

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta  
Oddelek za slovenistiko

**Katarina Ražem**

# **Mladostnik-upornik v sodobnem slovenskem romanu**

Diplomsko delo

Mentorica red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, december 2015

## Kazalo vsebine

1 Uvod.....	4
2 Sodobni slovenski roman .....	5
2. 1 Literarna oseba .....	7
2. 1. 1 Protagonist v avtobiografskem romanu.....	9
2. 1. 2 Mlad, mlad – to se pravi v srcu vsega življenja .....	10
2. 1. 3 Lik mladostnika v mladinskem romanu .....	11
2. 2 Pripovedovalec in pripovedna perspektiva .....	11
3 Izbrani romani .....	15
3. 1 Florjan Lipuš: <i>Zmote dijaka Tjaža</i> .....	15
3. 1. 1 Tjaž.....	18
3. 2 Florjan Lipuš: <i>Boštjanov let</i> .....	23
3. 2. 1 Boštjan.....	25
3. 3 Lojze Kovačič: <i>Prišleki</i> (drugi del) .....	30
3. 3. 1 Bubi .....	33
3. 4 Suzana Tratnik: <i>Ime mi je Damjan</i> .....	38
3. 4. 1 Damjan .....	40
3. 5 Berta Bojetu: <i>Filio ni doma</i> .....	46
3. 5. 1 Filio .....	49
4 Sklep.....	54
5 Bibliografija .....	56
6 Viri in literatura.....	57

## **Izvleček**

Naloga se osredotoča na analizo in raziskovanje pomena (uporniškega) mladostnika v sodobnem slovenskem romanu, v katerem je njegova pojavnost redkejša kot v mladinski književnosti, ki zaradi usmeritve k mlademu bralcu narekuje izbiro tega lika. V vlogi glavne pripovedne osebe ponavadi nastopi kot prinašalec upanja za prihodnost, ki ga je brezvoljni in potrošniško orientirani odrasli protagonist v novodobnem svetu že izgubil. Prav tako je lahko posrednik pisateljevega uporniškega stališča do družbe, v besedilih z avtobiografskim izhodiščem pa tudi umetniško predelani model resničnega avtorja.

Ključne besede: mladostnik, uporništvo, sodobni slovenski roman, Berta Bojetu, Lojze Kovačič, Florjan Lipuš, Suzana Tratnik

## **Abstract**

The object of this final thesis is analysis and research of the role of a rebel adolescent in the modern Slovene novel, in which he does not appear as often as in youth literature, in which his presence is much more expected due to the fact that youth literature is oriented to young readers. In the role of the main novelistic character he usually appears as the bearer of the hope for the future, which an apathetic and materialistic adult character has already lost. He can also be the mediator of the writer's rebellious view of society or an artistic modification of the author in texts based on the author's autobiography.

Key words: adolescent, rebeldom, modern Slovene novel, Berta Bojetu, Lojze Kovačič, Florjan Lipuš, Suzana Tratnik

# 1 Uvod

Mladostnik v sodobnem slovenskem romanu ne nastopa tako pogosto kot v mladinski književnosti, zato je bilo raziskovanje njegovega pomena v besedilih, namenjenih zrelejším in bolj izkušenim bralcem, glavni namen mojega diplomskega dela. V analizo sem vključila romane *Zmote dijaka Tjaža* (Florjan Lipuš, 1972), *Boštjanov let* (Florjan Lipuš, 2003), *Prišleki* (Lojze Kovačič, 1984),<sup>1</sup> *Filio ni doma* (Berta Bojetu, 1990) in *Ime mi je Damjan* (Suzana Tratnik, 2001). Čeprav se ta besedila v marsičem razlikujejo, je njihov povezovalni element mladostnik v vlogi osrednje literarne osebe. Njegovo razčlenitev sem zastavila interpretativnoanalitično, saj se mi je zdel to najprimernejši način za ugotavljanje, ali so pri mladostniškem liku v analiziranih delih prepoznavne tipične poteze pripovedne osebe v sodobnem slovenskem romanu – odprtost, večplastnost in večpomenskost, ki omogočajo navezavo na preneseni pomen potepuha, burkeža in tepca v Bahtinovi teoriji. V tem delu naloge sem se posvetila tudi vprašanju identitete, ki ji sodobni slovenski roman v okviru intimne zgodbe pripisuje posebno pozornost, nič manj pomembnega mesta pa nima niti v procesu osebnostnega oblikovanja mladostnikov. Ker sem izhajala iz izhodišča, da ti v obravnavanih romanih nimajo enega samega pomena, naj bi analiza potrdila, da njihovo uporištvost ni zgolj odraz specifičnega razvojnega obdobja, ampak da je namenjeno odklanjanju določenih družbenih nepravilnosti, ki jih besedila postavljajo na tnilo kritike.<sup>2</sup>

Vendar prevzemanje mladostniške upornosti do sveta preko izbire mladega pripovednega lika po mojem mnenju ni edini razlog za njegovo naselitev v književnost za odrasle. Literarni mikrokozmos nekaterih avtorjev, npr. Kovačiča in Lipuša, je namreč postavljen na avtobiografski osnovi,<sup>3</sup> zajemanje snovi iz lastne mladostniške dobe pa vpliva na odločitev za pripovedno osebo, ki je za to obdobje najbolj reprezentativna. Po drugi strani prinaša mladostnik v besedila, napisana za odrasle, upanje za prihodnost, saj je zaradi vihravosti, drznosti in svobode pravo nasprotje notranje izpraznjenosti in duševne otopelosti odraslega lika v sodobnem slovenskem romanu.

---

<sup>1</sup> Roman *Prišleki* je izšel v treh knjigah (1984–1985), med katerimi sem za analizo izbrala drugi del. Glavni lik Bubi se v njem razvije v mladostnika, po svoji drugačnosti močno izstopajočega od okolice, zato je ta del romana najbolj sovpadel z mojo diplomsko temo.

<sup>2</sup> Avtorji so kritične osti naperili v oblastništvo in nasilje katoliške cerkve (*Boštjanov let*, *Zmote dijaka Tjaža*), patriarhalni red (oba navedena romana in *Filio ni doma*), represivni sistem (*Filio ni doma*, *Zmote dijaka Tjaža*) in agresivnost družbene večine (*Ime mi je Damjan*, *Prišleki*).

<sup>3</sup> Ob tem je treba poudariti, da avtobiografsko ozadje v Kovačičevih in Lipuševih besedilih ne zmanjša njihove literarne kvalitete, saj je preoblikovano z različnimi literarnimi sredstvi.

Pogled na mladostnika iz proze domačih avtorjev sem v primerjalni analizi združila z ustreznim zgledom iz svetovne književnosti, pri čemer sem upoštevala žanrsko, motivno-tematsko ali pripovedno podobnost. Kljub temu da me je v diplomski analizi najbolj zanimala literarna oseba, pa sem bila pozorna še na dva elementa epske strukture: pripovedovalca – pomembno se mi je zdelo predvsem njegovo razmerje do protagonista,<sup>4</sup> in perspektivo, ki se pri neodraslem liku pogosto prepleta z nezanesljivostjo in fantastičnimi prvinami. Ker bi umanjkanje ostalih pripovednih elementov odšknilo celovitost podobe posameznega romana, sem jih vključila v splošne podatke o izbranem besedilu, ki jim sledi analiza glavne literarne osebe.

## 2 Sodobni slovenski roman

Mihail Bahtin (1982: 12) je o romanu napisal, da je kot edina nastajajoča vrsta v tesnem stiku s sodobnostjo, katere časovni obseg pa je raztegljiv (Kos 1999: 373), kar potrjujejo tudi romani, ki sem jih zaradi mladostniškega lika uvrstila v svoj diplomski izbor. Čeprav so izšli po letu 1950, ko je nastopil čas sodobnega slovenskega romana,<sup>5</sup> so romani *Filio ni doma* (Berta Bojetu, 1990), *Ime mi je Damjan* (Suzana Tratnik, 2001) in *Boštjanov let* (Florjan Lipuš, 2003) že v območju najnovejšega slovenskega romana (1990–2015), besedili *Zmote dijaka Tjaža* (Florjan Lipuš, 1972) in *Prišleki* (Lojze Kovačič, 1984) pa ne.

Tisto, po čemer se sodobni slovenski roman najbolj razlikuje od predhodnih romanov, je umeščenost intimne zgodbe v njegovo središče. Spremembe, ki se odvijajo na ravni družbe, so tako puščene ob strani. Ta lastnost je skupna vsem analiziranim delom: antiutopični roman *Filio ni doma* se posveča trem medsebojno prepletenim osebnim zgodbam, besedilo *Ime mi je Damjan* inovativno pristopa k zgodbi lika z vprašljivo spolno identiteto, intimna zgodba glavne literarne osebe pa je v ospredju tudi v romanih *Boštjanov let*, *Prišleki* in *Zmote dijaka Tjaža*. Ob preusmeritvi zanimanja v osebno zgodbo in upovedovanju sodobnosti so v izbranih besedilih prisotne še druge lastnosti sodobnega slovenskega romana, ki sem jih v analitičnem delu navedla pri vsakem posebej.

Sodobni slovenski roman ohranja nekatere značilnosti tradicionalnega romana z realističnimi potezami, in sicer strnjeno zgodbo, motivirana razmerja med literarnimi osebami in prepoznaven kronotop, vendar njegov model preoblikujejo žanrski sinkretizem, prenovljena

---

<sup>4</sup> Tretjeosebni pripovedovalec vzpostavlja večjo razdaljo do pripovedi kot prvoosebni, nezanesljivost, humor, ironija, parodija in groteska pa jo še povečujejo.

<sup>5</sup> Oznaki sodobni roman in moderni roman sta v slovenski literarni vedi pogosto sinonimni, vendar je med njima mogoče potegniti ločnico. Termin moderni roman večinoma označuje romane, objavljene do leta 1945, sodobni roman pa tiste, ki so izšli po letu 1945 oz. 1950. (Zupan Sosič 2006a: 25).

vloga pripovedovalca in večji delež govora, zato ga je Alojzija Zupan Sosič (2006b: 26) poimenovala modificirani tradicionalni roman. Najpomembnejši preoblikovalec tradicionalnega vzorca je žanrski sinkretizem oz. preplet različnih žanrov v enem romanu, v primeru besedila *Filio ni doma* (Bojetu, 1990) antiutopičnega romana, ljubezenskega romana, dnevniškega romana, psihološkega romana, družbenokritičnega romana in romana parabole.

Sinkretizem, ki se deli na žanrskega, zvrstnega in vrstnega, je edini stalni pojav v romanu kot prehodni, odprti in nedoločljivi literarni vrsti (Zupan Sosič 2003: 35–37 in 2006b: 16). Zvrstni sinkretizem vnaša v romaneskno besedilo dramske, lirске ali esejistične značilnosti, s katerimi rahlja, prekinja ali preoblikuje pripoved v smeri dramatizacije, lirizacije in esejizacije; vrstni sinkretizem pa v roman vključuje različne literarne vrste, kot je Rilkejeva pesem v antiutopični groteski/paraboli *Filio ni doma*. Kljub preoblikovanju pripovedi z esejističnimi ali lirskimi prvini ohranja sodobni slovenski roman pripovednost v ožjem smislu, saj v njem prevladuje pripovedovanje, strukturirano kot niz dogodkov, ki z vzročno-posledičnimi razmerji in kronotopom gradijo zgodbo (Zupan Sosič 2006b: 26).

Na modifikacijo modela tradicionalnega romana je vplival tudi pripovedovalec, ki je prevzel ironično-satirično perspektivo, s katero se je njegova vloga prenovila. Bralec se lahko o tem mdr. prepriča v knjigi *Boštjanov let* (Lipuš, 2003), ki je zgled modificiranega tradicionalnega romana z realističnimi potezami: pripovedovalec je v tem besedilu ironičen do vaške skupnosti in katoliške cerkve, v njegovem pogledu na svet pa je zaznati tudi satiro do sodobnega življenja, s čimer vzpostavlja razdaljo do pripovedi.

Tretji preoblikovalec tradicionalnega vzorca je povezan z ubeseditvinimi načini, saj se je v sodobnem slovenskem romanu povečal delež govora. Poleg pripovednosti in opisa v njem zasledimo dinamične dialoge ali notranji monolog, ki bralcu omogoči vpogled v misli, doživljanje in čustvovanje pripovednega lika. V svoji domišljiji si tako ustvari podobo literarne osebe, ki v sodobnem slovenskem romanu ni opisana po zunanosti ali notranosti. Njeno karakterizacijo pospešijo esejizacija, lirizacija in ironizacija, ki preoblikujejo pripoved in rahljajo trdnost zgodbe, značilne za tradicionalni roman.

Sodobni slovenski roman nima linearne zgodbe, zato jo mora bralec rekonstruirati iz posameznih fragmentov. Ti praviloma ne upoštevajo časovnega zaporedja, temveč si sledijo na podlagi asociacij, reminiscenc, spominov in proleps, ki zahtevajo večjo bralno pozornost, kajti iz njih v bralčevi predstavi nastaja smiselna celota. Fragmentarna pripovedna tehnika je lahko tudi način spodbujanja bralne motivacije, saj se sprejemnik besedila pri prvem branju (ko še ne pozna zgodbe) seznanja samo z okruškom posameznega dogodka, kar stopnjuje njegovo pričakovanje glede razpleta. Tako npr. prvoosebni pripovedovalec v romanu *Ime mi*

je *Damjan* (Tratnik, 2001) svojo pripoved prekinja z asociacijami, retrospektivami, miselnimi preskoki ipd. ali pa je zaradi izgube spomina (»precej filma mi manjka« – Tratnik 2001: 38) preprosto ne more nadaljevati, zato je bralec dodatno motiviran za odkrivanje nadaljnega razvoja dogodkov.

To besedilo se povezuje s še eno prepoznavno lastnostjo sodobnega slovenskega romana – osrednjostjo spolne identitete, ki jo ponavadi spremljajo erotični motivi, saj je ljubezen v sodobnem slovenskem romanu glavna tema. Kljub naraščanju zanimanja za »trivialne« žanre, pri katerih je bralčevo doživljanje zgodbe v emocionalnem smislu zelo intenzivno, se v sodobnem slovenskem romanu srečamo z novo emocionalnostjo oz. odmikom od čustvenosti s humorjem, ironijo, parodijo in cinizmom.<sup>6</sup> Zanj pa so značilni tudi pogostejši fantastični motivi (zlasti v pravljичnem in antiutopičnem romanu), literarni eklekticizem oz. prepletanje različnih pojavov in transrealizem kot nova smer sodobnega slovenskega romana. (Zupan Sosič 2006b: 286–287 in 2013: 14).

## 2. 1 Literarna oseba

Razmišljanja o tem, kakšna naj bo romaneskna oseba, so spremljala nastajanje novega tipa romana v 18. stoletju, v katerem je bil najbolj zaželen junak,<sup>7</sup> ki ni »junaški« ne v epskem ne v tragičnem pomenu te besede, v sebi združuje različne poteze in nima izoblikovane ali nespremenljive podobe, temveč se kot osebnost razvija in spreminja (Bahtin 1982: 14). Vse te značilnosti zasledimo tudi pri liku v sodobnem slovenskem romanu, ki je odprt, večpomenski in večplasten. Med vsemi elementi epske strukture najbolj enotno povezuje pripovedne prvine med seboj, zato je še posebej pomemben za utrjevanje bralnega spomina (Zupan Sosič 2011: 149).

Literarna oseba je namreč avtonomna pomenska enota besedila, ki se najgloblje vtisne v bralčev spomin. Tudi ko od branja določene knjige mine veliko časa in se natančnega dogajanja ne spominja več, si lahko podobo literarne osebe še vedno prikljče v spomin. Čeprav je književni lik konstrukcija (semiotika ga razume kot znak, ki dobi polni smisel in pomen šele v kontekstu), na bralca učinkuje zelo emocionalno. Ta ga kljub fiktivnosti dojema kot živo osebo in se z njim celo identificira – vendar pa samo v primeru, da ima subjekt

---

<sup>6</sup> Alojzija Zupan Sosič (2013: 14) je nov tip čustvenosti opredelila kot čustvenost posebnega postmodernega spleena, ki je umeščena med malo oz. intimno temo, spolne vloge, stereotipe, ne/fleksibilne identitete, ljubezenske zadrege, novoveški hedonizem in humorno-ironično-parodično ozaveščenost vsega naštetega.

<sup>7</sup> Junak je poimenovanje, ki se je na književno osebo preneslo iz klasicistične poetike, po kateri je lahko v glavni vlogi nastopil le boljši človek, heroj oz. mitični junak iz davne preteklosti, pri starih Grkih tudi potomec razmerja med božanstvom in človekom (Kmecl 1977: 211). Pripovedni lik v sodobni književnosti torej ni »pravi« junak.

podobno perspektivo kot on sam. Po teoriji Waynea Bootha (2005: 70) namreč v besedilu nastopa implicitni avtor oz. miselna tvorba, ki jo bralec sestavi in ustvari iz vseh sestavin literarnega dela. Med branjem prenašamo svoj vrednostni sistem na besedilo, zato identifikacijo s književno osebo pogojujejo naše norme, družba in implicitni avtor kot norma pripovednega dela. Istovetenje z vsako literarno osebo po Boothovem mnenju kaže na bralčevo nezrelost, saj se zreli bralci ne morejo identificirati z likom, ki jih s svojim ravnanjem odbija. Znižana stopnja identifikacije je prisotna tudi pri literarni osebi, ki ni dovolj poglobljena.

Enodimenzionalne oz. ploske like, pri katerih je izpostavljena le ena lastnost, večinoma srečujemo v besedilih na začetku bralnega razvoja (npr. v pravljicah), zato so za bralca, ki je prerastel to obdobje in osebnostno dozorel, premalo vznemirljivi. Toliko večje zanimanje pa pokaže za večdimenzionalne oz. zaokrožene pripovedne osebe, pri katerih je poudarjenih več potez, kar mu omogoča, da jih opazuje na različnih ravneh. To možnost mu ponuja tudi sodobni slovenski roman, v katerem nastopa večplasten in odprt lik, ki mu lahko določimo več pomenov. Ti pa niso nujno odkriti, zato mora bralec več miselnega napora vložiti v to, da bi razvozlal njihova skrita sporočila, kar mu po drugi strani prinaša več bralnega ugodja.

V prenesenem pomenu je treba razumeti tudi romaneskne vloge potepuha, burkeža in tepca, ki jih je raziskoval Mihail Bahtin. Življenje teh treh postav odseva neko drugo življenje, njihova »selitev« z odra, na katerem so prvotno nastopale, v umetniško literaturo pa je bistveno vplivala na razvoj evropskega romana (Bahtin 1982: 284–285). Potepuh (trezni, veseli in zvijačni razum), burkež (parodični zasmeh) in tepec (prostodušna nevednost) delujejo kot razkrinkavajoča sila konvencionalnosti, škodljivosti in laži v medčloveških odnosih, s tem pa uresničujejo eno od najpomembnejših nalog romana (prav tam: 287).

