranje plemićke ideologije u kontekstu oblikovanja nacionalne ideologije. Prev. Dalibor Blažina. *Zajubljeni u vilu. Studije o hrvatskoj književnosti i kulturi*. Split: Književni krug. 201–208.
- Joanna RAPACKA, 2002: *Leksikon hrvatskih tradicija*. Prev. Dalibor Blažina. Zagreb: Matica hrvatska.
- Christine REES, 2014: *Utopian Imagination and Eighteenth Century Fiction*. New York: Routledge.
- Paul RICOEUR, 1976: Ideology and Utopia as Cultural Imagination. *Philosophic Exchange* 7/1, 17–28.
- Kenneth ROEMER, 2010: Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ur. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press. 79–106.
- Anthony D. SMITH, 1999: National Identity and Myths of Ethnic Descent. *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press. [57]–95.
- Anthony D. SMITH, 2003: *Chosen Peoples*. New York: Oxford University Press.
- Milivoj SOLAR, 1988: Ideologija i mitologija. *Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija*. Zagreb: August Cesarec. 7–28.
- Milivoj SOLAR, 1988a: Ilirizam: mit i književni sistem. *Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija*. Zagreb: August Cesarec. 151–158.
- Nikša STANČIĆ, 1985: Gajeva klasifikacija južnoslavenskih jezika i naroda u vrijeme nastanka „Kratke osnove horvatsko-slavenskoga pravopisanja“ iz 1830. godine. *Radovi, Sveučilište u Zagrebu, Institut za hrvatsku povijest* 18/1, 69–106.
- Nikša STANČIĆ (ur.), 1985a: *Hrvatski narodni preporod. 1790–1848. Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske; Muzej za umjetnost i obrt, Muzej grada Zagreba.
- Nikša STANČIĆ, 1989: *Gajeva „Još horvatska ni propala“ iz 1832–33. Ideologija Ljudevita Gaja u pripremnom razdoblju hrvatskog narodnog preporoda*. Zagreb: Globus, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta.
- Nikša STANČIĆ, 1997: Ideja o „slavenskoj uzajamnosti“ Jána Kollára i njezina hrvatska recepcija. *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*. 30, 65–76.
- Nikša STANČIĆ, 2002: *Hrvatska nacija i nacionalizam u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb: Barbat.
- Nikša STANČIĆ, 2004: Svehrvatska ideja Ljudevita Gaja: slika hrvatske povijesti narog srednjeg vijeka u ideologiji pripremnog razdoblja hrvatskog narodnog preporoda. *Starine* 62, 99–133.
- Nikša STANČIĆ, 2005: Grafija i ideologija: hrvatski narod, hrvatski jezik i hrvatska latinica Ljudevita Gaja 1830. i 1835. godine. *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za društvene znanosti*. 43, 261–296.
- Nikša STANČIĆ, 2007: „Disertacija grofa Janka Draškovića iz 1832. godine: samostalnost i cjelovitost Hrvatske, jezik i identitet, kulturna standardizacija i konzervativna modernizacija“. *Kolo* 3, 137–167.
- Nikša STANČIĆ, 2008: Hrvatski narodni preporod – ciljevi i ostvarenja. *Cris. Časopis Povijesnog društva Križevci* X/1, 6–17.
- Nikša STANČIĆ, 2008a: Ljudevit Gaj – od svehrvatstva do ilirstva. *Nacionalni pokret u Hrvatskoj u 19. stoljeću. Treći hrvatski simpozij o nastavi povijesti*. Ur. Marijana Marinović. Zagreb: Agencija za odgoj i obrazovanje. 18–35.

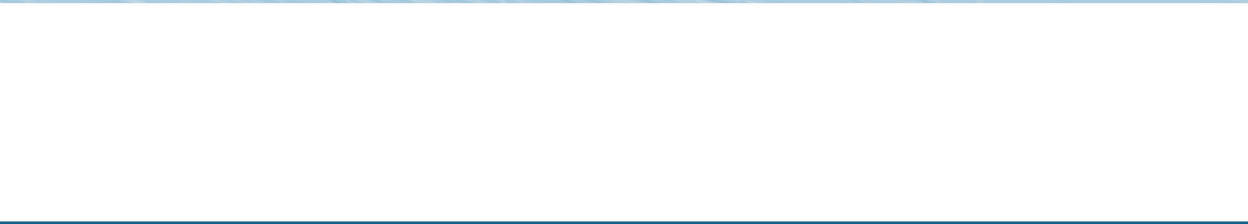
- Arnold SUPPAN, 1999: Duh vremena i pozadina nacionalnorevolucionarnih ideologija. *Oblikovanje nacije u građanskoj Hrvatskoj (1835–1918.)*. Prev. Josip Brkić, redaktura prijevoda Marijan Strecha. Zagreb: Naprijed. 37–54.
- Miroslav ŠICEL, 2004: *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, knjiga I. Od Andrije Kačića Miošića do Augusta Šenoae (1750–1881)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Jaroslav ŠIDAK, 1973: „Jugoslavenska ideja u ilirskom pokretu“. *Studije iz hrvatske povijesti XIX stoljeća*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Institut za hrvatsku povijest. 113–124.
- A. J. P. TAYLOR, 1990: *Habsburška Monarhija 1809–1918*. Prev. Omer Lakomica. Zagreb: Znanje.
- Fátima VIEIRA, 2010: The concept of utopia. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ur. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press. 3–27.
- Martine XIBERRAS, 2012: Uvod. Politička mitologija i kolektivne identifikacije. *Politički mitovi*. Prii. Frédéric Monneyron; Antigone Mouchtouris, prev. Ita Kovač. Zagreb: TIM press. 11–23.
- Marko ZAJC, 2008: *Gdje slovensko prestaje, a hrvatsko počinje: slovensko-hrvatska granica u 19. i početkom 20. stoljeća*. Zagreb: Srednja Europa.

### Projections of Illyrism in the Poetry of the Croatian National Revival: Between Myth and Utopia

The paper presents the phenomenon of Illyrism as an ideology of the Croatian National Revival, which raises questions about the relations between ideology, (political) myths and utopias. The analysis and interpretation of selected poems (of Lj. Gaj, V. Babukić, J. Drašković, I. Mažuranić, J. Tordinac, S. Marjanović, I. Okrugić, I. Trnski) problematise the manifestations and functions of these categories of “cultural imagination” (P. Ricoeur) in the Revival period, and show in what sense they contributed to the formation of the modern national identity. As a “typically romantic” movement (J. Rapacka), the Croatian National Revival promoted an ideology which, along with the Croatian and Slavic identity component, articulated South Slavism in the form of Illyrian identity (hi)story. Consequently, in the Revival-Romantic poetry, images of the “imagined community” (B. Anderson) were formed as a retrospective Illyrian utopia on which the ideals of the Golden Age were projected, often with political-ideological adaptations of the intertextually mediated pastoral-idyllic complex, inherited from the rich Croatian and European literary heritage. Such Illyria, imagined and represented as a period of (South) Slavic prosperity, harmony and togetherness, is also close to the sphere of (political) myth whose constituent parts are various myths about the community's past(s) (A. D. Smith, R. Girardet). In idyllic depictions of nature, which were identified with the imagined homeland space, different visions of Illyria as a pastoral or rural community of abundance, and as a society of peace, freedom and simplicity without permeated social inequalities. The transcendence of social differences and the ideal of freedom were shaped in accordance with the then current philosophical-legal and political theories of natural law and debates on the desirable social order. Such images of Illyrian mythical and utopian Arcadia were in the function of strengthening (supra)national integration processes, socio-political legitimation of the imagined community, and promoting the ideas of the right of peoples to freedom and independence.



**ADAPTACIJE SLOVANSKIH  
KNJIŽEVNOSTI**





# KOMBINACIJA MEDIJEV IN MEDMEDIALNE RELACIJE KOT OBLIKI LITERARNO-LIKOVNE MEDMEDIALNOSTI V TREH ZBIRKAH CANKARJEVE KRATKE PROZE

SILVA BELŠAK

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija, silva.belsak@um.si

**Sinopsis** Medmedialnost je fenomen brezmejne povezave različnih umetnosti in medijskih interferenc. Poznamo tri heterogena področja oz. oblike medmedialnosti: medmedialne relacije, menjavo medijev in kombinacijo medijev. V Cankarjevih pripovednih delih najdemo vse oblike in funkcije literarno-likovne medmedialnosti, pri čemer najbolj izstopata kombinacija medijev in medmedialne literarno-likovne relacije, prikrita medmedialnost ali metaforična medmedialnost. Ob branju besedila in opazovanju likovne opreme imamo občutek zaokrožene celote, saj slikovitost pritegne našo pozornost in daje prepričljive in poglobljene informacije o literarnem delu. Estetska vloga likovnih elementov bralca nagovarja, da v delu poveže vsebinske, oblikovne in medmedialne prvine.

**Ključne besede:**

kombinacija  
medijev,  
medmedialne  
relacije,  
literarno-likovna  
medmedialnost,  
Ivan Cankar,  
kratka proza

# THE COMBINATION OF MEDIA AND INTERMEDIAL RELATIONS AS A FORM OF LITERARY AND ARTISTIC INTERMEDIALITY IN THREE COLLECTIONS OF CANKAR'S SHORT PROSE

SILVA BELŠAK

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, silva.belsak@um.si

**Abstract** Intermediality is a phenomenon of the boundless connection of different arts and media interferences. There are three heterogeneous areas or forms of intermediality: intermedial references, medial transposition and media combination. In Cankar's narrative works we find all forms and functions of literary-artistic intermediality, with the most prominent being the media combination and intermedial literary-artistic references, hidden intermediality or metaphorical intermediality. Reading the text and observing the artistic form gives us a feeling of its entirety, as picturesqueness attracts our attention and gives some convincing and in-depth information about the literary work. The aesthetic role of the artistic elements urges the reader to connect the content, form and intermedial elements in the literary work.

**Keywords:**

media  
combination,  
intermedial  
references,  
literary-artistic  
intermediality,  
Ivan Cankar,  
short prose



## 1 Uvod<sup>1</sup>

Umetnost nas zmeraj nagovarja – besedna, likovna, gledališka, filmska, fotografska, glasbena ali katerakoli druga –, kjer je več umetnosti združenih, pa je učinek toliko večji. Zapisi iz zgodovine nam sporočajo njihovo vsebino s pomočjo različnih nosilcev, vsebina večine izmed teh pa nam priča tudi o kombinaciji besed in slik: jamske poslikave s poslikavami kamna, glinene in lesene tablice z voščeno prevleko, kjer so besede in risbe vrezane v glino ali vosek, kodeksi in iluminirani rokopisi, kjer najdemo besedila in slike na papirusu ali pergamentu, inkunabule in ostale tiskane knjige vsebujejo besedno in likovno opremo na papirju, elektronske knjige z besedili, ki vsebujejo ilustracije, čustvenčke ipd. Ivan Cankar je bil mojster besedne in tudi likovne umetnosti. O tem nam pričajo njegova literarna in likovna dela. Prispevek obravnava povezavo omenjenih umetnosti v treh Cankarjevih delih, in sicer *Vinjetab* (1899), *Ob zori* (1903) in *Podobah iz sanj* (1981), to je izdaji z likovnimi prilogami slikarjev iz Cankarjevega časa. Izpostavljena je vloga likovne opreme in elementov, ki posamezno besedilo spremljajo, dopolnjujejo ali nadgrajujejo.

## 2 Kombinacija literarno-likovnega medija

Kombinacija medijev je osnova npr. multimedijem, šovu, popevkam, fotoromanu, filmu, operi s plurimedialno osnovno strukturo na novo nastalega medija. Kvaliteta medmedialnosti oz. kombinacije medijev je odvisna od konstelacije medijskega produkta oz. kombinacije najmanj dveh različnih medijev (Rajewsky 2002: 18). Kombinacija literarno-likovnega medija (likovni okraski, risbe, karikature, ščitni ovitki) prispeva k esteticističnemu razumevanju umetnosti ali ustvari nov medijski produkt (npr. strip). Literarni impresionizem in ekspresionizem sta sprejemala številne pobude iz slikarstva, pisatelji pa so posebno pozornost namenjali tudi likovni opremi knjižnih zbirk (Čeh Steger 2012: 178).

---

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru doktorskega študija *Slovenistične študije* na Filozofski fakulteti UM pri red. prof. dr. Jožici Čeh Steger.

## 2.1 Ivan Cankar in medmedialnost

Literarno-likovna medmedialnost se je razmahnila v Cankarjevem pripovedništvu ob pisateljevem srečanju na Dunaju z impresionizmom in s secesijo kot prvotno likovnima stiloma ter postala pomembna stalnica pisateljevega pripovednega opusa. Od oblik medmedialnosti imajo v Cankarjevem pripovedništvu najpomembnejšo vlogo kombinacije medijev in medmedialne relacije. Kombinacija literarno-likovnega medija (likovni okraski, risbe, karikature, ščitni ovitki) prispeva k esteticističnemu razumevanju umetnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Literarno-likovne medmedialne relacije v Cankarjevem pripovedništvu imajo različne funkcije: omogočajo povezave med likovno in besedno umetnostjo na različnih ravneh, izgrajujejo metaestetsko funkcijo jezika, širijo pomen in emocionalnost literarnega dela, poglobljajo vedenje o likovni umetnosti, povečujejo občutljivost za optično zaznavanje in estetsko funkcijo literarnega dela kot izraz esteticizma kakor tudi občutek za celostno pojmovanje umetnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje (Belšak 2018: 200). Kot je zapisano v uvodu, Cankar ni bil samo mojster besedne umetnosti, ampak tudi likovne, saj se je z risanjem ljubiteljsko ukvarjal, pisal kritike o likovnih stvaritvah ter slikarje opisoval v svojih delih. Skrbel je za likovno opremo svojih del in budno spremljal nastajanje le-teh (*Vinjete, Ob zori* idr.). Izhajal je iz prizadevanj dekadenčne estetike, ki je želela povezati različne umetnosti in njene zvrsti, da bi le-te dale estetske učinke. Posledica tega je povezovanje literature in slikarske dekorativnosti (Kos 1969: 322–323). Secesijska dekorativnost je imela močan vpliv na knjižno vinjeto, likovne vinjete so postale sestavni del literature.

## 3 Cankarjeve *Vinjete*

Beseda vinjeta je morala biti Cankarju znana že iz ljubljanskih dijaških let, saj je spadala med tradicionalne tehnične izraze iz območja likovne in zlasti risarske umetnosti. Prvotno je francoska beseda vignette pomenila sicer samo v obliki trtne rozge vijoč se ornament na robovih poznih srednjeveških rokopisov, toda pozneje so z njo poimenovali tudi majhne ornamentalne ali figurativne dodatke k tiskanim knjižnim stranem, na primer nad začetkom poglavij pa tudi na naslovnih straneh ali na koncu. Zamisel, da bi tako poimenoval svoja pripovedna besedila, se mu je porodila na Dunaju, ko se je seznanil s secesijo, v kateri je vinjeta kot izrazno ornamentalna zvrst dobila nov in z literarnim razvojem najtesneje povezan pomen. Drugi razlog za uporabo tega izraza je bil povezan z esteticizmom in findesièclovsko

literaturo, ki si je prizadevala povezati različne umetnosti, tako da je zlasti literatura najtesneje povezana z vizualno slikarsko dekorativnostjo (Kos 1969: 322–323).

Arhitekt Ivan Jager, ki ga je navduševalo raziskovanje slovenske narodne ornamentike, je Cankarjeve *Vinjete* likovno opremil v secesijskem stilu. Likovna govorica secesijskega sloga temelji na razgibani in valoviti liniji ter geometričnem in vegetabilnem okrasju, ki je izraženo z različnimi vodnimi rastlinami in rastlinami ozkih listov, visokih stebel in zvonastih cvetov, ki elegantnost stila samo še poudarijo. Slovenski umetniki, ki so ustvarjali pod vplivom secesije, so pri svojem delu izhajali tudi iz domače motivike in v svoje risbe vnašali likovne dodatke ter le-te prepletali z ljudsko motiviko, tako da so dodali še nageljne, narcise, šmarnice, zvončke, tulipane, bršljan in različno travniško cvetje. V skladju z literaturo so bili priljubljeni tudi motivi živali, predvsem ptic in bajeslovnih bitij, kot so nimfe, kentavri, vile, sfinge in rajske ptice. Priljubljeni ikonografski motivi so bili tudi brezdomci in potepuhi, romantični popotniki, starci s harfami, lepe in usodne ženske, podobe angelov in kerubov. Značilno je tudi pesimistično vzdušje, ki je povezano s prihajajočim koncem stoletja in v povezavi z njim črna in bela barva pri umetnostnem podoživljanju sveta. Ljubi sta jim bili tudi modra in zelena barva ter zlata (Simončič 2008: 147).

### 3.1 *Vinjete* – naslovna stran

Likovni deli knjige – naslovnica, zaključki črtic in kritikarski favn na koncu – nam prikazujejo secesijske elemente: rastlinski motivi, bajeslovna bitja idr. Naslovnica prve izdaje je sestavljena iz pisateljevega imena, naslova, kraja in leta, založbe ter inicialk avtorja risbe v narobe obrnjenem srcu. Okvir risbe je z ornamentami mehkejših oblik – levo in desno so simetrične krožne linije, ki vzbujajo vtis valov, zgoraj črte, ki predstavljajo valovanje vode oz. morja, spodaj floralni elementi, ki se levo in desno zaključujejo z listom v obliki srca.



Slika 1: Likovno opremljena naslovnica *Vinjete*, avtor Ivan Jager

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

### 3.2 *Vinjete* – zaključki črtic

Sklepni deli črtic so okrašeni s cvetličnimi motivi: prvi prikazuje skupek v šopku narisanih travic z rožico, drugi je podoben prvemu, vendar brez rožice.



Sliki 2 in 3: Floralna motiva (eden ali drugi) na koncu črtic, avtor Ivan Jager

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

### 3.3 *Vinjete* – zaključni del zbirke črtic



Slika 4: Kritikarski favn, avtor Ivan Jager

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Zaključek vsebuje secesijsko podobo oz. kranjskega kritikarskega favna (Simončič 2008: 121). Prikazen ima rogove – enega celega, drugega odlomljenega, s čimer je najbrž nakazano, da se je Cankar kritikom zoperstavil in jim lomil rogove, saj ni bil navdušen nad njihovim odnosom do umetnikov. V ustih ima pero, ljubeče-strog pogled, s katerim nam lahko sporoča, da so bili kritiki včasih strogi, drugič razumevajoči, kaotično oblikovane lase in brado, v levem ušesu uhan, za katerega Jager navaja, da je murček (Gerlanc 1954: 348). Na njegovi levi pa vidimo zapis: »oni imajo nazore --« O. Zup. iz Župančičeve pesmi *Na pot* in zbirke *Časa opojnosti*, pod obrazom je zapisano FINIS. Zgornja stran risbe je okrašena z navideznimi valovi, spodnja pa z razprtimi ptičjimi krili, na levi strani sta inicialki avtorja risbe, na desni pa letnica 1899.

### 3.4 *Vinjete* – kombinacije medijev in medmedialne relacije

Medmedialne kombinacije v pričujoči knjigi prikazujejo literarne in kulturne razmere, v katerih je le-ta nastala, in izražajo pisateljev pogled na kritike tistega časa. Medmedialne relacije na ravni vsebine in sloga – v zbirki *Vinjete* najdemo opise narave, letnih časov oz. vremena (*Marta in Magdalena, Pismo, Brez prestanka, Jadac*), ki ponazarjajo razpoloženje, ter interierjev – gostiln, hodnikov, različno opremljenih

prostorov (*Na večer, Mrtvi nočejó*). V središču nekaterih črtic so fiktivne literarne osebe, včasih avtorski pripovedovalec (*Moja miznica*) ali kateri drugi umetnik ali tedanja družba (*Iz samotne družine, Original*). Cankarjevi portreti so večinoma dovršeni, saj zajemajo detajlne orise obrazov in telesnih drž. Kolorizem oz. barve kot izrazna sredstva, npr. vijoličnimi odtenki (vijolice) nam približajo pesimistične utrinke (*V pozni jeseni*), s katerimi je osvetljeno trpljenje boema. Z vonjem po blatu in ilovici v rjavi barvi je prikazana revščina (*Iz samotne družine*), z barvnimi kontrasti ustvarjeni čutni vtisi (*Čudna povest*) in ponazorjena nasprotja v naravi, ambientu in človeku. Zelena barva nam običajno nariše pozitivne občutke, a v črtici *O človeku, ki je izgubil prepričanje* to ni tako, saj nam le-ta prikaže negativne občutke, kot so jeza, zavist in zahrbtnost. Modrina simbolizira nebo, neskončnost, globino in hrepenenje. Bela barva nam daje občutek nečesa svetlega in pozitivnega. S sivo nam ponazarja nelagodje in neopredeljenost. Črna barva nam odraža temačnost karakterja ljudi ali prostora. Rdeča barva v večini primerov vzbuja ognjevitost, v črtici *Ti sam si kriv* pa to ne drži, saj tokrat le-ta izraža globoko notranjo bolečino. Črtica *Mož pri oknu* je nastala po istoimenski sliki *Mož pri oknu* nizozemskega slikarja Samuela Dirksza van Hoogstratna. Liki, ki tu nastopajo, so naslikani z močnimi barvami – črno in rdečo – ter zajeti v zlat okvir. To je primer medmedialne relacije, saj je slika predloga Cankarjevemu opisu. Cankar je v *Epilogu* k *Vinjetam* zapisal: »Moji modeli so oživeli. Iz teh motnih oči je zasijala duša – sončna luč izza megle ...« (Cankar 1899: 321) Toda pri tem ni imel v mislih samo svojih likov v črticah, marveč še marsikaj drugega. O obsegu njegove motivike pri poosebljanju pojavov in vsega, česar se kot pisatelj dotakne, pričajo še bolj naslednji stavki v *Epilogu*: »Znane osebe in vsakdanje zgodbe so se spajale v dovršeno harmonijo; sedanost je stala pred mano v jasnem soglasju z davno minulimi časi in s krasno prihodnostjo, o kakršni je sanjalo moje srce v svojih najlepših urah.« (Cankar 1899: 321) Še prav posebno potrdijo našo misel nadaljnje besede, ki se glase: »Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ... Moji modeli so oživeli. Dahnil sem vanje svoje misli ... svoje sanje ... svoje življenje.« (Cankar 1899: 321)

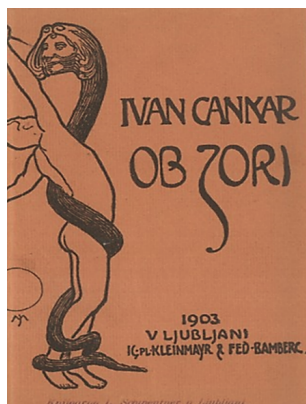


## 4 Cankarjeva zbirka kratke proze *Ob zori*

Likovno opremo za celotno knjigo je izdelal Matija Jama, ki ga je na Cankarjevo željo poiskal založnik Bamberg, njegovi inicialki sta lepo vidni pod krogom na levi strani platnice: M. J. Na začetku vsake črtice najdemo ilustracijo ali skico, večina le-teh je uokvirjena, nekatere so naslikane prosto. Vsebina črtic in likovna oprema sta v glavnem zelo dobro prepleteni, pri nekaterih črticah je povezava simbolično nakazana. V zbirki črtic *Ob zori* se moramo z vidika kombinacije medijev ustaviti pri platnici, naslovnici in črticah.

### 4.1 *Ob zori* – knjižna platnica

Platnica – ilustracija prikazuje golega moškega z rezilom v roki, ki stoji v kontrapostu, desnico ima usmerjeno visoko v zrak, glavo nagnjeno nazaj, levico steguje vzporedno od telesa, celotno telo ovija kača z žensko glavo, na kateri je nekaj detajlov secesijskih ornamentov (Komelj 2008: 136). Čisto na levem robu in bolj proti dnu je še sončna obla (CZD IX: 354). Desno od risbe so podatki o knjigi: avtor, naslov, leto in kraj ter založba. Jama je z likovno podobo na platnici želel prikazati boj med moškim in žensko. Moški se brani pred žensko, ki ga želi pogubiti, ubiti.