Preko pripovednih oseb, ki sem jih opazovala v analiziranih knjigah, se bralec pobliže seznanja z zatiralnim sistemom, usmerjenim v preganjanje individualnosti (proti izgubi lastnega jaza v množici se borita Tjaž v romanu *Zmote dijaka Tjaža* in Filio v *Filio ni doma*); težavnim sprejemanjem drugačnosti, prepletenim z različnimi oblikami nasilja (občutita ga Bubi v besedilu *Prišleki* in Damjan v delu *Ime mi je Damjan*) in agresivnostjo patriarhalno organizirane skupnosti (njenim pritiskom so izpostavljeni Boštjan v romanu *Boštjanov let*, Filio in Tjaž).

Po literarnovedni razlagi je lik pripovedni element, ki je v najtesnejši povezavi s konfliktom. Pot do njegove duševnosti, znotraj katere ves čas zaznavamo neko nasprotje, je bralcu utrl modernizem s tokom zavesti in z notranjim monologom, ki nam v tradicionalnem besedilu daje možnost vpogleda v psihološki ustroj književne osebe. Dostop do mišljenja,



čustvovanja in doživljanja likov z notranjim vpogledom, ki v sodobnem slovenskem romanu ni izpeljan preko »zunanjega« in »notranjega« opisa, bralcu odkrije njihovo identiteto (Zupan Sosič 2011: 149). Prikazovanju subjektive notranje globine pa nasprotujejo postmodernistična dela tako, da v ospredje postavljajo njegovo tekstualnost, s čimer izpodrivajo konvencijo tradicionalnega mimetičnega značaja. Zaradi razplatenosti in skonstruiranosti literarne osebe je pri postmodernističnem besedilu enoten edino njegov bralec.

Roman lika,<sup>8</sup> ki sem ga analizirala v nalogi, se lahko posveča tudi tematiki obrobnežev, posebnežev in slehernikov. Ti usmerjajo celovito zgradbo romanov, v katerih nastopajo,<sup>9</sup> proti trem področjem bivanjske tematike: normalnosti oz. drugačnosti, zanikovalstvu in iz njega izvirajoči destrukciji ter minevanju – z implicitno željo po ljubezni (Zupan Sosič 2006b: 65). Če si avtor za pripovedno osebo izbere drugačneža, želi z njim opozoriti na problematično razmerje obrobnežev ali posebnežev do širše družbene skupnosti (Zupan Sosič 2003: 158). V opozicijo z okoljem stopajo tudi Tjaž kot nasprotnik verskega fanatizma; Bubi kot nemško govoreči tujec sredi mesta, sovražno uperjenega proti Nemcem; Boštjan kot netipični pripadnik patriarhalne vaške skupnosti; Damjan kot moško čuteča ženska v lezbičnem odnosu in Filio kot oseba z veliko željo po znanju in svobodi.

## **2. 1. 1 Protagonist v avtobiografskem romanu**

Trditev Borisa Paternuja (2003: 20), da nosi glavni lik Lipuševega romana *Boštjanov let* več črt avtorjeve mladostne izkušnje, velja tudi za Tjaža iz knjige *Zmote dijaka Tjaža* istega pisatelja, še bolj pa za Bubija, ki nastopa v Kovačičevem romanu *Prišleki*. Čeprav sta oba književnika zajemala iz resničnih vrelcev, »vendar na neki poseben način in z izbranimi sredstvi« (Pibernik 1983: 257),<sup>10</sup> *Boštjanov let* in *Zmote dijaka Tjaža* nista avtobiografska romana,<sup>11</sup> medtem ko besedilu *Prišleki* ta oznaka ustreza.

---

<sup>8</sup> Termin izhaja iz nemške literarne vede, ki je roman razdelila na roman dogajanja, roman likov, roman prostora in roman časa (Zupan Sosič 2003: 158).

<sup>9</sup> Glavna oseba v romanih s tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov bistveno vpliva na njihov kronotop, potek dogajanja in sklep zgodbe (Zupan Sosič 2003: 158).

<sup>10</sup> Gre za Lipuševo izjavo iz pogovora s Francetom Pibernikom (1983), v kateri je poudaril, da mora biti literarno besedilo kljub avtobiografskim prvinam umetniško izpolnjeno.

<sup>11</sup> Avtobiografski roman obravnava isto tematiko kot avtobiografija, vendar svobodnejše pristopa do avtorjevih biografskih podatkov. V njem lahko nastopa prvoosebni pripovedovalec (ta se skoraj vedno pojavlja v avtobiografiji), čeprav to ni nujno. (Koron 2002: 192). Po teoriji Gérarda Genetta (78. V Koron 2002: 193) je v avtobiografiji poudarjen »pripovedovalčev glas«, prvoosebni avtobiografski roman oz. »psevdo-avtobiografska fikcija« pa v žarišče postavlja izkustvo osebe, zato je eden od tipičnih kriterijev fikcijskosti notranja fokalizacija. Alenka Koron (2002: 194) predlaga žanrsko poimenovanje roman kot avtobiografija, ki predpostavlja privzemanje ključnih potez avtobiografije na modalni, vsebinski in deloma na formalni ravni.

Julija A. Sozina (2002: 199) je v študiji o odnosu med avtorjem in protagonistom v slovenskem avtobiografskem romanu 70. in 80. let prejšnjega stoletja izpostavila, da v delu z močnim avtobiografskim izvirom izmišljeni »jaz« glavne osebe nikdar ne postane avtorski »jaz«, temveč ostaja na meji med spomini, premišljanjem in umetniško domišljijo. Po mojem mnenju je tako tudi v Kovačičevem romanu, v katerem se osrednji lik Bubi giblje na območju individualno-konkretnega (osebnega, zasebnega, posameznega itd.), kar glede na omenjeno raziskavo (Sozina 2002: 200) pomeni, da ima več avtorjevih biografskih lastnosti, kot če bi bil bližje območju splošno značilnega (tipičnega, objektivnega, nacionalnega, javnega, skupinskega itd.).

Avtobiografski elementi v Kovačičevem (avtobiografskem) romanu *Prišleki* in obeh Lipuševih besedilih (*Zmote dijaka Tjaža*, *Boštjanov let*)<sup>12</sup> so bili po mojem prepričanju odločilni za to, da sta za glavno literarno osebo izbrala mladostnika. Okoliščine, v katerih odraščajo Bubi (druga svetovna vojna, pomanjkanje, okupacija Ljubljane, jezikovna blokada, sovraštvo do nemške družine, literarni začetki), Tjaž (mamina smrt, povojni čas, očetovo nasilje, zelo strog katoliški internat, izključitev iz doma) in Boštjan (gorska vas, prisilna odvedba mame, kolektivni molk, nasilen oče, mačeha), se prekrivajo z resničnimi podatki obeh avtorjev, zato sta protagoniste postavila v tisto starostno obdobje, ki je bilo snovna podlaga za romane.

### **2. 1. 2 Mlad, mlad – to se pravi v srcu vsega življenja**

Misel Otona Župančiča po mojem mnenju prav tako ponuja odgovor na vprašanje, zakaj se ustvarjalec literature za odrasle odloči, da bo vlogo osrednjega lika namenil mladostniku. Ta je po psihološki razlagi v razvojni dobi med otroštvom in odraslostjo (nekje med 10. in 17. letom), v kateri telesno, intelektualno, čustveno in socialno dozoreva. Ker je delno še vedno povezan z otroštvom, lahko vzrok za njegovo pojavitev v nemladinskem besedilu poiščemo v arhaičnem pojmovanju: »otrok je spontan, čist in nepokvarjen, kar pomeni, da ni naredil napačnega koraka, kar odrasli so, in zato za svet ostaja upanje za prihodnost, ki jo je književnost za odrasle izgubila« (Nikolajeva v Blažić 2011: 67). Na izbiro mladostnika za literarno osebo pa najverjetneje vpliva tudi njegova pozicija »v srcu življenja«, saj ga

---

<sup>12</sup> Pisateljica sta velikokrat povedala, da je snov njune literature njuno življenje, vendar kljub temu nobenega od Kovačičevih ali Lipuševih proznih zapisov ne moremo označiti za avtobiografijo, ki je polliterarno delo. Avtobiografsko snov sta namreč v svojih besedilih umetniško predrugačila in se s svojimi stilističnimi posebnostmi »vpisala« med moderne klasike slovenske proze.

mladostna energija, volja, aktivnost in vztrajnost popolnoma razlikujejo od pasivnega, notranje izpraznjena in ravnodušnega odraslega lika v sodobnem slovenskem romanu.

### **2. 1. 3 Lik mladostnika v mladinskem romanu**

Roman v mladinski književnosti<sup>13</sup> se v nekaterih potezah bistveno ločuje od nemladinskega romana. Njegove najpomembnejše sestavine so funkcija otrokove družbe (prijatelj), avanturističnost, akcija, igra in jasnost prikazovanja zgodbe (Diklić, Težak in Zalar v Haramija 2002: 174). V njem najpogosteje nastopa literarni lik, ki je v nasprotju s protagonistom v sodobnem slovenskem romanu precej natančno opisan – gre za mladostnika v puberteti, izpostavljenega različnim težavam. Kot glavna književna oseba, pogosto omenjena že v naslovu dela, največkrat prevzame tudi vlogo prvoosebnega pripovedovalca in pripoveduje o svojem življenju, kar povsem ustreza težnji romana, da je njegova stalnica sfera zasebnega (Haramija 2002: 175). V mladinskem romanu sta dokaj razvidna prostor in čas, manjši poudarek pa je na večplastnosti, saj mladega bralca, ki šele razvija svoje bralne sposobnosti in nima veliko izkušenj, privlači predvsem zgodba (prav tam).

## **2. 2 Pripovedovalec in pripovedna perspektiva**

Na bralčevo mnenje o literarni osebi v veliki meri vpliva pripovedovalec,<sup>14</sup> ki je tesno povezan s pripovedno perspektivo, preko katere bralca seznanja s svojim stališčem do upovedene teme. Oba sta posrednika/posredovalca in gibali pripovedi: pripovedovalec je subjekt govora, saj pripovedno informacijo posreduje skozi glas; perspektiva (fokalizator ali ožariščevalec)<sup>15</sup> pa je subjekt gledanja – pripovedno informacijo središči ali žarišči skozi oči (Zupan Sosič 2014: 47). Po vzoru opazovalnega kota filmske kamere je v sodobnem slovenskem romanu veliko različnih pripovednih gledišč, ki dokazujejo, da resničnost ni več nekaj trdnega. Pripovedovalec lahko svoj pogled na svet izraža z ironijo in satiro, ki sta v sodobnem slovenskem romanu prenovili njegovo vlogo; z ustrežljivostjo, prijateljstvom in/ali pokroviteljstvom pa utegne navezati bližnji odnos z bralcem. Prav tako lahko vpliva na

---

<sup>13</sup> Mladinska književnost je nadpomenka za področje ustvarjanja za otroke od rojstva do 12. leta in področje ustvarjanja za mladostnike od 12. do 18. leta (Blažič 2011: 238).

<sup>14</sup> Pripovedovalec je tudi subjekt ali instanca za pripovedovanje ali posredovanje dejanskosti, stanja in dogodkov v pripovedi pripovedovancu (Herman, Jahn in Ryan 388–392. V Zupan Sosič 2014: 50–51).

<sup>15</sup> Perspektiva v širšem smislu pomeni svetovni nazor ali ideologijo, v ožjem (literarnovednem) smislu pa jo razumemo kot pripovedni element, ki izraža subjektivni odnos do pripovedovanega (sinonimni izraz zanjo je tudi gledišče ali zorni kot, čeprav termina pomensko nista popolnoma prekrivna). Če si jo razlagamo kot usmerjanje pripovedne informacije, se način njenega nadzora določa glede na to, ali poteka posredovanje skozi zavest pripovedovalca ali lika (Zupan Sosič 2014: 63).

njegov občutek identifikacije s književnim likom, pri čemer je od tipa pripovedovalca odvisno, ali ga povečuje ali zavira.

Alojzija Zupan Sosič (2014) je predlagala nekaj posodobitev pojmov pripovedovalca in fokalizacije.<sup>16</sup> Vrste pripovedovalca (n. d.: 57–58) je razdelila glede na (slovnično) osebo ali različno udeležbo v zgodbi (prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec); način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni/vsevedni in personalni pripovedovalec); zanesljivost posredovane informacije (zanesljivi in nezanesljivi pripovedovalec) ter tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja (poročevalec, razlagalec in presojevalec). Delitev pripovedovalca na prvoosebnega, drugoosebnega in tretjeosebnega je izpeljana na podlagi slovnične osebe oz. različne udeležbe v zgodbi (Zupan Sosič 2014: 54). Prvoosebni pripovedovalec v prvi osebi pripoveduje o svojih doživetjih kot glavni ali stranski lik, saj sta pripovedovalec in subjekt v prvoosebni pripovedi isti človek (tako je npr. pri sošolcu/komentatorju in Nini v knjigi *Zmote dijaka Tjaža*, pri Filio, Heleni in Uriju v *Filio ni doma* ter pri Bubiju v *Prišlekih* in Damjanu v romanu *Ime mi je Damjan*). Ta tip (odkritega) pripovedovalca se pojavi v zgodbi kot aktivni udeleženec ali pasivni opazovalec dogajanja in nastopa v prvoosebni pripovedni situaciji, v kateri odrasli pripovedujoči jaz (Herman, Jahn in Ryan 364. V Zupan Sosič 2014: 55), npr. v romanu *Prišleki*, pripoveduje zgodbo o sebi, tj. mlajšem, doživljajočem jazu (prav tam).<sup>17</sup> Eksistencialno-fizično zasidranje prvoosebnega pripovedovalca v fiksijski svet (Stanzel 189. V Zupan Sosič 2014: 55) pomeni njegovo utelešenje, saj se mu izrišejo konkretne in jasne črte osebnosti, kar ga razlikuje od tretjeosebnega pripovedovalca, ki nima izoblikovanega tako fizičnega jaza (n. d.).

Tretjeosebni pripovedovalec v tretji osebi pripoveduje o nečem, kar zanj nima tako odločilnega eksistencialnega pomena kot za prvoosebnega pripovedovalca, zato je po Stanzlovi teoriji (198. V Zupan Sosič 2014: 55) pripovedna motivacija pri njem vedno literarnoestetska, ne pa eksistencialna kot pri prvoosebnem. Gre za pripovedovalca, ki je najbolj oddaljen od dogajanja, zato je stopnja identifikacije s pripovedno osebo pri njem najnižja (*Zmote dijaka Tjaža*, *Boštjanov let*, *Filio ni doma*). Drugoosebni pripovedovalec (*Zmote dijaka Tjaža*, *Filio ni doma*), ki je dolgo veljal za podvrsto prvoosebnega pripovedovalca, protagonista nagovarja s »ti«, kar po Kosovem mnenju (2001: 100–101) kaže

---

<sup>16</sup> V študiji (Zupan Sosič 2014: 66) je fokalizacija ali žariščenje definirana kot posredovanje in »manipulacija«  
pripovednih informacij oz. njihovo usmerjanje skozi oči, ki so lahko tudi pripovedovalčeve.

<sup>17</sup> Ker ima prvoosebni pripovedovalec omejeno vedenje, ne more neposredno dostopati do dogodkov, v katerih ni bil udeležen; prav tako ne pozna psihologije ostalih literarnih oseb, zato je njegova perspektiva zelo osebna oz. subjektivna, kar povečuje možnosti za to, da ga bo bralec povezal z nezanesljivim pripovedovalcem (Zupan Sosič 2014: 55).

na možnost, da se pripovedovalec obrača k sebi, pri čemer postaja bralec nehotena priča govora. Po drugi strani so lahko njegove besede usmerjene tudi v bralca, ki mu refleksija<sup>18</sup> podaljšuje ugodje ob branju.

Franz Stanzel je pri tipologiji pripovedovalca (avktorialni-prvoosebni-personalni pripovedovalec) upošteval način posredovanosti pripovedne informacije. Njegov tipološki model je prenovil Janko Kos (avktorialni-personalni-prvoosebni pripovedovalec), Alojzija Zupan Sosič (2014: 56) pa je zaradi problematičnosti uvrščanja prvoosebnega pripovedovalca v to tipologijo model preoblikovala v dvočlenski (avktorialni/vsevedni-personalni pripovedovalec). Avktorialni pripovedovalec je soroden vsevednemu pripovedovalcu,<sup>19</sup> saj razlaga in komentira doživetja literarnih oseb, nagovarja bralca in bdi nad dogajanjem (*Zmote dijaka Tjaža*). Njegovi prepoznavni značilnosti sta časovna in prostorska neomejenost ter vključevanje analeps in proleps v pripoved (Zupan Sosič 2014: 56). Bralec si avktorialnega oz. vsevednega pripovedovalca najlažje predstavlja kot osebo ali vsaj kot osebni glas ali pogled, zato mu ustreza tudi poimenovanje poosebljeni (personificirani ali personalizirani) pripovedovalec (n. d.). Personalni pripovedovalec, ki lahko nastopa v prvi, drugi ali tretji osebi, ve toliko kot eden od pripovednih likov (njegovo vedenje se najpogosteje zoži na vedenje glavne osebe, npr. v romanih *Filio ni doma* in *Ime mi je Damjan*). Skladno s svojim »izvornim mestom«, romanom toka zavesti, v svojo pripoved vpleta refleksijo pripovedovanega, svoje misli, različna občutja, asociacije, sanje ipd. (*Prišleki*), zato je intimnejši od prvoosebnega pripovedovalca. Ob njegovi pripovedi se bralcu zdi, da neposredno sodeluje v dogajanju, njegova identifikacija z likom pa je pri tem pripovedovalcu znatno večja kot pri avktorialnem.

Glede na zanesljivost<sup>20</sup> posredovane informacije je pripovedovalec lahko zanesljivi (njegovo govorjenje in ravnanje sta v skladu z normami celotnega besedila oz. implicitnega avtorja, zato mu bralec zaupa – Zupan Sosič 2014: 58) ali nezanesljivi. Lik mladostnika se pogosto prepleta z nezanesljivim pripovedovalcem,<sup>21</sup> ki pri bralcu zaradi različnih razlogov ne vzbuja zaupanja. Njegove norme in obnašanje se namreč razlikujejo od vrednot, okusa in

<sup>18</sup> Celotna drugoosebna pripoved je mediacija osnovne zgodbe, v kateri drugoosebni pripovedovalec s svojo nenaravno obliko (pripovedovancu pripoveduje zgodbo) slabi dvojnost zgodbe in pripovedi. Ta tip pripovedovalca prekine konvencijo razdalje tako, da pravega bralca vključuje v besedilo, s čimer je dodatno utemeljena procesualna narava zgodbe. (Zupan Sosič 2014: 56).

<sup>19</sup> Vsevedni pripovedovalec po vedenju presega književno osebo, zato komentira njena dejanja, usmerja bralčevo pozornost in pripoveduje o dogodkih, ki jih subjekt ne pozna oz. v njih ni sodeloval. Ta tip pripovedovalca se povezuje s tretjeosebni pripovedovalcem.

<sup>20</sup> Kategorija zanesljivosti se povezuje s termini glas, razdalja in fokalizacija (Abbot 129. V Zupan Sosič 2014: 59).

<sup>21</sup> Nezanesljivega pripovedovalca je uvedel Wayne Booth, izpopolnil pa Seymour Chatman (Zupan Sosič 2006b: 323). Kategorijo nezanesljivega pripovedovalca, ki je v tujini že razširjena, je v slovenski literarni vedi uveljavila Alojzija Zupan Sosič (2003).

moralnega občutka implicitnega avtorja (Zupan Sosič 2006b: 323). Tipologiji nezanesljivega pripovedovalca sta medsebojno povezani: prva navaja tri (psihološke) izvore njegove nezanesljivosti, in sicer omejeno znanje, »osebno vpletenost« oz. »prizadetost« in vprašljivo vrednostno ali moralno-etično shemo (Rimmon Kenan: 97. V Harlamov 2010: 36), druga pa nezanesljivost določa na podlagi tipičnega izjavnega dejanja, ki ga prizadeva – poročanja, interpretacije/razlaganja in vrednotenja/presojanja (Herman, Jahn in Ryan: 390. V n. d.). Nezanesljivi pripovedovalec, s katerim se je v sodobnem slovenskem romanu podrobno ukvarjal Aljoša Harlamov (2010: 37, 44), lahko torej nastopa kot nezanesljivi razlagalec (njegova razlaga odnosov med literarnimi elementi je nezanesljiva zaradi omejene vednosti), nezanesljivi poročevalec (njegovo poročanje o literarnih elementih je nezanesljivo zaradi njegove subjektivne pozicije, prizadetosti ali čustvene zmedenosti) ali nezanesljivi presojevalec (njegova presoja je nezanesljiva zaradi vprašljive vrednostne oz. moralno-etične sheme), vendar popolnoma čistih tipov ni.

Pri neodraslem pripovedovalcu je nezanesljivost večinoma posledica infantilnosti: (intelektualno in čustveno) nezreli pripovedovalec ima nepopolno vedenje o svetu, njegove izkušnje so pomanjkljive, svojo pripoved pa zaradi osebne zmedenosti ves čas prekinja tako, da jo popravlja, dopolnjuje in tudi zanika – kot Holden Caulfield, osrednji lik romana *Varuh v rži* (Jerome David Salinger, 1951), v odlomku, v katerem razmišlja o sestri:

Močno sem si želel govoriti z njo. S tako razumnim bitjem in to. Vendar tega nisem mogel narediti, ker je bila še smrklja (...). (Salinger 2002: 104.)

Nezanesljivi pripovedovalec nastopa v dveh analiziranih besedilih, in sicer v romanih *Ime mi je Damjan* in *Zmote dijaka Tjaža*, kjer se prepleta z mladostniško perspektivo Damjana oz. sošolca, ki ga poročevalski urad najame za pisanje poročila o Tjažu – v obeh primerih mu bralec ne more zaupati.

Pripovedovalca lahko določimo tudi na osnovi tipičnega izjavnega dejanja ali treh vrst pripovedovanja, ki so po teoriji Jamesa Phelana in Mary Patricie Martin umeščene na tri različne osi komunikacije med avtorjem in bralcem: poročanje na osi dejstev, likov in dogodkov; interpretiranje ali razlaganje na osi razumevanja in percepcije ter vrednotenje na osi etike (Zupan Sosič 2014: 61). Te vrste pripovedovalca<sup>22</sup> se razlikujejo že po svoji osnovni dejavnosti, saj je poročevalčevo pripovedovanje o dogodkih, stanju ali likih objektivnejše od

---

<sup>22</sup> Pripovedovalec je glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja lahko vedno poročevalec, razlagalec ali presojevalec, zato je Alojzija Zupan Sosič (2014: 61) opozorila na to, da je bolj kot temeljne vloge poročanja, razlaganja ali presojanja pomembno poudarjati njihovo prepletenost in prehodnost iz poročanja v razlaganje ali presojanje ter vsebinsko interpretirati to prehodnost, čeprav je ena od vlog zmeraj prevladujoča.

razlagalčevega in presojevalčevega (prav tam). Temeljni pripovedni položaji (poročanje, razlaganje in presojanje) so poleg drugih kriterijev (slovnične osebe, načina posredovanosti pripovedne informacije in zanesljivosti) značilni tudi za ostale vrste pripovedovalca, ki so prepletene, pretočne in sinkretične (Zupan Sosič 2014: 54).

## 3 Izbrani romani

### 3.1 Florjan Lipuš: *Zmote dijaka Tjaža*

Čeprav za sleherno knjigo velja, da je vsakokratno novo branje drugačno od prejšnjih, se mi zdi to še toliko bolj izrazito pri prvem romanu Florjana Lipuša *Zmote dijaka Tjaža* (1972), ki zaradi svoje večplastnosti ponuja več interpretativnih možnosti. Zgodbo o Tjažu, ki ne pristane na to, da bi mu predstavniki izjemno strogega katoliškega zavoda »segali pod pazduho, obenem pa že vlekli za vrv« (Lipuš 2004: 8), je navdihnila avtorjeva izkušnja škofijskega internata na Plešivcu pri Gospe Sveti na avstrijskem Koroškem,<sup>23</sup> kjer je kot dijak občutil brezbržnost domovskega vodstva do osebnih pretresov, ki jih je gojencem zapustila druga svetovna vojna, in mu še posebej zameril to, da jih niso pripravljali na življenje zunaj doma.

Avtobiografski elementi v besedilu bi lahko na receptivni ravni sprožili popuščanje ločnic med resničnostjo in literarnim svetom, na kar pomisli tudi prvoosebni pripovedovalec:

[S]icer pa mi ne prihaja prvič misel, da bi kdo pričujočo zgodbo mogel istovetiti z mojimi življenjepisnimi podatki (...). (Lipuš 2004: 90.)

To preprečujejo prvine groteske, ironije, parodije, satire in črnega humorja, ki vzpostavljajo pripovedno razdaljo in bralca obdržijo nad gladino sentimentalnosti. Podobno je v knjigi *Pločevinasti boben* (Günter Grass, 1959), ki sem jo izbrala za primerjalno analizo tudi zaradi Lipuševe izjave, da je Grass vplival na njegovo delo (Kozin 2005: 64). O tem je povedal, da je avtobiografsko snov uporabil le kot podlago zgodbe,<sup>24</sup> v kateri me je najbolj presunilo Tjaževo spoznanje, da so se mu načela, ki so mu jih v zavodu vbijali v glavo, tako globoko zalezla v zavest, da bodo omejevala tudi njegovo življenje na prostosti. To občutje sta najbolj razbremenila ironija in humor, od dogajanja pa so me prav tako oddaljile menjave pripovedovalcev, ki Tjaževo osebno zgodbo v središču besedila osvetlujejo z različnih

---

<sup>23</sup> Pisatelj je tudi sam dejal, da se je v *Zmotah dijaka Tjaža* »strnilo nekaj dobrega pa še več hudega gradiva iz te dobe« (Paternu 1976: 254).

<sup>24</sup> »Kljub avtobiografskim potezom pri Tjažu ne gre za dokumentacijo, opis, kroniko, dnevnik določenega življenja, temveč za časovno zelo kratko obdobje, za svobodno obdelano resnično ozadje, za prosto oblikovano pripoved.« (Pibernik 1983: 269.)

gledišč, v čemer je prepoznati značilnost sodobnega slovenskega romana, da resnica ni ena sama. Za tak literarni pristop se je Lipuš odločil zelo premišljeno, kar potrjujejo njegove besede, da naj bi že zunanja zgradba »izrazila trganje, rušenje tistih okostenelih družbenih struktur, ki jih zastopa Tjažev internat in ki poznajo in priznajo sam en sam, namreč svoj lastni, edino zveličavni, zorni kot« (Pibernik 1983: 269).

Med ubeseditvenimi načini je v delu s prvinami psihološkega, razvojnega in družbenokritičnega romana najmanj zastopan govor, ki ni nikjer neposreden. Drugoosebna pripoved najverjetneje pomeni Tjažev samogovor, dialog ob njegovem prvem srečanju z Nini pa poteka v obliki telepatije.<sup>25</sup> Dijaki se namreč izven zavoda komunikativno ne znajdejo, saj jih domovsko vodstvo usmerja zgolj v jezik bogoslužja. Posredni dialog je prisoten le na ravni pripovedovalcev, ki sodelujejo pri popisovanju Tjaževe zgodbe oz. »tjaževanju«, za katerega je zadolžen poročevalec. Ta v poročilo vključi različna mnenja o Tjažu in s tem bralcu omogoči pogled na upovedeno osebo z več zornih kotov (svojega,<sup>26</sup> Nininega in zavodskega). Gledišča sošolca, poročevalca in Nini so podana iz enotne (Tjaževe) perspektive, s čimer se je Lipuš izognil neenotnosti in raztresenosti romana (Obid 1981: 82).

Opisi, razmišljanja in retrospektive v knjigi niso jasno razmejeni, saj je pripoved nelinearna in poteka po logiki asociacije. Tako se pogosto zgodi, da določen prizor vzbudi povezavo z dogodkom iz preteklosti, analepsa pa zavre bralčevo hitenje za zgodbo in ohrani literarno kvaliteto besedila. Ko postane skušnjava pretesnega zbližanja z dogajanjem za bralca preveč mamljiva, se pripovedovalci zamenjajo. Tako drugoosebnega pripovedovalca, ki nagovarja Tjaža in ga lahko razumemo kot njegov notranji jaz (Dolgan 1973: 420), nadomesti tretjeosebni pripovedovalec in z ironijo vzpostavi pripovedno razdaljo. Pri prvoosebnem pripovedovalcu (avtorju poročila o Tjažu) pa se bralec pretirano čustvenemu doživljanju besedila ne izmakne le zaradi humorja,<sup>27</sup> temveč tudi zaradi pripovedovalčeve nezanesljivosti. Ta je prav tako prisotna v romanu *Pločevinasti boben*, v katerem bralec pripovedovalcu ne zaupa zaradi njegovih nepreverjenih trditev (»Bila je zelo lepa, vendar je nisem nikoli videl.« – Grass 1999: 570) ali nasprotujočih si izjav (»Zapomnil sem si ime ene same: to je bila sestra

---

<sup>25</sup> »Prisotne besede, ki jih je mulil v zavodu, so bile za tako srečanje čisto brez vrednosti (...). Namesto najbolj naravne stvari, da bi se поблиže spoznala, sta si na tihem, torej vsak pri sebi, povedala imeni in se jih naučila na pamet. (...) Potem ko sta si tako izmenjala imeni, se je razvil pogovor, ki sta ga opravila neslišno (...).« (Lipuš 2004: 39.)

<sup>26</sup> Svoj pogled na Tjaža predstavi kot njegov sošolec in kot oseba, ki jo je poročevalski urad najel za pisanje poročila o Tjažu.

<sup>27</sup> Vloga tega tipa pripovedovalca je ironizirana, kar je razvidno že iz podatkov, ki jih vpleta v Tjažev življenjepis (npr., da je pred pisanjem poročila ošilil vse svinčnike, ker bi ga poznejše šiljenje tako razvedrilo, da bi se odmaknil od dela). Piše o nesvobodi glavne osebe, a ker to počne po naročilu svojega delodajalca, je sam prav tako ujetnik nekega sistema.



Erni ali Berni.« – Prav tam: 500). V tem delu sledimo perspektivi glavnega lika Oskarja, ki se med pripovedovanjem o sebi večkrat postavi v vlogo svojega opazovalca.<sup>28</sup>

V Lipuševi knjigi ni mogoče prezreti aluzij na položaj slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem. Čas romana je namreč obdobje po drugi svetovni vojni, čeprav se retrospektivo vrača tudi v vojno dogajanje (»doletela jih je hitlerjanska vojna« – Lipuš 2004: 106), ko je bila slovenska narodna skupnost na tem območju še posebej ogrožena.<sup>29</sup> Poznavanje okoliščin besedila potrjuje smiselnost interpretacije, da Tjaževo upiranje zavodu pomeni samoohranitvene mehanizme manjšine (Konstantinović 2003: 297–300), v širšem obsegu pa ga lahko razumemo kot posameznikov klic po prostosti znotraj kateregakoli represivnega sistema.

Lipuš je v romanu upošteval načela, ki se jim je zavezal še kot ustvarjalec in urednik literarne revije *Mladje* (1960–1981).<sup>30</sup> Svoj edinstven literarni jezik, v katerem se knjižne besede (donebnik) prepletajo z arhaizmi (zatvornice oblakov), narečnimi izrazi (bicek) in neologizmi (mrlizgati), je postavil za nasprotje pokopališkega značaja zavoda.<sup>31</sup> Čeprav je dejal, da ne mara biti pesnik (Novak Kajzer 1993: 294), je v besedilo poleg različnih figur, po katerih je slogovno prepoznaven,<sup>32</sup> vpletel prvine poezije (ritem, ponavljanja, rime). Dodatne pomenske odtenke prinašajo simboli vranov, pajka in vlaka,<sup>33</sup> ki se pojavljajo tudi v njegovih drugih knjigah.

---

<sup>28</sup> To se velikokrat zgodi znotraj iste povedi: »Z žepnim robcem sem odstranil kapljice na zglajeni deski, Oskar pa je moral s podplati čevljev zdrsat nekaj kapelj na ploščicah.« (Grass 1999: 495).

<sup>29</sup> Družbeni in politični pritiski na koroške Slovence so bili izjemno hudi tudi v 70. letih, ko je izšel roman. Najbolj radikalno so se odražali v uničevanju dvojezičnih krajevnih tabel, podiranju spominskih obeležij slovenskih partizanov in javnih napadih na slovensko gimnazijo v Celovcu. (Borovnik 2000: 150).

<sup>30</sup> Revijo *Mladje* so po njegovih besedah ustanovili zato, da bi slovensko literarno ustvarjalnost na avstrijskem Koroškem, ki je bila tedaj omejena na poučno in nezahtevno večerniško pisanje t. i. mohorjank, dvignili na umetniško raven in vanjo vključili moderne literarne tokove. (Kozin 2005: 63).

<sup>31</sup> To zvezo je pisatelj uporabil v knjigi *Poizvedovanje za imenom* (2013), ki je povezana z romanom o Tjažu.

<sup>32</sup> Tipične značilnosti Lipuševega sloga so personifikacije (klepetava kri je bolečino že raznesla), hiperbole (je pasel bicke do nezavesti), metafore (jekleni brenciji, ki so se na severu našli bomb in jih skozlali na jugu), prenovitve frazemov (nekaj imajo za plotom), biblične zveze (svitalo se je očetu in sinu in svetemu duhu, tako zdaj in vselej), povedi s Cankarjevim »odtisom« (mu je postalo slovesno pri duši) ipd.

<sup>33</sup> Vrani z ožganimi perutmi simbolizirajo Tjaževo frustracijo zaradi hrepenenja po spremembi, ki se v svetu nemožnosti ne more uresničiti (Borovnik 1995: 97). Njihova pojavitvev priključijo v roman fantastične prvine. Simbol pajka pomeni dijakovo prežetost z normami katoliškega internata, ki se je kljub odpustu iz doma ne more znebiti. Simbolika vlaka, ki ga omenjata najbolj izpostavljeni pripovedni mesti (prvo in zadnje poglavje), pa se navezuje na nekaj dinamičnega – to pušča za sabo vse, kar ni zmožno razvoja (Blajs 1984: 65).

### 3. 1. 1 Tjaž

[Č]ut mu je narekoval, naj se zavaruje pred vsem, kar bi ga moglo na kakršen koli način stiskati (...). (Lipuš 2004: 83.)

Pri glavni literarni osebi je mogoče opaziti značilne poteze subjekta v sodobnem slovenskem romanu, saj v sebi združuje več pomenov in ni povsem zaključena. Prvotna karakterizacija Tjaža poudarja njegovo neizrazitost, skromnost in versko predanost, zaradi katerih se ob prihodu v zavod popolnoma prilega predstavi, ki jo ima domovsko vodstvo o idealnem dijaku. Tako podobo motivira njegov socialni položaj – prihaja namreč iz revne podeželske družine, absolutno podrejene avtoritarnemu očetu, nič bolj spodbudno pa ni niti njegovo telesno in duševno stanje. Poleg podhranjenosti in zaostajanja v rasti se mora spopadati s svojo osebno bolečino, saj mu nihče ne pomaga pri premagovanju travme (mamina smrt v koncentracijskem taborišču, »osiroтели dom« – Lipuš 2004: 107), ki jo razkrije retrospektivni del poročila o njem. Podobnih čustvenih pretresov je glede na povojni čas med dijaki najbrž še več, vendar predstojniki zavoda k njim ne pristopajo, temveč jih izrabijo za svoje lastne cilje. Domovsko vodstvo s strogim hišnim redom krepi svojo oblast nad gojenci in spodbuja množičnost, saj je čim številčnejša, nekritično misleča verujoča skupnost ključna za ohranitev nadrejenega položaja cerkve v družbi. Tudi Tjaž je predvsem zaradi neizoblikovane in notranje poškodovane osebnosti najprej »dorastel nezahtevni ovčji paši in privolil v njihovo blejanje« (Lipuš 2004: 100), vendar ga dinamična karakterizacija v romanu pripelje do stopnje, na kateri se zave uničujočih posledic takšne vzgoje za svoj obstoj, in se ji zato odločno upre.

Za sredstvo upora si izbere spolnost, saj si predstavniki zavoda dijake najhitreje pokorijo s poseganjem v njihovo intimno življenje.<sup>34</sup> Med vrsto prepovedi, s katerimi spodbujajo ubogljivo in vodstvu popolnoma podrejeno množico,<sup>35</sup> je tako še posebej izrecno domovsko pravilo o telesni vzdržnosti, ki ga Tjaž prvič poruši med počitnicami. Za svojo erotično družico si izbere deklet, ki ga sreča pred vaško cerkvijo, v čemer bralec prepozna pogost motiv Lipuševe proze – erotiko na prepovedanem mestu (Borovnik 2000: 161). Osvobajajočo moč

---

<sup>34</sup> Podoben motiv je prisoten v antiutopičnem romanu Berte Bojetu *Filio ni doma* (1990), v katerem spolno nasilje na stežaj odpira vrata manipulaciji oblastnikov s podrejenimi.

<sup>35</sup> Pripovedovalec je dijake, ki so zaradi domskega reda že tako deformirani, da ne zmorejo kritične presoje, v prizoru prejemanja hostije ironično opisal kot čredo: »Po cerkvenem podu je peliskalo in peketalo, duhoven je šepetaje zadovoljeval pomoljene jezike, dečki so po vrsti zajahali proti prezbiteriju, nastavili jezik, popasli in spregli.« (Lipuš 2004: 26.)

spolnosti odseva tudi opis narave,<sup>36</sup> podoba plevice, ki se je za vedno vtisnila v Tjaža, pa besedilo približuje poeziji.<sup>37</sup>

V vseh obrazih odkriješ nekaj njenega obraza, za vsakim telesom se skriva nekaj njenega telesa, v vsaki mlaki se zrcali nekaj njene reke. (Lipuš 2004: 17.)