Slika 5: Likovno opremljena platnica zbirke črtic *Ob zori*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

## 4.2 Naslovnica

Na levi strani je narisana cvetlica, ki se od nežnega cveta navzdol serpentinasto zaključuje v zavutih linijah, z mehкими in manjšimi dodatki vitic in vijug (floralni stil), nad glavnim motivom se nahajata ime in priimek pisatelja, desno, vzporedno s cvetom, pa naslov knjige, nižje temu sledita za dekoracijo dva krogca, še nižje pa zapis o slikarju, pod tem je majhen secesijski ornament, v spodnjem delu so navedeni podatki o kraju, letu in založbi.

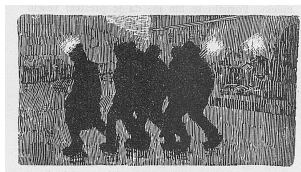


Slika 6: Ilustrirana naslovnica, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Oprema kaže na obdobje, v katerem je delo nastalo, to je secesijo – floralni oz. rastlinski elementi – ter izraža modernost in odsev takratnega časa. Ilustracije so povezane z vsebino črtic, kar ustvarja kombinacijo medijev.

## 4.3 *Ob zori*



Slika 7: Ilustracija na začetku črtice *Ob zori*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

V črtici *Ob zori* ilustracija predstavlja podobo, ki sovпада z vzdušjem, ki ga pisatelj opisuje v uvodu, torej lahko govorimo o prenosu motiva iz literarne v likovno umetnost: »Naši koraki so odmevali samotno po tlaku. Mesto je spalo zadnje, smrti podobno spanje pred jutrom. Noč je bila čudovita; vse široko nebo se je svetilo v posebni svetlobi, kakršne nisem videl še nikoli.« (Cankar 1903: 3) Upodobljeni protagonisti so obarvani črno, atmosfera je prikazana v tankih konturah, iz katerih žarijo jutranje luči.

#### 4.4 *Mimi*

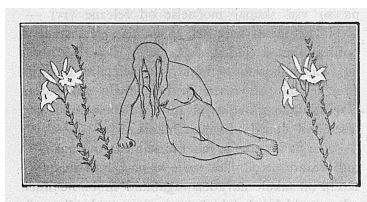
Zvončki v pripovedi niso omenjeni, zato ilustracija le-teh povzema motiv, saj ponazarjajo del vsebine oz. glavne literarne osebe Mimi – dekleta, ki se je soočala s težkim življenjem doma in ki dobi za god vstopnico za ogled opere. V gledališču je videla polno rož po ložah, parterju, tudi v laseh in na prsih ter v rokah prisotnih. Za kratek čas je pozabila na bedo in se predala blišču, a kakor zvončki cvetijo le kratek čas, tako kratko je bilo tudi njeno eno večerno doživetje posuto s pomladnim cvetjem. Belina zvončkov ponazarja nedolžnost, hrepenenje, pomlad. V črtici najdemo ornamentalno zgradbo zgodbe – protagonista gresta iz predmestja v opero in se vrmeta v predmestje. Tu zasledimo medmedialno relacijo na ravni zgradbe.



Slika 8: Ilustracija na začetku črtice *Mimi*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

#### 4.5 *Šivilja*

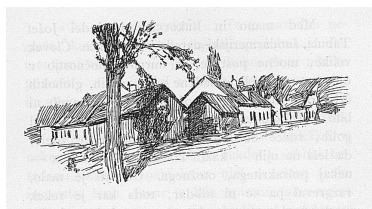


Slika 9: Ilustracija na začetku črtice *Šivilja*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

V središču črtice je ljubezenski par, vsaka izmed oseb doživlja njuno razmerje na drugačen način – šivilja Malči zaljubljeno in z resnimi načrti za skupno prihodnost, on pa le kot avanturo. Na risbi je naslikan ženski akt v na pol sedečem položaju z neurejenimi, razpuščenimi lasmi, kar odseva telesno in duševno bolečino. Le-tega levo in desno obdajajo lilije z belimi cvetovi, ki ponazarjajo nedolžnost, čistost in trpljenje, saj je moški uničil njeno hrepenenje po lepoti in ljubezni.

#### 4.6 *Sestanek na Rušah*

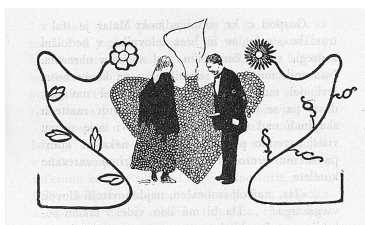


Slika 10: Ilustracija na začetku črtice *Sestanek na Rušah*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Avtor v črtici opisuje druženje prijateljev v hladni sobi, ki se pogovarjajo o zakonski nezvestobi, nato jih pot pelje na ljubljanski kolodvor, v nadaljevanju je opisana tudi vožnja z vlakom do Ruš. Ilustracija ustvari razpoloženje, saj sovpade z besedilom in prikazuje vaško okolje – poslopje na Rušah s hlevom na levi, drevesom v ospredju in hribom v ozadju na desni strani.

#### 4.7 *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*



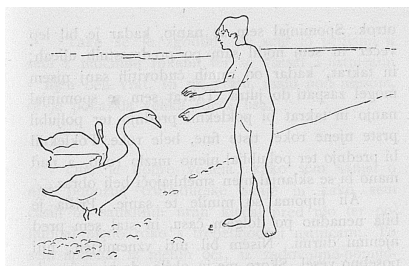
Slika 11: Ilustracija na začetku črtice *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*, avtor Matija Jama

Vir: www.dlib.si

Črtica pripoveduje o ljubezenskem odnosu mlajše, naivne ženske Tinice in adjunkta Malarja. Iz ilustracije, ki sovпада s tistim delom pripovedi, ko med protagonistoma raste romantična ljubezen, sije romantično vzdušje preprosto oblečenega ženskega in priklanjajočega se urejenega moškega lika s klobukom v roki, za njima je narisano s krogi, kakršni so tudi v njenem krilu, srce, iz vrha katerega tli plamen, ki simbolizira gorečo ljubezen. Ta središnji prizor pa z vsake strani obdajata nežni cvetlici.

#### 4.8 *Rdeča lisa*

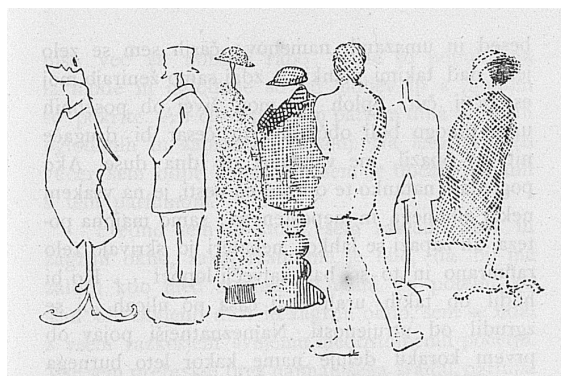
*Rdeča lisa* – v črtici nastopa ženska, ki je imela razmerje z moškim, kateri se ji zaradi strastnega poljuba, ki ji na vratu pusti sled rdeče lise, zagnusi. Na koncu črtice se pojavi drugi moški, s katerim odide. Risba spominja na skico in prikazuje ženski akt, ki stoji ob vodi (reki/jezeru) in hrani laboda. Laboda sta simbola umetnikov.



Slika 12: Ilustracija na začetku črtice *Rdeča lisa*, avtor Matija Jama

Vir: www.dlib.si

#### 4.9 *Odložene suknje*

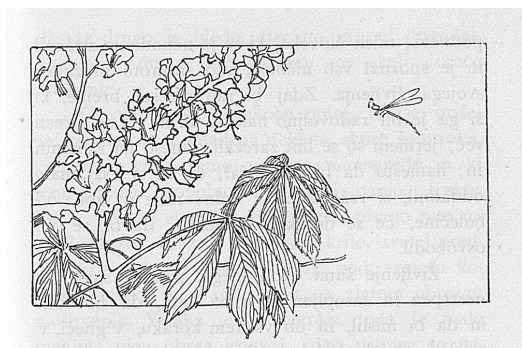


Slika 13: Ilustracija na začetku črtice *Odložene suknje*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Prvoosebni pripovedovalec pravi, da je prepričan o tem, da ne bo oblekel nobene od teh suknj nikoli več, čeprav ga ob pogledu na le-te prevzamejo sentimentalne misli, saj iz njih veje parfum iz preteklosti, s katerim se opaja in tako obuja spomine na minule dneve. Ilustracija/skica prikazuje v ospredju moški akt, ki si ogleduje suknje, plašče in klobuke, elementi na risbi so ponazorjeni s konturami, kockami, pikicami ali pa so brez vzorca. Suknje so metafora za literarne nazore in različne sloge pisanja, ki se jim je Cankar odpovedal.

#### 4.10 *Pred gostilnico*

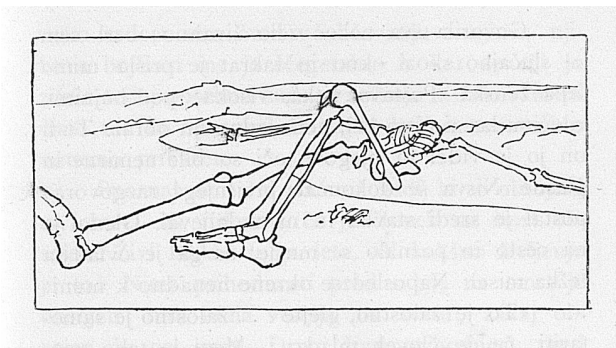


Slika 14: Ilustracija na začetku črtice *Pred gostilnico*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Črtica pripoveduje o moškem, ki se je zavedel svoje samote, žalosti in ničevosti, obtožuje se, da je slab, plašen, grešen. Vse to spozna na sprehodu s Francko, ki je bila njegovo nasprotje, saj je bila preprosta, nedolžna in sramežljiva. Ilustracija je v sozvočju z zgodbo, saj so protagonista na poti do gostilnice spremljali cvetoči kostanji, ki s svojo belino simbolizirajo čistost, nedolžnost.

#### 4.11 *Umirajoči ljudje*



Slika 15: Ilustracija na začetku črtice *Umirajoči ljudje*, avtor Matija Jama

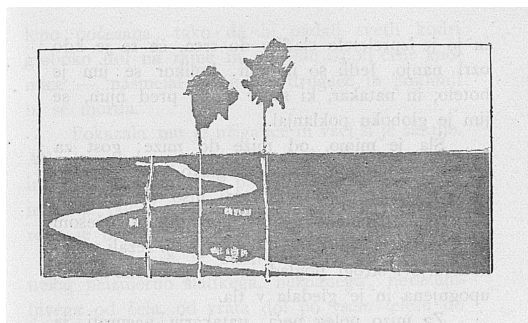
Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Prizor razkriva besedilo, ki govori o enem izmed tistih некоč živečih ljudi, ki so se obsojeni na smrt plazili ob zidovih, gledali s strahom izpod čela ter se sramovali svojega obstoja, saj so bili brez prihodnosti, veselja in so se zavedali svoje nesrečne usode. Risba neposredno povzema motiv in nakazuje atmosfero, saj prikazuje zavržen človeški skelet na tleh, za katerega ne vemo, kdo je bil in kaj je počel, ter upodablja simboliko slehernika.

#### 4.12 *O gospodu, ki je bil Tončko pobožal*

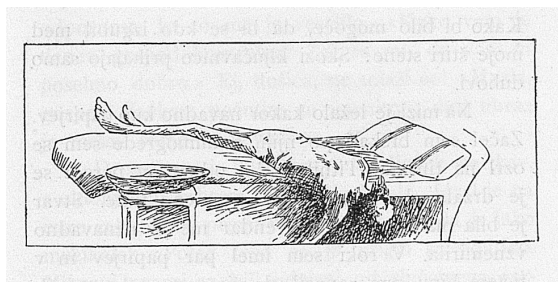
Pripoved o revni in hrepeneči Tončki, prodajalki vžigalic, ki jo nekega dne v gostilni nežno poboža uglajeni gospod, ki kupi njene vžigalice. Ilustracija, ki sodi k zadnjemu delu črtice, prikazuje tisto pot, o kateri je Tončka vedno sanjarila – bela cesta izstopa iz temne trate (kontrast), polna je ovinkov, ki vodijo v neznano, ob strani so tri stilizirana drevesa, eno brez krošnje, risba je pusta, morda zato, ker Tončkine sanje nikoli niso uresničile ali pa, ker so se v belem krilu in belem ter rdečem traku tragično

zaključile. Drevo je simbol življenja, tisto brez krošnje prikazuje Tončkino smrt na poti v lepše življenje.



Slika 16: Ilustracija na začetku črtice *O gospodu, ki je bil Tončko pobožal*, avtor Matija Jama  
Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

#### 4.13 *Smrt kontrolorja Stepnika*

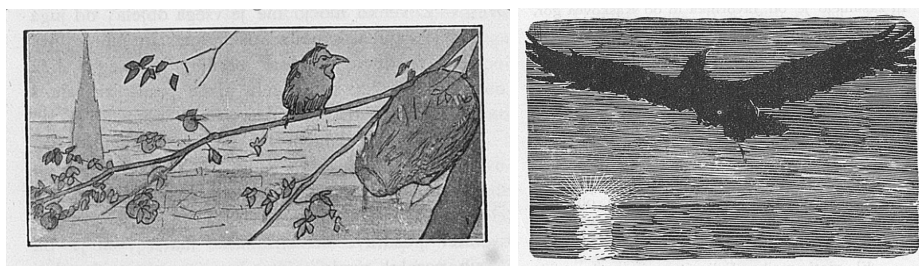


Slika 17: Ilustracija na začetku črtice *Smrt kontrolorja Stepnika*, avtor Matija Jama  
Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

V ospredju pripovedi je lik moškega, ki umira zaradi jetike in ki ga njegova žena neguje, oba sta izčrpana od naporov in čakajoč njegove smrti. Ona v tem času naveže tesnejši stik z adjunktom, kar umirajočemu povzroča še dodatno trpljenje. Slika odraža vsebino črtice oz. motiv moškega, ki na koncu vseh življenjskih borb tragično izdihne.



#### 4.14 *Rue de nations*



Sliki 18: Ilustraciji na začetku in koncu črtice *Rue de nations*, avtor Matija Jama

Vir: [www.dlib.si](http://www.dlib.si)

Osrednji moški lik se počuti, kot da bi vstal iz groba, saj ga je pokopalo žalostno življenje, bil je pozabljen, ljudje so veselo stopali prek njegovega groba, nato se je vzdramil in breme se je odvalilo, ker se ga je dotaknila močna ljubezen, ki človeka dvigne izpod prsti in mu daje polet za življenje. To in njegovo romanje po cesti narodov pripoveduje prijatelju. Sliki na začetku (cvetoče drevo) in koncu (galeb, ki leti proti vzhajajočemu soncu) črtic ponazarjata prebujenje, pomlad, novo življenje, upanje.

Knjiga *Ob zori* obsega dvanajst črtic in novel. Najznačilnejši in najlepši sta prva in zadnja črtica: *Ob zori* in *Rue de nations*. To je pristen Cankar: sanjav, razkošno fantastičen, rafiniran v slikanju občutja in psihičnega življenja, smel v svoji iskrenosti ter bogat v idejah. Njegov jezik se čita kakor glasba, polna bujnih akordov in plemenito temperiranih barv (Voglar 1970: 366). Ob naslovih posameznih črtic in na koncu le-teh najdemo še drobne secesijske ornamente. Medmedialne kombinacije naredijo umetniško delo še bolj privlačno in zgovorno, saj nam besedna in likovna umetnost združeni skupaj odpirata celovit pogled na vsebino črtic.

## 5 Cankarjeve *Podobe iz sanj* v izdaji iz leta 1981

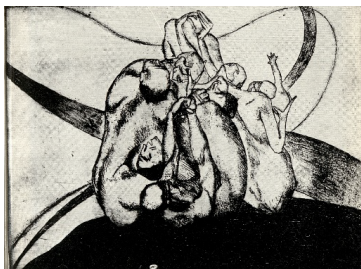
V slovenski umetnosti so med prvo, predvsem pa med obema vojnama vidno prihajali na plan religiozno-filozofsko-poetični utrinki in svojevrstna barvitost, pesniški duh in življenjska stvarnost za duhovne vzgibe, ki so klicali po svojevrstnem ustvarjalnem vzgonu. Iz platen pogosto »teče« kri, ki je bila prelita v vojnem obdobju, na obrazih protagonistov pa so vklesana življenjska spoznanja, ki kličejo

po domači avtentičnosti in k poetičnemu zatišju kot uvodu v nemirnejšo dobo po novi vojni. Zlasti v partizanski realistični grafiki se je umetnost stopnjevala v ponovno v ohranitev človekovih vrednot in ogroženega slovenstva, ki so bili ves ta čas na usodni preizkušnji. Ekspresionistična generacija umetnikov, izšolana v glavnem na Dunaju ali Pragi, je ves ta čas ustvarjala večinoma enakomerno, njeno ustvarjalno jedro in iskanje pa segata v desetletje po prvi svetovni vojni. Tedaj so s polno močjo ustvarjali prav tako impresionisti, vesnani ter predstavniki mlajšega rodu »klasičnih« oziroma starih realistov. Nasploh se je v tem času število umetnikov močno zgoščilo, med ustvarjalci pa je bilo največ slikarjev. V tem času, polnem duhovne zavzetosti, je znamenit naš prvi razcvet umetniške grafike, glede na močno zastopanost idej pa je zlasti v ekspresionizmu mogoče opaziti vrsto sorodnosti med umetniki različnih zvrsti, še posebej med likovno umetnostjo in s podobami prepojeno literaturo (Belšak 2018: 201).

V Cankarjevih *Podobah iz sanj* ima oznaka podoba iz sanj posebno pojmovno vsebino. Nekajkrat pisatelj sicer uporabi sanje v že znanem pomenu, tako da jih označuje kot irealen pojav, ki obstaja zunaj resničnosti in nad njo, kot neke življenjske predstave, kot fikcije pripovednih likov. Poseben pomen podob iz sanj, kakor se nam kaže v črticah, je tudi v tesni zvezi z realnim življenjem v prvi svetovni vojni. Sanje v Cankarjevi knjigi so izraz resničnega trpljenja, ponižanja in bridkosti, hkrati tudi tolažba za take negativne izkušnje (Bernik 1981: 121–122). Posebna izdaja Cankarjevih *Podob iz sanj*, to je knjiga iz leta 1981, ki jo analiziram v pričujočem prispevku, vsebuje grafike, ki poskušajo povezati dela slikarjev (Kralja, Maleša, Jakca, Tratnika, Cvelbarja) iz Cankarjevega obdobja, saj je pisatelj doživljal in razumel dogajanja takratnega časa in le-ta bolj ali manj uspešno poskušal preliti na papir. V opravičilo, da prikaz vojnih grozot ni dovolj dober, je Cankar v uvodu lastnoročno zapisal: »Te „Podobe iz sanj“ so bile napisane v letih strahote 1914–1917. Zato je razumljivo, da marsikatera beseda ni tako postavljena, kakor bi po vsej pravici morala biti in da je marsikatera zastrta in zabrisana. Vendarle pa naj ostane vse, kakor je bilo, za ogledalo teh težkih dni in za spomin. Jeseni 1917. Ivan Cankar« (Cankar 1981: 4) To besedilo krasi tudi zadnjo platnico knjige, izdane leta 1981. Cankar je profesionalni mojster besede, vendar je tudi tankočuten in občutljiv človek, zato v uvodu in črticah tudi spregovori o doživljanju travm in svojem razmišljanju o težkih časih. Večina črtic ima svojo zgodbo, vse pa vsebujejo veliko metaforike in simbolike. Tudi v *Podobah* se poslužuje linij, točk, senčenj s svetlo-temnimi kontrasti, kompozicije, ki je včasih prosta, drugič krožna ali trikotna pa navpična ali vodoravna.

Umetnika prikazuje kot iskalca odrešitve zase in človeštvo (*Ogledalo, Edina beseda, Tisto vprašanje, Zaklenjena kamrica, Konec*).

### 5.1 Tone Kralj – *Obsojenci*

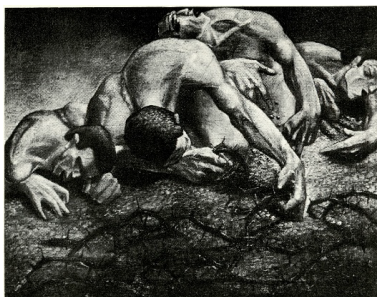


Slika 19: Likovno delo *Obsojenci*, avtor Tone Kralj, 1921

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

Jedkanica *Obsojenci* prikazuje slehernika v času vojne in se motivno navezuje na črtico *Tisto vprašanje*, saj že vprašanje samo nakazuje negativen odgovor: »Čemu to brezdanje trpljenje, čemu bolečina, žalost, strah in smrt?« (Cankar 1981: 68)

### 5.2 Tone Kralj – *V potu svojega obraza*



Slika 20: Likovno delo *V potu svojega obraza*, avtor Tone Kralj, 1919

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

V likovnem delu z naslovom *V potu svojega obraza*, ki je prvo Kraljevo veliko oljno delo, je simbolično uprizoril človeka, ki mora šele vstati iz vojnega razsula in se dvigniti nad moralni razkroj povojnega časa. Še je priklenjen na vojno izkušnjo in v spone krvave preteklosti, v njem še preživijo odmevajo vojne resničnosti, kot bi novi človek z bibličnim prekletstvom in v potu svojega obraza šele tipal, slep in vendarle monumentalen, iz grobišč in pokrajin vojne k spoznanju novega etosa in k njegovemu uresničenju (Belšak 2018: 206). V črtici Edina beseda piše: »Od vznožja pa do vrha je bilo brdo posuto s trupli ljudi, ki so ležala vsepočez in vsekriž, kakor razmetano snopje na žitnem polju; in kolikor je bilo še trave, je bila povaljana in krvava.« (Cankar 1981: 47) Ta ikonografska tema, ki povzema motiv trpljenja, je po vsebinski pričevalnosti še blizu črticam *Ranjenci*, *Ugasle luči* in *Pobratimi*.

### 5.3 Miha Maleš – *Noč*

V Cankarjevih *Podobah iz sanj* se srečamo z Maleševim lesorezom *Noč*. Osrednja, popolnoma vase zazrta figura, vizija človeške postave je v marsičem značilna za ves slovenski ekspresionizem in za novo stvarnost. Gre za t. i. tisto slovensko sliko, ki v zastrti, temačni in neprijetni atmosferi uprizarja bodisi slovenski mit, zgodbo bodisi priliko. V danem primeru je predstavljena tesnoba, ko jo celo v temi jasno vidimo in občutimo. To je trpka, zadržana, gotovo ne afirmativna predstava o človeku v črno-beli, v bistvu grafični predstaviti dvajsetih let (Belšak 2018: 205). Cankar je zapisal v črtici *Obnemelost*: »Umril bi rad, lačnemu in žejnemu ti bo smrt bolj zaželjena od jedi in pijače; toda ne boš umrl, temveč umiral boš vsak trenutek in brez konca; živel boš neživ, sam sebi v sramoto in gnus, plamen brez gorkote, beseda brez glasu, telo brez duše! Tako je bilo zapisano v okamenelih licih, v nastožaj odprtih očeh.« (Cankar 1981: 38) V prizoru je čutiti zven nečesa grozečega in morečega, temo, noč bivanja. Podobno motiviko najdemo tudi v črtici *Senca* in morda tudi v črtici *Bebec Martin*.



Slika 21: Lesorez *Noč*, avtor Miha Maleš, 1921

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

#### 5.4 Božidar Jakac – *Življenje in smrt*

Človek je v Cankarjevih *Sencah* spričo vladajočega vojnega jezdeca le še prestrašena, blede senca (Čeh Steger 2010: 193). Ta je nazorno prikazana v levem delu grafike, odmaknjem od človeške podobe in pod roko okostnjaka.

#### 5.5 Božidar Jakac – *Življenje in smrt*

Kot alegorični simbol vojne smrti je v slovenskem literarnem spominu uskladiščena Cankarjeva podoba stotnika oziroma okostnjaka v črnem plašču na konju iz črtice *Gospod stotnik* (Čeh Steger 2010: 192). Lobanja v levem zgornjem kotu in tema pod njo nam prikazujeta, kako smrt zagrinja življenje.