Pozneje je v mestu srečal Nini, ki kot soavtorica poročila o Tjažu bralcu ponudi svež pristop k besedilu, saj mu intimno zgodbo glavnega lika predstavi od konca (Tjaževa smrt) proti začetku (Tjažev odnos do nje). Izpoved prvoosebne pripovedovalke v tehniki nazaj prevrtenega filmskega traku odkrije, da razmerje med protagonistom in Nini ni bilo toliko čustvene narave, temveč da je Tjaža privlačilo predvsem zato, ker je erotika področje, ki ga cerkev najbolj zatira.<sup>38</sup> Na to, da mu je bila Nini sredstvo, ne pa namen (Lipuš 2004: 122), kažejo že njena poimenovanja (mesnata živalca; njegova divjačina).

Tjaž se upira utesnjujoči ustanovi, ki jo lahko v metaforičnem smislu razumemo kot katerikoli družbeni red, postavljen na nesvobodi ljudi. Glede na avtorjev kontekst jo je mogoče povezati s slovensko manjšino na avstrijskem Koroškem, ki so ji bile vse v naš čas kratene številne pravice. Že samo poimenovanje glavnega lika, nastalo s krnitvijo imena Matjaž, spominja na pravljичnega kralja, ki je v času narodnega prebujanja simboliziral slovenstvo (Šmitek 2012: 264), poročevalec pa pisanje poročila o Tjažu označi z izrazom tjaževanje, s čimer je Lipuš po mojem mnenju navezal medbesedilni dialog z delom svojega literarnega vzornika Ivana Cankarja *Potepuh Marko in kralj Matjaž* (1905).<sup>39</sup>

Med vsemi krnitvami, ki jim je izpostavljen Tjaž (mamina in babičina smrt, odtujeni oče, komunikacijska blokada z zunanjim okoljem, razvojna zaostalost za ostalimi dijaki itd.), je zanj najpogubnejše zavodovo omejevanje njegove prostosti, zato se mu po robu postavlja tudi s praskanjem. O tem v retrospektivnem delu besedila izvemo, da je Tjažu pravzaprav prirojeno, saj se je z njim uprl že kot otrok, ko ga je v tesnobo spravljala krama, s katero je bil obdan v »cakarju« med selitvijo staršev. K svojemu obrambnemu mehanizmu se je pozneje – predvsem ob hudi notranji stiski – zatekel še večkrat. Mimetični opis pretepanja, ki se mu je izvil tako, da je nohte zasadil v očetovo roko, analeptično prekinja pripoved in spodbudi

<sup>36</sup> »Ko se vračaš, se ti priklanja trava, plevel plapola iz ozar in brazd, drevo je razkrečilo noge, po rosi diši, cvetje žene, ptičji cvrkut polni drevesne razsohe, drevesa hitijo v sok, prvo sonce ocvrkne vrhove.« (Lipuš 2004: 16.)

<sup>37</sup> Lirizacija v *Zmotah dijaka Tjaža* ni zapustila tako globoke sledi kot v Lipuševem poznejšem delu *Boštjanov let* (2003), vendar je kljub temu na več mestih preusmerila pripoved in skupaj z ironijo vplivala na posodabljanje Tjaževe karakterizacije, kar je značilno za sodobni slovenski roman.

<sup>38</sup> Cerkevni instituciji in njenemu negativnemu odnosu do spolnosti se je pisatelj uprl že z naslovom *Slačenje*, pod katerim je v različnih literarnih revijah, pretežno pa v *Mladju* in *Sodobnosti*, objavljaval posamezne dele, ki jih je pozneje – z dodanim prvim poglavjem – v bolj ali manj spremenjeni obliki vključil v roman.

<sup>39</sup> Pripovedovalec tega besedila namreč pravi: »Kesanje se trka na prsi, srce hrepeni po matjaževanju.« (Cankar 1905: 57, podčrtala K. R.) Kralj Matjaž tu simbolizira koprnenje po srečnejših časih, kar lahko v povezavi s koroškimi Slovenci pomeni obdobje pred vdorom nacizma.

bralčevo živo predstavo dogodka, zatem pa sledi prizor Tjaževega prvega praskanja v zavodu, ko sošolcu med mašo razpraska čevlje, da bi odvrnil pozornost od cerkvenega obreda.

Predstopnja njegovega upornega praskanja je žvižganje,<sup>40</sup> s katerim v svojem predstavnem svetu srepa pobija oprezujočo vaško skupnost, ki je v Lipuševi literaturi poleg katoliške cerkve in slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem najbolj izpostavljena kritiki. Z žvižganjem in praskanjem oz. uničevanjem vsega, kar uklepa (Borovnik 1995: 96), dobi njegov upor nadrealistične poteze. Te pri Lipušu ne zamegljujejo resničnosti, temveč izražajo kritično stališče odklanjanja dane resničnosti (Obid 1981: 90).

Podobno učinkuje tudi Tjaževo zalučanje kamna proti obiskovalcem gostilne, ki se bolj kot intelektualnemu razvoju posvečajo materialnemu oz. telesnemu blagostanju (»te male glave in debele riti« – Lipuš 2004: 14). Iz podatka, da je Tjaž avtor kamna, ki je razbil gostilniške luči, da »ne bodo več visele v razpete časopise in svetile škandalčkom« (Lipuš 2004: 15), je mogoče sklepati, da se je celoten dogodek odvil zgolj v njegovi domišljiji. Uničenje luči, do katerega privede stopnjevanje Tjaževe notranje napetosti, lahko pomeni napoved razstekljevanja, ki je bolj dodelana oblika praskanja in je prav tako povezano z otroštvom glavnega lika.

Soroden motiv je najti v Grassovem romanu, ki je časovno postavljen v obdobje druge svetovne vojne. Oskarja in Tjaža povezujejo tudi telesna zaznamovanost (pritlikavost in grbavost pri prvem, telesna nerazvitost pri drugem), zaprtost v ustanovo (Oskar je v bolnišnici za duševno bolne, Tjaž v zavodu), ustvarjalna dejavnost (prvi svojo zgodbo »odigrava« na pločevinasti boben in postane uspešen glasbenik, drugi pa se ukvarja s pisanjem<sup>41</sup>), uničevanje cerkvenih kipov (Oskar jih nabira za zasebne jaslice, Tjaž in sošolec jih žagata iz nasprotovanja vsiljenemu modelu življenja) in nadnaravna sposobnost (prvi z daljnosežnim petjem in bobnanjem razbija steklo, drugi praska na daljavo), ki je za njuno eksistenco domala usodna. O tem v romanu *Pločevinasti boben* govori prvoosebni pripovedovalec:

[D]okler sem namreč razpeval steklo, sem bil živ, dokler je moja pomerjena sapa jemala sapo steklu, je bilo še življenje v meni. (Grass 1999: 374.)

---

<sup>40</sup> Žvižganje postane v ironični rabi tudi sinonim za žaganje kipov v cerkvi, s čimer Tjaž in sošolec kljubujeta zavodu (»nekaj svetnikov in svetnic božjih je še čakalo in nama ponujalo svoj les, vendar ga nisva utegnila več razžvižgati, ker so naju prehiteli žarometi« – Lipuš 2004: 60, podčrtala K. R.), in za štropotanje dežja na Tjaževem pogrebu (»po množici dežnikov pa je neprestano žvižgal dež« – n. d.: 150, podčrtala K. R.).

<sup>41</sup> To počne na skrivaj in po posebnem urniku – prav tako je snov, o kateri piše, odeta v tančico skrivnosti. Skrivno pisanje na pisalni stroj in Tjaževo poznejše razpraskanje tiskarskega stroja slonita na avtobiografskem ozadju. Slovenski dijaki internata na Plešivcu so namreč izdajali literarni časopis *Kres*, ki mu predstojniki niso bili naklonjeni in so njegovo razmnoževanje pozneje prepovedali, tako da so ga morali pripravljati in razpošiljati v tajnosti.

V Lipuševi knjigi pa pomen praskanja za Tjažev obstoj osvetli prvoosebna pripovedovalka:

[S] praskanjem se je dopolnjeval, oblikoval svoje življenje, držal svojo življenjsko usodo v ravnovesju, izpopolnjeval svojo osebnost, kratka, brez praskanja bi ne bil mogel živeti, živeti pomeni biti svoboden, odločati med možnostmi, trajati, biti zdaj in pozneje, biti vselej, tudi potem še. (Lipuš 2004: 124–125.)

Kljubovanje z nadnaravnim sredstvom pri obeh sproža spremembe v telesni rasti, ki ima predvsem simboličen pomen. Oskar je svojo rast načrtno zaustavil pri treh letih in jo znova obudil, ko se je odpovedal stalnemu »spremljevalcu« iz otroštva – pločevinastemu bobnu, kar simbolizira njegov prestop v odraslost, Tjaževo rast ob praskanju pa je mogoče razumeti kot krepitev njegove samozavesti ob izvijanju iz primeža katoliške cerkve, ki svoje nauke razume kot edino resnico in si oblast zagotavlja z ustrahovanjem množice (Borovnik 2000: 157).

Kaj je poskušal s praskanjem osvoboditi iz sebe, odkrije izjava prvoosebne pripovedovalke,<sup>42</sup> ki si jo razlagam večpomensko. »Čakajoča beseda« lahko pomeni ljubezen (Tjaž jo je izgovoril, ko je srečal Nini) kot najbolj zatajevano čustvo njegovega domačega okolja in zavoda, ki jo krši kot najpomembnejše načelo katoliške vere. Ljubezen se v romanu prepleta s temo smrti, saj se Tjaž ob doživetju erotičnega niča<sup>43</sup> (Paternu 1976: 269) odloči za samomor.<sup>44</sup> Beseda pa je tudi prepovedana, nezaželena, potlačena in zatirana, zato jo lahko povežemo s položajem slovenščine na avstrijskem Koroškem.

V tem pogledu Tjaževe smrti ne gre brati dobesedno, kajti njegovo prvotno ime je bilo Mrt, ki je brano od nazaj dalo ime njegovega sošolca: Trm (imeni sta označevali njuni bistveni potezi: mrtev, trmast – Blajs 1984: 60). Po Lacanovi teoriji se človek kot (samo)identiteta vzpostavi šele s pomočjo dvojnika (Virk 1998: 105), zato Mrt – Tjaž oz. slovenska narodna skupnost na avstrijskem Koroškem, ki se z notranjepolitičnim ideološkim bojem najbolj ogroža sama – s svojo smrtjo k življenju opomni Trma (trmasto vztrajanje za ohranitev slovenske narodne identitete).

---

<sup>42</sup> »[N]osil je v sebi tisto svojo besedo, ki ga je končno pahnila v smrt, če prav sumim, tisto zatajevano in skrito, nikdar izgovorjeno, temveč samo pripravljeno, da bo izgovorjena, treba bi bilo samo priložnosti (...) čakajočo, eksplozivno besedo, ki bi se ob najmanjšem sunku vnela, tlečo, pokrito z ogorki in pepelom, raznečeno, prepovedano, nezaželeno (...), potlačeno in zatirano besedo, to je nosil Tjaž pri sebi, globoko v svojem hotenju, posebej v rdečih in posebej v belih krvničkah, v vsakem vlaknu svoje bitnosti (...).« (Lipuš 2004: 121.)

<sup>43</sup> Tak razplet napoveduje absurd ob koncu njegovega prvega srečanja z Nini: »[S]premljal je Nini, na koncu ceste je pozdravil, pozdrav nekajkrat ponovil, toda nikjer ni bilo nikogar, ki bi mu bilo mogoče kaj ponoviti ali ki bi ga bil mogel pospremiti.« (Lipuš 2004: 40).

<sup>44</sup> Motiv samomora je znan že iz Lipuševega dela *Mraksvit* (pod psevdonimom Boro Kostanek, 1968), ki mu je roman tudi sicer motivno soroden.

Smrtni skok z vrha mestne stolpnice je logični zaključek Tjaževega niza padanj, ki ga sproži že konec prvega poglavja, v katerem Tjaž zaradi komunikacijske blokade<sup>45</sup> ne najde očetove drvarske bajte in ob tem doživi tako hud psihični pretres, da pade v nezavest. Ko po izključitvi zapušča internat, je opredeljen kot »dijak, ki v teh trenutkih pada iz doma« (Lipuš 2004: 68), motiv padanja<sup>46</sup> pa se prepleta tudi s simboliko črnih vranov, Tjaževo smrtjo in pogrebom. Če psihologizacija glavnega knjižnega lika ne bi bila tako dovršena, bi me njegova smrt bistveno bolj presenetila. V Tjaževem primeru pa gre za dosledno zavračanje okolja, ki po avtorjevih besedah ni naravnano k življenju v resničnem svetu in dijakom ne ponuja opore pri premagovanju morebitnih problemov, temveč jim svoj model življenja nalaga kot edini možni (Pibernik 1983: 270). Alternativa smrti bi bilo Tjaževo sprejetje teh pogojev, vendar bi glavni lik, ki ima v romanu poudarjeno uporniško držo, v tem primeru deloval neprepričljivo.

Popolnoma nasprotno pa je pri njem čutiti izjemno žilavost, saj se kljub domovskemu zatiranju individualnosti razvije kot posameznik. Lastnosti, ki ga določajo ob prihodu v zavod (ponižnost, strah in občutek manjvrednosti), se v procesu njegovega mentalnega razvoja spremenijo v pokončnost, svobodomiselnost, samostojnost, poželenje, strast in nasprotovanje vsemu, kar posameznika sili v podrejenost. K vsemu temu spodbuja tudi namišljeno množico, ki jo nagovori v ironični vlogi mašnika, njegov »vzgojni manifest za človeško samoobrambo in samoosvoboditev že v zorni mladosti« (Messner 1973: 74) pa izraža popolno nasprotovanje katoliškemu nauku o mirnem prenašanju krivice. Pri tem je pisatelj vzpostavil pripovedni odmik tako, da je parodiral svetopisemski citat<sup>47</sup> o tem, da je treba tistemu, ki te udari po desnem licu, nastaviti še levo.

Vzgojo, ki zlorablja mladostno neizkušenos, je Lipuš označil kot zločin nad mladim človekom (Pibernik 1983: 267), kakršnega je predstavil v romanu o Tjažu.<sup>48</sup> V njem je problematiziral patološki odnos katoliškega zavoda do človekovih naravnih danosti (čustvenosti, čutnosti, strasti), zato se mi zdi mladostnik kot njegovo diametralno nasprotje (Tjaž verjame v neizkopana gonila v sebi) najbolj smiselna izbira za vlogo osrednje osebe. Tjažev lik je vzniknil na avtobiografski podlagi, vendar je v besedilu nastopil avtonomno

---

<sup>45</sup> »Oče nikdar ni bil mojster pripovedovanja, težko se mu je posrečilo, da ti je kaj dopovedal, in ti nikoli nisi znal pravilno dopolniti praznih mest in nadomestiti vrzeli v očetovi pripovedi. (Lipuš 2004: 17.)

<sup>46</sup> Ta motiv »zasleduje« tudi Holdena Caulfielda v romanu *Varuh v rži* (Jerome David Salinger, 1951), ki ga profesor ob izključitvi iz šole opomni na nevarnost padca (življenjskega neuspeha), osrednji lik pa si vlogo varuha otrok pred padcem izbere celo za svoje poslanstvo.

<sup>47</sup> Citati iz *Svetega pisma* imajo v romanu ironični podton, ki bralca distancira od pripovedi. Podobno je v knjigi *Pločevinasti boben*.

<sup>48</sup> Delo so zaradi podobnosti naslova in postavitvi dogajanja v vzgojni zavod vzporejali z besedilom *Zablode gojenca Törlessa* (Robert Musil, 1906), vendar je Lipuš povedal, da ga ni bral (Kozin 2005: 64), pa tudi primerjava obeh romanov ne odkrije pomembnejših stičnih mest.

življenje.<sup>49</sup> Njegova zgodba mi je zapustila podoben vtis kot poročevalcu, ki jo na koncu povzema v Cankarjevem slogu,<sup>50</sup> veliko bralnega ugodja pa mi je prinesel način njene ubeseditve. Različna stilna sredstva, ki uravnotežijo čustvenost ob branju, poleg večplastnosti glavnega lika po mojem mnenju tudi najbolj prispevajo k literarni kvaliteti romana.

### 3. 2 Florjan Lipuš: *Boštjanov let*

»Ob izviru, ob vrelcu svojih vod«<sup>51</sup> je Florjan Lipuš našel snov tudi za roman *Boštjanov let* (2003), s katerim je nameraval zarisati zadnji lok svojega pisateljskega kroga in se tako vrniti k prvemu romanu *Zmote dijaka Tjaža*.<sup>52</sup> Zgodbi naslovnih likov obeh knjig povezuje motiv otroštva, v katerega se nesreča prikrade od zunaj (Lipuš 2003: 17) – mati mora z žandarjema (za vedno) zapustiti dom, babica umre, oče pa se po koncu vojne zavije v molk in osebne travme prelije v delo. Družinska zgodba v obeh romanih bralcu pomaga razumeti, zakaj glavnima knjižnima likoma tako primanjkuje ljubezni, vendar ji besedilo *Boštjanov let* nameni znatno večjo pozornost kot *Zmote dijaka Tjaža*. Čeprav ni Tjaževa notranja poškodba nič manjša od Boštjanove, je v središču prvega romana mladostnikov spopad z ustrahovalnim katoliškim internatom, medtem ko je v knjigi *Boštjanov let* najbolj izpostavljena Boštjanova stiska zaradi materine izginitve.

Pripovedni drobcji tega liriziranega<sup>53</sup> ljubezenskega romana se nenehno vračajo k dnevu, ko je Boštjan ostal brez mame – kot se tudi sam ves čas sprašuje, kam je izginila, saj mu v molk ovita okolica na to vprašanje ne odgovori. Materino izginotje ostaja prav tako nepojasnjeno za Sonjo, protagonistko romana *Plosk ene dlani* (Richard Flanagan, 1997), ki se v določenih značilnostih ujema z Lipuševim besedilom. Poleg nepredušne komunikacijske pregrade med literarnimi osebami sta si knjigi podobni po razpršenosti pripovedi, prvinah fantastike in umeščenosti intimne zgodbe glavnega lika v središče. Lipušovo delo vsebuje tudi

---

<sup>49</sup> Avtobiografske prvine so po Lipuševih besedah predvsem osnova za nastanek književnega dela: »Avtobiografski elementi, tudi oni resničnost in neke vrste nosilni stebri, so izhodišče za novo resničnost.« (Gombač 2013: 14).

<sup>50</sup> »[U]stavil me je dijak Tjaž in prav nobeno veselje ni sijalo iz njegovega obraza, otroka Tjaža sem poiskal in osupnil ob njegovih trdih korakih, ljubečega Tjaža sem zagledal in šel mimo, ne dete Tjaž ne mož Tjaž mi nista vlila svetlobe in miru, ki jih je razsipal lažnivi govornik ob odprtem grobu. Za katerega koli sem se odločil in kakor koli sem pristopil, vselej so vztrepetale v meni grenke misli. Praskača Tjaža sem se spomnil, pa sem okusil pelinovko v ustih in jezik bi mi otrpnil od grenkobe, če bi vztrajal pri spominu.« (Lipuš 2004: 155.)

<sup>51</sup> Citat je iz Lipuševega romana *Srčne pege* (1991: 36).

<sup>52</sup> Medsebojne povezanosti obeh besedil se je zavedal že med pisanjem knjige *Boštjanov let*: »Navezuje se na *Zmote dijaka Tjaža* in zdi se mi, da se zdaj krog res sklepa.« (Bratož 2000: 30).

<sup>53</sup> Lirizacija je postopek preoblikovanja pripovednega besedila z elementi poezije, npr. s premišljeno zvočno-ritmično organizacijo jezika, metaforami, simboli, razpršenostjo zgodbe itd. (Novak Popov 2003: 380). Dosledna lirizacija je značilna za lirski roman, *Boštjanov let* pa je lirizirani roman, saj njegov prozni jezik ne seže čez mejo poetičnega (Zupan Sosič 2006b: 246).

ostale značilnosti sodobnega slovenskega romana, npr. zvrstno sinkretičnost, novo emocionalnost ter ustvarjanje pripovedne razdalje s humorjem in različnimi glediščnimi točkami.

*Boštjanov let*, ki je bil leta 2004 nominiran za kresnika, ponudi pogled na Boštjanovo zgodbo v treh medsebojno prepletenih obdobjih – njegovem otroštvu, zaznamovanem z nasilnim odvzemom materine toplote in babičino smrtjo; mladeniški dobi ob molčečem in grobem očetu, ki s ponovno poroko korenito spremeni življenje družine, ter njegovem »rojstvu med žive« z ljubeznijo do Line. Menjajočim se podobam osrednje literarne osebe v različnih časovnih enotah lahko sledi tudi bralec Flanaganovega romana, v katerem utrinki preteklosti in sedanjosti narekujejo vrstni red posameznih poglavij.

Lipuš je v besedilo vpletel določene vzorce nekdanje mohorjanke (Paternu 2003: 20),<sup>54</sup> ki jih je izrabil za kritiko koroškega življenja (Zupan Sosič 2006b: 247), s tem pa se je po svoje navezal na lastne ustvarjalne začetke. Sodelavci revije *Mladje*<sup>55</sup> so si namreč prizadevali za preseganje neumetniške literature (mohorjanskih povesti), čemur je Lipuš sledil v romanu: pisateljske sile je najbolj usmeril v jezik, ki je po njegovem prepričanju »poglaviten; vsebina je lahko preprosta ali razvejena, za umetnost jo bo naredil šele jezik ali pa je ne bo naredil« (Pibernik 1983: 261). Tako je pripoved, ki podobno kot v knjigi *Plosk ene dlani* preskakuje iz sedanjega dogajalnega toka v preteklost in s posameznimi fragmenti drži bralca v napetosti, dokler mu naslednja poglavja ne priskrbijo celovitejše podobe nekega dogodka, prava »paša za oči« različnih jezikovnih navdušencev. Roman je namreč bogato nahajališče arhaizmov (lečnik), koroških narečnih besed (rokovati cvetlic), knjižnih izrazov (se je naključilo tako srečno) in novotvorb (mušni so na med), s katerimi je pisatelj ostal na »samosvoji literarni poti«.<sup>56</sup> Pri tem je svoje naredila tudi simbolika, saj se *Boštjanov let*, zamišljen kot sklepno delo Lipuševe literarne ustvarjalnosti, zanimivo povezuje z njegovo prvo knjigo *Črtice mimogrede* (1964). Paralelizmi, zvočne igre, aliteracije, ponavljanja, metafore, metonimije, notranja rima in ritem ga namreč približujejo poeziji, ki je svoje sledi zapustila že v *Črticah*. Roman se z njegovim predhodnim leposlovnim delom stika tudi v avtobiografskosti,<sup>57</sup> vendar

---

<sup>54</sup> Boštjanova ljubezen do Line se po mnenju njenega očeta ne sme uresničiti, dogajalno prizorišče romana je hribovska vas, najpomembnejšo družbeno vlogo ima cerkev, opisi so velikokrat usmerjeni v naravo, zgodba se srečno konča itd.

<sup>55</sup> Prvotni mladjevci so bili poleg Lipuša še Gustav Januš, Erik Prunč in Karel Smolle.

<sup>56</sup> Lipuševo pisateljsko vodilo je samosvojost: »[Z]ame je važno, da sem hotel hoditi samosvojo literarno pot. (...) Stal sem vselej in še vedno stojim pred problemom, kako napisati besedilo takó, kakor ga še ni napisal nikoli nihče.« (Novak Kajzer 1993: 294–295).

<sup>57</sup> Knjiga ima za pisatelja veliko čustveno vrednost: »*Boštjanov let* mi je res najbližje besedilo, ker je po vsebini najbolj osebno in jezikovno najbolj sproščujoče.« (Gombač 2013: 14).



je ta samo zgodbeno ogrodje, ki ga avtor s »stilističnim garaštvom« (Borovnik 2013: 21) preoblikuje v literarno umetnino.

Grenkobo, ki sem jo kot bralka začutila ob Boštjanovi zgodbi, še posebej pri opisih njegovega občutja »izvrženosti iz preostalih živih« (Lipuš 2003: 113), so poleg ljubezenskih prizorov najuspešneje preganjale igrive besedne kombinacije in različne oblike humorja. Ta skupaj z drugimi sredstvi za doseganje pripovedne razdalje (ironija, parodija, satira in groteska) v romanu preprečuje trivializacijo globalnega spolnega stereotipa moški je glava in ženska srce (Zupan Sosič 2007: 190–191). Tretjeosebni pripovedovalec<sup>58</sup> v besedilu izraža svojo kritičnost do duševnega uboštva erotično neizživetih vaščanov, njegovi satirični komentarji pa so namenjeni katoliški cerkvi,<sup>59</sup> ki svojim vernikom vceplja odpor do spolnosti, vzdržuje patriarhalni red in si zatiska oči pred nasilno preteklostjo (prelivanje krvi ob širjenju krščanstva, prikrojavanje staroverskih šeg). Kljub temu so med vaško skupnostjo še živi ostanki starodavnega verovanja, ki z nadnaravnimi pojavi v pripoved vnašajo fantastičnost. V bralčevi domišljiji jih oživlja otroška perspektiva, ki »pomeni poseben odmik od pripovedovanja« (Zupan Sosič 2007: 190–191) in se v besedilu prepleta tudi z drugimi pripovednimi razdaljami, medtem ko se mladostniški pogled na svet osredotoča predvsem na kritiko vaščanov in cerkvene institucije, v katero vpleta humor. Bralec se tako distancira od upovedene teme, natančnejšo predstavo različnih podob pa mu omogoča opis,<sup>60</sup> ki je poleg pripovedi najpomembnejši način ubeseditve v romanu. Govornih odlomkov v knjigi ni, s čimer je pisatelj po mojem mnenju posredno opozoril na izginjanje slovenske besede na avstrijskem Koroškem (»tod okoli vsi molčijo, molči meseno in leseno« – Lipuš 2003: 131).

### **3. 2. 1 Boštjan**

Treba se bo spraviti iz dosega nizkih duš, treba bo izrezati šege in navade, zarasle v meso (...). (Lipuš 2003: 128.)

V romanu je izpeljana razvojna karakterizacija osrednjega lika, saj se pripovedni fragmenti časovno vključujejo v njegova otroška leta ali mladostništvo. Spreminjanje zornega kota otroka oz. mladostnika odstira podobo Boštjanovega čustvenega, psihološkega in

---

<sup>58</sup> Tretjeosebni pripovedovalec zagotavlja večjo razdaljo do pripovedi, zato mi je bil med branjem dragocen premostitveni element najbolj tragičnih delov romana (materina zgodba, nasilje nad otroki itd.).

<sup>59</sup> Lipuš je tudi v intervjujih pogosto kritičen do predstavnikov katoliške cerkve, ki po njegovih besedah vero izrabljajo za uresničevanje svojih lastnih ciljev, pri tem pa posegajo v človekove naravne potrebe, omejujejo njegova čustva in razum ter si domišljajo, da imajo edini pravi ključ do resnice. (Kozin 2005: 55–56).

<sup>60</sup> Zelo slikoviti so opisi narave, še posebej tistih mest, ki jih Boštjan najraje obiskuje (potok in pot skozi Tesen, gozd, planotka). Narava je velikokrat tudi poosebljena (gozd steguje svoje tace po gorici; sonce mu je kazalo osle).

telesnega razvoja. Najusodnejši preobrat, ki usmerja proces oblikovanja identitete glavne literarne osebe, se zgodi v Boštjanovem otroštvu, ko žandar Ugav s svojim pomočnikom odpelje dečkovo mater. Večplastna analiza besedila na tem mestu odkrije enega od najpomembnejših simbolov proze Ivana Cankarja<sup>61</sup> – trojica, ki jo opazuje Boštjan, namreč izginja na kraju in se bliža klanecu (Lipuš 2003: 42), Cankarjevi simbolni podobi neizmerne gorja, ki ga po tem dogodku občuti vsa Boštjanova družina. Protagonist mame ne pogreša le v smislu njene telesne bližine, ampak se po njeni odvedbi in babičini smrti kmalu zatem zave globoke čustvene praznine.<sup>62</sup> V njegovem predstavnem svetu sta orožnika izrekla urok, ki v romanu simbolizira razdrto ognjišče in družino brez ljubezenske topline (Zupan Sosič 2006b: 254), luč (metafora matere) pa se bo v njihov dom vrnila, ko bo »pošastni zapredek« (Lipuš 2003: 25) odpravljen.

Mamin odhod sredi snežnoviharne noči si kot posledico strašnega uroka razlaga tudi triletna Sonja v romanu *Plosk ene dlani*, ki se občutka negotovosti znebi šele z razkritjem materine usode. Podobno odrešenje prinaša Boštjanu konec Lipuševe knjige, v kateri si deček aktivno prizadeva za vrnitev mame oz. principa ljubezni v družini (Zupan Sosič 2006b: 252), saj se že dan po prihodu žandarjev loti razdiranja uroka. Ker pri tem ni uspešen, zaprosi za božjo pomoč in pripravi prošnjo procesijo. Njegova prošnja ni uslišana,<sup>63</sup> zato se z bratom odpravi po mamo v trg. Njuno srečanje z orožnikom Ugavom je polno strahu (»so besede cmokaste, stisnjene, ki težko prihajajo iz ust«; »krnenje se jima štuli v noge« – Lipuš 2003: 47, 55) in nelagodja ob njegovih začudenih pogledih, ko ju ne more povezati s pravim krajem, saj »nista iz edine hiše in podobnost teh ljudi je osupljiva, njihova ničvrednost<sup>64</sup> jih dela nerazpoznavne in vse enake«<sup>65</sup> (n. d.: 47). Ugav dečkoma ne vrne mame, vaška in v širšem smislu celotna narodna skupnost pa sta od njegovega prihoda dalje izpostavljeni nevarnosti – na mestu, kjer je žandar razgrebel slamo, puščeno na prevetrlu, so sledi škornjev, ki so v Lipuševi simbolni govorici povezani z nacizmom.

---

<sup>61</sup> Zaradi političnih razmer na Koroškem so bila Cankarjeva besedila v Lipuševih dijaških letih še posebej aktualna: »Cankar je bil gotovo naš najpomembnejši učitelj ne samo jezika, temveč tudi pristopanja k družbenemu dogajanju, prav tako so njegove teme zadevale tudi koroško stvarnost«. (Kozin 2005: 62).

<sup>62</sup> Boštjanovo čustveno stanje ponazarja sinestetična metaforika: »Iz dneva v dan ugašajo vonji v hiši, iz noči v noč izzvenevajo glasovi, šumi se izkajajo, otroška razposajenost peša in usiha.« (Lipuš 2003: 42).

<sup>63</sup> Kristus na razpelo je ob krvavi vojni žetvi v Boštjanovem kraju mižal in molčal, reža na njegovem vratu pa Boštjanu potrjuje, da je glavo, ki je prej gledala proti njihovi hiši, brezbrizno zasukal proč.

<sup>64</sup> Kritika tretjeosebnega personalnega pripovedovalca do dežele, ki zavrača jezikovno in etnično pluralnost, se v tem odlomku preveša v grotesko: »[M]ož nima časti za njuno govorico. Ni časti v tej enozložni deželi, na tem proizvajališču kramarskih duš, v tej banavzarski mrtvašnici (...).« (Lipuš 2003: 47).

<sup>65</sup> Tudi Sonjina družina, ki se v želji po boljšem življenju iz Slovenije po drugi svetovni vojni preseli na Tasmanijo, občuti zaničevanje tamkajšnjih prebivalcev. Ti se počutijo večvredne od wogov (priseljencev iz južne Evrope) in jim celo v javnih hišah zaračunavajo drugačne cene kot domačinom.

Hiša po Boštjanovem spodletelem razdiranju uroka ostaja zakleta in brez luči, saj matere ni nazaj, babici pa pojemajo življenjske sile – v otroških očeh so torej ustvarjeni idealni pogoji za prihod škopnika. Ta mitološka postava, ki spominja na goreč škop strešne slame, gorečo metlo, ptico ali leteče iskre, ima namreč največjo moč v mraku in še posebej ogroža otroke, s svojo pojavitvijo pa napove smrt. (Ovsec 1991: 481 in Möderndorfer 1957: 30). Škopnik, ki v romanu poseblja otroški strah pred negotovostjo, tesnobo in slutnjo smrti (Zupan Sosič 2006b: 253), se Boštjanu prvič prikaže, ko se njegovi babici izteka življenje, kar je v besedilu simbolično združeno s podobo ugašajoče brlivke.<sup>66</sup> Otroška perspektiva kladasto in perelo fantastično bitje povezuje z Boštjanovim očetom, ki se je po vrnitvi iz vojne »zaklenil v molk in ga naložil tudi drugim, poprijel za delo, vdelaval vso bridkobo v premikanje orodja« (Lipuš 2003: 50). Prekrivanje zlega mitološkega lika in očeta je posledica čustvene pregrade med očetom in Boštjanom. Deček je namreč prepuščen lastni travmi, saj mu oče ne pojasni ozadja mamine izginitve in se, namesto da bi prebil molk, s katerim se je Boštjan obdal po tem dogodku, še sam odloči za trdovratno molčanje, ki ga prekine le takrat, ko se besedam ni mogoče izogniti – ob navodilih za delo. Tako postavi sinovemu otroštvu novo prelomnico, ki pomeni konec brezskrbnosti, igranja in neobremenjenosti z delom.

Prelom v komunikaciji med staršem in otrokom se zgodi tudi v Flanaganovem romanu,<sup>67</sup> v katerem Bojanova nasilnost do hčere Sonje prav tako izvira iz vojnih doživetij in je dodatno podkrepljena z alkoholizmom. Motiv očetovega preganjanja lastne nesreče s pretiranim delom, njegova nepripravljenost na pogovor o ženini usodi in fizično nasilje nad otrokom so skupni Lipuševemu romanu. Literarni osebi sta si podobni tudi po otopelosti enega od čutov – Sonja je ob premočnem očetovem udarcu izgubila voh, Boštjan pa je postal nem, ko je ostal brez mame.

Boštjanova tišina je večpomenska, saj jo je mogoče interpretirati kot njegov obrambni mehanizem pred očetom, principom delomanije in resnobnega molka (Zupan Sosič 2006b: 252), ki zanika vsa pozitivna čustva in s hišnim žegnom utruje svoj položaj znotraj patriarhalne skupnosti. Po drugi strani pa je besedno zatišje povezano z Boštjanovo identiteto.

---

<sup>66</sup> Tako kot urok in škopnik vnaša motiv babičine (pa tudi materine) smrti v besedilo elemente pravljичne fantastike, značilne za sodobni slovenski roman. (Zupan Sosič 2006b: 254). Babica svojo smrt naznani s strašanskim ropotom, vendar Boštjana ne zapusti popolnoma. Spremeni se v »klobčec megle, podoben spletu mlečnih pen v vedru za molžo« (Lipuš 2003: 89), v katerem deček prepozna babičin duh.

<sup>67</sup> Komunikacijska blokada je najočitnejša v prizoru, ko se Sonja od očeta poslovila v slovenščini, ki je njegov materni jezik, on pa ji odgovori v angleščini.

Po izgubi mame in babice je namreč jezik še edino nepoškodovano jedro njegove identitete,<sup>68</sup> ki ga varuje z navideznim molčanjem. Šele srečanje Line, ki »mu brez besed odpira čute« (Lipuš 2003: 15), ponovno sprosti njegov govor, dotlej omejen na notranjo komunikacijo s samim seboj.

Negativno je v romanu predstavljena katoliška cerkev, ki si oblast zagotavlja s poseganjem v intimo verujoče skupnosti, pri tem pa spolnost istoveti z grehom.<sup>69</sup> Prav zato ji Lipuš nasproti postavlja erotiko kot vir življenja in prostosti, ki jo najraje umešča na območje svetega (v cerkev). Boštjan med mašnim obredom v mislih pošilja ljubezenska sporočila Lini<sup>70</sup> ali o ljubezni razmišlja v prazni cerkvi, uporaba religioznega slovarja za poimenovanje njegove izbranke (živa Roža skrivnostna, resnična Zgodnja danica) pa odseva nenaravnost cerkvenega zapovedovanja spolne vzdržnosti. Z vitalistično odprtostjo ljubezni kot občutju najvišje sreče in bivanjske kategorije presežnega (Zupan Sosič 2006b: 260) se Boštjan odmakne od škodljivih tradicionalnih vzorcev svoje vasi. Ljudje v njegovi okolici si namreč ne izkazujejo ljubezni, njihov odpor do čutnosti, ki ga izdatno spodbuja cerkvena oblast, pa jih spreminja v patološke zalezovalce intimnega življenja posameznikov.<sup>71</sup> Takemu zatiralnemu odnosu do telesnosti so se še pred Boštjanom uprli Tjaž in drugi Lipuševi junaki, pri katerih se je uporništvu največkrat izenačilo z erotiko (Zupan Sosič 2006b: 258).

Boštjanovo razumevanje ljubezni kot duhovne in telesne uresničitve je popolnoma nasprotno erotično neizživetim vaščanom, ki vdano sledijo ukazom cerkvenega vodstva, ne da bi o njih prej kritično razmislili. Kritičnemu pogledu tretjeosebne pripovedovalca tako ne uide, da so se družine na podlagi papežih navodil in groženj odločale za veliko otrok, čeprav jih zaradi pomanjkanja niso mogle primerno preživeti. Glavnemu književnemu liku, ki je podobno kot Sonja v romanu *Plosk ene dlani* izpostavljen očetovemu čustvenemu in telesnemu trpinčenju, se za malovredno izkaže tudi cerkvena zapoved o spoštovanju staršev, iz katere je izvzeto spoštovanje otrok. Vrednostna lestvica Boštjanovega očeta te uvršča na

---

<sup>68</sup> Pripoved se tu zelo približa avtorjevi izkušnji, o kateri je spregovoril v *Dnevnikovem* intervjuju: »Družino so razdrli, poškodovali otroško dušo, a jeziku niso mogli do živega. Ta se je porajal iz osebne naravnosti, iz nalaščne trme, besede so se našle iz osebnega kljubja, iz zamere, iz upora.« (Vaupotič 2013: 7).

<sup>69</sup> Cerkev je na vrhu družbene hierarhije, kar dokazuje (ironična) raba onikanja v povezavi z župnikom: »Vsak otrok je vedel, da imajo župnik z urejevanjem grehov svoje veselje; z upravljanjem grehov imajo svojo srenjo na povodcu, z ohranjanjem grehov drže normalo v ravnovesju (...).« (Lipuš 2003: 82–83.)