#### 5.6 Fran Tratnik in njegove likovne stvaritve

S svojimi likovnimi deli je Cankarjevo literarno delo prav tako zaznamoval odličen risar in slikar, mladostni vzornik Božidarja Jakca, Fran Tratnik. To so *Delo na Polju*, *Begunci V in Obup*, nastala pa so med leti 1914 in 1919. Njegove risbe iz Münchenskega obdobja, kjer je med drugim tudi študiral, so na isti oblikovni ravni kot grafika in risarski opus znamenite Kathe von Kolwitz, kljub povezanosti s

šolskimi vzori v findesièlovskem akademskem realizmu in z münchensko varianto secesijske umetnosti. Sicer pa gre pri Tratniku za izrazito intelektualistično in razumsko iskanje takšne oblike, ki bi najbolj ustrezala upodobljenemu, največkrat socialno kritičnemu ali simboličnemu motivu. Hkrati se Tratnik na zanimiv način veže na slovensko literarno moderno, predvsem na Cankarja, s svojimi variacijami na temo hrepenenja. Fran Tratnik je risbo *Begunci* povzdignil v polnovredno likovno zvrst, ki ni mišljena kot študija, ampak nosi vrednost samostojne umetnine. V delu iz cikla *Begunci V* je v secesijski obliki z ritmično dinamiko motiva in svetlobno napetostjo vdahnil izrazno moč, iz katere so črpali nekateri ekspresionisti, sicer pa je omenjeni cikel izšel prav tako skupaj z Gradnikovimi verzi. Ob celi vrsti Tratnikovih simbolnih motivov, ki jih je slikar sicer rad upodabljal, nam je v literarnem delu *Podobe iz sanj* predstavljena risba *Obup*, ki ga je interpretiral v ženskem spolu. Vidimo jo, kako v popolni izgubljenosti, brezupno vdihuje še poslednje dihe zraka iz tega sveta. Vsi slikarjevi dogodki, ki jih interpretira, po navadi zastanejo v nekem trpnem stanju, kjer se ves zunanji izgled teh revnih, ubogih postav spreminja v nosilca notranjega, duševnega življenja, ta čudna vez med realnim označevanjem revne draperije ter tragičnega patosa splošne ponotranjenosti (Belšak 2018: 203–204).

### 5.7 Fran Tratnik – *Delo na polju*

Grafika prikazuje globoko tesnobo in notranjo stisko množice, ki jo začutimo v črtici *Obnemelost*, kjer nastopajo »kmetje izpod Grintovca in Nanosa, od Zilje do Savinje in od Krke, iz Prekmurja in iz Vipavščine, s Posavja in z ljubljanskega polja, skratka ves slovenski narod«. (Bernik 1981: 124–125)



Slika 24: Risba *Delo na polju*, avtor Fran Tratnik, 1914

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

## 5.8 Fran Tratnik – *Begunci V*

Podoben motiv najdemo v *Kadetu Milavcu*, ki si zaželi, da bi »zatisnil oči za dolgo spanje brez sanj; in iztaknil bi si jih brez strahu in bolečine, če bi zares ne videl ničesar več«. (Cankar 1981: 105)



Slika 25: Likovno delo *Begunci V*, avtor Fran Tratnik, 1916

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

## 5.9 Fran Tratnik – *Obup*

V črtici *Sence* je Cankar zapisal: »Podobe so sence, valovite, komaj razločne; govore v napol razumljivem jeziku, njih koraki ne odmevajo, njih smeh je brez zvoka; in mahoma se pogrezajo v nič.« (Cankar 1981: 48) Na sliki sta vidni obupani podobi ženske in moškega v temno-svetlem kontrastu.



Slika 26: Likovno delo *Obup*, avtor Fran Tratnik, 1919

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

### 5.10 Jože Cvelbar – skica za sliko *Tovariša*

Perorisba Jožeta Cvelbarja, *Tovariša* iz leta 1916, kar nekajkrat na isti risalni površini simbolično ponazarja smrt. Mnogo skic je nastalo v času vojne izpod njegovega peresa, a žal nikoli niso bile uresničene v monumentalnejši obliki. Cankarjeve podobe niso le motne in zabrisane, temveč tudi strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene. V velikem konkavnem ogledalu (*Ogledalo*) se zarisujejo grozote vojne in moralna popačenost ljudi. Risba *Tovariša* se usklajeno poistoveti s Cankarjevimi ranjenci iz istoimenske črtice in prav tako s črticami *Tisto vprašanje*, *Ugasle luči* in *Tretja ura* (Belšak 2018: 204). Ob analiziranju Cvelbarjevih ekspresionističnih risarskih potez mrtvih duš na papirju nas – tako kot pri Cankarjevem *Tistem vprašanju* – obidejo njegove besede: »Čemu to brezdanje trpljenje, čemu bolečina, žalost, strah ali smrt? Povej, čemu ti moja srčna kri, samo reci, čemu, pa nà jo, vzemi si jo, iztoči si jo, iztoči si jo brez strahu od kaplje do kaplje; samo povej – čemu?« (Cankar 1981: 68–69)



Slika 27: Skica za sliko *Tovariša*, Jože Cvelbar, 1916

Vir: Ivan Cankar, 1981: *Podobe iz sanj*

### 5.11 Božidar Jakac – *Melanholija*

Vse, kar je Cankar izpovedal v svoji meditativni prozi, je zapolnjeno s simboli ter s sanjsko mistično resničnostjo, v kateri prevladujeta izrazita groteska in absurdnost. Vsebinsko lahko k temu sklopu likovnih del dodamo tudi Jakčevo risbo *Melanholija*, kjer vidimo jezdeca na oblaku, pod njim pa sključen ženski lik. Medmedialne relacije najdemo v črtici *Senca z Böcklinovim Strašnim jezdecem*.



### 5.12 Božidar Jakac – *Vinjeta na Cankarjevo temo*

Kruti vojni dogodki so se pisatelja zelo dotaknili. To vidimo tudi po pripovedovalčevih očeh, ki so utrujene, razbolele, motne, obnemele od strahu in groze, ponekod se obračajo stran, da bi ne videle grozote, spet drugje stoji prvoosebni pred temnim zagrinjalom (*Pobratimi*), gleda skozi umazano šipo (*Gospod stotnik*) itd. Na sliki lahko vidimo temno zagrinjalo ali umazano šipo, ki simbolno vedno bolj prikriva svetlobo, upanje.

### 5.13 Božidar Jakac – *Življenjski boj – napor*

Črtica *Vélika maša* odseva na eni strani mraz in noč, na drugi strani pa radost, življenje, ljubezen: »Minila je na vekomaj črna maša trpljenja, sramote in groze, zazvonilo je k večni véliki maši radosti in ljubezni.« (Cankar 1981: 117) Črno-bela grafika nam ta kontrast dobro prikaže s temno barvo in svetlobo na vrhu.

### 5.14 Božidar Jakac – *Obupanci*

Obupance lahko primerjamo s Cankarjevo črtico *Kostanj posebne sorte*, saj je mogoče v njegovem obrisu z ogljem in kredo razbrati, kako ljudje napol stoje zrejo v razkopano in globoko razorano zemljo pred sabo. Cankar je opisal, kako se v globoki jami rama objema z gležnjem.

## 6 Sklep

V izbranih zbirkah Cankarjeve kratke proze vidimo, da imajo *Vinjete* iz leta 1899 secesijsko likovno opremo Ivana Jagra, ki knjigi daje estetsko podobo, kritičarski favn pa nam prikazuje Cankarjev odnos do kritikov tistega časa. Dekadencični liki in nasprotja, s katerimi se Cankar srečuje (*Moja miznica* idr.), so opisani s pomočjo kontrastnih barv. Secesijske risbe Matije Jame v zbirki *Ob žori* iz leta 1903 so nastale v vlogi motivne povezanosti in ustvarjanja vzdušja, razpoloženja v posamezni črtici. Ilustracije se ujemajo s socialnimi razlikami (bogati – revni) in ponazarjajo posamezne motive in simbole (zvončki, suknje itd.). V prvi izdaji *Podob iz sanj* iz leta 1917 likovnih dodatkov ne najdemo, medtem ko tista iz leta 1981 vsebuje grafike Toneta Kralja, Mihe Maleša, Božidarja Jakca, Frana Tratnika in Jožeta Cvelbarja, ki so slikali v ekspresionističnem slogu. Vsebina posameznih črtic in slik ustvarja na

motivni ravni vzdušje obupa in upa. Obupa v tuzemskem življenju in upa v onstranstvu. Grafike nam slikajo motive senc, teme in idejo odrešenja (kruta realnost, posmrtno življenje).

## Literatura

- Silva BELŠAK, 2018: Medmedialnost v oživelih Podobah iz sanj ob stoletnici konca prve svetovne vojne in Cankarjeve smrti. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 89/1–2, 195–210.
- France BERNIK, 1981: Spremna beseda. Ivan Cankar: *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jožica ČEH STEGER, 2010: Ekspresionistična stilna paradigma in kratki pripovedni prozi 1914–1923. Maribor: Filozofska fakulteta, Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti. (Mednarodna knjižna zbirka Zora, 69). 192–193.
- Jožica ČEH STEGER, 2012: Literarni ekspresionizem, medmedialnost in abstraktnost. *Vечно mladi Hlinj*. Ur. Marko Jesenšek. Maribor: Filozofska fakulteta, Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti. (Mednarodna knjižna zbirka Zora, 83). 178–179.
- Sarah R. DOLINŠEK, 2013: *Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005*. Ljubljana: Študentska založba.
- Bogomil GERLANC, 1954: Oprema slovenske knjige ob nastopu moderne. *Slavistična revija* 5/7, 348.
- Milček KOMELJ, 2008: Med svetlim polmrakom in konturami življenja. *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*. Ur. Barbara Jaki, Mateja Breščak, Andrej Smrekar. Ljubljana: Narodna galerija.
- Janko KOS, 1969: Opombe. Ivan Cankar: *Zbrano delo. Triindvajseta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Irina O. RAJEVSKY, 2002: *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke.
- Alenka SIMONČIČ, 2008: Knjižna ilustracija v letih od 1890 do 1920. *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*. Ur. Barbara Jaki, Mateja Breščak, Andrej Smrekar. Ljubljana: Narodna galerija.

## Viri

- Ivan CANKAR, 1899: *Vinjete*. Dostop 15. 8. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Ivan CANKAR, 1903: *Ob zori*. Dostop 15. 8. 2021 na [www.dlib.si](http://www.dlib.si)
- Ivan CANKAR, 1981: *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Ivan CANKAR, 1969: *Zbrano delo. Sedma knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ivan CANKAR, 1970: *Zbrano delo. Deveta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ivan CANKAR, 1975: *Zbrano delo. Triindvajseta knjiga*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

## The Combination of Media and Intermedial Relations as a Form of Literary and Artistic Intermediality in three Collections of Cankar's Short Prose

Literary impressionism and expressionism took several initiatives from painting, and writers also paid special attention to artistic expression of book collections (Čeh Steger 2012: 178). In this article, I have limited my attention to the media combination and intermedial references in Ivan Cankar's three short prose collections, namely, in *Vinjete/Vignettes* (1899), *Ob zori/At Dawn* (1903) and *Podobe iz sanj/Images from Dreams* (1981). Cankar probably came across the term vignette as a student, but the idea to name his narrative texts in this way struck him in Vienna when he became acquainted with Art Nouveau. The Art Nouveau decorativeness had a strong influence on the book vignette; fine art vignettes became an integral part of literature. Ivan Cankar chose the term vignette for his first collection of short prose, thus emphasising the difference, the modernity of his short story, as well as the aestheticism and decorativeness of Fin de siècle art (Čeh Steger 2018: 90). In his work, he relied on the efforts of

decadent aesthetics; namely, he wanted to connect different arts and its genres in order to achieve new aesthetic effects. The result of it is a combination of literature and painterly decorativeness (Kos 1969: 322–323). In *Vignettes* (1899), I drew attention to the aesthetically designed cover, prepared by Ivan Jager (Šipič et al. 2014: 35), and to other artistic elements. The artistically designed book cover and the hardback complement beautifully the content of short stories *Ob zori/At Dawn*, *Šivilja/Seamstress*, *Sestanek na Rušah/Meeting at Rušah*, *Odložene suknje/Taken off coats*, *Umirajoči ljudje/Dying people* and *Smrt kontrolorja Stepnika/Death of the controller Stepnik*, etc. in the short prose collection *Ob zori/At Dawn* (1903). In *Podobe iz sanj/Images from Dreams* (1981) I focused on the graphics of painters from Cankar's time: Tone Kralj, Miha Maleš, Božidar Jakac, Fran Tratnik and Jože Cvelbar, who illustrate Cankar's descriptions of internal experiences and external scenes of the First World War vividly. In the above-mentioned books, the main purpose of the illustrations is to present and depict the textual content by artistic means. The ideas from the text are realised or materialised in visualisations in the form of drawings, pictures, etc., which reveal and illuminate verbal messages in a new way (Dolinšek 2013: 180). The presented books show us nicely that artistic expression and art elements accompany (*Vinjete/Vignettes*), supplement (*Ob zori/At dawn*) and upgrade (*Podobe iz sanj/Images from dreams*) the literary text, and thus show the content and period in which an individual work was created. Media combinations and intermedial references show the content of the analysed Cankar's short prose works even more vividly, so that our perception can be even more vivid and reading even more experienced.



# MEDMEDIALNOST NA PRIMERU POLJSKE ZBIRKE KRATKIH ZGODB, TELEVIZIJSKE SERIJE IN VIDEOIGRE *POSLEDNJA ŽELJA (THE WITCHER)*

ALEŠ ČEH

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija, alesceh91@gmail.com

**Sinopsis** Prispevek v okviru medmedialnosti na ožjem področju adaptacij in teorije transmedijskih franšiz analizira dialog med zbirko kratkih zgodb *Poslednja želja* (1993, v slovenskem prevodu napovedana za izid v 2021) Andrzeja Sapkowskega, poljsko (*Wiedźmin*, 2001) in ameriško televizijsko upodobitvijo zgodb (*The Witcher*, 2019) ter videoigrama *The Witcher* (2007–2016). V prispevku se ukvarjamo z obliko medmedialnosti, ki se po Irini O. Rajewski imenuje ‘prenos medija’, torej preoblikovanjem in prenosom nekega (v našem primeru literarnega) dela v druge medije.

**Ključne besede:**

medijske  
tehnologije,  
medmedialnost,  
mitizacija,  
pripovedne prvine,  
videoigre

# INTERMEDIALITY IN POLAND'S SHORT STORY COLLECTION, TELEVISION SERIES AND VIDEOGAME *THE LAST WISH (THE WITCHER)*

ALEŠ ČEH

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia, alesceh91@gmail.com

**Abstract** The article analyses the dialogue between Andrzej Sapkowski's collection of short stories *The Last Wish* (1993, in the Slovene translation announced for publication in 2021), the Polish (*Wiedźmin*, 2001) and American television portrayal of stories (*The Witcher*, 2019) and video games *The Witcher* (2007–2016). The analysis is done in the context of intermediality, the adaptation studies and in the context of transmedial franchises. In this paper, we deal with a form of intermediality, which, according to Irina O. Rajewski, is called "media transfer", i.e. the transformation and transfer of some (in our case, literary) work into other media.

**Keywords:**

media  
technologies,  
intermediality,  
mythification,  
narrative elements,  
video games



## 1 Uvod

Konec 20. in v začetku 21. stoletja smo zlasti v popularni kulturi lahko opazili pojav transmedialnih franšiz,<sup>1</sup> pri katerih je bilo izvorno delo – Kiryakos in Sugimoto (2019: 40) zanj predlagata termin ‘superdelo’ (angl. *superwork*) – prirejeno v več drugih medijev, kot so film, animirani film, strip, videoigra idr. Ugotovimo lahko, da je superdelo, ki ga v našem prispevku imenujemo ‘krovno delo’, največkrat literarno, kot izkazujejo nekatere najbolj prepoznavne transmedialne franšize na Zahodu: *Gospodar prstanov*, *Harry Potter* in tudi v našem prispevku podrobneje obravnavana *Poslednja želja* oziroma *The Witcher*. Jenkins (2006: 355) izpostavlja, da gre pri transmedialnih franšizah za ustvarjanje pripovednega sveta (angl. *storyworld*), ki je hkrati dovolj razvejan, da se razteza čez več medijev, in dovolj skladen, da vsaka zgodba sodi k drugim zgodbam v istem pripovednem svetu.

Transmedialne franšize raziskujemo v okviru medmedialnosti, ki je sicer enačena z izrazom intermedialnosti in jo lahko definiramo kot interakcijo med različnimi mediji, pri čemer en medij oziroma umetnost opazuje, povzema, posnema ali preoblikuje tekste, elemente in strukture drugega medija (Kos 2009: 143, Barbič 2013: 25). V prispevku skušamo osvetliti edinstvene značilnosti transmedialnih franšiz v okviru medmedialnosti in jih utemeljiti na primeru pripovednega sveta *Poslednje želje*.

## 2 Transmedialne franšize v kontekstu medmedialnosti in medmedialnih priredb

Irina O. Rajewski je že v prispevku iz leta 2005 pisala o tem, da so študije intermedialnosti prerasle zgodnjo fazo (Rajewski 2005: 43), medtem ko Kamilla Elliott (2020: 33–88) izvor študij medmedialnosti postavlja celo v 16. stoletje. Po statistični analizi MLA (Elliott 2020: 33–88) je največ študij opravljenih za adaptacije na medialni premici literatura-film (analiza jih našteje 15.320), 2.163 jih je bilo opravljenih za adaptacije v televizijsko serijo, 762 za adaptacijo v strip in 162 za adaptacijo v videoigre. Ob tej analizi in tudi v vseh drugih monografijah, ki jih baze na ključno besedo medmedialnosti najdejo, je videti, da so filmske adaptacije že

---

<sup>1</sup> Primeren izraz bi bil tudi *transmedialni cikli*, vendar sem se odločil za uporabo besedne zveze *transmedialna franšiza*, saj sem s tem nadaljeval tradicijo prejšnjih prevodov termina.

močno raziskane, medtem ko študij adaptacij literature v nove medije, ki niso film, še ni veliko. Na tem mestu se pojavijo pomisleki, v kolikšni meri lahko ugotovitve študij adaptacij na premici literatura-film posplošimo za adaptacije v druge medije ali celo transmedialne franšize. Da bi to ugotovili, moramo preučiti nekaj največkrat citiranih tipologij.

## 2.1 Tipologije medmedialnih priredb

Rajewski v uvodu knjige *Intermedialität* (2002) razlikuje med tremi temeljnimi oblikami medmedialnosti, in sicer intramedialnostjo, ki vključuje zgolj en medij, intermedialnostjo, ki vključuje vsaj dva medija, in transmedialnostjo, kar so medijsko nespecifični pojavi, kjer ni nujno ali mogoče sklicevanje na izvorni medij. Naša analiza transmedialnih franšiz njeno definicijo transmedialnosti potrjuje, saj ugotavljamo, da izvorni medij pri popularizaciji transmedialnih franšiz večkrat pade v ozadje, v ospredje pa podjetja postavljajo izdelke v mlajših medijih, denimo na spletu, kjer se lahko spodbuja motivacijo za aktivno participacijo odjemalcev. Ker pa transmedialne franšize nastajajo postopno, večkrat v obdobju več desetletij in največkrat z medmedialnimi priredbami, si pogledjmo nekaj za naš primer najrelevantnejših teorij in tipologij,<sup>2</sup> ki bodo osvetlile tiste procese, ki največkrat spodbudijo posamezne medijske izdelke za širjenje v druge, nove medije.

### 2.1.1 Tipologija Thomasa Leitcha

Thomas Leitch (2007: 96–141) v monografiji *Film Adaptation and Its Discontents* predlaga deset kategorij medmedialnih adaptacij na premici literatura-film, za katere ugotavljamo, da jih lahko upoštevamo tudi v medmedialnih relacijskih premicah za primere neliterarnih in nefilmskih medijev.

---

<sup>2</sup> Seveda obstajajo tudi številne v prispevku nenaštete, a med sabo si sorodne kategorizacije priredb, ki priredbe največkrat členijo na tri tipe. Zanimive so še denimo tipologije, ki so jih razvili npr. Alfred Estermann v *Die Verfilmung literarischer Werke* (1965), Geoffrey Wagner v *The Novel and the Cinema* (1975), Dudley Andrew v *The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory* (1980) in Linda Costanzo Cahir v *Literature and Film: Theory and Practical Approaches* (2006).



Posebnost njegove teorije je dejstvo, da avtor kljub natančnosti svoje tipologije priznava, da bi vrste adaptacij lahko skrčili v bolj poenostavljene kategorije. Že zelo kmalu so se mu pri procesu snovanja kompleksnih tipologij pojavljali dvomi in predsodki, ki jih je skrčil v seznam dvanajstih alinej (Leitch 2003: 149–171), pri čemer je najpomembnejši predsodek ta, da je po njegovem mnenju sistem fikcije prezahteven, da bi adaptacije lahko izluščili iz drugih študij vplivanja (gl. denimo razprave Harolda Blooma o kanonizaciji). Pravi, da je napačno privzamenje, da je izvirni tekst a priori 'izvirnejši' od adaptacije, saj je lahko izvirnik sam po sebi nastal pod vplivom drugih del. Kot primer navede eno izmed svojih kategorij medmedialne adaptacije, ki jo imenuje 'imitacija' in ki da je lahko sekundarna, terciarna ali kvartalna (angl. *secondary, tertiary and quaternary imitation*). Pove, da najnovejša priredba Shakespearove drame v film ne nastane samo iz avtorjevega teksta, pač pa tudi na podlagi vsega kulturnega kapitala, ki je nastal v stoletjih upodobitev oziroma v primeru Shakespeara že celo prej, saj so njegova dela že sama po sebi sekundarne imitacije. Vemo, da snov *Romea in Julije* ni izvirno Shakespearova, pač pa je pred njim navdihovala že številne dandanes sicer nekanonizirane ustvarjalce. Tudi za primer našega pripovednega sveta *Poslednje želje* ugotavljamo, da vsebuje številne prvine slovanske mitologije, zato bi lahko že izvirni tekst obravnavali kot sekundarno imitacijo. Da raziskovanje adaptacij postane znosno in sistema ne razširjamo v neskončnost, moramo korpus besedil na primeren način omejiti. Delo, ki ga razumemo kot prvo v nizu in hkrati relevantno za adaptacijo, ki nas zanima, zastavimo kot krovno in predhodne vplive zanemarimo.

Med desetimi kategorijami adaptacij, ki jih z navedenimi zadržki predlaga Leitch, najdemo 'kolonizacijo' (angl. *colonization*), to je postopek, pri katerem je izvirni tekst razumljen kot lupina, ki se jo napolni z novimi pomeni, denimo pri adaptaciji vsebine v novo kulturno okolje. Kot primer avtor navaja film *Ran* (1985), ki je japonska adaptacija Shakespearovega *Kralja Leara*. Tematika *Kralja Leara* je v filmu adaptirana na kulturni kontekst japonske zgodovine. Podoben primer je *Norte, the End of History* (2013), kjer je tematika *Zločina in kazni* adaptirana na kulturni kontekst sodobnih Filipinov.

Leitch omenja tudi proces 'poklona' (angl. *celebrations*). Slednji postopek razume kot relativno zvesto predelavo, katere osrednji namen je povzdigovanje zavesti o kulturni pomembnosti izvirnika, kot primer pa predstavlja *The Complete Dramatic Works of William Shakespeare* (1978–1985). Naslednji proces, proces 'prilagajanja'

(angl. *adjustment*), se po drugi strani izvrši zaradi samosvojih fizičnih in distribucijskih omejitev filmskega medija. Za ta namen je treba literarno delo vsebinsko in stilistično prilagoditi, da je lahko v filmski obliki sploh zajeto. Filmski ustvarjalci pri tem uporabljajo različne metode, med katerimi najdemo kompresijo, ekspanzijo (ta je potrebna pri prirejanju kratkih zgodb – slovenski film *Izlet* (2011) je denimo nastal po kratki zgodbi Nejca Gazvode, ki je morala biti razširjena, da so pridobili dovolj vsebine za filmski celovečerec), korekture (te so načeloma kulturnega značaja, v mnogih adaptacijah se omilijo razmeroma kruti ali eksplicitni prizori iz literature, da je lahko film predvajan tudi v kulturah, kjer se eksplicitne filme sicer cenzurira), posodobitve (postavitev klasičnega literarnega dela v sodobnejši čas), večkrat pa tudi metoda izpostavljanja, kjer se izpostavi element, ki v literarni obliki morda ni bil posebej opazen, v filmu pa je lahko (vizualne metafore).