<sup>70</sup> Lina prestopi okvire dekorativne vloge ženske v tradicionalnem romanu in s tem posredno vpliva na preoblikovanje glavnega moškega lika. Boštjan ji namreč odkrito izkazuje svoja čustva in jo dojema kot prijateljico, s čimer povsem odstopa od svojega patriarhalnega okolja. (Zupan Sosič 2006b: 250, 259).

<sup>71</sup> »Povsod navzoča in vsevidna vas, žnergava in žnedrava, je vse in vsakega nadzirala, krotila otroške bedarije, pregledovala doraščanje, druženja in navezave, gnana od skrbi vlekla v nos izhlapine greha, vedno na preži za pohujšanjem, da se je imela ob čem zgražati, se ob koga spotikati.« (Lipuš 2003: 7–8.)

najnižja mesta, saj sinu ne omeni niti svoje ponovne poroke,<sup>72</sup> ki povsem spremeni življenje družine.

V hiši očetove neveste prebivajo nemirni duhovi prednikov, bližnji oreh pa naseli škopnik, zato mačehin dom Boštjanu predstavlja območje nelagodja. Notranjo stisko mu blaži vračanje k stari hiši,<sup>73</sup> za katero verjame, da mu je izročena v varstvo, potem ko mu je sama toliko let ponujala zavetje. Domačnosti v wogovskem stanovanju ne najde niti Sonja, ki ji očetova nasilnost<sup>74</sup> in priganjanje k delu rišeta podobno usodo kot Boštjanu. Temu očče ne dovoli igrač, saj naj bi kvarile človekov značaj in odvrčale od dela, ki mu tako kot vsem vaščanom pomeni največjo vrednoto. Sin se mu zoperstavi z nevidnimi igrači, ki jih je ustvarila njegova domišljija, zato se lahko z njimi igra kadarkoli, očetovo prepoved pa prekrši tudi tako, da si za rojstni dan podari frnikole, ki jih skriva v jamicah pred hišo.

Očetu se upre še siloviteje kot škopniku (tega prvič premaga, ko s kričanjem prepreči, da bi mu zlohотно slamnato bitje uničilo žogo): med drvarjenjem v gozdu z nadnaravno močjo doseže, da se zobje žage postavljajo po robu in se cepin snema s toporišča, kar pri očetu povzroči nemalo začudenja. Njegovo jezo dodatno razplamti Boštjanova »kljubet« (Lipuš 2003: 57), ko smreko, ki jo podirata, obrne v nasprotno smer padanja in jo nazadnje zagodzi v vejah bližnje bukve. To dejanje ima podoben izvor kot Tjažev praskanje, saj ga sproži neizmerna čustvena stiska oz. občutek brezizhodnosti, ki se staplja s silnim hrepenenjem po ljubezni in svobodi. (Borovnik 2013: 19).

Obe literarni osebi se z erotiko znebita spon omejevalnega okolja, vendar Boštjanov upor ne dosega takih skrajnosti kot Tjažev. Ker so pritiski družinske, vaške in cerkvene skupnosti na posameznika enako močni kot v prvem romanu, pa tudi njega zamika, da bi jim kljuboval na »Tjažev način«.<sup>75</sup> Aluzijo na upornika iz knjige *Zmote dijaka Tjaža* prav tako ponuja odlomek Boštjanovega spodletelega vasovanja, ko ga pri trkanju na Linino okno zaloti njen očče in ga odslovi,<sup>76</sup> saj »je od hiše, kamor hčere ne bo pustil ne na prazno skledo ne na polne košte« (Lipuš 2003:117). Te besede Boštjana prizadenejo, vendar ne zavrejo njegove akcije –

---

<sup>72</sup> Boštjanovo spoznanje očetove namere spremlja domišljajska podoba: »zdaj se mu iz kadeče se očetove kadi, iz mehrijev pepelnatega mila pripravlja mačeha«. (Lipuš 2003: 93–94).

<sup>73</sup> Oče se v Boštjanovo emocionalno in duhovno stanje ne zmore vživeti, zato ga sinovo zatekanje k nekdanjemu domovanju spravlja v nejevoljo.

<sup>74</sup> Podoba pobesnelega očeta je v obeh romanih hiperbolizirana (pri Flanaganu se zdi očče Sonji kot pošast oz. velikan, pri Lipušu pa so ga polna vrata, ko zarentači v rano jutro), kar poudari občutek otrokove nemoči. Sonja se pri šestnajstih letih odseli, saj je življenje z očetom zaradi stopnjevanja njegovega nasilja vse bolj nevzdržno.

<sup>75</sup> Tjaževi nohti so prvi uporni podvig izvedli med mašo, zato ni naključje, da Boštjan na praskanje pomisli ravno v cerkvi ob kipu farne zavetnice svete Marjete: »Več se natlači ljudstva, dalj od telesa moli svetnica tujka insignije oblasti, da srbi pod nohti in se je le težko ubraniti skušnjave.« (Lipuš 2003: 85, podčrtala K. R.)

<sup>76</sup> »Šumenje pod blazinicami, ko poteguje nazaj v prste ženket šipe, to srbljivo in rahlo boleče šumenje pod jagodami, podobno zanohtni srbečici, se poleže na robu gozda, ko se dotakne prelaza.« (Lipuš 2003: 117–118.)

za premagovanje poraza si izbere planotko.<sup>77</sup> Na tem posebnem kraju v mislih obudi dva prizora, ki sta bistveno spremenila njegovo življenje: spomni se prvega srečanja Line in materinega odhoda z žandarjema. Ljubezen do dekleta, ki se ga z vsebino svojega smeha oklepa kot dober duh in po njegovem telesu sproži gomazenje, ima jasno načrtano že od otroštva, medtem ko ni »o materi ne sledu ne tiru« (Lipuš 2003: 124) in Boštjan zgolj sluti njeno usodo (»pa ne, da je že smrt storila« – prav tam: 89). To slutnjo mu potrди mama, ki ga iz daljave seznaní s svojim preminutjem v plinski celici,<sup>78</sup> kar v besedilo vnaša prvine fantastike, s katerimi se bralec odmakne od pripovedi.

Tragično mamino zgodbo uravnoteži Boštjanova ljubezenska zgodba, ki mu v življenje vrne svetlobo in spodbudi njegov ponovni začetek živosti. Lik, ki je vitalistično odprt ljubezni (Zupan Sosič 2006b: 360) in s tem popolnoma drugačen od svojih vaščanov, pa je poleg avtobiografskega ozadja najmočnejše vplival na pisateljevo odločitev, da vlogo osrednje osebe v romanu nameni mladostniku, ki ni več klasični slovenski moški, temveč aktivni mladostnik (n. d.).

### 3. 3 Lojze Kovačič: *Prišleki* (drugi del)

Umetnik-perfekcionista, ki vse življenje kleše en sam kip (Gombač 2013: 15),<sup>79</sup> je bil tudi Lojze Kovačič (1928–2004), pri katerem me najbolj navdušuje to, da je svojo »notranjo poškodbo« – padec v slovenski jezik pri desetih letih,<sup>80</sup> presegel z ustvarjanjem mojstrske literature v tem jeziku. Pisal je o svojem življenju, zato je Andrej Leben (2009: 82) njegovo knjižno delo opredelil kot avtobiografski projekt, vendar je ob tem poudaril, da je Kovačičev upovedeni svet kljub vsem referencam na zunajbesedilni svet od tega sveta ločen in avtonomen.<sup>81</sup> Avtobiografska sled se vleče tudi skozi roman *Prišleki*, ki je v prvih dveh delih izšel leta 1984, leto zatem pa še v tretjem delu. Ko je bilo besedilo v nastajanju, je pisatelj o njem povedal, da je napisano »iz percepcije desetletnega otroka, to sem bil sam. Roman je postavljen v realno okolje, tri leta pred vojno (38–41), nato štiri leta vojne (41–45) in tri leta

<sup>77</sup> V zavesti vaščanov je planotka kraj obešenčeve smrti, za Boštjana pa ima že od otroštva naprej izrazito pozitiven pomen, zato je to najprimernejše mesto, da se spet postavi na noge.

<sup>78</sup> Čeprav Boštjan ne ve, kakšno je koncentracijsko taborišče, si ga ob maminem telepatskem sporočilu živo predstavlja (mamo »vidi« med barakami z domačinko, na pogradu z drugimi taboriščnicami in v celici smrti).

<sup>79</sup> Tako je Andraž Gombač (2013: 15) v intervjuju označil Florjana Lipuša, k v žarišče svoje literature postavlja isto zgodbo. Edino, kar se pri tem spreminja, je zorni kot (Naši umetniki pred mikrofonom, 12. 5. 2012).

<sup>80</sup> Leta 1938 so njegovo družino iz Basla v Švici izgnali v očetovo domovino Jugoslavijo. Desetletnemu Kovačiču, ki je z domačimi komuniciral v nemščini oz. baselskem dialektu, se je slovenščina tedaj zdela »kot tuja akustična maska, ki se ni spustila samo čezme, ampak čez ves okol, tudi čez reči, s katerimi sem se rokoval, in stvari, ki sem jih imel na očeh« (Pibernik 1983: 91).

<sup>81</sup> »Kadar vstopimo v Kovačičev univerzum, vstopamo v literarno resničnost. V tem pogledu je Kovačič avtor svojega življenja.« (Prav tam: 82.)

po vojni (45–48), vanje pa je postavljeno menjavanje miru in vojne. To je doba, polna konkretnih podatkov, do katerih ima glavna oseba svoj notranji odnos.« (Pibernik 1983: 120.) Osrednji lik Bubi se v drugem delu *Prišlekov* razvije v mladostnika, zato sem to knjigo izbrala za svojo analizo.

Kljub temu da protagonist v besedilu »prehodi« kar tri razvojna obdobja – otroštvo, mladostništvo in začetek odraslosti, Kovačič ni bil naklonjen oznaki razvojni roman. Pripoved namreč nenehno obuja različna obdobja Bubijevega odraščanja ne glede na to, ali v romanu nastopa kot otrok (prvi del), mladostnik (drugi del) ali odrasel (tretji del). Avtobiografski motivi upravičujejo oznako avtobiografski roman, zaradi umeščenosti odraščajočega lika in njegove družine v središče pa ga lahko poimenujemo tudi družinski roman oz. roman o odraščanju. Njegova posebnost je, da ni klasično modernistično besedilo, ker je v njem veliko preverljive objektivne resničnosti oz. verističnosti, zaradi katere je Kovačičeva poetika dobila oznako veristični realizem. Pozneje jo je zamenjal termin realistični modernizem, ki natančneje poimenuje prepletanje modernističnih značilnosti<sup>82</sup> z realistično pripovedno tehniko (Zupan Sosič 2009b: 75). Realistični modernizem je poleg poetike fragmenta, otroške perspektive in strukture posebnega opisa oblikoval tipični potezi Kovačičevih opisov – izvirnost in individualizacijo (Zupan Sosič 2009b: 76).

Hipernimna oznaka za inovativni opis v *Prišlekih* je pripovedni opis oz. opisna pripoved, ki pomeni modernistično zlitost vseh treh ubeseditvenih načinov: opisa, pripovedi in govora; natančneje pa vrsti opisa v besedilu opredelimo kot sintezo zametkovnega in razpršenega opisa<sup>83</sup> ter ugankarski opis (Zupan Sosič 2009a: 140–143 in 2009b: 76). Sestavni element ugankarskega opisa je potujitveni učinek, ki ga pripovedovalec doseže tako, da stvari ne poimenuje z uveljavljenim besedjem. Ko npr. v drugem delu romana omenja goreče oglje – rdeče cvetove s črno sredico, zaustavi nadaljevanje branja, dokler se bralec ne vživi v otroško perspektivo in ugotovi, da je opisovani predmet mak. Opisna mesta so povezana tudi z esejskizacijo,<sup>84</sup> ki z diskurzivnimi elementi preoblikuje pripoved, tako da zgodba kroži okrog

---

<sup>82</sup> Modernistične prvine v romanu so npr. izrazita subjektivnost, občutje ničnosti sveta, usmerjenost v zavest nestanovitnega, razcepljenega in ambivalentnega pripovedovalca, ki se sestavlja s tokom zavesti, itd. (Zupan Sosič 2009a: 136–138).

<sup>83</sup> Teh dveh vrst opisa se ne da povsem razmejiti: pri zametkovnem opisu gre za vrivanje značilnosti opisa v poved, ki po strukturi in semantiki ni opisna; razpršeni opis pa je rezultat samostojnih opisnih povedi, ki se kot enopovedni opisni segment razraščajo v pripovedno tkivo (Zupan Sosič 2009a: 140).

<sup>84</sup> Mdr. sproži esejskizacija refleksijo v odlomku, v katerem sestra Rafaela Bubiju obljubi, da mu bo kljub prepovedi upravnik Dečjega doma še naprej pripravljala hrano za domov: »Nikoli, ne v miru ne v vojni, ne v nesrečah ne veš, ne kam ne kod z želodci, pljuči, jetri! na vagone tega je ... ampak s srci? tako neskončno redka! že petsto milijonov let ni moč prešteti vseh želodcev, požiravnikov, vendar srca? ... na prstu ene roke! ...« (Kovačič 2009: 177).

ključnih tem – identitete mladostnika, drugačnosti, družine in boja za preživetje (Zupan Sosič 2009b: 75).

Modernistično razpršena pripoved hitro preskakuje iz enega doživetja/spomina v drugo doživetje/spomin, ki ga ponavadi obudi asociacija.<sup>85</sup> Nagle prehode med spominskimi drobci in različnimi vtisi označujejo tri pike, spremljajoče ločilo estetike fragmenta<sup>86</sup> v Kovačičevi prozi. Bralec se z duševnostjo glavnega lika, sestavljeno iz reminiscenc, spominov, sanj in asociativnih povezav, seznanja preko notranjega monologa, značilnega za modernistični tok zavesti. Od okvirov modernizma pa se je pisatelj odmaknil z zgodovinsko razvidnostjo časa (obdobje druge svetovne vojne) in prostora (okupirana Ljubljana) ter socialno prepoznavnostjo (pomanjkanje najosnovnejših dobrin, osovraženost družine zaradi njene nemške identitete, odraščanje glavnega lika, iskanje zaslužka), vendar je njuno realistično mimetičnost preoblikoval z modernističnimi prvini, kot so »modernistični opisi«, potujitve in vrzeli (Zupan Sosič 2009b: 75).

Zgodba se bere kot niz opisov in dogodkov, predstavljenih iz Bubijeve otroške perspektive, ob kateri sta v drugem delu *Prišlekov* prisotna tudi mladostniški pogled na svet in perspektiva odraslega, ki svojo preteklost motri iz oddaljene pozicije<sup>87</sup> in je do zgodovinskih dogodkov znatno bolj kritičen. V središču pripovedovanja je zavest pripovedovalca, njegov razcepljeni jaz, najpomembnejše osebe v romanu pa so poleg Bubija člani njegove družine: Vati – oče, mama, sestra Clairi in nečakinja Gisela. Ob njih nastopa še veliko stranskih likov, npr. Bubijevi vrstniki, sosedje, učitelji, kupci krznenih izdelkov in slovenski literati, vendar se prvoosebni pripovedovalec najbolj posveča prav družini, ki je zaznamovana s tujstvom. Okolica je do Kovačičevih sovražna zaradi njihove nemške identitete, tujstvo pa določa tudi njihove medsebojne odnose (Dolgan 1998: 154).

Komunikacija med družinskimi člani poteka v nemščini, ki jo je avtor ohranil v njihovih dialogih in s tem dosegel, da bralec resnično začuti Bubijevo tujstvo v njemu popolnoma neznanem jezikovnem okolju. Roman vsebuje tudi nekaj romanizmov (bersaljer, centezim, kvesturini), v njegovi jezikovni podobi pa prevladujejo izrazi ljubljanske mestne govornice s primesmi nemščine ter knjižne in pogovorne besede.

---

<sup>85</sup> Tako npr. pogled na Ljubljano iz nekega stanovanja Bubija spomni na podoben dogodek v Baslu, vendar je ta spomin modernistično zabrisan.

<sup>86</sup> Za fragmentarno tehniko svojih besedil se je pisatelj odločil zaradi prepričanja, da mora pisanje slediti podobi sveta, ki ni sklenjena. O tem je pisal v eseju *Delavnica: šola pisanja* (1997), v katerem je reflektiral lastno ustvarjalnost.

<sup>87</sup> Npr.: »Bližal se je konec vojne ... bližal se je obračun, ob katerem se bodo tisoči zvrnili v jamo.« (Kovačič 2009: 246–247.)



### 3. 3. 1 Bubi

[S]koraj so me pretentali, da sem iztegnil desnico. Ampak takole na ukaz, in ko so jo vsi, ne!  
... (Kovačič 2009: 96.)

Glavni lik, ki je v besedilu poimenovan z vzdevkom Bubi (nemško fant),<sup>88</sup> je nekonvencionalna literarna oseba, kot je roman poseben v tem, da pogled na medvojno dogajanje v Ljubljani v drugi knjigi predstavi skozi njegove oči. Bralec sledi perspektivi prvoosebnega pripovedovalca, ki ga s prvoosebnimi pripovedovalci v ostalih Kovačičevih delih povezuje to, da ni obrobnež, vendar preko notranjega vpogleda posreduje veliko podatkov o svoji preteklosti in psihologiji, tako da analizira lastno otroštvo, išče odgovore na metafizična in eksistencialistična vprašanja ter neposredno odkriva svoje duševne rane (Zupan Sosič 2003: 160).

Precej natančno psihološko podobo osrednjega lika podaja tudi roman *Odkritje počasnosti* (Sten Nadolny, 1983), v katerem nastopa John Franklin, ki je tako kot Bubi zaznamovan z drugačnostjo. Ta pri njem sicer ni povezana s prihodom v jezikovno in kulturno novo okolje, temveč izvira iz prirojene počasnosti, zaradi katere spremlja protagonist svet s časovnim zamikom. Vsi hitri gibi pustijo v njegovem očesu zgolj črto na ozadju, trenutki, ki jim zaradi počasnega dojetja ne more slediti, pa so izgubljeni tudi za bralca. Tretjeosebni pripovedovalec temu zagotavlja večji odmik od pripovedi kot prvoosebni pripovedovalec v Kovačičevem romanu, ki daje vtis neposredne udeležbe v dogajanju.<sup>89</sup>

Bubijeva mladost je poleg slabe samopodobe, ki jo prvoosebni pripovedovalec v besedilu naglaša z izjavami, kot so »nisem dosti vreden«, »imam sama nesrečna nagnjenja«, »sem neuspešen«, »ne zaslužim maminih žrtev«, »sem brez časti«, in s primerjavo s švicarskim filmskim igralcem Michelom Simonom,<sup>90</sup> otežena z velikim pomanjkanjem v času vojne, ob katerem pa se bralec še bolj zave njegove pozitivne naravnosti in predanosti družini. Kljub eksistencialni stiski, s katero se spoprijemajo baselski prišleki, ki jih zaradi medvojne nastrojenosti proti vsemu, kar je nemško (kot okupator), vseskozi spremlja občutek življenjske ogroženosti, Bubi ne izgubi iskristosti. Njegov bogat domišljjski svet odstirajo podobe, ki mu jih v misli priključijo opazovani predmeti ali dogodki. Cepelin tako v njegovi

---

<sup>88</sup> Kljub temu da se bralec v prvem delu *Prišlekov* seznanja tudi z njegovim pravim imenom Alois, se ga je v romanu tesneje oklenil vzdevek, o katerem v *Delavnici: šoli pisanja* (Kovačič, 1997) izvemo, da ga spremlja že od nekdanj. Oče je bil namreč ob rojstvu sina tako navdušen, da je »ves iz sebe od ponosa in sreče tekal po delavnici, prevračal stole in kričal: 'Ein Sohn! Ein Bub! (...)'« (Prav tam: 737).

<sup>89</sup> Za Kovačiča je značilno, da je v svoji literaturi nase, na druge in na predmetni svet gledal s pozicije opazovalca. (Leben 2009: 82).

<sup>90</sup> »[T]isti veliki zagovednež kravjih oči, ki je spominjal s svojim nesorazmernim krompirjastim obrazom nekoliko name ...« (Kovačič 2009: 202.)

domišljiji postane leteči kit, nunino pokrivalo se spremeni v naškrobljeni aeroplan, prihajanje in odhajanje vlakov na železniški postaji se mu zdi kot valček na kretnicah itn.

Brezmejnosti domišljije glavnega lika je bralec na sledi tudi v romanu *Odkritje počasnosti*, v katerem mi je zelo všeč odlomek, ki hudomušno navaja razloge za Johnovo posebno naklonjenost nagrobnikom. Zanje si predstavlja, da so zmožni zaznavanja gibov, ki so za človeško oko preveč počasni, kar jih dela podobne njemu samemu. Nagrobniki se po njegovem prepričanju čez dan postavijo pokonci zato, da bi za svoje mrtve prestregli nekaj sonca, medtem ko jim ponoči, ko v ugrezih svojih napisov zbirajo roso, bolj ustreza ležeča lega. Ta domišljajska podoba je vstavljena v začetni del romana, v katerem nastopa John kot otrok, ki je zaradi počasnega dojetanja velikokrat tarča posmehljivega in grobega ravnanja vrstnikov. V nadaljevanju besedila ga bralec spremlja skozi vse razvojne faze do starosti, ko v mornarici kljub svoji hibi napreduje v admirala.<sup>91</sup>

Popolnoma drugače kot v romanu *Odkritje počasnosti* je razvoj pripovedne osebe prikazan v Kovačičevem delu, ki posamezna obdobja Bubijevega življenja predstavlja po asociativnem ključu. Čeprav bralec v analizirani drugi knjigi Bubija spoznava pretežno v mladostniških letih, se pripoved retrospektivno vrača tudi v njegovo otroštvo ali preskoči v odraslost. Perspektiva odraslega se prepleta z nostalgijo za izgubljenim otroštvom, ki je zelo izrazita v odlomku, v katerem prvoosebni pripovedovalec razmišlja o prelomnosti prve ljubezni:

Odkar sem hodil s Tatjano, sem se znašel v nenavadnem času ... v nekakšnem umazanem obdobju življenja. Ni me bilo sram. Ampak čutil sem nekaj kot izgubo, žalovanje nad sabo, kakršen sem bil pred tem ... (Kovačič 2009: 37.)

Otožnost ob spominu na otroštvo obide tudi Johna Franklina, ko znova zasliši prijateljeve besede, ki so bile v njunih otroških letih velikokrat izrečene med igro:

Zdaj ni bil več otrok. Ko je Sherard nekoč spet rekel: »Pazim kot orel!«, je Johna čudno spreletelo, da bi najrajši zajokal nad izgubljenim. (Nadolny 2004: 64.)

Notranji vpogled, preko katerega bralec dostopa do Bubijevih misli, odkrije, da bi ta najraje za vedno obdržal otroštvo. Njegova družina se mora namreč z množico drugih ljudi udeležiti mučnega pregleda, na katerem komisija odloča, kdo je narodni in kdo rajhovski Nemeč.

---

<sup>91</sup> Podlaga za razvojni roman *Odkritje počasnosti* je bila biografija angleškega pomorščaka in raziskovalca polarnega območja Johna Franklina (1786–1847). Nadolny je podobno kot Kovačič v knjigi ohranil resnična imena.

Pregled je dolgotrajen in poniževalen do udeležencev – tudi do Vatija,<sup>92</sup> ki odskoči, ko se mu z iglo približajo ušesu, kar zdravnik pospremi z rasističnim komentarjem. Ob tem se Bubi zave, da ne sme ponoviti očetove napake, ker bi s tem utrdil občutek večvrednosti »napihnjencev v haljah« (Kovačič 2009: 88), in ostane miren. Izjemno samodisciplino ohrani tudi, ko bi moral kot »pravi« Nемеc dvigniti roko v nacistični pozdrav, vendar tega ne stori, ker noče slepo izpolnjevati ukazov in slediti množici.

Tako kot ostali člani družine je zaradi svojega nemštva pod nenehnim pritiskom okolice, zato se ne more znebiti strahu, da jih bo doletela enaka usoda kot ljudi, ki jih odkrijejo v masovnem grobišču. Nevarnost, da bi jim stregli po življenju, je največja na koncu knjige – v zadnjih dnevih vojne, ko mu znanec Firant neposredno zagrozi s smrtjo. Stiska nemške družine med vojno pokaže bralcu zastrto plat zgodovine, saj so Nemci v času druge svetovne vojne v splošni zavesti zapisani kot okupacijska sila, s katero pa Kovačičevi niso imeli nobene povezave. Med številnimi preizkušnjami, s katerimi so se soočali vse od propada svojega krznarstva v Baslu, so bile tudi revščina, očetova bolezen in večne razprtije med starši.

Veliko pomanjkanje in lakota, ki jo trpi tudi John Franklin med pomorsko odpravo,<sup>93</sup> Bubija spodbudita k iskanju različnih virov zaslužka. Sprva s Clairi prodajata krznene izdelke po Ljubljani, vendar jih obubožani prebivalci vse redkeje kupujejo, zato se Bubi trudi najti nove možnosti, ki bi družini pomagale iz težavnega položaja. Pri krznarju nad Ljubljanico dobi vajeniško zaposlitev, ob kateri spozna, da se kljub veliki prizadevnosti ne bo približal idealu in šival tako dovršenih izdelkov kot oče. Za mladostnikovo življenje pa je še bolj obremenjujoča misel, da v prihodnosti ne bo uspešen in da je vsem – celo sebi – v napoto. Kljub temu je bralčeva simpatija na njegovi strani, saj je pri njem zaznati nekakšno otroško pristnost, ki razbremeni neprijetne življenjske okoliščine, upovedene v romanu. Zagato, v kateri se znajde zaradi neizpolnjevanja zahtevane starosti za vpis k domobrancem, omili duhovita opomba, da bi se mu želja uresničila, če bi pridobil podpis enega od staršev, a Vatija ne mara opehariti, »mamine pisave ... zapletenega šilastega okraska v gotici, podedovanega naravnost iz 13. stol. od škofa Ulfila« (Kovačič 2009: 234), pa se praktično ne da ponarediti.

Prvine humorja sprostijo napetost tudi v romanu *Odkritje počasnosti*, zato se bralec emocionalno bolj oddalji od prizorov, ob katerih bi se sicer počutil nelagodno. Humor v opisu

---

<sup>92</sup> Ljudje so ob koncu pregleda pretreseni in osramočeni, zato Bubi pomisli, da raje nikoli ne postane velik, kot da bi moral v odraslosti živeti na tak način.

<sup>93</sup> Pozneje postane znan kot »tisti, ki je jedel lastne čevlje«, saj so izlakoteni mornarji lahko preživeli le tako, da so se prehranjevali z usnjem svojih obuval.

Johnove stiske zaradi umiranja mornarjev med spopadi vojnih ladij<sup>94</sup> zapusti povsem drugačen vtis kot realistični opis ubitega moškega v romanu *Prišleki*, ki se prepleta z estetiko grdega.<sup>95</sup> Podoba nasilne neznančeve smrti je za Bubija toliko bolj pretresljiva, ker v njegovi zavesti obudi strah pred maščevalnim pobojem družine in ga preplavi z občutkom krivde. Pogled na iznakaženo truplo mu namreč vzbuja gnus, ob katerem se spomni na še ostudnejše rokovanje z »zoprnikom Firantom« (Kovačič 2009: 181), ki družini odkrito napoveduje smrt.

Natančni opisi dogajanja v Bubijevi notranjosti bralcu tudi na drugih pripovednih mestih omogočajo, da do potankosti spozna njegov psihološki ustroj, kar se mi zdi ena od največjih odlik romana. Čeprav se ta najbolj posveča Bubijevim mladostniškim letom, ki po splošnem prepričanju veljajo za najlepše obdobje človekovega življenja, glavni lik v njem ni prikazan idealizirano – »kajti tudi sam postane napadalen do okolice, ko je ta takšna do njega« (Dolgan 1998: 154). Zelo odločno se postavi po robu tudi predlogu domačih, da bi se preselili k maminim sorodnikom v Nemčijo, ki v njegovi duševnosti sproži pravi vihar:

Komaj sem besedo o tem vzel v usta, se mi je začelo vzdigovati ... (...) Vse se mi je zavrtelo v glavi ... nekakšne črne pike so se začele množiti po kotih, več šumov naenkrat mi je zasikalo v ušesih ... (Kovačič 2009: 38.)

Neverjetno vztrajen je pri premagovanju jezikovne ovire, ki je še posebej izrazita pri njegovem navezovanju družabnih stikov. Težave v komunikaciji z drugimi ljudmi ima tudi John v romanu *Odkritje počasnosti*, ki s svojo počasnostjo pri sogovornikih ponavadi izzove nepotrpežljivost in slabo voljo, vendar se tako kot Bubi aktivno vključi v izboljševanje položaja – z mentalnim urjenjem v svoj spomin skladišči posamezne fraze, da bi lahko v prihodnje naslovníku postregel s hitrejšim odgovorom. Osrednji lik romana *Prišleki* si sporazumevalne večšine v slovenščini, ki mu je bila »vsajena zelo pozno in z resnično bolečino, kakor druga materinščina« (Kovačič 2009: 280), pridobiva s pisanjem spisov in svoje zgodbe združi v doma narejeni knjigi. Ustvarjalnost, ki jo je dotlej izražal v likovnih podobah, npr. risbah za Dečji dom, svetopisemskih prizorih, s katerimi je okrasil stanovanje, in stripih, začne tako razvijati še na literarnem področju.

Bralec v njegovem odnosu do knjig opazi zanimivo protislovje, saj je kot ustvarjalec najbolj produktiven pri pisanju pustolovskih in kriminalnih romanov, ki z dramatičnimi zapleti burijo domišljijo, kot bralec pa najraje posega po delih pisateljev, »zavezanih« opisovanju življenja na dnu, kakršnega živi v resničnosti. Poleg literature ga pritegneta tudi

<sup>94</sup> »Nenehno izostajanje novih in novih ljudi je bilo težko zdržati. Povrh se mu je zdelo globoko ponižanje za glavo, če je kot posledica dejanj docela drugih ljudi kar na lepem ostala brez svojega telesa. To je bil poraz in ne morebiti čast. In telo brez glave, kako žalosten, celo smešen pogled.« (Nadolny 2004: 49–50.)

<sup>95</sup> »[O]b zidu zunaj je ležal krvav mrtvec ... glavo je imel, kot bi ga opikali sršeni ... vso v samih rdečih odrgninah, čelo vdrto, ob ustih mu je visela kepa testa, možgani, ki so mu brizgnili skozi nos ...« (Kovačič 2009: 181.)

gledališče in film: le nekaj let mlajši nečakinji Giseli izdeluje lutke in skupaj z njo uprizarja igre po svojih predlogah,<sup>96</sup> vrstnike navduši za postavitev lastnega gledališča itd. Še močneje pa je v besedilu čutiti njegovo ljubezen do kina,<sup>97</sup> ki je s filmskim kadriranjem (Blažič 2011: 98) vplival na samo pripovedno tehniko romana.

Pomembno vlogo v pripovedi imajo tudi sanje,<sup>98</sup> ki so pri Bubiju še posebej intenzivne ob očetovi smrti. V nočni resničnosti (Virk 1998: 114) ga pokojni stric vleče v votlino, Bubi pa se med analizo teh sanj sprašuje, ali bodo pokojni očeta sprejeli tako, kot so jih v Cegelnici, Novih Jaršah in Starem trgu.<sup>99</sup> Uvid v sanjski svet glavnega lika bralcu ponudi tudi knjiga *Odkritje počasnosti*, v kateri John od pomorske bitke naprej veliko sanja o mrtvih, v sanjah pa se mu prikazuje nenavadna figura, ki se iz gladke, urejene površine (mirnega morja) v trenutku spremeni v pretečo asimetrično grimaso (morski vihar).

Dodatno razsežnost obeh literarnih oseb odstirajo refleksijski vložki, ki v besedilu *Odkritje počasnosti* načenjajo vprašanja o počasnosti/ritmu življenja in varljivosti napredka (Vevar 2004: 290), v romanu *Prišleki* pa bralca spodbujajo k razmisleku glede medčloveških odnosov, jezika, življenja, tujstva, humanitarnosti, vere, smrti ipd. Odlomki, ki aktivirajo miselno dejavnost in podaljšujejo bralno ugodje, so v prvi knjigi predstavljeni iz Johnove perspektive in bralca »napotijo« v opazovanje nadrobnosti, saj ima John zaradi svoje počasnosti izjemen občutek za detajle, medtem ko jih v Kovačičevem besedilu posreduje odrasli pogled<sup>100</sup> oz. pripovedujoči jaz kot »indikator avtobiografičnosti teksta« (Jakob 2010: 48).

Kovačič je namreč pisal zgolj o sebi (Pibernik 1983: 99), vendar tako, da je model na papirju, oblikovan po resničnem modelu, postal umetniški (n. d.: 110). Prav to je bilo po mojem mnenju odločilno, da je v središče drugega dela *Prišlekov* postavil mladostnika, kakršen je bil sam med drugo svetovno vojno v Ljubljani. Kljub temu pa Bubi ni čisto pravi

---

<sup>96</sup> Njuna gledališka dejavnost pozitivno učinkuje tudi na ostale člane družine, saj ob spremljanju igre pozabijo na vsakdanje skrbi.

<sup>97</sup> Vtis, ki ga je nanj napravilo neznano dekle, povzema z besedami: »Smejala se je in mi pošiljala take poglede, da nisem vedel pri čem sem, najbrž je bila velika ljubiteljica kina.« (Kovačič 2009: 189). Za gospo, ki ji prenaša težko vrečo na drugi konec mesta, izjavi: »Že v filmu bi se mi zdela preveč lepa!« (Prav tam: 210). Prijatelj mu o svojem srečanju z neko žensko pripoveduje na način, kot si sledijo prizori v filmu, v knjigi pa so omenjeni tudi nekateri igralci in filmski naslovi.

<sup>98</sup> Kovačič je sanje razumel kot rentgensko sliko človekove vesti oz. morale (Pibernik 1983: 110) in jim posvetil roman *Sporočila v spanju* (1972).

<sup>99</sup> Družina je v vseh navedenih krajih prestala veliko gorja.

<sup>100</sup> Pogled odraslega na otroštvo, ki je v romanu vrednota, je prisoten tudi v opisu igre med otroki: »Ko nisi več mulc, postaneš zamorjen, čeprav se kino sveta nič ne spremeni ... (...) Tle zdaj so se noro veselili ... obmetavali so se s kostanji; punce proti fantom ... čez leto jih bo obvladal strah, da ne bi strgali čevljev.« (Kovačič 2009: 185).

avtoportret, saj pisatelj »ni imel popolnega spomina« (Kovačič 2009: 106),<sup>101</sup> ki bi mu omogočil natančno upodobitev samega sebe iz večdesetletne oddaljenosti (roman je izšel 39 let po koncu vojne), in je kot literarni lik fiktiven. Zaradi različnih plasti, preko katerih bralec odkriva njegovo identiteto in spoznava mladostnikov notranji odnos do stvarnosti, je Bubijeva karakterizacija zelo prepričljiva, med njegovimi osebnostnimi lastnostmi pa je gotovo najbolj navdihujoča drugačnost, ki je tudi najprimernejša vstopna točka v analizo naslednjega romana.

### 3. 4 Suzana Tratnik: *Ime mi je Damjan*

Suzana Tratnik je v svojem humornem tonu nekoč dejala, da vsaka poštena družba potrebuje nekaj obstrancev/obstrank (Mozetič 2010: 152), in zdi se mi, da te najraje izbira za glavne like svojih pripovednih del. Da je Damjan, ki nastopa v romanu *Ime mi je Damjan* (2001), eden od njih, ponazarja prisposoba centrifuge,<sup>102</sup> bralec pa se nenavadnosti tega lika najbolj zave ob razkritju njegovega biološkega (ženskega) spola.<sup>103</sup> Dodaten izziv za svet, ki je po avtoričinih besedah (Tratnik 2008: 73) večinsko ne le heteroseksualen, ampak tudi heteronormativen, je Damjanova izjava, da ne spada k lezbijkam.<sup>104</sup>

Spol se kot ena od najpomembnejših sestavin identitete tesno povezuje z Damjanovo osebno zgodbo v središču besedila, ob tem pa so v delu prepoznavne še druge značilnosti sodobnega slovenskega romana, npr. nelinearna pripoved, povečan delež govora, elementi fantastike, doseganje pripovedne razdalje s humorjem, ironična perspektiva in nezanesljivost pripovedovalca ter komunikacijska blokada med literarnimi osebami.

Komunikativno najbolj oslABLJena je Damjanova družina, kar bralec začuti že na začetku romana,<sup>105</sup> vzrok negativnega družinskega ozračja pa mu odkrije šele rekonstrukcija zgodbe. Odtujenost družinskih članov povečuje medspolna komunikacijska blokada, saj je družina prepričana v (samo) biološko pogojenost spola, zaradi česar zavrača Damjanovo spolno identiteto. Podatek, da je Damjan po biološkem spolu ženska, v pripoved vnese dramatičnost,

<sup>101</sup> Z raziskavo Kovačičevega spomina se je ukvarjal njegov sin Dare Kovačič.

<sup>102</sup> »Mi, tanizki, pa smo v centrifugi (...). Ničesar ne vidimo okoli sebe, tako hitro nas rola, peremo se kot umazano perilo.« (Tratnik 2001: 83.)

<sup>103</sup> Študije spolov označujejo biološki spol (glede na biološke značilnosti je lahko moški ali ženski) z izrazom spol, družbeni spol (priučene socialne razlike in razmerje med spoloma) pa s terminom spolna identiteta. Ker se biološki in družbeni spol prepletata s psihološkim spolom, pri katerem je za proučevanje moških in ženskih lastnosti najpomembnejši psihološki kriterij (pri tem ima odločilno vlogo androgenost), je najustreznejše poimenovanje za vse tri družbeni spol. (Zupan Sosič 2006b: 270–273).