Kot zadnji način adaptiranja po Leitchu omenimo še ‘analogijo’ (angl. *analogue*). V tej kategoriji avtor omenja roman *Bridget Jones's Diary* (1998) in njegovo filmsko upodobitev, kjer vidi analogijo z romani Jane Austen. Gre za to, da film *Dnevnik Bridget Jones* vsebuje analogije in aluzije na romane slovite pisateljice, ki jih v izvirnem delu ni bilo. Pri tovrstnem medmedialnem odnosu pogosto obstaja tudi vmesni člen, saj se analogije z romani Jane Austen v *Dnevniku* realizirajo, ker so bili romani Jane Austen že adaptirani v filmsko obliko in so posledično že imeli svoj filmski izraz, ki sedaj lahko komunicira s sodobnimi romancami v mediju filma.

### 2.1.2 Tipologija Kamille Elliott

Kamilla Elliott (2009: 133–181) v monografiji *Rethinking the Novel/Film Debate* predlaga šest kategorij adaptacij<sup>3</sup> na premici literatura-film, ki jih lahko upoštevamo tudi pri analizi drugih medmedialnih relacijskih premic.

Prva kategorija, ki jo Kamilla Elliott uvede, je ‘koncept adaptacije, ki upošteva duh izvirmika’ (angl. *the Psychic Concept of Adaptation*), in čeprav je omenjanje duha kot elementa oziroma lastnosti literarnega dela samo po sebi zasnovano na trhljih, abstraktnih temeljih, lahko ta prenos razumemo kot razmeroma zvesto adaptacijo, kjer adaptacija tako na nivoju tematsko-motivne zgradbe kot slogovnih in stilističnih postopkov dosledno sledi izvirmiku in pri ekranizaciji filmu lastnih tehničnih

<sup>3</sup> Prevodi poimenovanih kategorij so prevzeti po monografiji Matevža Rudolfa (2013: 82–85).

zmožnosti ne izkorišča zares. Dober primer tovrstne prakse je poljska filmska in televizijska priredba *Poslednje želje*.

Omenimo še peto kategorijo, ki jo avtorica imenuje 'inkarnacijski koncept adaptacije' (angl. *the incarnational concept of adaptation*). V inkarnacijskem konceptu adaptacije se s filmsko upodobitvijo elementi literarnega dela inkarnirajo, se učlovečijo in s tem dodatno realizirajo, zaradi česar se kot bolj človeški približajo tudi odjemalcu. S tem postopkom se ponavadi adaptirajo stare zgodbe za namen novih kulturnih kontekstov. V tem smislu se pokriva z Leitchovo kategorijo kolonizacije.

Za upodobitve *Poslednje želje* v mediju videoigre bomo ugotavljali, da za razliko od literarnega izvirnika vsebujejo več likov z nebinarno spolno identiteto, kar bi po tipologiji Kamille Elliott sodilo v inkarnacijski koncept adaptacije.

### 2.1.3 Tipologija Irine Rajewsky

Irina Rajewsky (2002: 13) za medmedialnost predvidi tri oblike, in sicer prenos medija, kombinacijo medijev in medmedialne relacije. Prenos medija je po avtoričini definiciji preoblikovanje nekega medijsko-specifičnega izdelka v drugi medij, kombinacija medijev je kombinacija najmanj dveh konvencionalno različnih medijev, medmedialne relacije pa se izrazijo s posnemanjem lastnosti enega medija v drugem (muzikalizacijo literature, vključevanje slikarskih tehnik v film). Irina Rajewsky (2002: 157) osnuje tudi kompleksnejši sistem medmedialnih relacij oziroma odnosov, ki pa ga za namen naše razprave na tem mestu ni treba nadalje razčlenjevati.

## 2.2 Transmedijske franšize in 'superdela'

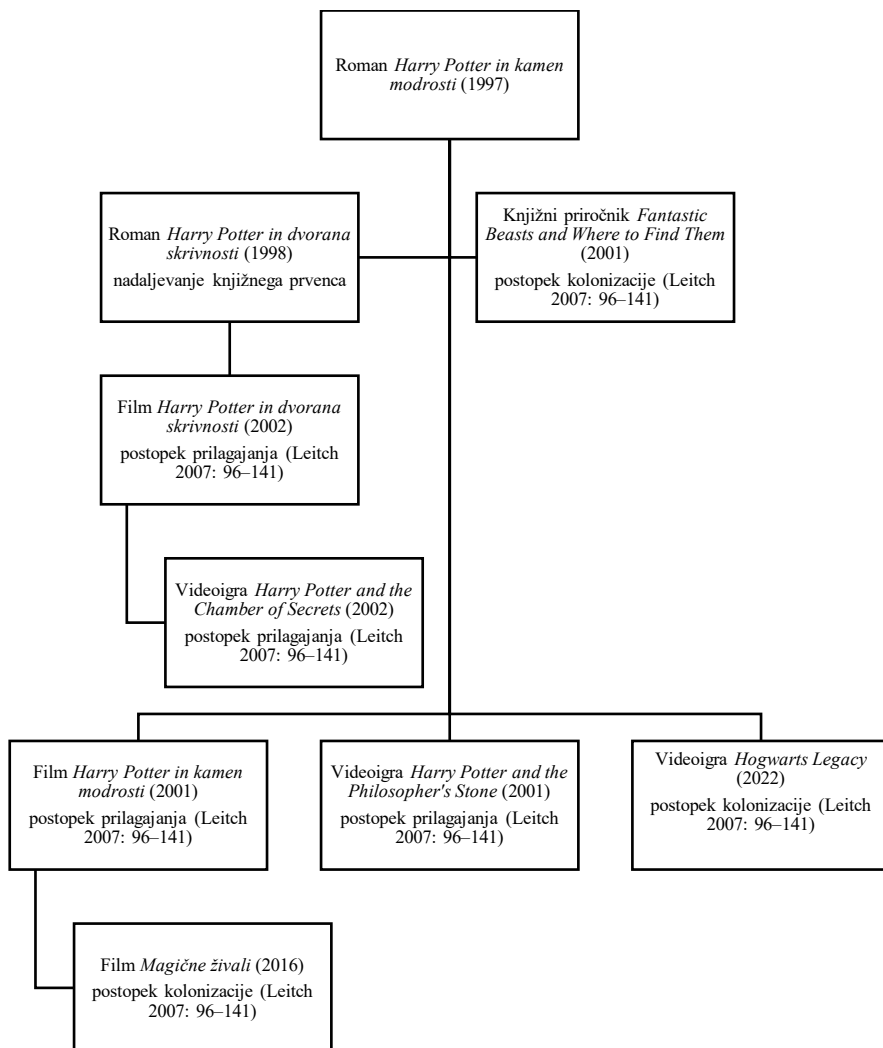
Transmedijske franšize (angl. *transmedia franchises*) so zbirke fikcijskih del, pri katerih je na osnovi izvirnega izdelka nastalo več priredb v najmanj dveh, med sabo si različnih medijih (Lemke 2004). Gre za sodobni komunikacijski koncept, ki ga je najprej sprejela zabavna industrija, počasi pa je pot našla tudi v visoko kulturo.

Aarseth (2006: 203–211) na podlagi tega sklepa, da so se transmedijske franšize sprva popularizirale, ko so največja produkcija podjetja na Zahodu ugotovila, da je izid dela na enem mediju izgubljena priložnost za razvoj blagovnih znamk. Transmedijske franšize se ponavadi osnujejo, ko pripovedna oseba ali prostor v pripovedi nekega dela postaneta tako znana in med odjemalci priljubljena, da to ustvarjalce spodbudi k prodaji zaščitene blagovne znamke za uporabo v drugih delih in medijih (Langford 2010: 207). Omeniti velja, da ne gre zgolj za uporabo v umetnostnih medijih, pač pa tudi v neumetnostnih, komunikacijskih medijih, občasno pa tudi pri igračah. V slovenskem prostoru najbolj prepoznavni transmedijski franšizi izhajata iz romanov, in sicer iz mladinskega romana *Harry Potter in kamen modrosti* (1997) in fantastijskega romana *Bratovščina prstana*<sup>4</sup> (1954).

Da bomo razumeli razsežnost pojava, si oglejmo spodnjo shemo, ki predstavlja izsek iz sistema relacij izvirnika v odnosu do adaptacij na primeru romana *Harry Potter in kamen modrosti*, za ponazoritev je pripisana tudi ustrezna kategorizacija adaptacije po zgoraj predstavljeni Leitchovi teoriji. Njegovo kategorizacijo smo izbrali, ker je svoje raziskave posvečal medmedijskim priredbam na premici literatura-film, ki je v spodnjem sistemu dominantna.

---

<sup>4</sup> Kategorizacija *Bratovščine prstana* kot izvirnega, krovnega dela multimedijske franšize je potencialno problematična, saj je sama *Bratovščina* nadaljevanje romana *Hobit ali Tja in spet nazaj* (1937). Ker poglobljanje v to ne bi doprineslo našemu prispevku, se s tem nismo podrobneje ukvarjali.



Shema 1: Izsek sistema medmedialnih relacij transmedijske franšize Harry Potter

Največja posebnost navedene sheme je dejstvo, da ni linearna, pač pa se na določenih mestih nepričakovano razveja. Najzanimivejše je dejstvo, da je videoigra *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2001) adaptirana po romanu, videoigra *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2002) pa po filmski predlogi. Zaradi tega so se od prve do druge videoigre spremenili vizualni dizajni oseb in prostora v pripovedi.

V literaturi ob pojmu transmedijska franšiza opazimo tudi sopomenki, in sicer ‘transmedijska pripoved’ (angl. *transmedia narrative*) in ‘večplatformno pripovedovanje zgodb’ (angl. *multiplatform narrative*).

Marsha Kinder (1991) je v svoji knjigi transmedialne franšize definirala kot nadsisteme, ki komercialno manipulirajo z odjemalcem, kar je potrdil tudi Jenkins (2006: 95–96), ko je vzpostavljajl prva razlikovanja med praksami komercialne transmedialnosti in bolj avtentične transmedijske prakse. Pri komercialni transmedialnosti je opaziti, da produkcijska in podjetja za distribucijo izluščijo najbolj popularne elemente nekega izdelka (denimo med odjemalci posebej priljubljene osebe v pripovedi), nakar okoli nje zgradijo nove, dodatne zgodbe, ki rezultirajo v finančnem uspehu, ne pa v zares kreativno zasnovani vsebini. Jenkins (2006: 95–96) transmedijsko pripovedovanje zgodb tako opredeli kot proces, v katerem se osnovni elementi pripovedi razširijo po različnih medijih z namenom ustvarjanja poenotene zabavne izkušnje. Pratten (2015: 2) doda, da gre za pripovedovanje zgodb prek različnih medijev z dopuščanjem participacije občinstva, pri čemer vsaka dodatna platforma stopnjuje zadovoljstvo in investiranost odjemalca.

Ameriško združenje producentov je leta 2010 razpisalo kriterije, po katerih lahko projekt tolmačimo kot transmedijski, in sicer mora vsebovati vsaj tri upodobitve istega fiktivnega sveta v različnih medijih, kot slednje pa zraven že naštetih omenijo še mobilne vsebine, prireditve, pripovedne oglase, kratke filme in spletne strani (Producers Guild of America, 2010). Da je transmedijska franšiza resnično komercialno uspešna, morajo produkcijska podjetja nenehno skrbeti za dotok novih vsebin, premišljeno koordinirati razvoj zgodbe in v vsakem izdelku pustiti dovolj praznih pomenskih mest (angl. *missing points*), da so lahko slednje zapolnjene z novimi izdelki. Nobena od večjih in popularnejših transmedijskih franšiz še ni propadla, kar priča o vzdržnosti in smotrnosti tovrstnega komercialnega ustvarjanja. DeMartino (2013: 24) je raziskoval ozadje uspeha imenovane prakse, argumente pa je našel v posebnem načinu pripovedovanja zgodb, ki ga je poimenoval kot model štirih i-jev. Grajenje zgodbe mora namreč pri porabniku doseči zatopljenost (angl. *immersion*), interaktivnost (angl. *interactivity*), integracijo (angl. *integration*) in učinek (angl. *impact*). Porabniki morajo tako biti močno spodbujeni in motivirani za aktivno participacijo prek različnih medijskih platform, imeti pa morajo občutek, da pri gradnji fiksijskega sveta na nek način sodelujejo.

Nagovorimo še teorijo 'krovnega dela', torej tistega dominantnega izdelka v sistemu medmedialnih relacij, iz katerega so tozadevno adaptirana nadaljevanja in projekti v drugih medijskih oblikah. Termin se je začel pojavljati v oziru sistematizacije bibliografskih enot, saj so številne franšize postale tako razvejane, da je vnašanje v bibliografske sisteme postalo prezahtevno. S tem, ko neko delo sprejememo kot dominantno, krovno, pa lahko celotni franšizi omogočimo preprosto hiperpovezavo na njen izvor.

Zanimiv pogost pojav pri transmedijskih franšizah je tudi odklonsko mnenje avtorja ali avtorjev krovnega dela do naknadnih priredb. Andrzej Sapkowski se je kategorično distanciral od priredb *The Witcherja* (Szymborska in Rafal 2020), češ da je priredba v videoigre negativno vplivala celo na prodajo knjig, ki so krovno in najpomembnejše delo. Filmska upodobitev *Neskončne zgodbe* pa je avtorja Michaela Enda celo tako vznejevoljila, da je zahteval umik njegovega imena v končnih napisih filma. Mnogi avtorji ali njihovi potomci, nosilci pravic, nad priredbami sicer pogosto ohranijo ustvarjalni nadzor (Tolkienovi potomci, J. K. Rowling), saj jim to omogoča, da sledijo najrazličnejšim adaptacijam in nadzorujejo, da te od izvirnega sporočila ne odstopajo preveč. To je zlasti prominentno v časih, ko je področje avtorskih pravic urejeno, v preteklosti pa je večkrat prišlo do neuradnih nadaljevanj priljubljenih literarnih del, ki jih izvirni avtorji niso odobrili, in je posledično adaptiranje lahko zgradilo povsem nove pomene (*Don Kihot, Robinson Crusoe*), ki so odstopali od tega, kar si je avtor zamislil.

### 3 *Poslednja želja* in medmedialnost

Cikel o Geraltu iz Rivie je zasnoval poljski pisatelj Andrzej Sapkowski. Po začetnih uspehih na poljskem trgu je cikel pritegnil zanimanje pri ostalih slovanskih bralcih, dokler ga medmedialne priredbe v videoigro in serijo za pretočne platforme niso naredile za eno svetovno najbolj prepoznavnih transmedijskih franšiz. Osrednji lik v *Poslednji želji* in večini nadaljevanj je Geralt, skrivnostni moški, ki se ukvarja z lovom na pošasti proti plačilu, na svojih popotovanjih pa se zaplete v različne odnose in politične spletke fantazijskega prostora v pripovedi. Kljub temu da so bili spisi Sapkowskega o Geraltu prevedeni in izdani v tridesetih državah, so še vedno najpopularnejši na Poljskem, kar nekateri (Gawroński in Bajorek 2020: 3) povezujejo s 'slovanskostjo' pripovednih prvin.

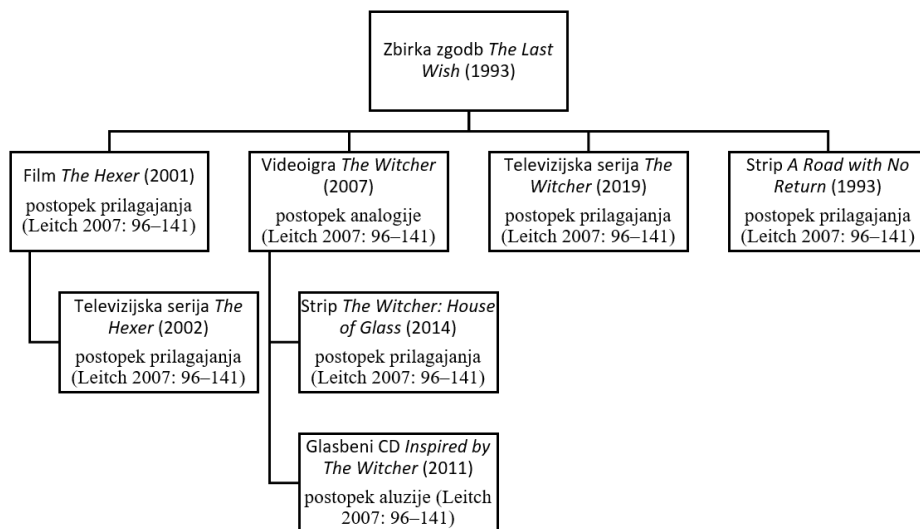
Da je cikel o Geraltu postal eden najbolj v množično kulturo pronicljivih slovanskih del, pa so zaslužne tudi intermedialne priredbe. Gawroński in Bajorek (2020: 3) namigujeta, da je bil proces popularizacije v množični kulturi nameren že vse od zgodnjih devetdesetih, ko so se na poljskih knjižnih trgih pojavili stripi, za katere je tekst napisal Sapkowski sam, ilustriral pa jih je njegov sodelavec Boguslav Polch. Stripi niso bili sprejeti po pričakovanjih, cikla pa nista odločeneje popularizirala niti televizijska serija niti iz nje izhajajoči poljski film (2001–2002), saj je izkupiček od prodanih vstopnic zadostoval za komaj polovico produkcijskega vložka. Prodor v množično kulturo je uspel šele sled priredbe v videoigro, ki je izšla leta 2007. Zgodbo o Geraltu so avtorji igre priredili v žanr 'igranja vlog', kar je bila dobra odločitev, saj so evropske igre v tem žanru slovele že prej (gl. *Gothic*, 2001). Po mnenju Gawrońskega in Bajoreka (2020: 4) pa je bila za popularizacijo nedvomno najpomembnejša priredba v serijo za pretočno platformo Netflix.

Ker bi natančna analiza vseh pripovednih elementov vzela preveč prostora, se bomo v prispevku posvetili samo analizi nekaterih najpomembnejših pripovednih prvin v ciklu oziroma tistih, s katerimi bralci, igralci in gledalci širom sveta različne vsebine cikla najhitreje povežejo med sabo: likov Geralta, Yennefer in Ciri, motivov iz slovanske mitologije, funkcijo konja, reprezentacijo spolnih identitet in funkcijo erotike.

### 3.1 *Poslednja želja* in izbrane priredbe

V našo analizo bomo vključili zbirko zgodb *The Last Wish* (1993), film *The Hexer* (2001), videoigro *The Witcher* (2007), serijo za pretočne platforme *The Witcher* (2019) in stripa *The Witcher: House of Glass* (2014) ter *A Road with No Return* (1993). Naslednja shema prikazuje nekoliko razširjen sistem priredb s kategorizacijo po Leitchu (2007):





Shema 2: Izsek sistema medmedialnih relacij transmedijske franšize *Poslednja želja*

### 3.2 Analiza izbranih elementov v kontekstu medmedialnosti

Gawroński in Bajorek (2020: 6) ugotavljata, da so priredbe cikla *The Witcher* strukturno, sematično in umetniško samostojni objekti, ki za razumevanje ne zahtevajo poznavanja izvirnika, kar spodnje analize potrjujejo, saj je zgodba v vsakem mediju »zgrajena na novo« in zgolj občasno zajema motivne drobce, ki so bili osnovani v prejšnjem delu. Natančneje si torej poglejmo, kako so iz medija v medij adaptirani nekateri osrednji elementi franšize.

#### 3.2.1 Literarna oseba Geralt

Kot opisano, je Geralt skrivnosten moški, ki se ukvarja z lovom na pošasti proti plačilu, sled svojih pustolovščin, ki ga vodijo od enega konca kontinenta do drugega, pa se zaplete v številne politične in družbene intrige fantastičnega sveta. Upodobitev Geralta v knjižni predlogi in izvornem, poljskem stripu se bistveno razlikuje od upodobitve v ameriški seriji in videoigri. V knjižni predlogi je osnovan kot suh, izredno nepriljubljen posameznik, neprijetnega glasu in zaradi svojih bojev s pošastmi močno telesno iznakažen. Njegova osebnost in nazori so mračni, poleg tega pa je čustveno nestabilen, zaradi česar se hitro vplete v nepotrebne spletke.

V videoigri in podobno v televizijski seriji je Geralt predstavljen kot markanten in zelo privlačen moški s sicer globokim, a prijetnim glasom. Zaradi tega se hitro priljubi vsem mogočim prebivalcem fantastičnega sveta, za razliko od izvirne upodobitve, kjer Geralt pri ljudeh vzbuja srh in neprijetne občutke, zaradi česar se ga dosledno izogibajo. Prav tako boji s pošastmi v nobeni od novejših upodobitev niso rezultirali v hudi iznakaženosti, kar lahko razumemo, saj bi pretirano iznakažen protagonist v vizualni podobi lahko odbijal prejemnike, ker bi bila njegova iznakaženost zmerom vidna. Geraltova osebnost je bistveno manj mračna, saj je v ameriški seriji in videoigri upodobljen kot precej bolj veder, občasno celo zabaven, sicer pa stoičen in čustveno stabilen. Investira se v točno tiste intrige, v katere se želi investirati, druge pa ignorira.

Po klasifikaciji Kamille Elliot sklepamo, da je prišlo do procesa inkarnacije, torej učlovečevanja. Literarna oseba, ki je bila prej realizirana zgolj v pisnem jeziku, se je z novo podobo učlovečila in ob tem prevzela nekaj za samo pripoved bolj logičnih potez. Čeprav je Geralt v knjižni obliki opisan kot neprivlačen in na nekaterih mestih celo odkrito odbijajoč, ga drugi liki v zgodbi kot takega velikokrat niso videli, zato ima bralec občutek kognitivne disonance. Prav tako ob adaptaciji v videoigro pride do procesa analogije (Leitchova klasifikacija), saj so številni Geraltovi gibi in animacije ob premikanju povzete po igri *Gothic* in tamkajšnjem glavnem liku, torej igra neposredno komunicira z drugimi izdelki v sebi lastnem mediju.

### 3.2.2 Literarna oseba Yennefer

Yennefer je mogočna čarovnica in Geraltova velika ljubezen. V ameriški televizijski upodobitvi in upodobitvi v videoigri bolj kot Geralt sledi poljskemu knjižnemu izročilu. Slednje jo opisuje kot bledolično in kodrastih, črnih las, nizko in s prijetnim, globokim glasom. Osebnostno jo vodita ponos in prebrisanost, zaradi katere se rešuje iz še tako zapletenih situacij.

V videoigri je prikazana kot visoka in s črnimi, ravnimi lasmi, njen naglas pa je britanski. Njena dejanja sicer niso tako prebrisana, pač pa jo vodijo spontane, improvizatorske odločitve, zaradi katerih se prav tako kot v knjižni predlogi rešuje iz zapletenih situacij. Televizijska serija sledi vizualni podobi iz videoiger, le da je Yennefer glede na videoigro rahlo nižja in s tem bolj ustreza opisu v knjižnem

izvirniku. Pri Yennefer gre torej za bolj dobesedno adaptacijo, nastalo s po Leitchu imenovanim postopkom prilagajanja.

Posebnost ameriške televizijske serije je v tem, da se bolj kot izvirnik ali adaptacija v videoigro loti raziskovanja zgodovine lika Yennefer in njenega družinskega ozadja. Kot smo zapisali v teoretičnem izhodišču, to za transmedijske franšize ni presenetljivo. Jenkins (2009: 95–96) izpostavlja, da je za transmedijske frašize bolj kot vrtnanje (angl. *drillability*) pomembna širitev (angl. *spreadability*), kar pomeni, da je za porabnika pomembnejše, da se vsebina širi na nova zgodbovna področja (zgodovina likov, razširjeno ozemlje prostora v pripovedi itd.), ne pa pogloblja v že obstoječa.

### 3.2.3 Literarna oseba Ciri

Ciri je princesa fantazijskega sveta Cintra, enega izmed kraljestev v ciklu. Je Geraltova in Yenneferjina posvojenka. V knjižni predlogi in izvirnima poljskim stripom in seriji je predstavljena kot bledolična in zaradi bojev iznakaženega obraza, obenem pa kot zelo nestabilna, arogantna in rahlo razvajena. Ameriška televizijska serija in videoigre sledita vizualnemu izročilu lika, le da jo predstavita kot bistveno bolj privlačno, s postopkom inkarnacije pa njeno osebnost pri adaptiranju spremenita v mirnejšo, manj arogantno, še vedno pa drzno in pripravljeno na učenje. Za razliko od Yennefer pri medmedialnih prenosih zgodba Ciri ni bistveno razširjena, saj se adaptacije v njeno zgodovino in družinsko poreklo razen nekaj osnovnih informacij ne poglobljajo.

### 3.2.4 Motivi iz slovanske mitologije

Gawroński in Bajorek (2020: 6–7) poudarjata, da so motivi iz slovanske mitologije oziroma slovanska narava tako lika Geralta kot celotnega cikla vir različnih zagat pri kritiški recepciji serije. Sapkowski pri pisanju knjižnih del geografiji prostora ni posvečal posebne pozornosti, prav tako ne lingvističnemu odtisu likov ali drugim elementom, zaradi katerih bi lahko izhajala tozadevna 'slovanskost' cikla. Tega ne moremo trditi za priredbe v videoigre, za katere avtorja (Gawroński in Bajorek 2020: 6–7) ugotavljata, da so prepojena z elementi slovanstva: od emblemov, vojaških oblačil, lastnih imen prostorov v pripovedi in celo geografija prostora kot sama je zelo vzhodonoevropska. Pri tem je torej prišlo do procesa kolonizacije (Leitch), saj

delo, ki sprva ni bilo postavljeno v specifični prostor, geografsko in kulturno točno umesti.

Odgovor na vprašanje, zakaj so se razvijalci videoigre in ameriške serije tako trudili izpostaviti slovanske motive in elemente cikla, je lahko zgolj ugibanje, saj intervjuji dejstev za namero ne razkrivajo povsem. Ker videoigra in serija več kot očitno ciljata na zahodno občinstvo, so najbrž slovanske elemente in mitologijo vključile zaradi elementa mističnosti, saj se slovanska mitologija redko pojavlja v delih popkulture in je zahodnemu občinstvu tako bolj neznana. Mistifikacija v popkulturi manj reprezentiranih kultur je pri transmedialnih franšizah pogosta. Če smo namreč privzeli, da so projekti transmedijskih franšiz največkrat komercialne narave, je širjenje v druga kulturna območja in eksploatacija prejšnjih, da se ta zdijo bolj mistična in privlačna, lahko potencial za novo publiko.

### 3.2.5 Geraltov konj

Tudi medmedialna adaptacija Geraltovega konja, najpogosteje imenovanega Roach (v dobesednem prevodu 'žužek'), je primer postopka, ki ga Kamilla Elliot imenuje inkarnacija. V knjigi njegov konj nima posebne funkcije, zraven tega pa Geralt nima samo enega konja, pač pa jih iz zgodbe v zgodbo menjuje. Ko kateri izmed konj umre, ga precej neprizadet zamenja z drugim.

V videoigri in seriji so konja s postopkom inkarnacije naredili za Geraltovega zvestega spremljevalca, saj Geralt konj ne menjuje, nanj pa je tudi čustveno navezan. Konj torej postane zvesti pribočnik in pomočnik. Razlog za to je najverjetneje v tem, da gre pri videoigri in seriji za vizualno reprezentacijo dela in je konj med Geraltovimi pustolovščinami vseskozi na zaslonu, zato ga ima odjemalec bistveno bolj ozaveščenega in se nanj – kot Geralt v izdelku – tudi bolj naveže.

### 3.2.6 Reprezentacija rase, spolnih identitet in funkcija erotike

Tudi pri adaptacijah rase posameznih oseb v pripovedi, spolnih identitet likov in funkciji erotike je prišlo do postopka inkarnacije. To je najbolj opazno v ameriški seriji, ki ima v primerjavi z osnovnim opisom v romanu bolj raznoliko zasedbo. Lik Gringille Vigo, čaravnice skrajnojužnega kraljestva Nifgaard, je v ameriški seriji upodobila igralka zimbabvejskih korenin, kar je v kontekstu podanega fantazijskega

sveta, ki vsebuje najrazličnejše kulture na izjemno širokem geografskem polju, bolj prepričljivo kot reprezentacija likov v romanu in tudi v videoigri, kjer so vsi belske rase, ne glede na prostorsko umestitev domačega kraja.

Do podobnega postopka pride pri spolnih identitetah, saj adaptacija v videoigro tematizira like z nebinarno spolno identiteto, ki jih krovno delo ne. Za tradicionalnega poljskega pisatelja, kar Sapkowski je, si je seveda težko predstavljati, da bi tovrstno motiviko vključil, zato to v kulturnem in časovnem kontekstu ni nič nenavadnega. V videoigri *The Witcher 3: Wild Hunt* pa imamo biseksualno likinjo Seraphine in geja Mislava, prav tako pa dva nebinarna spolna lika, Seraha in Elihal. Videti je težnjo, da bi videoigre obravnavale tematike, ki so v popkulturi pogostejše v zadnjih letih (temu se denimo pridružujeta še tematiziranje rasizma in begunstva), medtem ko krovno knjižno delo teh tematik ni izpostavljalo, saj so bili v popularni kulturi v zgodnjih devetdesetih tovrstni tematsko-motivni drobcici zelo redki oziroma celo neobstoječi.

Erotika je najbolj eksplicitna v adaptaciji v videoigro in v ameriški seriji, v knjigi pa so opisi erotičnih prizorov nenazorni in večkrat zelo odtujeni, kar ponovno potrdi inkarnacijsko teorijo Kamille Elliot.

#### 4 Zaključek

Gordon (2003: 58) zapiše, da je proces digitalizacije na prehodu v novo tisočletje privedel do postopnega zlitja informacijske tehnologije, telekomunikacij in medijske industrije. Kakor kaže naš prispevek, to zlitje v najbolj polni meri utemeljujejo prav transmedialne franšize, ki ne le spreminjajo odnos med obstoječimi in novimi mediji, tehnologijami in žanri, pač pa dosegajo kulturne, industrijske in družbene spremembe.

Cikel o Geraltu lahko brez dvoma utemeljimo kot projekt transmedijske franšize, saj je razširjen na vsaj osem medijev. Čeprav je krovno delo roman, je videti, da sta v javnem in kritičnem diskurzu trenutno dominantna videoigra in televizijska serija. Cikel je za nas posebej zanimiv zaradi slovanskih elementov in motivike iz slovanske mitologije, ki je bila v popkulturi doslej pretežno zanemarjena.

Za relevantne pri raziskovanju so se izkazale vse tri podane tipologije, omeniti pa velja, da gre pri *The Witcherju* kljub nekaterim predstavljenim distinkcijam za pretežno linearne in dobesedne priredbe, ki v bistvenem ne izstopajo od knjižnega izvirnika. Ker smo po besedah Mladinske knjige tik pred izidom slovenskega prevoda *Poslednje želje*, bo v prihodnosti zanimivo spremljati, kako se bo ta po branosti primerjala z drugimi popularnimi transmedialnimi franšizami, ki so bile med slovenskimi bralci izjemno dobro sprejete in njena krovna dela večkrat razprodana.

### Literatura

- Espen AARSETH, 2006: The Culture and Business of Cross-Media Productions. *Popular Communication* 4/3, 203–211.
- Nina BARBIČ, 2013: *Intertekstualnost in intermedialnost v mladi slovenski poeziji 1990–2005. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- George N. DEMARITINO, 2013: How to Become a Transmedia Designer for your Brand. *Communication World* 30/2, 23–25.
- Szymborska DOROTA, Rafal CZYZ, 2020: *Sapkowski: Co Mysla o nas na Zachodzie?* Dostop 19. 9. 2021 na <http://wyborcza.pl>.
- Kamilla ELLIOTT, 2003: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slawomir GAWRONSKI, Kinga BAJOREK, 2020: *A Real Witcher—Slavic or Universal: from a Book, a Game or a TV Series? In the Circle of Multimedia Adaptations of a Fantasy Series of Novels “The Witcher” by A. Sapkowski*. Dostop 19. 9. 2021 na <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/4/102>.
- Rich GORDON, 2003: *The Meanings and Implication of Convergence*. Dostop 19. 9. 2021 na [https://www.academia.edu/948528/Convergence\\_defined\\_The\\_Meanings\\_and\\_Implications\\_of\\_Convergence](https://www.academia.edu/948528/Convergence_defined_The_Meanings_and_Implications_of_Convergence)
- Henry JENKINS, 2006: *Convergence Culture*. New York: New York University Press.
- Marsh KINDER, 1991: *Playing with power in Movies, Television and Video Games: from Muppet Babies to Teenage Ninja Mutant Turtles*. California: University of California Press.
- Janko KOS, 2009: *Intermedialnost. Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Barry LANGFORD, 2010: *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style, and Ideology Since 1945*. Edingburgh: Edinburgh University Press.
- Thomas LEITCH, 2003: *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*. *Criticism* 45/2. 149–171.
- Thomas LEITCH, 2007: *Film Adaptation and Its Discontents*. ZDA: JHU Press.
- Jay L. LEMKE, 2004: *Critical analysis across media: Games, franchises, and the new cultural order*. Dostop 19. 9. 2021 na [https://www.researchgate.net/publication/228963672\\_Critical\\_analysis\\_across\\_media\\_Games\\_franchises\\_and\\_the\\_new\\_cultural\\_order](https://www.researchgate.net/publication/228963672_Critical_analysis_across_media_Games_franchises_and_the_new_cultural_order)
- Producers Guild of America, 2010: *PGA Board of Directors Approves Addition of Transmedia Producer to Guild's Producers Code of Credits*. Dostop 19. 9. 2021 na <http://www.producersguild.org>.
- Andrzej SAPKOWSKI, 2007: *The Last Wish*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Maciej PAROWSKI, 1993: *Droga bez powrotu*. Poljska: Komiks.
- Robert PRATTEN, 2015: *Getting Started with Transmedia Storytelling: A practical guide for beginners*. Južna Karolina: CreateSpace.
- Irina O. RAJEWSKY, 2002: *Intermedialität*. Tübingen in Basel: A. Francke Verlag.
- Irina O. RAJEWSKY, 2005: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités* 2005/6, 43–64.
- Matevž RUDOLF, 2013: *Ko beseda podoba najde*. Ljubljana: UMco.

Shigeo SUGIMOTO, Kiryakos SENAN: *The Representation of a Multimedia Franchise as a Single Entity: Contrasting Existing Bibliographic Entities with Web-based Superwork Portrayals*. Dostop 19. 9. 2021 na [https://www.researchgate.net/publication/353662706\\_The\\_representation\\_of\\_a\\_multimedia\\_franchise\\_as\\_a\\_single\\_entity\\_contrasting\\_existing\\_bibliographic\\_entities\\_with\\_web-based\\_Superwork\\_portrayals](https://www.researchgate.net/publication/353662706_The_representation_of_a_multimedia_franchise_as_a_single_entity_contrasting_existing_bibliographic_entities_with_web-based_Superwork_portrayals)

Paul TOBIN, 2014: *The Witcher: House of Glass*. Milwaukee: Dark Horse Comics.

*The Witcher*, 2001, Heritage Films.

*The Witcher*, 2007, CD Projekt Red.

*The Witcher*, 2019, Netflix.

### **Intermediality in Poland's Short Story Collection, Television Series And Videogame *The Last Wish (The Witcher)***

The article analyses the dialogue between Andrzej Sapkowski's collection of short stories *The Last Wish* (1993, in the Slovene translation announced for publication in 2021), the Polish (*Wiedźmin*, 2001) and American television portrayal of stories (*The Witcher*, 2019) and the trilogy of video games *The Witcher* (2007–2016). The analysis is done in the context of intermediality and in the context of adaptation studies. Due to the desire to cover the entire corpus of texts created as adaptations of *The Last Wish*, we also analyse the six *Wiedźmin* comics (1993–1995) and the music CD *Inspired by The Witcher* (2006). We also include in the analysis of intermediality examples from Slavic mythologies to which these works often refer, and thus explain the function of mythology in adapting thematic literary work in the media, which is characterised by a technological-technical and visual component. In this paper, we deal with a form of intermediality, which, according to Irina O. Rajewski, is called "media transfer", i.e. the transformation and transfer of some (in our case, literary) work into other media. As for the classifications of the adaptations introduced by Kamilla Elliott and Thomas Leitch, we find that we can place appropriate classifications on the border between *The Psychic Concept of Adaptation* and *The Ventriloquist Concept of Adaptation: Adaptations*, as Elliot wrote in her monograph. In the article, we also note that while studying adaptations we notice not only changes that would be made at the stylistic level, but also changes of themes and motifs. The videogame adaptation *The Witcher 3* (2015), for example, brings to the fore new motifs (migrations, acceptance of difference through the prism of sexuality and gender understanding). The paper thus presents an analysis of intermedia dialogue with an emphasis on adaptation in a complex system of the same basic text being adapted to as many as five different media.





# AUTOR U FILMSKOJ ADAPTACIJI

## ROMANA *SEOBE*

### MILOŠA CRNJANSKOG

ZORICA MLADENović,<sup>1</sup> ANA RADOVIĆ FIRAT<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd, Srbija, zorica@zimco.com

<sup>2</sup> Univerzitet u Kragujevcu, Fakultet tehničkih nauka u Čačku, Čačak, Srbija, ana.radovic-firat@ftn.kg.ac.rs

**Sažetak** Zadatak ovog rada je, da se imajući u vidu pitanje autora u književnom i filmskom umetničkom delu, pokaže njihova uloga u kreiranju smisla dela. Komparativnom analizom karakterističnih scena filma *Seobe* i odgovarajućeg tekstualnog odlomka u romanu, pokušaćemo da pokažemo način prenošenja smislaone kategorije iz jednog medija u drugi. Prateći namere pravog, empirijskog autora, nastojaćemo da otkrijemo poruku implicitnog autora i njegovo prisustvo u romanesknoj i filmskoj naraciji. Istraživanje će biti pre svega usmereno ka izmenama u filmskoj priči u odnosu na adaptirani roman. Teoretsku osnovu rada čine istraživanja o književnoj naraciji Simura Četmena i Vejna Buta, studija o filmskoj naraciji Jurija Lotmana i naučni radovi Linde Hačn o adaptaciji.

**Ključne reči:**

Seobe,  
naracija,  
karakterizacija,  
filmska adaptacija,  
implicitni autor

# AUTHOR IN THE FILM ADAPTATION OF MILOŠ CRNJANSKI'S NOVEL *MIGRATIONS*

ZORICA MLADENOVIĆ,<sup>1</sup> ANA RADOVIĆ FIRAT<sup>2</sup>

<sup>1</sup> University of Belgrade, Faculty of Philology, Beograd, Serbia, zorica@zimco.com

<sup>2</sup> University of Kragujevac, Faculty of Technical Sciences Čačak, Čačak, Serbia,  
ana.radovic-firat@ftn.kg.ac.rs

**Abstract** The aim of this paper is to analyse the role of the author both in novel and film narration as the bearer of the meaning of the work of art. By comparative analysis of characteristic film scenes and the appropriate text excerpts of the novel, the paper shows the transfer of the category of meaning from one media into another. Guided by the intentions of the real, explicit author, the paper aims to present the message of the implicit author and its presence in the novel and film narration. The research will be directed primarily towards the alterations in the film narration compared to the adapted novel. The theoretical basis of the paper includes the research on film narration by Seymour Chatman, Wayne Booth the study of film narration by Yuri Lotman and scientific papers on the adaptation by Linda Hutcheon.

**Keywords:**

Migrations,  
narration,  
characterization,  
film adaptation,  
implied author

## 1 Uvod

U radu se polazi od specifične narativne strukture romana *Seobe* i analize njene filmske adaptacije. Iako u priči izostaje njegova direktna predstava, motiv seoba se mapira kao najsnažniji motiv u vantekstualnoj, smisaonoj ravni i jednog i drugog umetničkog dela. Cilj rada je prema tome, pokazivanje njegovog prisustva u naraciji.

Filmsko i literarno pripovedanje se može porediti sa mnogo aspekata. Odnos između ova dva medija, koji različite narative spajaju radi jedne, identične ideje (koju nosi podrazumevani tj. implicitni autor), u teorijskom smislu predstavlja uvek nov teren za ispitivanje. Kako su način predstavljanja radnje i analiza tačke gledišta najmerodavniji kada je u pitanju adaptacija jednog medija u drugi, pristup analizi filma će se, prema tome, odvijati kroz analizu narativnih sredstava, pre svega tačke gledišta.

Prema Lindi Hačn, adaptacija počiva na intertekstualnom odnosu, pod uslovom da je primalac upoznat sa adaptiranim tekstem (Hutcheon 2006: 11). U ovoj ravni, poznavanje originalnog medija (uglavnom teksta) može predstavljati uslov uspešne adaptacije. Identičan stav zapažamo kod Lotmana. U *Semiotici filma* on kaže da film dobija osnovno značenje nakon rediteljske i gledaočeve kulture montaže (Lotman 1976: 79), gde bi *kultura montaže* podrazumevala komunikaciju između čitaoca, originalnog i adaptiranog dela. U ovom radu, međutim, polazimo od pretpostavke prenošenja identičnog smisla dela, koji bi ostao prepoznatljiv, odnosno izazvao isti efekat kod primaoca, bez obzira da li je upoznat sa primarnim, adaptiranim tekstem ili ga upoznaje tek preko adaptacije. U tom smislu, značajno je prepoznati nameru pravog autora ali i otkriti poruku implicitnog autora kao nosioca smisla dela.

Vejn But u *Retorici proze* implicitnog autora vidi kao instancu koja se razlikuje i od empirijskog autora i od pripovedača. Iako ništa ne saopštava, implicitni autor upravlja planom celine. Služeći se narativnim sredstvima on čini svoje prisustvo vidljivim. Vantekstualni autor kreira priču i naratora koji priču prezentuje. Iako implicitni autor oblikuje naratora koji definiše tačku gledišta i odgovoran je za narativni glas, upravo se prisustvo podrazumevanog autora otkriva kroz ova dva narativna izraza. Spoljni autor kreira priču i naratora koji će je oblikovati. Narator, dalje, kroz naraciju otkriva implicitnog autora, sliku o pravom autoru koja se nameće čitaocu pošto pročita delo ili odgleda film. Zato implicitni autor, kao element

narativnog diskursa, predstavlja nesvesno ali neophodno prisustvo pravog autora iskazano kroz narativna sredstava.

Uprkos upozorenju Linde Hačn na kliše uzimanja načina kazivanja kao pogodnog za predstavljanje „unutrašnjeg”, a pokazivanja pogodnijeg za slikanje „spoljašnjeg” (Hutcheon 2006: 56), moramo potvrditi da način prikazivanja radnje, sa opisnog u romanu postaje pokazni na filmu. Odnos prema tački gledišta se takođe menja jer filmski junak i gledalac preuzimaju deo zadatka naratora.

Kada su *Seobe* u pitanju, ni film ni roman nemaju jasno definisanog glavnog junaka. Kroz motiv seoba, Dafina sa Vukom deli želju za preseljenjem, kao što sa Arandelom deli potrebu za ljubavlju. Sva tri lika predstavljaju po jednu motivsku kategoriju i u fabuli romana su od podjednakog značaja. U narativnoj ravni izjednačeni su različiti sistemi vrednovanja pomenuta tri lika, što *Seobe* čini jednim od najčistijih primera Bahtinove definicije heteroglosije (Bahtin 1989). Rat kao izbor egzistencije Vuka Isakoviča, kao revolt nad ropstvom i jedini moralno ispravan stav kod porobljenog naroda predstavlja naizgled herojski čin, ali ne sprečava stradanje. Istovremeno, okrenutost novcu i trgovini Vukovog brata Arandela, ne garantuje sreću niti duševni mir. Obojica Isakoviča, kao i Dafina sama, stradaju zbog onog što samo njen lik naglašeno predstavlja – ljubav. Vuk joj uskraćuje ljubav, stavlja rat i seobe ispred ličnih emocija i ljubavi, dok Arandel kasno postaje svestan njene snage. Prema Mecu (Lotman, Ejzenštajn i dr. zastupaju isto mišljenje), sve filmske konotacije proizilaze iz prepoznatljivih filmskih simbola (v. Metz 1976). Aleksandar Petrović počinje film slikom prizora i junaka filma uz pisanu informaciju, za koju smatra da je od značaja za gledaoca: „Sredinom XVIII veka Austrija i Francuska bile su u ratu”. Pored toga, tekstualnim iskazom dat je uvod u radnju filma, naime da je 1744. godine major Vuk Isakovič krenuo na čelu Slavonsko-podunavskog puka iz svog sela u podnožju Fruške gore i da ni vojnici ni oficiri nisu znali kuda idu. Osim informativnog karaktera, ovaj iskaz upućuje na tekst romana Miloša Crnjanskog. U njemu je parafrazirana rečenica „Tako je, godine 1744, u proleće, Vuk Isakovič pošao na vojnu” (Crnjanski 2010: 11), i više puta romanu ponovljene sintagme „nisu znali”, gde je ključna misao Vuka Isakoviča da zavidi svojim vojnicima koji ne znaju kuda idu. Vuk Isakovič je na tom mestu slutio da „će u ovom ratu umreti” (Crnjanski 2010: 56)”. U ovoj sceni, vidljiv je narativni pristup filmskom izrazu. Način na koji Petrović upravlja kadriranjem scene odgovara Lotmanovoj definiciji kadra koji objedinjuje prostor i vreme, odnosno predstavlja mernu jedinicu za obe navedene

kategorije (Lotman 1976: 24). Petrović u *Seobama* stvara specifičan hronotop, važnu odliku filmske naracije. On koristi krupan kadar da pokaže unutrašnje stanje likova i približi se tekstu Crnjanskog. Temeljni kadar (Četmenov izraz za orijentacioni tj. master kadar) Četmen u teoriji vidi onako kako ga Petrović predstavlja u praksi, identično definiciji Ernesta Lindgrena: „Dugački kadar na početku scene koji uspostavlja međusobne odnose detalja koji će biti prikazani u sledećim kadrovima” (Lindgren, prema: Četmen 1980: 139). Lotman kadru dodeljuje slobodu svojstvenu reči: on se može izdvojiti i spajati s drugim kadrovima po zakonima smisaonog, a ne prirodnog spajanja i povezivanja, može se upotrebljavati u prenesenom – metaforičkom i metonimijskom smislu (Lotman 1976: 25). Iako Četmen smatra da je kamera nemoćna da dočara „nagoveštaj” prisutan u tekstualnom opisu likova (Četmen 1980:101), u filmu se promenom perspektive i kombinovanjem redosleda kadrova u montaži, može postići efekat pokazivanja unutrašnjeg doživljaja junaka. Po Mecu bi to bilo stvaranje „sintagmatičkog rasporeda” kadrova u filmu, suptilnog mehanizma izbegavanja kolaža i dugih kadrova (Mec 1976: 461). U Petrovićevim filmovima dočaravanje „nagoveštaja” i duševnog stanja glavnih likova je prepoznatljiva karakteristika i opšte mesto u filmskoj naraciji.

## 2 Ljubav i rat u seobama gospože Dafine

Početak filma je kroz uvodne scene sažeo ispričavanu priču o ljubavnom trouglu glavnih junaka i ratnom metežu kao okviru radnje. Film počinje ljubavnom scenom u kojoj gospoža Dafina ima ulogu nosioca radnje. Fokus u sceni je sve vreme na njoj, tako da Vuka Isakovića, vidimo iz njene perspektive. U kadru na kraju scene, kroz dugi pogled u kameru filmska naracija sugerise da ona (jedina) zna šta će uslediti, zapravo da vidi strahotu budućih dana (Seobe 00.04.45). Slutnja se, ako se vratimo na roman, odnosi pre svega na njenu sudbinu. Filmskim scenama odgovara jedna od njenih misaonih partija sa početka romana: „Nemaština, samoća, boleština, sve joj se to učini ženska sudbina, kao i to bedno ostajanje i čekanje sad na jednog, sad na drugog. Seti se, odjednom, kuće svojih u Trstu, gde je bila ili lutka odevena šareno, ili sluškinja” (Crnjanski 2010: 49). Gotovo identična misao (što je osobina Crnjanskog, posebno lirskog narativa romana Seobe), javiće se u još jednom u času bliske smrti: „Dišući brzo i teško, podignuta na jastuke, ona je pojurila još jednom, u mislima, po praznini svog ženskog života, što je, kao i te grede nabijene zemljom, kao i to žito na tavanu, pod kojim se povijala tavanica, kao i njene haljine što su bile

razbacane po sanduku, bio sav razdeljen čudima i požudama njenog muža i devera, međ kojima se ona našla, kao luda” (Crnjanski 2010: 102).

Dafini zagledanoj u kameru sa kraja prve scene, analogan je pogled Arandela Isakoviča kojim gleda rastanak supružnika, njegovog brata i snahe. Dok ona sa strahom, gledajući u prazno, vidi budućnost, on vidi samo nju. Žensku borbu, ljubav i strast, kao iskusan trgovac zna da ne može kupiti, ali joj prepoznaje vrednost (Seobe 00.07.50). U romanu, dok se upoznajemo sa unutrašnjim svetom Arandela Isakoviča, saznajemo da je on u trenutku kada bratovljevu ženu i decu odvodi u Zemun, dok se Vuk ne vrati iz rata, već uveliko zagledan u svoju snahu. Kako će joj to kasnije u filmu kazati, on sanja samo nju (Seobe 00.32.02).

Poslednju noć sa mužem Dafina Isaković provodi strastveno, iz romana saznajemo da je to njena odluka. „Ostavivši dve svoje ćerčice u selu, došla je bila da stanuje, poslednja dva dana, u jednom kućerku pokrivenom trskom, kod obora, na vodi, samo da bi mogla da provede noć kraj njega. Ležeći satima na njegovim grudima, ona mu je, šapućući nešto nerazumno i nerazumljivo, ljubila rebra, grlo, oči, usta, uši” (Crnjanski 2010: 6). Na samom početku spomenute scene, u kadru kojim ujedno počinje filmska radnja, ona ležeći u krevetu cvećem kiti njegov vojnički šešir. Smestivši je u krevet, reditelj je istakao njeno neprirodno ponašanje, koje Crnjanski više puta naziva *ludim* i *nerazumnim*. Vukova perspektiva, i u slučaju ljubavi, otkriva se kroz grubu, ratničku prirodu: „Krivonog i težak, on je tih poslednjih dana opremao svoje ljude, jašući ceo dan. Psovao je njene zagrljaje i poljupce. Bila mu je dosadila (...). U noći, pak, čekao ga je pakao. Njen zagrljaj, njeni bezumni napadi, njeni dugi, neumorni prsti. Njena lepota, kraj vatre, nadzemaljska, njen pogled i njen plač. Ogromnih grudi i ogromnog trbuha, klonuo, zabrinut za decu, on se njenom ludilu i krstio i čudio, pa i grohotom smeja” (Crnjanski 2010: 6 – 7). Vuk je, dakle, još uvek svestan lepote svoje žene. Njegova otuđenost potiče od predanosti jednoj drugoj ideji, ideji ratovanja i oslobađanja naciona. Ovo će u filmu potvrditi scena u kojoj on išibanom Sekuli pokazuje medaljon sa slikom svoje žene „To je najlepša žena na svetu”, govori Vuk Isaković uz stav da se čovek samo jednom rađa i jednom umire „i samo jednu ženu treba da ima” (Seobe 20.05). Ovim „univerzalnim iskazom” Petrović se primakao poetici univerzalnih iskaza u *Seobama* gde se kombinuju veći i manji efekti, bez ikakvog pravila i sleda, stvarajući jedinstvenu kompoziciju (vidi: Milošević 1988). Iako gornji citat Petrović ne preuzima iz knjige, on se potpuno odnosi na stav i karakter Vuka Isakoviča. Vuk je u romanu pre svega

vojnika, zatim otac i na kraju muž. U filmu je Vuk Isaković isključivo vojnik, unapred predodređen na nerazumevanje, nipodaštavanje, podsmeš i na kraju smrt.

Scena rastanka Dafine i Vuka je kao slika vojnika koji odlazi u rat, opšte mesto vojničkog života. Složenost njihovog odnosa data je kroz smenu kadrova izliva njene ljubavi, plača i molbe da ne ide i ne ostavlja je. Akcenat ipak nije na vojniku koji kreće u rat, već je fokus i dalje sužen na ženu koja ostaje i njen emotivni doživljaj. Ona mu prvo govori da požuri, i stavlja mu do znanja da će roditi sina (Seobe 00.06.02). Iako Vuk tek tada saznaje za njenu bremenitost (Crnjanski 2010: 32), on se ne zadržava duže kraj nje, već odlazi vojnicima i konjima koji čekaju na blatnjavoj obali Dunava. Scena otimanja u blatu koja sledi (Seobe 00.08.28), kao slika apsurdna njihove ljubavi i ratnog ludila, zaokružuje opšti besmisao u kome su se našli. Njihova lična priča potisnuta je nepreglednim proždirućim blatom odakle on kreće u rat, iz koga se neće vratiti, a ona u moralno posrneće, ličnu propast i takođe, smrt. Zaglavljena u blatu, Dafina ga moli da se ne ističe i proročki viče za njim da nikada neće postati baron (Seobe 00.08.28). Nedostižni čin pukovnika proganja Vuka još pre nego što stigne na ratište i videćemo, znatno je prisutan u filmskoj radnji. Dafinine proročke reči potvrđuju se na kraju filma, pitanjem koje feldmaršal Leopold von Berenklaup upućuje Vuku, pre nego što ga pošalje u tamnicu u Šlozbergu: „Vi majore niste plemić? Očigledno.” (Seobe 1.27.37) Simbolično, Vuk odlazi u rat koračajući u blatu. Kaljuga, moralna, vojna, i fizička pratiće ga tokom celog romana da bi se na kraju pokazala fatalna za njega.

### 3 Seobe u ljubavi i kazni Arandela Isakoviča

Gospođa Dafina brakolomstvo najavljuje rečenicom „Moj Vuk Isaković ostario je” (Seobe 00.09.51), koju saopštava deveru čim sedne pored njega u kočiju. U ovom kadru degradiranja supruga, ona sprovodi sve ono što u knjizi postiže promenom držanja pred Arandelom. „Nije više išla onako pomamno, samo je rado, visoka, prava, pred njim stajala. Teška i krasna, ne znajući možda da on drhti” (Crnjanski 2010: 33). Klimaks susreta devera i snahe predstavlja spomenuta rečenica koju Dafina izgovara u filmu, a koju, takođe i u romanu indirektno upućuje deveru: „Jedno jutro zapita devera, da li mu se brat ne čini naglo ostareo? Tog dana, Arandel Isaković ponudi bratu svoju kuću u Zemunu i predloži da ženu i decu skloni kod njega” (Crnjanski 2010: 33). Tek pošto mu stavi do znanja da primećuje muževljevo fizičko propadanje, odnosno da je ostario, Arandel donosi odluku da je zajedno sa

decom primi u svoj dom. Ženu od koje je bežao i pred kojom se sklanjao sada dovodi pod svoj krov, računajući da je samo pitanje časa kada će Dafina prihvatiti njegova udvaranja. Karakterizaciju Arandžela Isakovića na filmu, iako bi se to moglo očekivati, Aleksandar Petrović ne sprovodi onako kako je izgradio filmske likove Mirka (*Dvoje*) i Miloša Bojanića (*Trž*). Duševno previranje Arandžela Isakovića ne otkriva se dugim zamišljenim pogledima, nervoznim prstima niti pitanjima koje će drugima postaviti, premda tekst Miloša Crnjanskog sugerše takav narativ, („i kad nije bila prisutna, sedeo je često zamišljen, zagledan u njeno visoko čelo i obrve (...) „Pušeći sve više, brojeći, bez kraja i bez svesti, brojanice...” (Crnjanski 2010: 30, 32)); Petrović radije prati onu drugu liniju ličnosti Arandžela Isakovića, njegovu trgovačku prirodu, grabljivost i srebroljublje: „Kao srebrom trgujući on je hteo da meri njen pristanak...” (Crnjanski 2010: 36). U filmu je on uvek označen kao bogat čovek, trgovac (Seobe 28.57 i 37.04). U knjizi pored toga i kao žut, sasušen, pogrbljen, sa požutelim zubima, „uvek lepljivim od slatkiša” (Crnjanski 2010: 36). Iako on Dafini nije privlačan, njeno hladno držanje, međutim, posledica je njene trgovačke prirode. „Jer gospoža Dafina, dete čitave jedne lađe pune trgovaca i srebroljubaca, znala je vrlo dobro o čemu se radi. Njoj se nije žurilo” (Crnjanski 2010: 36). Ono što se desilo među njima moglo bi se nazvati računom dvojice trgovaca, gde su oni ravnopravni partneri, iako trguju iz različitih pobuda. Kao pri sklapanju trgovačkog posla, on joj govori o velikoj, lepoj kući u Budimu koju namerava da joj kupi, a ona od njega traži da je oženi (Seobe 00.34.20).

Scena njihovog ljubavnog čina samo se formalno razlikuje na filmu od one u romanu. Nesreća koja ih spaja i u jednom i u drugom mediju vodi jedno od njih u smrt a drugo u patnju koja neće zaceliti. Pre nego što dođe do kobnog ljubavnog čina, imamo nekoliko scena koje indirektno, paralelama spajaju romanesknu i filmsku priču. U sceni ručka u Arandželovoj kući, na primer, on se ponaša kao da su supružnici i menja košulju pred njom. Ona u istoj sceni podiže haljine, uveravajući ga da nije hroma na levu nogu, čineći to kao ljubavnica, zanemarujući da je za stolom sa decom (Seobe 00.31.03). U romanu, ranije u vremenu priče, „jedno veče, pri otvorenim vratima, tako da je mogao da gleda, presvukla je svoju novu, mletačku haljinu (Crnjanski 2010: 33).

Scena prevrtanja splava podjednako je sudbonosna i za Dafinu i Arandžela, s tim što na filmu strada ona a u romanu strada on. Pad u vodu predstavlja početak njene duge



i bolne smrti. U romanu je radnja data obrnuto, Arandelov život je ugrožen nakon pada u hladni Dunav, a kob je ispunjenje želje za snahom, koje će uslediti.

Kada Arandel, međutim, kaže da je voli „osećanjem čistim”, treba mu verovati (Seobe 1:21:17), ta njegova izjava dodatno upućuje na stanja opisana u romanu. „U crkvi na dan vašeg venčanja, počeo sam da te volim”, još govori Arandel u filmu (Seobe 1.20.54), a što u romanu saznajemo od naratora, dok nas upoznaje sa duševnim stanjem Arandela Isakovića (Crnjanski 2010: 29). Dafina u sopstvenim htenjima, pripada samo Vuku. Nedostatak ljubavi i neizvesnost koju rat sa sobom nosi, koja se ogleda u rečenici „Strašan je život vojnika, devere, a još strašniji žene vojnika” (Seobe 00.30.44), tera je da prihvati naklonost bogatog trgovca gde se ne može se prevideti okolnost da je u pitanju njen dever. Upravo je taj podatak pokazatelj njene trgovačke strane ali i daleko širih okolnosti pod kojima ona donosi odluku. U skladu sa civilizacijskom epohom, njen život je u rukama muškarca kome pripada. Ona ne odlučuje kome će pripasti, već na to gleda kao na nužnost i posledicu nastalih događaja. Njena odluka može da bude samo način na koji će se preljuba sprovesti. Zato ona zavodi Arandela ali ostaje hladna na njegova udvaranja. Samom činu preljube prethodi Dafinina kratka opservacija teškog života žene vojnika, slutnja da joj se muž neće vratiti, pokazivanje nogu i zahtev da Arandel svoju naložnicu otera u selo. Ovakvim iskazima, gospoža Dafina ne samo da stavlja do znanja Arandelu da je spremna da počini preljubu, već pokazuje i da ima plan.

#### 4 Rat i seobe Vuka Isakovića

Vuk Isaković, potpuno predan ratu, nije u stanju da sagleda dubinu strahova svoje žene Dafine, njenih preispitivanja i na kraju odluke da počini preljubu sa deverom. „Njegov brat, odlazeći često pod Varadin, da vežba svoje ljude u iskopavanju aproša, šančeva za opsadu gradova, ili, na konju, čak i u Mitrovicu, u kovačnicu oružja, nije primetio ništa” (Crnjanski 2010: 31). Njega vest o prevari žene i izdaji brata stiže na frontu. Kada sazna da je gospoža Dafina smrtno bolesna, Pavle Isaković, jašući pored njega uzvikuje: „Bog je pravedan!“, čime se potvrđuje da je Vuk već doznao za ženino brakolomstvu. O ljubavi između njega i Dafine svedoče isključivo njena sećanja iz prvih godina braka, koja u filmu bestidno saopštava Arandelu Isakoviću u nameri da izazove ljubomoru. Kao što ona u romanu ostaje hladna na njegova dvosmislena udvaranja, tako on u filmu ignoriše spominjanje svog brata kao brižnog muža i veštog ljubavnika. Zamenom aktera u filmskoj i romanescnoj priči, u

adaptiranom delu se zadržava trgovački princip hladnog i proračunatog ostvarenja cilja. Dafina i Arandel se u vankontekstualnoj, ravni čitaočevog doživljaja, izjednačavaju. Vuka Isakovića za ovaj fabularni segment vežu sećanja gospođe Dafine i njena monološka razmišljanja: „Da joj je došao muž, ona bi mu bila rekla zašto je to učinila. Rekla bi mu bila da je to učinila zato što je onako osramoti pred svetom, pri rastanku, ne oprostiv se u redu od nje. Rekla bi mu bila da je to učinila i zato što je uvek ostavlja samu i što odlazi i što se svaki čas seli kao Ciganin. I zato što je htela da se spase iz tih večitih bara, ostrva, blatišta” (Crnjanski 2010: 41). Ovo priznanje, uprkos davno prošlom vremenu kojim je iskazano, nije upućeno Vuku, već njoj samoj. U romanu se ne govori o njenom mogućem siromaštvu ukoliko ostane udovica, već se naglašava nedostatak ljubavi. U filmu, ona o Vuku govori pre svega kao o ljubavniku, zanemarujući materijalnu stranu na kojoj Arandel insistira, a na koju ona takođe, prećutno, računa. Iako joj je posvećeno znatno manje prostora nego u romanu, filmska priča prenosi polarizovan stav gospođe Dafine o preljubi i Arandelovu borbu sa samim sobom. Njegovo nemo posmatranje Dafine i Vuka sa početka filma i ljubavna izjava upućena Dafini, saopštena u trenutku kad izlazi iz kuće i ulazi u kočiju, nose trag upornog preispitivanja koje ovi likovi imaju na stranicama romana Crnjanskog.

Vuk Isaković je svojim odsustvom onemogućen da preuzme deo odgovornosti, pa samim tim i krivice nad sudbinom svoje supruge. On takođe postaje žrtva sopstvenog izbora. Ispraznost Vukove sudbine i zaludnost njegove borbe, na filmu se oslikava u jukstapoziciji scene ratnog trijumfa austrijske vojske na Rajni, koji srpska vojska ne razume, jer se ne ratuje protiv Turaka, i scene Dafine koja sa decom i Arandelom gleda igru medveda. Obe scene, pokazuju podjednako apsurdna stanja. Vuk Isaković se nalazi tamo gde ne pripada i radi ono što mu po prirodi stvari nije dato da radi, kao što je to slučaj sa vašarskim medvedom koji je izveden na trg i nateran da igra (Seobe 00.27.46).

Vuk Isaković, pored toga što se našao u ljubavnom trouglu, a da toga nije bio ni željan ni svestan, ima u romanu ključno mesto obeleženo zvezdom, ratom, sivilom i seobama. Ne samo priča, i narativni diskurs kod opisa Vuka Isakovića je drugačiji. On je i u romanu i u filmu uvek naslikan u pokretu, a da zapravo nije svestan svoje uloge u večitom kretanju. Vuk zagovara seobe jer veruje da će negde drugde naći željeni mir. On želi da se zaustavi. Za razliku od njega i iako se protive seobama, Dafina i Arandel su statični likovi koji čekaju da ih neko ili nešto pokrene.

Metamorfoza koju njihovi likovi doživljavaju je na ontološkom planu ravna Vukovoj želji za seobom u Rusiju. Njihova seoba se odvija unutar njih. Arandel prestaje da bude gramzivi trgovac u trenutku kada ostvari „seobu” ka ljubavi. Iz istog razloga Dafina mora da umre, jer sa aspekta naracije ne postoji sredstvo koje bi direktnije dočaralo njenu „seobu”.

Vuk, takođe, ne upravlja svojom seobom. On se ni u vojsci ne kreće svojom voljom, i to ga čini marionetom austrijske vlastele, gde svako odstupanje od pravila vodi u smrt. Kao vojnik, on je sve vrednosti u životu podredio nacioni. Njegova žrtva je svesna i beskompromisna, on je oličenje vojničke rešenosti. Dafina rat vidi kao mogućnost da izgubi supruga a sa njim i šansu da ponovo ostvari ljubav koju je nakratko, u braku, imala. Arandela takođe ne zastupa ideju rata, njegova interesovanja usmerena su ka novcu i trgovini. On vojnički poziv svoga brata vidi kao nešto nepotrebno i suludo. Tragičnost njegovog lika ne dolazi zbog ništavnog trgovačkog života već zbog ljubavi. Vuk u romanu strada isključivo kao vojnik, što je na filmu prikazano kroz čin njegovog pogubljenja kog nema u romanu u direktnom obliku, ali je smrt još na početku romana prisutna u njegovoj svesti: „Bio je poverovao plaču i leleku, pri polasku, i slutio da će mu ovo biti poslednji odlazak” (Crnjanski 2010: 55).

Rat je dat isključivo iz perspektive Vuka Isakovića. On gleda na rat kao na šansu za velika dela. Ne možemo ga zamisliti van rata. Osim rata, iz njegove perspektive vidimo i metafizičku, snoliku ideju o ništavilu ljudskog života i seobu u Rusiju kao njegov „još preostali san o mogućem hronotopu sreće” (Petković 1996: 257). Prema Petkoviću, seobe se tako nameću kao njegova lična utopija, izbavljenje od besmisla i praznine života. U ideji o odlasku u Rusiju, postoji kod njega svest o ženi i deci, i o sebi, svest o ličnoj sreći. „Otići nekud i živeti bezbrižno, odvesti i njih da žive negde lako, prijatno, činilo se Vuku Isakoviću tako moguće” (Crnjanski 2010: 60).

Ratne scene na filmu, kroz slike obešenih srpskih vojnika, prebijanja Sekule, trijumfa na Rajni i Vukovo beskompromisno pravoslavlje, verno prate roman, što dodatno dovodi do pitanja o razlogu i opravdanosti smrti Vuka Isakovića. Njegovu smrt u filmskoj predstavi prati i poetsko kružan završetak filma, gde opet, vizualno dominira lik gospože Dafine. U završnoj sceni (Seobe 1:48:58) srpski vojnici se vraćaju iz rata. Vuk i Dafina oživljavaju kroz susrete nakon vojevanja, trenutak koji se nebrojeno puta dogodio. *Vois over* koji prati scenu govori izmenjeni tekst iz knjige. Ovde se kao „najbedniji od svih vojnika” koji je ipak „zadržao sjaj svoga bića pa je

mogao da se vrati i pojavi pred svojom kućom na obali Dunava, tamo odakle je 1744. godine otišao u rat”, pojavljuje Vuk Isaković. U romanu se, kao priviđenje u opštoj meteži koja je nastala nakon smrti gospože Dafine, vraća Isakovićev sluga Arkadije koji je poginuo na Rajni (Crnjanski 2010: 60), da bi već sutradan došao Sekula, „prvi koji se zaista vratio” unakažen od šibanja, obogaljen i nesposoban za rat, takođe u nekom smislu mrtav, a ipak dovoljno živ da ispriča o strahotama koje su snašle srpski puk u ratu (Crnjanski 2010: 128).

Prateći kružnu strukturu romana, Petrović završava film koristeći identična sredstva kao u scenama na početku. Još jednom se, kroz povratak iz rata („onog mrtvog, najbednijeg, koji je zadržao sjaj svoga bića”) podsećamo da je u rat krenuo 1744. godine. Vreme povratka iz rata Petrović ne definiše, ostajući tako veran metafizičkoj ravni romana Crnjanskog.

U adaptiranom delu, kao vantekstualna i vannarativna ravan pojavljuje se potreba za jedinstvom smisla celine dela. Da bi ostvario to jedinstvo, Petrović menja kraj *Seoba* i Vuk Isaković bude obešen kao izdajnik. Kako bi se u filmu naglasila njegova duševna propast, on biva osuđen na smrt jer se ogreši o vojni zakon i pusti zarobljenog francuskog pukovnika i njegove vojnike da pobegnu. Vuk Isaković strada, nakon što je osetio besmisao rata na nepoznatoj zemlji, protiv tuđeg neprijatelja, daleko od kuće i turske vojske protiv koje se trebalo boriti. Iako predvodi puk, on neće napredovati u čin pukovnika. Bez mogućnosti da odluči gde i protiv koga će ratovati, on jedino može da donese odluku da pusti francuske zarobljenike i da tako stavi svoju volju ispred austrijske komande. Čin puštanja zarobljenog francuskog pukovnika na slobodu nosi dvostruku smisaonu prazninu. Francuski pukovnik, pošto na sebi ima austrijsku uniformu gine od svojih vojnika, a Vuk, zato što se saznalo za njegovo samovoljno dejstvo, biva osuđen na smrt vešanjem. Na taj način se jedini momenat njegovog trijumfa, trenutak kada komanduje po svojoj volji i savesti, po njega i ostale aktere završava kobno. U naraciji, taj akt se potonjim dešavanjem poništava, čime se na nivou priče pojačava osećaj besmisla života i ratovanja majora Isakovića. On u filmu okončava život, dok se u romanu sjedinjuje sa ništavilom, vraća se beskrajnom plavom krugu sa zvezdom u sredini, i iza njega ostaje samo amanet Pavlu Isakoviću da se treba odseliti za Rusiju.

## 5 Zaključak

Na temelju priče o seobama, Crnjanski stvara lirski roman, romansiranu pesmu o ratu, ljubavi, preljubi, stradanju, patnji i besmislu života. Iako ne možemo reći da je Crnjanski imao nameru da opiše metafizičko ništavilo, niti je Petrović želeo da napravi film o njemu, u pitanju su stanja koja postaju vidljiva iz sudara umetnika i umetnosti. Fina strana jedinstva fabule i sižea otkriva pravu umetničku nameru, utisak koji ostaje nakon pročitane knjige ili odgledanog filma, a koji je Vejn But definisao kao implicitnog autora, kategoriju koja otkriva prirodu empirijskog autora, vrednosti koje on ističe iako ih ne pokazuje direktno kroz likove ili motive.

Prateći poruku iz naslova, ali i Vuka Isakovića i njegov beskrajni plavi krug sa zvezdom u sredini, zaključujemo da je motiv seoba najznačajniji motiv u romanu. Seobe kao motiv kod Crnjanskog možemo posmatrati u celokupnom njegovom opusu, od *Sumatre* do *Romana o Londonu*. Crnjanski, sam, neodvojiv je od seoba. Uz to, roman je potekao iz namere da opiše istorijske Seobe u XVIII veku, te se zaključuje da iza motiva seoba stoji isključivo empirijski autor. Ovaj rad je na primeru romana i filma *Seobe*, pokazao da osim pravih, empirijskih autora koji svesno i namerno utiču na naratora stvarajući umetničko delo po svojoj zamisli, postoje i implicitni autori koji imaju presudan doprinos u prirodi teksta, posebno kao nosioci smisla dela. Četmen preporučuje da se, radi boljeg razumevanja instance implicitnog autora, uporedi nekoliko dela istog pisca, jer njega čine izvesna moralna načela (koje mi možemo ali ne moramo prihvatiti) ali i skup kulturnih odrednica koje ukazuju na nepravilnosti, greške, nesporazume i u slučaju Crnjanskog, nepravdu koja pokreće na seobe.

Kod predstavljanja motiva seoba, Aleksandar Petrović je imao teži zadatak da ih predstavi tj. da ih nametne kao motiv filma. Zadržavši isti naslov, ovaj zadatak postaje još ozbiljniji jer kod gledaoca stvara očekivanja vezana za sliku seoba iz knjige. Petrović zato daje slike „viška” prostora, pa u filmu možemo da razlikujemo slike krupnog plana karaktera, kada je u priči motiv ličnih odnosa, najčešće ljubavi, preljube, pitanja smisla i razočarenja i slike totalnog plana kada se želi naglasiti opšti besmisao i lična nesigurnost. Prema Četmenu tačka gledišta nije sredstvo izražavanja, jer se nalazi u priči i označava perspektivu iz koje se izražavanje tj. narativni glas, odvija. Otuda proizilazi različito sagledavanje opisa koji takođe imaju značajan

doprinos u romanesknoj i filmskoj naraciji. Dok u romanu oni na poseban način komuniciraju s pričom, opisi dati kroz krupan, ili suprotno, orijentacioni kadar, na filmu direktno usmeravaju tok radnje i doprinose karakterizaciji likova. U totalnom planu najčešće je, zato, Vuk Isaković, jer on je u romanu nosilac ideje beznađa predstavljene kroz beskrajni plavi krug i zvezdu u njemu. Time što inicira *seobe* ali ih ne ostvaruje, on ispunjava zadatak svog karaktera, ujedno karakterističnog za Crnjanskog i prepoznatog od strane Petrovića: neostvarenog, slomljenog pojedinca, izgubljenog u sopstvenoj ličnosti. Sva tri lika romana (i filma) šalju univerzalnu sliku ništavila koja se formira na vankontekstualnom nivou, u odnosu između autora i čitaoca, nezavisno od priče i narativne predstave. Implicitni autor, koji je u ovom radu poslužio za pokazivanje novog pristupa proučavanju romana i filma *Seobe*, se s toga formira kroz opis rata i ljubavi a otkriva u metafizičkoj sferi ideje seoba i ništavila koje ih prati.

### Literatura

- Mihail BAHTIN, 1989: *O romanu*. Beograd: Nolit  
 Vejn BUT, 1978: *Retorika proze*. Beograd: Nolit.  
 Seymour CHATMANN 2019: *Story and Discours*. New York: Cornell University Press.  
 Miloš CRNJANSKI, 2010: *Seobe*. Beograd: Učiteljski fakultet Univerziteta u Beogradu.  
 Juri LOTMAN, 1976: *Semiotika filma*. Beograd: Institut za Film.  
 Christian METZ, 1973–1978: *Ogledi o značenju filma*. Beograd: Institut za film.  
 Nikola MILOŠEVIĆ, 1988: *Roman Miloša Crnjanskog : Problem univerzalnog iskaza*. Beograd: Nolit.  
 Garry MORSON, 1987: *Hidden in Plain View*. Stanford: Stanford University Press.  
 Novica PETKOVIĆ, 1996: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*. Beograd: Srpska književna zadruga.

### Film

*Seobe* (Aleksandar Petrović) 1989.

### Author in the Film Adaptation of Miloš Crnjanski's Novel *Migrations*

In this paper we have analysed the presence of the authors (Miloš Crnjanski and Aleksandar Petrović) in the novel *Migrations* and the film adaptation of the novel. Both the novel and the film are characterised by a very specific narration and sophisticated illustration of the characters. On the one hand, the paper focuses on the direct, conspicuous and intentional presence of the author in both the novel and the film, whereas, on the other, it brings forth the analysis of the implied author as viewed from the theoretical standpoint of Wayne Booth and Seymour Chatman. The narration in Miloš Crnjanski's novel is burdened with a characteristic stylistic method and it is foreshadowed with a plethora of poetic features, iterations, reminiscences, leitmotifs, lyric descriptions, revealed aspects of nature and the inner world of the characters. Besides the narrative division, in which the author endeavours to take an impartial and objective position, the novel evinces an ideological and existential division. Thus, the comments, judgements and depictions precede and lead towards the author

infallibly. The problem of the author in the film is even more complex, as it challenges the interpretation of one artistic form into another. The problem of the film author is, therefore, viewed through the presence of the author of the text and the presence of the author of the film, both viewed through the main motif of migrations conducted in the inner world of an individual.





# TRI TIP A EK RANIZACIJE KNJIŽEVNIH DJELA NA PRIMJERU UKRAJINSKE KNJIŽEVNOSTI

DARIYA PAVLEŠEN, DOMAGOJ KLIČEK

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, Hrvatska, zlaniv@gmail.com,  
dklicek@ffzg.hr

**Sažetak** Cilj je ovog članka prikazati na koji su način određena ideja, aspekt ili koncept preneseni na filmsko platno uz pomoć različitih modela adaptacije književnog teksta. Idealizacija, estetizacija i transformacija, po mišljenju autora, tri su pristupa s pomoću kojih su jedan klasičan tekst ukrajinske književnosti (*Kajdaševa sim'ja*, Nečuj-Levyč'kyj, 1879.), dramsko djelo (*Dykyj Angel*, Kolomijec', 1978.) te jedan suvremeni roman (*Felix Avstrija*, S. Andruhovyč, 2014.) adaptirani u film.

**Ključne riječi**  
film,  
filmska  
interpretacija,  
usporedba,  
ukrajinska  
književnost,  
ukrajinska  
kinematografija

# THREE TYPES OF SCREENING OF LITERARY WORKS ON THE EXAMPLE OF UKRAINIAN LITERATURE

DARIYA PAVLEŠEN, DOMAGOJ KLIČEK

University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb, Croatia,  
zlaniv@gmail.com, dklicek@ffzg.hr

**Abstract** The aim of this paper is to show how a certain idea, aspect or concept is transferred to the film screen with the help of different models of adaptation of a literary text. Idealisation, aestheticisation and transformation, in the authors` opinion, are three approaches by which one classic text of Ukrainian literature (*Kaidash's Family* written by Ivan Nechuy-Levytskyj, 1879), one play (*The Wild Angel* by Oleksij Kolomijec', 1978) and one contemporary novel (*Felix Austria* written by Sofia Andrukhovych, 2014) are adapted into a film.

**Keywords:**

film,  
film interpretation,  
comparison,  
Ukrainian  
literature,  
Ukrainian  
cinematography

## 1. Uvod

O pitanju intenzivne i dvosmjerne veze između književnosti i filma promišljali su mnogi znanstvenici, a i sam pristup analiziranim književnim i kinematografskim materijalima mijenjao se kroz povijest. Film se promatra kao nova, samostalna kreacija filmskog redatelja kojem je književni predložak tek poticaj za vlastitu maštu i stvaranje autonomnog umjetničkog djela u drugom mediju, čime se primarna važnost književnog teksta gubi. Po mnogim znanstvenicima filmska adaptacija nije nipošto dosljedan prijevod književnosti, ona je „transformativan hipertekst, aktualizirajuća, popularizirajuća reinterpetacija“ koja dopušta široki spektar kreativnih načina i slobodu stvaranja na temelju književnoga teksta u okvirima filmske umjetnosti. Možemo ustvrditi kako odnos književnosti i filma u širem smislu nije odnos isključivosti, nego odnos uključivosti (vidi: Uvanović 2008). Uslijed toga, cilj je ovog članka prikazati na koji su način određena ideja, aspekt ili koncept preneseni na filmsko platno uz pomoć različitih modela adaptacije književnog teksta. Takva komparativna analiza pružit će uvid u razlike koje su se dogodile tijekom filmske adaptacije u odnosu na književno djelo. Filmska adaptacija u tom slučaju citira književni izvor i presađuje ga u novi kontekst, dajući mu novu estetsku, povijesnu i političku dimenziju. Pritom smo se vodili sinkronom tipologijom ekranizacijskih oblika koju je razvio Helmut Kreuzer: „1. adaptacija kao preuzimanje književnoga gradiva i motiva; (...) 3. adaptacija kao transformacija i kao interpretirajuća transformacija (radikalno subjektivna interpretacija predložka)“ (Uvanović 2008: 42). Unutar ovih temeljnih tipova postoje varijacije sadržajnog odnosa između predložka i adaptacije: „1. aktualizirajuća adaptacija; 2. aktualno-politizirajuća adaptacija; (...) 5. estetizirajuća adaptacija;“ (Uvanović 2008: 42-43). Idealizacija, estetizacija i transformacija tri su pristupa s pomoću kojih su jedan klasičan tekst ukrajinske književnosti (*Kajdaševa sim'ja*, Nečuj-Levyč'kyj, 1879.), dramsko djelo (*Dykyj Angel*, Kolomijec', 1978.) te jedan suvremeni roman (*Felix Austria*, S. Andruhovyč, 2014.) adaptirani u film.

Ono što je zajedničko svim trima filmovima jest to da su sva tri snimljena u neovisnoj Ukrajini. S druge strane, sva tri književna predložka pripadaju različitim žanrovima – pripovijesti, drami i romanu. Prvi film adaptacija je književnog teksta, riječ je o pripovijesti ukrajinskog književnika Ivana Nečuja Levyč'kog *Kajdaševa obitelj* čiji filmski naslov glasi *Uhnatiti Kajdaša*. To je, ujedno, najstariji od tri književna teksta te se smatra klasikom ukrajinske književnosti; drugi je film adaptacija dramskog teksta

*Divlji Andeo* koji je prenesen na filmsko platno krajem 2010. godine pod naslovom *Platon Andeo*; te treći, posljednji film, koji nosi naziv *Odana*, adaptacija je najnovijeg suvremenog romana *Felix Austria* koji potpisuje ukrajinska književnica Sofija Andruhovič. Primjetno je da je zajedničko obilježje svim trima spomenutim primjerima to da je naslov filmskog ostvarenja izmijenjen, točnije, ne odgovara u potpunosti naslovu književnog djela što već ukazuje da je film svojevrsna interpretacija, a ne doslovno preslikavanje književnog djela.

Nadalje, ono što je zajedničko i adaptacijama i književnim djelima jest to da se u središtu nalazi obitelj. U sva tri primjera, međutim, vidimo različito ophođenje s književnim tekstem. Svako filmsko djelo, uz središnjeg junaka, bavi se zbivanjima unutar tri različite obitelji. Ako je *Platon Angel* čvrsta ruka i autoritativni otac koji drži na okupu svu obitelj, onda protagonist iz filma *Uhvatiti Kajdaša* pokazuje raspadanje jedne takve obitelji i patrijarhalnog društva općenito, oca kao pasivno središte i člana unutar te obitelji što je u potpunoj suprotnost Platonu Angelu. Treći film *Odana* bavi se nepotpunom obitelji koju glavna junakinja pokušava stvoriti na silu, nastojeći zadržati prividnu obitelj i stvoriti je onakvom kako je zamišlja u svojoj mašti.

Dakle, radi se o tri obitelji u različitim stadijima i stanjima njihova bivanja te sve tri proživljavaju određenu krizu. U jednoj je spomenuta situacija krize prikazana maštovito, estetski i senzualno (*Odana*), u drugoj situaciji izrazito komično i tragično (*Uhvatiti Kajdaša*), dok u trećoj – uzvišeno i patetično, mogli bismo reći čak i naivno (*Platon Angel*).

## 2. Idealizacija

Dramsko djelo *Dykyj Angel*, što bi u prijevodu značilo *Divlji Andeo* (s time da je Andeo – prezime glavnog junaka drame,) nastalo je 1978. godine. Književnik i dramatičar Oleksij Kolomijec' u tom se razdoblju i nadalje morao pridržavati zadanih socrealističkih okvira u svome stvaralaštvu, premda ih je nastojao izbjeći na sve moguće načine.

Međutim, to djelo ipak prikazuje razdoblje tzv. socijalizma s ljudskim licem, humanizam i ljubav prema državi, pošten rad u praksi na primjeru života jedne obitelji te samo blago transformira glavne poruke i kodove socrealizma te prikazuje krizno stanje modernoga društva. Otac – Platon Angel – gotovo je autoritarni glavni

junak, koji čvrstom rukom drži cijelu obitelj – po uzoru na tadašnje vođe. Na taj se način formira lik dobrog i brižnog oca, ali istovremeno i oca koji je strog i mudar, kojemu obitelj zahvaljuje na pruženoj sigurnosti i ne preispituje njegove odluke.

Problemi koji se javljaju u obitelji kada se sinovi usprotive očevoj volji, što gotovo dovodi do njezina potpuna raspada, kao i gubitka očeva autoriteta – mogu se usporediti s krizom tadašnjeg društva. Međutim, na kraju, kako i priliči kazališnim komadima toga razdoblja, otac uspije pobijediti sve poteškoće, ispraviti greške i vratiti obitelj na okup.

Novatorstvo same drame, a kasnije i filma, stavljanje je lika snažnog oca u centar hijerarhije jer u ukrajinskoj književnoj tradiciji osoba koja okuplja i *drží* svu obitelj obično je lik majke, koji doživljava gotovo sakralnu interpretaciju u pjesništvu (a kasnije i u proznim djelima i drami). U hijerarhijskom svijetu drame i filmske adaptacije ipak možemo govoriti o izrazito patrijarhalnom modelu s obaveznim elementima dominacije oca/muškarca, moralno jake ličnosti i fizički snažne osobe koja opskrbljuje, vodi i štiti svoju obitelj.

Ovaj prvi primjer književnog djela ipak doživljava preobrazbu u filmu koji je 2011. godine snimio redatelj Ivan Vojtjuk; film nosi naziv *Platon Angel*. Što se promijenilo u filmu u odnosu na dramu? Kako se navodi u opisu filma – film je to koji govori „o ukrajinskoj obitelji, o zemlji, o svecima i jednostavnim istinama koje se vežu uz najveći blagdan Ukrajini – Božić“ (Platon 2021). Primjetno je da se u neovisnoj Ukrajini fokus prikazivanja i tumačenja književnog materijala mijenja te se humanistički socrealizma na filmskom platnu u novoj interpretaciji pretvara u blagi *nacionalni realizam*. Na prvom se mjestu umjesto ideologije pojavljuju moralne vrijednosti osobe, ljubav prema svojoj zemlji i tradiciji. Neke su replike izbačene, fokus je u nekim scenama izmijenjen pa i sam lik oca (p)ostaje idealiziran, gotovo u potpunosti pozitivan, premda je otac još uvijek snažan i uvjeren u ispravnost svojih odgojnih metoda. Drama je osuvremenjena uvođenjem određenih jezičnih elemenata (koristi se *suržik* – mješavina ukrajinskog i ruskog jezika, ili je prisutno korištenje čistog ruskog jezika), pritom valja primijetiti da su likovi međusobno suprotstavljeni na jezičnoj osnovi, točnije pozitivni likovi govore isključivo književnim ukrajinskim jezikom, dok negativni pak isključivo koriste ruski jezik i *suržik*.

Film se ipak odmakao od izvornog teksta jer u književnom se tekstu naglasak stavlja na obiteljski sukob koji je rezultat različitih karaktera, svjetonazora koji se preslikava u krizu društva, fokus se stavlja na posao i nerazumijevanje među generacijama. S druge strane, u ekranizaciji su dodani problemi poput korupcije među dužnosnicima, problem kriminala, nepreuzimanja odgovornosti za svoja djela, ravnodušnog odnosa mlađe generacije prema obiteljskim vrijednostima, izražena je i nespremnost da se svi ti problemi riješe.

Bez obzira na izmjene i osuvremenjivanje filmskih okolnosti poruka ostaje ista jer otac spašava kćer i rješava sve probleme sinova, vraćajući ih na pravi put moralnih odluka u osobnom i poslovnom životu. Glazba u filmu podcrtava idealizaciju glavnog junaka i služi samo kao podloga. Krajolik, tj. panoramski prizori prirode, koriste se mnogo više nego u književnom izvorniku te samom filmu pridaje odjek epskog, monumentalnog djela.

Glavnu ulogu u filmu tumači čuveni ukrajinski kazališni i filmski glumac Bogdan Stupka, koji je izvrsno, bez banalizacije, utjelovio klišeižirani i idealizirani psihološki portret brižnog i odlučnog oca. Na primjeru ovoga filma vidljivo je da je ukrajinska kinematografija od socrealizma baštinila i naslijedila uzvišenost, naglašenu patetiku i moralizatorsko uzdizanje tzv. vječitih vrijednosti. Idealizacija glavnog lika upotpunjuje se dodanim epizodama koje izvorno ne postoje u drami, uspomename Platona na Božić kada su njegova djeca bila mala. Takve se epizode, naravno, nisu mogle prikazati u socrealističkom okruženju sovjetske Ukrajine, no u razdoblju nastanka filma odlično su dopunile arhetipsku sliku ukrajinske obitelji te upotpunile sliku pozitivnog junaka, vjernika, domoljuba i pravednog *patera familiasa*.

S druge strane film stvara apsolutno nemogući svijet u kojem se glavni junak prisjeća „švedskog modela socijalizma“ (vidi: Platon 2011) u njegovu kolektivu u bolnici, koji se nikako ne može povezati s pjevanjem božićnih pjesama ispred crkve ili samoga slavlja Božića. Prošlost u filmu postaje nekonfliktna i spaja nespojivo: dobri i pošteni socijalizam s jedne strane i kršćansku vjeru i ukrajinsku tradiciju s druge strane. Uz to, nigdje se ne spominje da su upravo iste te bolnice, odnosno njihovi zaposlenici, bile i ostale najveći izvor korupcije. U protagonistovu svijetu postajali su i pravednost i poštenje te radišnost i upravo se na te vrijednosti i dalje treba oslanjati ovaj svijet, ali i minijturni model svijeta, tj. obitelj koju on spašava, odgaja, njeguje i poučava kao pravedan i dobar otac.

S jedne strane, u dramskom se djelu oca može okarakterizirati kao okrutnog s obzirom na odluke koje donosi, kao primjer starije garde koja također ne mora uvijek biti u pravu, s kojom se treba ići na kompromis, film pak obraća pozornost na mudrost starijih i iskusnijih ljudi, zato je filmski protagonist pravi junak s kojim se želite poistovjetiti, on postaje uzorom.

Pošten rad, trud i zalaganje, beskompromisno poštenje i ukrajinska moralna tradicija – to su obiteljske vrijednosti koje promiče otac Platon.

Na kraju filma, kao i u drami, Platon Angel umire, izvršivši svoju funkciju i stvorivši te održavši u vrijeme krize složnu obitelj na okupu. Savršeni patrijarhalni svijet pobjeđuje sve poteškoće i uspostavlja sklad.

### 3. Estetizacija

Drugi primjer na koji ćemo se osvrnuti ekranizacija je romana Sofije Andruhovič naslovljen *Felix Austria* iz 2014. godine koji je adaptiran u zasebno estetsko kinematografsko djelo pod nazivom *Odana* (prvo takvo u ukrajinskoj kinematografiji) iz 2020. godine.

I ovaj roman govori o obitelji, no, za razliku od prethodnih, o umjetnoj i nestvarnoj obitelji i isto tako prividnoj sreći i hinjenoj postojanosti bajkovita svijeta. Glavna junakinja nije u srodstvu sa svojom obitelji, nego je posvojeno siroče koje je spasio stanoviti doktor Anger nakon požara. Malena Stefa bila je dijete služavke na Angerovu imanju i zajedno s Angerovom kćeri Adelom, spašena je iz požara. Doktor se sažali i ostavi djevojčicu da odrasta zajedno s njezinom kćeri, kasnije se Stefa brine za njega, a nakon njegove smrti i za svoju polusestru, napola prijateljicu napola gospodaricu Adelu, kojoj radi sve što rade sluškinje. Stefa želi pripadati toj obitelji, i samo u toj okolini vidi svoj svijet mogućim.

Umjetnost majčinstva, prividnost obitelji i zajednice, društva i države kao cjeline postaje vidljiva tek s odmakom, kada autorica previše razotkrije karte i ogoljuje metaforu – moja ljubav vječna je kao i Austrija! (vidi: Andruhovič 2018), pomislit će Stefa u zanosu i bunilu požara pri kraju romana (motiv požara komponenta je koja uokviruje roman). Priča se prekida u trenutku kada bi obitelj napokon mogla postati potpunom, Adela bi dobila dugo očekivano dijete, a Stefa time izgubila svoj utjecaj...

zato se i u svojim posljednjim maštarijama Stefa vidi daleko od te nove obitelji, u drugom svijetu u kojem će napokon samostalno graditi sebe.

Bez obzira na odviše otvoreno prikazivanje umjetnog konstrukta, autorica je ipak vrsna stilistica, a priča je stilizirana u duhu stare Austrije što je svojstveno njezinu ocu, književniku Juriju Andruhovyču koji toliko njeguje mit o sretnim vremenima Ukrajinaca koji su nekoć s pravom uživali kao dio istinske i kulturne Europe.

Odmah na početku čitanja upada u oči prekomjerna patetika teksta, nešto što podsjeća na stil Jurija Vynnyčuka (vidi: Stasinevyč 2014) i na njegove legende o gradu, priče o mitskoj Galiciji. Međutim, ovakvo nalikovanje teksta na turistički vodič u jednom trenu polako i neprimjetno ostaje u pozadini, postaje sporednim, iako nigdje ne nestaje, oslobađajući mjesto na sceni za nešto sasvim drugo, pretvarajući se u moćni kontrapunkt. Književnica ne namjerava trošiti napore u romanu samo na prikazivanje živopisnog Stanislaviva iz 1900. godine ili stvarati slikovitu razglednicu, fotografiju za album.

Iza optimističnog natpisa *Felix Austria* krije se druga priča: to je roman o raspadanju, propadanju, sumraku civilizacije, o početku „antropološke revolucije“ kada će stari ustroj i poredak uskoro biti pometen nezaustavljivim silama (vidi: Stasinevyč 2014). Ne nazire se nada povratka na staro, ali katastrofa koja slijedi već se jasno osjeća u zraku. Barem u ozračju romana, dok na filmu taj aspekt naracije nije istaknut.

Oni koji su čitali roman primijetiti će da se razina karakterizacije likova na platnu ne može usporediti s onom u knjizi te da film kao glavni lajtmotiv ističe odnos uzajamne ovisnosti, poluljubavi i polumržnje dviju žene – sluškinje Stefanije i njezine gospodarice Adele. Erotski detalji u filmu podvrgnuti su kritici, upravo se zbog njih film počeo percipirati kao *erotska bajka*, ali zaista ti detalji stavljaju fokus filma na osjetilnost. Erotske scene vjerojatno su trebale naglasiti dvosmislenost i nerazjašnjenost odnosa između junakinja, Stefe i Adele (i njezinim suprugom Petrom) s jedne strane i Stefinom usamljenošću s druge strane. Nakon nekoliko scena u kojima postaje jasno kako se Stefin svijet iluzija počinje urušavati, na filmu se kulminacija ublažuje, gotovo nestaje, nema oslobođenja od napetosti, vrhunca, već se umjesto strmovitog finala javljaju fotografije koje zamjenjuju svršetak te pretpostavljaju sretan kraj. Stoga, premda nam finalni dio filmske adaptacije nudi odgovore na sva pitanja, ipak izostaje osjećaj da se sve na kraju stopilo i poklopilo



kako treba. Film nastoji, na vrlo suptilan način, natuknuti da se radi o utvarama iz prošlosti, o strahu pred budućnosti, o vlastitim unutarnjim demonima i o tome koliko je složeno i teško priznati samom sebi istinu. Kao pozitivni element može se izdvojiti činjenica da se zapadna Ukrajina nije prikazala klišeizirano u narodnim nošnjama, vezenim košuljama i maramama kao što je to slučaj u mnogim ranijim filmovima.

Redateljica filma, Hrystyna Syvolap, svijet glavne junakinje Stefe naziva svijetom u kojem su realnost i iluzija isprepleteni u čvrsto klupko koje se iznutra ne može raspetljati (Rahmanina 2020).

*Odana* je praznik za oči, ambijent starinske vile, jela galicijske kuhinje i dekoracije Ivano-Frankivs'ka (nekadašnjeg austrougarskog Stanislaviva), pretvorili su filmsku zbilju u živi muzej. Neki će gledatelji u filmu vidjeti blijedi odjek istančanog psihologizma kojim je ispunjen tekst romana, drugi će u *Odanoj* vidjeti odličan ženski film, treći melodramu, bajkoviti krimić, ironično-magijsku komediju itd. Autori filma naglasak su stavili na estetiku koja je vidljiva u raskošnim kostimima, ručno izrađenom nakitu poznatih brendova, odličnim dekoracijama i lijepo ukomponiranim kadrovima.

Književnik Andrij Bondar komentirajući film istaknuo je kako su *dekoracija, halucinacija, fantazija, iluzija* te *obmana* glavni markeri na kojima je izgrađena naracija u *Odanoj* (Bondar 2020). Sama svijest o uvjetnom prostoru u filmu dopušta da se film gleda s užitkom, a da se pritom ne traže podudarnosti i vjerno prikazani detalje iz izvornog teksta romana. Jer zapravo, njih u filmu ni nema. Tek je jedan sloj iz romana prenesen i stavljen u fokus filma, dok se roman kao drama, roman kao tragedija, roman kao poraz i krah iluzija, kao urušavanje mitova u filmu preoblikuje u estetski gotovo do savršenstva dotjeranu priču o ukrajinskoj Pepeljugi, galicijskoj sluškinji iz gradića Stanislaviva koja je jednom davno živjela negdje u sretnoj Austriji.

Prošlost i povijest u filmu su prisutni na razini leksikona, dekoracija, ali ne i na razini same radnje. Ono što nam pomaže da uronimo u svijet filmske adaptacije jest fantazmagorija, simbolizam, širenje uvjetne realnosti uz pomoć različitih bajkovitih detalja. Leteće ribe koje razgovaraju ili figurice od papira koje se kreću, razgovori s portretima na zidovima, klavir koji sam svira, netko će u svemu tome vidjeti detalje

preuzete iz *Harryja Pottera* i *Amelie*, ali u *Odanoj* oni su uklopljeni vrlo prirodno te nisu suvišni.

Film se od knjige razlikuje većom lakoćom. On nam ostavlja dojam da se redateljica toliko udubila i zaokupila točnom reprodukcijom i vjernim prikazivanjem fantazmagorične atmosfere na platnu (u čemu je i uspjela) da se nedovoljno posvetila razradi samih likova. Međusobna ovisnost i lažljivost sjećanja u filmu se mogla razvijati i prikazivati pažljivije i detaljnije te se manje posvetiti prikazu maštovitih jela. Ipak, uza sve nedostatke glume i neuvjerljivih obrata radnje, *Odana* je lijep film, ispunjen emocijama koji nosi u sebi određen po(ř)uku, koja se može razaznati čak i u sižeju koji nije dokraja razrađen. Vizualno i tehnički to je vrlo kvalitetno izvršen zadatak.

U filmu i romanu velika se pozornost posvećuje iznimnoj galicijskoj kuhinji. Glavna junakinja Stefa u filmu obožava kuhati maštovita jela na čemu bi joj mogli zavidjeti i bečki i pariški restorani. U ovome se filmu nadrealizam, magija i bajkovitost osjećaju sinestezijski, u bojama, na dodir i miris. I knjiga i film uspijevaju probiti okvir dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog te doprijeti i prodrijeti do naših osjetila i uma.

Hoće li gledateljima čitanje romana pomoći u objektivnom i potpunom razumijevanju filma, teško je reći. Ljubiteljima intelektualne, vješto stilizirane psihološke proze i razbijanja iluzija te urušavanja mitova preporučit ćemo čitanje romana, a poklonicima estetski istančanih slika i ženskih senzualnih priča sa sretnim završetkom ili pak ljubiteljima raskošne odjeće, šarenila i finih ukusnih detalja, preporučit ćemo gledanje filma. Prvog takvog u povijesti ukrajinske neovisne kinematografije jer roman je taktilan, a film *Odana* raj je za esteta.

#### 4. Transformacija

*Kajdaševa sim'ja* (*Kajdaševa obitelj*) – naslov je prve istoimene ekranizacije ukrajinskog klasika koja je realizirana 1993. godine, a nastojala je vjerno dočarati atmosferu života jedne ukrajinske seljačke obitelji iz XIX. stoljeća iz sela Semigora. Nas pak zanima druga adaptacija pripovijesti koju je Ivan Nečuj Levyc'kyj napisao davne 1879. godine. Čitajući književno djelo može se opaziti kako je Nečuj-Levyc'kyj opisivao zbivanja iz svoje sadašnjosti, točnije, sam je svjedočio događajima koji se spominju

u pripovijesti. Prva ekranizacija (1993) dočarava prošlost, dok druga, kojoj se u ovom izlaganju planiramo više posvetiti, opet nas odvodi u sadašnje vrijeme.

Nova adaptacija klasičnog književnog djela ukrajinske književnosti snimljena je u obliku serije od dvanaest nastavaka te nosi naslov *Uхватити Кайдаша*. Sama je adaptacija podigla dosta prašine. Zapravo gledatelji su doživjeli pravi kulturološki šok kada su umjesto antologijskih i svima dobro poznatih likova – seljaka iz XIX. stoljeća, odjevenih u tradicionalne narodne nošnje, koji u književnom djelu govore sočnim i raskošnim narodnim jezikom bogate frazeologije – vidjeli sirovu sliku suvremenog ukrajinskoga sela i čuli suržik, tj. već spomenutu mješavinu ruskog i ukrajinskog jezika, začinjenog sniženim leksikom, dalekog od književnog ukrajinskog standarda.

Svakodnevnica u kojoj vlada kaos jeftine robe i kiča, bezizlaznost nezaposlenosti na selu, neprilagođenost života na periferiji u kojoj se prepoznaje želja da se iz svega toga istrgne i pobjegne – stvara nelagodu jer većina ukrajinskih gledatelja prepoznaje sliku Ukrajine od prije deset godina (vrijeme radnje može se prepoznati na temelju isječaka iz vijesti na radiju i televiziji).

Sam naziv ekranizacije referira se na opus dvojice književnika: prvo je samo djelo Nečuja Levyc'kog *Kajdaševa obitelj*, a drugi se dovodi u vezu s legendarnim izrazom koji je ispisan na grobu ukrajinskog putujućeg filozofa i pjesnika, Grygorija Skovorode: *svijet me lovio, ali nije me uhvatio...*

Ako govorimo o razdoblju od 1878. godine, točnije, o vremenu od nastanka teksta do danas, recepcija teksta u ukrajinskoj književnosti pokazala je da se radi o arhetipskom tekstu ukrajinske kulture. Autor pripovijesti *Kajdaševa obitelj* bio je pokretač kulture u svoje vrijeme, geokultumi demijurg, opisujući i locirajući u Ukrajini svoj teritorij te bilježeći ga na papiru do najsitnijih detalja. Samim time on stvara nacionalni karakter, ukrajinski nacionalni tip te u tom smislu Ivan Nečuj Levyc'kyj jedna je od ključnih figura cijele ukrajinske književnosti.

Kao povijesna podloga za djelo Nečuja Levyc'kog poslužilo je vrijeme nakon ukidanja kmetstva kada su se seljaci susreli s izazovima kao što je samostalno vođenje gospodarstva, vlastite imovine, raspodjele i umijeće raspolaganja novcem, plaćenim radom, obrade vlastite zemlje... U ekranizaciji se, međutim, kao paralela provlači vrijeme od 2010. do 2014. godine, riječ je o turbulentnom razdoblju iz novije

ukrajinske povijesti kada se ljudi na novi način susreću s nekim novim izazovima. Koristi se motiv radiovijesti kao pozadinski kontekst koji je prikazan nenametljivo (ako izuzmemo svađu braće prilikom glasovanja), tu su i vojni kamioni koji prolaze – suvremena tema odvija se u pozadini potencijalne ratne opasnosti, književni tekst odvija se nakon ukidanja kmetstva. Moglo bi se učiniti da takvo vremensko izmještanje i kontekstualizacija neće biti jednostavna, ali ispostavlja se da je ona vrlo učinkovita o čemu govori i Natalja Vorožbyt, autorica scenarija, napominjući da su to dva razdoblja u kojem su ljudi bili izgubljeni, ali su se pokušavali snaći.

Serijski je dobar način da se klasična književnost popularizira među širom publikom, glavna narativna linija u knjizi, u najbitnijim crtama, prati radnju u ekranizaciji, dodane epizode uspješno su unesene.

Jedna od opasnosti adaptacije književnog teksta jest banalizacija jer klasici su uvijek nezgodni za obradu: ako ih ne diramo i ne mijenjamo, ostat će klasici, ali oni istovremeno provociraju da ih se na neki način aktualizira (Gundorova 2020). Prisutna je i opasnost pojednostavljenja stvari jer ako želimo, vrlo sažeto možemo prepričati o čemu djelo govori: o snahi, zloj svekrvi koja maltretira i ogovara svoje snahe, ocu alkoholičaru, sinovima koji se počinju svađati međusobno i dižu ruku na oca, o stablu kruške oko koje se lome koplja i prepire sve dok sama vočka nije usahla i time se ujedno i završava pripovijest. Dakle, sve se to može iznimno jednostavno prikazati i ekranizirati u maniri plitke komedije ili sapunice. Druga stvar koja je potencijalno opasna jest prepričavanje radnje i težnja prema realizmu. I u tom se slučaju gubi sama srž, tj. ekstrakt književnog djela. A opasnost kod vizualne, kazališne i filmske adaptacije leži u tome da redatelj može postati rob toga realizma, rob doslovnih detalja koji su prisutni u djelu (taj je problem upravo prisutan u adaptaciji romana *Felix Austria*, ali ne i u slučaju *Kajdaševe obitelji*).

Tanka je granica između aktualizacije književnog teksta i profanacije, teško je da djelo ostane klasik nakon što je dobilo novo ruho. To je pitanje distance i dijaloga. Hermeneutika nas uči da nam djelo tijekom čitanja govori, treba ga samo čuti, to je svojevrsan dijalog u kojem mi postavljamo pitanja a odgovore tražimo u tekstu, što je tekst bogatiji i složeniji, to se više pitanja može postaviti, a tekst nam pritom može ponuditi mnogo višeznačnih odgovora.

Tu je i opasnost od etnografizma i banalizacije, kada čitatelj ni u tekstu ni u filmu ne može vidjeti njegovu dubinu jer djelo ne progovara samo o životu na selu. Ono se može čitati i analizirati na mnogo različitih načina: kao veliku dramu jer riječ je o tragikomediji, djelu koje ima i elemente komičnoga i tragičnoga, a tragedija je u činu raspadanja tradicionalnog patrijarhalnog ukrajinskog sela, civilizacije zemljoradnika, seljaštva, o raspadanju obitelji, društva na čijim je temeljima stajala ta stara Ukrajina. Takva se obitelj raspada, kao što se propitkuje i potkopava uloga oca obitelji, jer tko je bio Omeljko Kajdaš u tradicionalnom shvaćanju? On je bio otac, pater familias koji je sve uzde držao u svojim rukama i za razliku od sretnog kraja adaptacije *Dykoog Angela*, Omeljko Kajdaš tužan je otac, iznimno vješto prikazan nabijen psihologizmom filmski lik koji je svjestan svega što se odvija oko njega, svoga propadanja, svoje ovisnosti, propadanja obitelji i sela, on nije junački i snažan lik muškarca pobjednika u patrijarhalnom društvu, već je tragičan lik promatrača kraja staroga svijeta, promatrača koji na kraju ne može više ništa poduzeti... Ali tu je prisutan i Edipov kompleks jer na njega podiže ruku jedan od sinova dok ga drugi jednostavno više ne poštuje. Na kraju, tragedija Omeljka Kajdaša skriva se i u samim riječima koje on upućuje u filmu svojem kumu: bio sam Kajdaš, a postao sam Kajdaščić. Upravo se i to degradiranje i urušavanje patrijarhalnoga svijeta također može smatrati svojevrsnom tragedijom i osobnom dramom protagonista.

Film, kao i književno djelo, tematizira obitelj i to kako se razvijaju odnosi unutar nje same, kako netko želi njome dominirati i gospodariti te kako se tradicionalna obitelj polako urušava. Film, kao i književno djelo aktualizira i pitanje osobne tragedije, ali i mogućnosti sreće u vremenima globalnih promjena, društvenih zbivanja i obiteljskih svađa.

Tekst književnoga djela slikovit je, usmjeren na vizualnu percepciju krajolika, svakodnevice, vanjštine junaka. Autor nas uvodi u kuću, detaljno opisuje sve prostorije i upoznaje nas sa svakodnevnim radnjama. I film je isto na neki način više usmjeren na vizualno, na promatranje, nemamo junake koji samo govore o svojim osjećajima, tumače emocije, već ih vidimo u konkretnim situacijama. Uz to, u filmu je drugačije postavljen naglasak na prostor, to je marginalni svijet, na rubu prirode i civilizacije, na rubu grada i sela, tako okolica kao mjesto radnje poprima arhetipsku narav. To je tzv. liminalni prostor, prostor prijelaza u kojem se mijenja identitet koji još nije dokraja formiran što je vrlo simptomatično za stanje ukrajinskog društva u ovom trenutku.

U filmskoj adaptaciji također je prisutan i kič na razini interijera, odijevanja koji je prikazan u duhu 2010-ih, ali i na glazbenoj razini koji dočarava epohu: ruska pop-glazba koja je bila iznimno popularna u to vrijeme odzvanja zajedno s ukrajinskim narodnim pjesmama. Sve se to isprepliće i sa suvremenim etnoprizvukom benda *DakhaBrakha* što stvara ozračje odlične namjerne disonance. Kič se koristi na različitim razinama, na razini masovne kulture, odjeće, ambijenta, glazbe i naravno na jezičnoj razini, u suržiku. Mnoge kritike upućene su na račun serije upravo zbog korištenja suržika (Ševčuk 2021), dok se drugima takvo rješenje čini odličnim jer to je taj živi jezik kojim se govori, koji se razumije i s kojim se likovi mogu identificirati, jezik koji nije ispravljen u čisti književni standard koji se zapravo vrlo rijetko u svakodnevnom životu koristi na toj razini komunikacije.

Ono što nije u potpunosti iskorišteno u filmu jest dočaravanje krajolika kao što je to učinjeno u književnom djelu. No zato je izvrsno prikazana autentičnost ukrajinske provincije, rubnog područja sela i grada te život jedne obitelji na tom civilizacijskom prijelazu. Poseban je bonus filma to što redateljica ne kritizira svoje junake, ne moralizira kako je to bilo uobičajeno u književnosti ili primjerice u prvom primjeru filmske adaptacije, drami *Platon Angel*, te, što je najbitnije, ne stvara antagonizam između pozitivnih i negativnih junaka jer svi su njegovi junaci živi, oni su ljudi s manama, ali tako opisani i prikazani da ih prihvaćamo i ne možemo stati tek na stranu jednog od njih, odnosno ne može se izdvojiti u potpunosti pozitivan ili u potpunosti negativan lik.

U formatu „lakog žanra“ filmske serije na temelju vješte adaptacije klasika ukrajinske književnosti gledatelj se susreće s teškim pitanjima kao što su obiteljsko (fizičko, seksualno i psihičko) nasilje; propitkuje se nasljeđe tradicijske kulture; pitanje totalitarnog mišljenja i osobnog izbora bez pritiska društvenih normi i očekivanja. U filmu se karakteri dodatno produbljuju stoga se ovakva filmska adaptacija može smatrati vrlo uspješnim primjerom transformacije književnog teksta u filmsko umjetničko djelo.

## Literatura

- Sofija ANDRUHOVIĆ, 2018: *Felix Austria*. Prijevod: Domagoj Kliček i Dariya Pavlešen. Zagreb: Edicije Božičević.
- PLATON ANGEL, 2011: Film PLATON ANGEL. Pristupljeno: 10. 10. 2021. na [https://www.youtube.com/watch?v=Wlh18qe\\_UTo](https://www.youtube.com/watch?v=Wlh18qe_UTo)

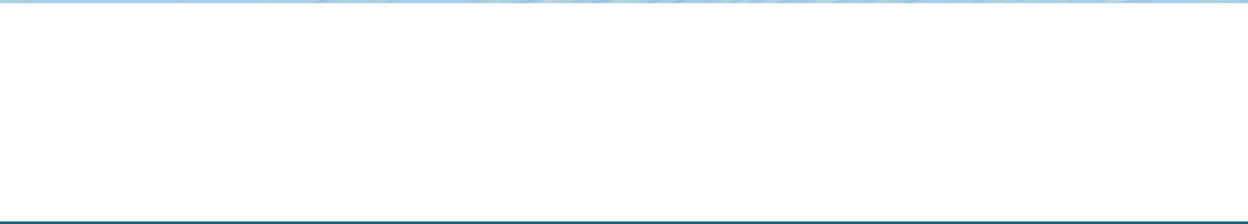
- PLATON ANGEL, 2019: Komentar uz film PLATON ANGEL. Pristupljeno: 13. 10. 2021. na <https://tvgid.ua/film/29045/platon-angel/>
- Andriy BONDAR, 2020: Opinion: „Viddana“. Pristupljeno: 11. 10. 2021. na <https://inkyiv.com.ua/2020/06/opinion-viddana/>
- Tamara GUNDOROVA, 2020: „Spijmaty Kajdaša“ i „Kajdaševa simja“: razgovor s Tamaroju Gundorovoju. Pristupljeno: 11. 10. 2021. na <https://fb.watch/9Ca6xPOjmg/>
- Oleksij KOLOMIJEC', 2009: *Vybrani tvory*. Kyjiv: Gramota
- Ivan NEČUJ-LEVYČKYJ, 2017: *Kajdaševa simja*. Harkiv: Folio.
- Anastasija RAHMANINA, 2021: *Manijak detalej*. Pristupljeno: 11. 10. 2021. na [http://specials.mbr.com.ua/viddana/style\\_ua](http://specials.mbr.com.ua/viddana/style_ua)
- Jevgen STASINEVYČ, 2014: I odyń u poli vojin. *Litakcent*. Pristupljeno: 10. 10. 2021. na <http://litakcent.com/2014/09/19/i-odyn-u-poli-vojin/>
- Jevgen STASINEVYČ, 2014a: Sofija Andruhovyč. Ja nikoly ne napyšu doskonaloji knyžky. Ale ja pysatymu. *Insider*. Pristupljeno: 10. 10. 2021. na <http://www.theinsider.ua/art/sofiya-andrukhovich-yanikoli-ne-napishu-doskonaloyi-knizhki-ale-ya-pisatimu/>
- Jurij ŠEVČUK, 2021: Mova v sučasnomu kinematografi Ukrajinu. *Zbruc*. Pristupljeno: 11. 10. 2021. na <https://zbruc.eu/node/102930>
- Željko UVANOVIĆ, 2008: *Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz brvatske i svjetske književnosti*. Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek.

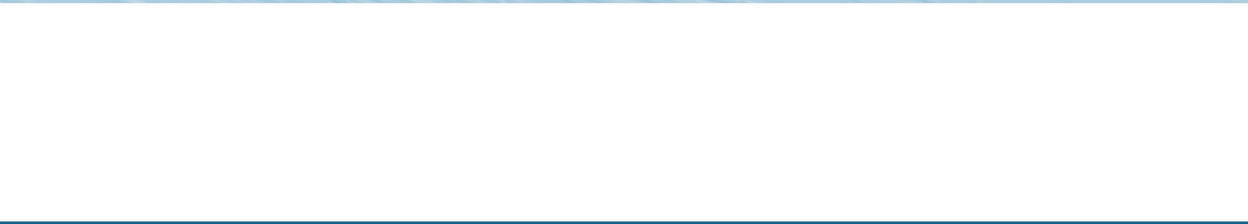
### Three Types of Screening of Literary Works on the Example of Ukrainian Literature

The aim of this paper is to show how a certain idea, aspect or concept is transferred to the film screen with the help of different models of adaptation of a literary text. Idealisation, aestheticisation and transformation, in the authors' opinion, are three approaches by which one classic text of Ukrainian literature (*Kaidash's Family* written by Ivan Nechuy-Levytskyj, 1879), one play (*The Wild Angel* by Oleksij Kolomijec', 1978) and one contemporary novel (*Felix Austria* written by Sofia Andrukhovych, 2014) are adapted into a film. The first work is an adaptation of a novella *Kaidash's Family* and is adapted into a TV series entitled *To Catch the Kaidash*. *Kaidash's Family* is the oldest out of the three literary texts discussed in this paper. The second film is an adaptation of the play *The Wild Angel*, which was transferred to the screen at the end of 2010 under the title *Platon Angel*. The third film is entitled *Viddana*, it is an adaptation of *Felix Austria*, the novel written by Ukrainian writer Sofia Andrukhovych. It is noticeable that the common feature of all three mentioned films is that the title of the film was changed, more precisely, it does not correspond fully to the title of the literary work, which indicates that the film is a kind of interpretation, not a literal copy of the literary work. We are dealing here with three families in different stages and states of their existence; all three are experiencing a certain crisis. In the first one, the mentioned crisis is presented as sublime and pathetic, we could even say naive (*Platon Angel*), in the second one – imaginatively, aesthetically and sensually (*Viddana*), while in the third one – as extremely comical and tragic (*To Catch the Kaidash*).









# SLAVISTIČNA PREPLETANJA 2

GJOKO NIKOLOVSKI, NATALIJA ULČNIK (UR.)

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija,  
gjoko.nikolovski@um.si, natalija.ulcnik@um.si

**Povzetek** Znanstvena monografija *Slavistična prepletanja 2* zajema sedemnajst prispevkov s področja raziskav slovanskih književnosti in prevajalskih stikov med slovanskimi jeziki ter interdisciplinarnih raziskav slovanskih književnosti. Monografijo odpira sklop prispevkov, ki slovanske književnosti obravnavajo skozi prizmo medkulturnosti, medtem ko so prevodi slovanskih književnosti kot kulturni transferji v fokusu prispevkov drugega sklopa. Tretji sklop monografije se osredotoča na raziskave starejših obdobj slovanskih književnosti, monografijo pa zaokrožajo prispevki s področja literarno-likovne medmedialnosti in filmskih adaptacij slovanskih književnosti. Medkulturne in prevajalske raziskave slovanskih književnosti, raziskave starejših obdobj slovanskih književnosti in adaptacij slovanskih književnosti so le nekateri od raziskovalnih izzivov slavističnih literarnovednih raziskav, ki so aktualne tako z vidika raziskovalnih tematik kot metodologij.

**Ključne besede:**

slovanska  
književnost,  
medkulturnost,  
literarni prevod,  
adaptacija  
literarnega dela,  
medmedialnost

# SLAVIC INTERTWINING 2

GJOKO NIKOLOVSKI, NATALIJA ULČNIK (ED.)

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia,  
gjoko.nikolovski@um.si, natalija.ulcnik@um.si

**Abstract** The scientific monograph *Slavic Intertwining 2* includes seventeen papers in the field of research into Slavic literature and translation contacts between Slavic languages, as well as interdisciplinary research into Slavic literature. The monograph opens with a set of contributions that deal with Slavic literature through the prism of interculturality, while the translations of Slavic literature as cultural transfers are the focus of the contributions of the second set. The third part of the monograph focuses on research into older periods of Slavic literature, and the monograph is closed by contributions from the field of literary and artistic intermediality and film adaptations of Slavic literature. Intercultural and translation research of Slavic literature, research of older periods of Slavic literature and adaptations of Slavic literature are just some of the research challenges of Slavic literary research, which are relevant both in terms of research topics and methodologies.

**Keywords:**

Slavic literature,  
interculturality,  
literary translation,  
adaptation of  
literary work,  
intermediality



Gjoko Nikolovski je doktor znanosti s področja slovenskega jezikoslovja in izredni profesor za slovenski jezik. Zaposlen je na Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, kjer predava slovenščino kot drugi in tuji jezik ter južnoslovanske jezike (hrvaščino, srbsščino in makedonščino). S sinhronega in z diahronega vidika raziskuje južnoslovanske jezike na različnih jezikovnih ravneh. Vključen je bil v raziskovalne in aplikativne projekte Slovenski jezik v stiku evropskega podonavskega in alpskega prostora (2011–12) in Digitalizacija in dostopnost slovarskih virov (2018–2019) ter Slovenščina na dlani (2017–2021). Bil je vodja Študentskih inovativnih projektov za družbeno korist, v okviru katerih sta nastali dve prostodostopni spletni aplikaciji SOS slovenščina (2019) in Hotel Slovenščina (2020), ki sta namenjeni učenju slovenščine kot drugega in tujega jezika. Je član programske skupine Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine

Natalija Ulčnik je doktorica jezikoslovnih znanosti in izredna profesorica za slovenski jezik. Predava na Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Mariboru. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino slovenskega (knjižnega) jezika, leksikologijo, leksikografijo, frazeologijo in paremiologijo. Osredinja se na jezikovnorazvojne zakonitosti, spremembe v slovenščini in knjižnojezikovno variantnost, v zadnjem času pa tudi na pripravo frazeoloških učnih gradiv v digitalnem okolju. Med letoma 2017 in 2021 je vodila projekt Slovenščina na dlani, v okviru katerega je bilo pripravljeno učno e-okolje za slovenščino. Uredila je monografijo Slovenščina na dlani 4, ki je vsebinsko vezana na digitalizacijo v jezikoslovju, razvoj in rabo jezikovnih virov ter učnih e-okolij. Sodelovala je v več raziskovalnih projektih s področja jezikoslovja, med drugim tudi v leksikografskem projektu Madžarsko-slovenski slovar (2015–2019), ki se je izvajal na Filozofski fakulteti univerze ELTE v Budimpešti. Je članica raziskovalnega programa Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine.



Univerza v Mariboru

---

Filozofska fakulteta