<sup>104</sup> Kljub intimnim razmerjem z ženskami se ne opredeljuje kot lezbijka, s čimer zavrača pripadnost spolni manjšini kot edini alternativni heteroseksualne večine.

<sup>105</sup> »Pri nas doma je bilo vedno tako: samo tulili so in niso znali ničesar lepo povedati. (...) Drli so se kot srake (...).« (Tratnik 2001: 9.)

preseneti pa tudi bralca, saj za to izve šele na polovici besedila, ko ga je pripovedovalec že uspešno prepričal, da je osrednji lik moški. Uganka o Damjanovi identiteti je tako hkrati pripovedna uganka, ob kateri lahko bralec podoživi bivanjsko tesnobo mladostnika. (Zupan Sosič 2006b: 328–329 in 2011: 53). Klub temu pa tegobe, ki pestijo protagonista, na receptivni ravni ne vodijo v črnogledost, saj jo učinkovito preprečuje ironija. Ta je v romanu poleg pripovedovalčeve nezanesljivosti in mladostniške perspektive najpogostejše sredstvo za vzpostavljanje pripovedne distance, vpeljava ironičnih elementov v besedilo pa je tudi ena od tipičnih slogovnih značilnosti Suzane Tratnik.<sup>106</sup>

Sodobnost njenega prvega romana *Ime mi je Damjan* se kaže v večji prisotnosti govora, ki deluje kot kontrast komunikacijski pregradi Damjanove družine. Pripovedovalčev govor posnema živo komunikacijo, zato so pogosti miselni preskoki, analepse in vrzeli, s katerimi zaustavlja pripovedno linijo in tako pri bralcu okrepi zanimanje za nadaljevanjem zgodbe. Pridih ironičnosti vnašajo v njegovo pripoved dodatna pojasnila,<sup>107</sup> z nagovorom sogovornikov<sup>108</sup> pa daje slutiti, da nastopa pred množico, kar potrди konec romana. Ta prinese spoznanje, da smo ves čas spremljali Damjanovo izpoved na skupini za samopomoč, napovedniki na začetku poglavij pa se izkažejo za zapiske, ki jih je o Damjanu pripravil vodja skupine.

Vpogled v mišljenje, doživljanje in čustvovanje literarne osebe, značilen za sodobni slovenski roman, tudi v tem delu bralca navdaja z občutkom, da je o protagonistu izvedel vse, vendar pripoved zaradi nezanesljivosti in raztresenosti prvoosebnega pripovedovalca sprejema z zadržki. Na več mestih se namreč zgodi, da pripovedovalec prekine že začeto pripovedovanje in zatrjuje, da bo povedal tako, kot se je res zgodilo, zato ustvarja vtis zmedenosti. Njegova nevrotičnost izvira iz Damjanove spolne drugačnosti, saj ne čuti pripadnosti nobeni spolni manjšini,<sup>109</sup> in incestualne perversije (Zupan Sosič 2011: 53), ki jo ves čas slutimo, neposredno pa jo potrди odlomek, v katerem Damjan očetu zagrozi, da ga bo prijavil zaradi zlorabe. Pripovedovalec sicer posreduje namige o povezanosti Damjanovih

---

<sup>106</sup> Humor je za pisateljico prijeten stranski učinek literarnega ustvarjanja: »Moram reči, da strašno rada zabavam ljudi – najbolje se počutim, ko berem svoje zgodbe, ki druge nasmejijo.« (Mozetič 2010: 148).

<sup>107</sup> Pripovedovalčeve opombe od ostalega besedila grafično ločujejo oklepaji. Npr.: »'Stari, ti imaš plešo!' (Moram povedati, da je to govoril Brine, tako se bo vedelo, kdo je kaj govoril.)« (Tratnik 2001: 57); »Ja, prava prikazen je bil. (Saj je tudi v resnici /.../).« (Prav tam: 43).

<sup>108</sup> Npr.: »Zdaj si pa predstavljajte, kaj je to pomenilo za Damjana.« (Tratnik 2001: 57); »Ljudje moji (...).« (prav tam: 70); »Veste, to mene ne gane več (...).« (prav tam: 71).

<sup>109</sup> Spolne manjšine postanejo celo predmet posmeha, v katerem bi heteroseksualna družba lahko prepoznala svoj lasten posmeh. Slabšalni izrazi, s katerimi označuje spolne manjšine, so se v romanu prelevili v elemente ironije (izrazito ironičen je npr. pripovedovalčev komentar prizora, ko Damjan v disku, v katerem se srečujejo homoseksualci, naleti na Nelo: »Bil sem zelo presenečen, kaj počne tam, saj sem mislil, da je normalna.« – Tratnik 2001: 66).

negativnih občutij (nelagodja, sovraštva, strahu in jeze) z očetom, vendar je vzrok za napetost v njunem odnosu pretežni del romana zabrisan, zato je bralni interes toliko večji.

Avtorica je povedala, da je zanimanje za sodobno, urbano okolje, v katerem se dogaja tudi ta roman, odkrila ob branju *Peklenske pomaranče* (Anthony Burgess, 1962) in *Zadnjega odcepa za Brooklyn* (Hubert Selby, jr., 1964), besedili pa sta jo prav tako navdušili za jezikovno neposredno, realistično in slengovsko pisanje (Mozetič 2005: 1072), ki je najodločilneje zaznamovalo jezikovno podobo knjige *Ime mi je Damjan*. Uporaba posebne govornice mladine, prepoznavne v izrazih, kot so kapsi, folk, kibla, mat, foter ipd., daje besedilu večjo avtentičnost, saj je njegov osrednji lik mladostnik, sleng pa razgiba tudi pripoved.

Poleg tujk,<sup>110</sup> ki so sestavni del govornice mladostnikov, so najpogostejša retorična sredstva v romanu ekspresivno besedje (baba, klobasati, gobec), primere (oči mi kar skup potegne ko Kitajcu; me grdo gledal kot garjavega psa), onomatopoije (všššššvššššš, buu) in šaljiva preimenovanja (npr. hmeljev sok za pivo, sekret školjke za introvertirane ljudi). Kljub prevladi mladostniškega načina izražanja so v besedilo vključeni številni frazemi (nesti na nos, soliti pamet, narediti medvedjo uslugo) in pregovori (kar je dano, je v črno zemljo zakopano; ni vse zlato, kar se sveti), ki popestrijo pripoved.<sup>111</sup> Prvoosebni pripovedovalec posnema govor literarnih oseb, v katerem se značilnosti slenga prepletajo s knjižnim in pogovornim jezikom, ki je vplival predvsem na skladnjo. Besede in besedne zveze se namreč velikokrat ponovijo,<sup>112</sup> povedi pa so praviloma kratke in slogovno preproste.

### **3. 4. 1 Damjan**

Meni se kar upre vsaka stvar, pri kateri ti preveč serjejo po glavi in ti govorijo, kaj ti je storiti, in ti ne pustijo, da bi naredil po svoje. (Tratnik 2001: 127.)

Informacije, ki jih o glavnem liku niza prvoosebni pripovedovalec, kažejo na njegovo drugačnost in posebnost, kar je popolnoma nasprotno njegovim prizadevanjem – Damjan namreč svoje drugačnosti noče ozaveščati in se ne zavzema za poseben status ali enake pravice (Vidali 2001: 155). Notranji vpogled v njegov psihološki labirint bralcu odkrije, da ga

<sup>110</sup> Največ je germanizmov (šparati, cajt), ki jim sledijo romanizmi (solidna familija) in hrvatzimi (veštice, šljaka).

<sup>111</sup> Dinamičnost pripovedi spodbuja tudi igranje z besedami, npr. združevanje nasprotij, ki učinkuje komično: »(...) bomo en, dva, tri v nebesih. In potem smo se res zadeli in čez pol ure smo imeli v hiši pekel (...).« (Tratnik 2001: 56.)

<sup>112</sup> Npr.: »[V]idel sem vse več krvi, curkov je bilo vse več. Vse je bilo rdeče. Preplaval me je neznan občutek. Kot da bi hotel še. Da bi bilo vse rdeče.« (Tratnik 2001: 33.) S ponovitvijo besed poskuša pripovedovalec včasih podkrepiti svoje poročilo (»Potem je vsem žal. Res, res.« – prav tam: 6), vendar ga bralec, ki je že prej sprevidel njegovo nezanesljivost, ne jemlje resno.



spolna identiteta pravzaprav ne obremenjuje.<sup>113</sup> Temu je pritrdila tudi pisateljica: »Damjan hoče biti Damjan in to poudarja, ker je biološko nekaj drugega, najbolje pa se počuti v svoji koži prav takrat, ko si reče Damjan in se direktno ne ukvarja z vprašanjem spolne identitete.« (Zavrl 2007: 11).

Toliko bolj pa je to vprašanje aktualno pri bralcu, saj se identiteta osrednjega lika izkaže za še trši oreh od vprašljive verodostojnosti prvoosebnega pripovedovalca. Čeprav ima Damjan biološke značilnosti ženske – v eni od analeps izvemo za vnetje jajčnikov – in ga intimno privlači enak spol, se ne opredeljuje kot ženska<sup>114</sup> oz. lezbijka. Prijateljev predlog, da bi obiskala disko za geje in lezbijke, npr. odbije z argumentom, da nimata kaj početi z njimi in da to ni za njiju. V njegovem stališču do homoseksualcev je zaznati celo ironijo: sestanek, na katerem se dogovarjajo o aktivnostih gejevsko-lezbičnega gibanja, primerja z blebetanjem zakravatanih politikov, lezbijkam se posmehuje zaradi finosti, pretirane vpljudnosti in občasne muhavosti, za nekega geja pa uporabi slabšalni izraz buzi, ki v sobesedilu učinkuje komično.<sup>115</sup> Seznanjen s temi dejstvi je bralec zelo začuden, ko ga prvoosebni pripovedovalec na polovici romana informira, da je Damjan razmišljal o lezbijkah – o sebi, saj je dogajanje do tega mesta predstavljeno iz moške perspektive.<sup>116</sup> Tudi ko izvemo, da se je rodil kot Vesna in se šele kasneje po lastni volji preimenoval v Damjana, se moški pogled na svet ne zamenja z ženskim, iz tega pa je mogoče povzeti, da je protagonist psihološko moški.

Strogo ločevanje spolov postane z izbiro literarne osebe, ki je moško čuteča ženska v lezbičnem razmerju, manj izrazito, kar je značilno za sodobni slovenski roman, v katerem homoerotični motivi in teme mehčajo normative, ki jih heteroseksualna večina vsiljuje spolnim manjšinam (homoseksualcem, transvestitom, transseksualcem itd.), v njem pa je razrahljano tudi tradicionalno razumevanje spola (Zupan Sosič 2006b: 303). »Damjanova pot«, ki zaobide pripadanje katerikoli spolni skupini, se ne razjasni niti na koncu romana, s čimer se je avtorica po mojem mnenju simbolično uprla pritiskom heteroseksualne družbe.

---

<sup>113</sup> »Nimam pojma, kaj si ljudje mislijo o meni, ko me vidijo in slišijo, a jaz se počutim normalno. Nič se ne delam in se ne preoblačim, jaz sem pač takšen od rojstva.« (Tratnik 2001: 68.)

<sup>114</sup> Uvrščanje v katero od spolnih manjšin zavrne z naslednjo hudomušno izjavo, s katero bralca opomni na to, da je spol spremenljiva kategorija: »[N]isem postal športnik, pa tudi ženska ne, saj ne enega ne drugega ne moreš združiti z življenjem. In ker so stvari takšne, si nisem hotel delati dodatnih težav in sem raje izbral svojo pot. Damjanovo pot.« (Tratnik 2001: 127).

<sup>115</sup> Gre za parodijo odnosa heteroseksualne družbe do spolnih manjšin.

<sup>116</sup> Podobno presenečenje hranita tudi kratki zgodbi *Šivanje princese* in *Brazde v polmraku*, ki sta izšli v knjigi *Vzporednice* (Suzana Tratnik, 2003). Na koncu obeh besedil bralec ugotovi, da se je motil glede spolne identitete glavnih likov, v katero ga je zavedla pripovedna perspektiva.

Na Damjanovo psihološko spremembo spola (Vidali 2001: 154), ki ji sledi uradna zamenjava imena, se skrajno negativno odzove njegova družina.<sup>117</sup> To še poslabša napetosti med njenimi člani, predvsem med Damjanom in očetom. Izjava, da ga oče ne nagovarja po imenu, ampak samo s »ti«, spominja na romane Florjana Lipuša, v katerih so ukazi za delo domala edino sredstvo očetove komunikacije s sinom. Damjanovo zavračanje očeta presega običajno mladostniško upornost proti staršem, zato bralec sluti, da je sovražni naboj njune komunikacije posledica nekega neprijetnega dogodka iz preteklosti. K temu ga ves čas spodbuja prvoosebni pripovedovalec, ki motivacijo za njun nevzdržen odnos podaja v okruških in tako krepi zanimanje za zgodbo.

Čedalje celovitejša postaja v bralčevi domišljiji tudi psihološka podoba glavnega lika, ob kateri lahko opazujemo njegovo večdimenzionalnost, ki ga razlikuje od mladostniškega lika v mladinski književnosti.<sup>118</sup> Notranji vpogled, skozi katerega vstopimo v Damjanovo duševnost, odkrije, da je videz samozavestnega, družabnega in duhovitega posameznika, s katerim se predstavlja v družbi, obrambni mehanizem pred problemi, ki jih porajajo patološki družinski odnosi. Najbolj izostreno je razmerje med Damjanom in očetom, v njegovem ozadju pa je nenehno čutiti spolno zlorabo, čeprav ta v romanu ostane prikrita. Zgovorne so zlasti protagonistove sanje, v katerih ga očetova prisotnost povsem ohromi,<sup>119</sup> saj oče deluje kot mrtvec, na katerem so žive edino oči, ki opazujejo Damjana. Izjava, da je pet let gledal televizijo, s katero končuje zapis o sanjah, pa najverjetneje pomeni, da je toliko let trajala zloraba.

Negativni občutki, ki se v Damjanu kopičijo v povezavi z očetom, se razširijo na psihosomatsko motnjo. Osrednjemu liku se namreč ob očetovem približevanju v grlu oblikuje kepa, ki mu pozneje obtiči v želodcu, sooča pa se tudi s hudimi strahovi, o katerih prvoosebni pripovedovalec pravi, da »kar pikajo in pikajo v glavo« (Tratnik 2001: 63). Družina, v kateri je mati podrejena očetu, sestra pa je opisana kot histerična in lena, krivdo za trenja med njima pripiše Damjanu, zato mora na njeno prigovarjanje poiskati psihološko pomoč. Pri tem pride do izraza njegova ambivalentnost, kajti do psihologa je najprej nezaupljiv, pozneje pa začuti

---

<sup>117</sup> »Tradicionalna družina, ki ne razume, da je spol konstrukcija in proces (Zupan Sosič 2006: 269–326), odseva kritiko sprevrženih odnosov heteroseksualne družbe, ki vsem določa, kaj je prav in kaj narobe: s svojimi heteronormativnimi represijami sproža sovraštvo do spolnih manjšin, hkrati pa povzroča nelagodnost tudi v okviru njih samih, odpor in sram pred drugačnostjo.« (Zupan Sosič 2011: 53.)

<sup>118</sup> Damjanova večplastnost sicer ni edini protiargument uvrščanja romana *Ime mi je Damjan* v mladinsko književnost, kot se je nekajkrat zgodilo ob njegovem izidu (na hrbtni strani knjige zasledimo celo oznako romanček, ki priključuje asociacijo na lahkotno, neresno literarno delo).

<sup>119</sup> Opis Damjanove popolne nemoči, da bi se uprl očetu, ko se ta uleže k njemu, da bi skupaj gledala televizijo, stopnjuje dramatičnost besedila: »[S]em zamahnil proti staremu, a pest je šla skozi njega, on pa se je bebavo režal reklamam na teveju in se sploh ni menil za moje mahanje. (...) Grlo se mi je razvezalo in s piskajočim glasom, kakršnega dobimo v grdih sanjah, sem začel kričati, naj me pusti, naj mi da mir.« (Tratnik 2001: 43).

olajšanje, ker se lahko z nekom končno pogovori o očetu, v katerem prepozna povzročitelja kepe. Psiholog ga opozori na to, da se mu ob razburjenju moški glas spremeni v ženskega, vendar bralec, ki je do tega mesta še uverjen, da je glavni lik moški, temu ne pripisuje globljega pomena. Nemotivirano pa se zdi psihologovo navodilo, naj o »umazani preteklosti«, s katero prvoosebni pripovedovalec po vsej verjetnosti misli na incest, ne govori okrog in najraje razmišlja o prihodnosti.

Podobno neprepričljivi so zapiski<sup>120</sup> vodje terapevtske skupine, ki se je mora Damjan udeležiti pod pritiskom staršev, saj terapevt Vlado vanje ne vključi strokovnega mnenja, temveč dobesedno napiše, kar na srečanjih pove protagonist. Obiskovanje terapije, ki jo prvoosebni pripovedovalec označi kot »posedanje v skupini« (Tratnik 2001: 133), glavnemu liku sicer pomeni zgolj zabijanje časa. Temu se niti ne gre čuditi, saj je na terapevtska srečanja pristal izključno zato, da bi imel mir pred starši in da mu ne bi bilo treba na delo ali v šolo. Skupina za samopomoč mu torej ponudi novo možnost pobega od doma, s katerim nadaljuje svoj pasivni upor.

Pri tem na receptivni ravni uzremo vzporednico z družinskim reševanjem konfliktov, ki je pravzaprav njihovo poglobljanje. Družinski člani se na medsebojne težave odzivajo popolnoma nekonstruktivno (z različnimi oblikami agresivnega vedenja), zato jih, namesto da bi jih prignali h koncu, vedno znova prikličejo nazaj v svoj krog. Damjan ta model nadaljuje:

[M]oje besede niso nikoli nič pomenile; samo ko sem razgrajal, so me takoj vsi upoštevali (...). (Tratnik 2001: 10.)

Čeprav se zaveda neznosnosti domačih razmer, nič ne stori za to, da bi jih prekinil, ampak jim le začasno ubeži. Doma se staršem izogiba tako, da ves dan prespi, še najraje pa se zadržuje v družbi, kjer problemi vsaj kratkotrajno izpuhtijo ob popivanju, lahkotnih pogovorih, šaljivosti in ponočnih zabavah. Vzdušje v družini je tako slabo, da se negativni impulzi prenašajo na Damjanovo osebnost. Kljub trditvi, da ne mara nasilja, alkohol iz njega izvabi agresivnost, ki se prepleta z izrazito željo po maščevanju očetu,<sup>121</sup> razbijanje pa ga asociira na dom.<sup>122</sup> Bralčev sum, da je Damjan žrtev spolne zlorabe, obudi podatek o njegovem pogostem grobem ravnanju med spolnostjo, ki ga sam povezuje z maščevalnostjo.

---

<sup>120</sup> Zapiske srečamo že v napovednem delu poglavij, na koncu knjige pa jih v strnjeni obliki beremo kot terapevtovo poročilo o Damjanu, kar se mi zdi zelo posrečena poteza, saj je razkritje njihovega avtorja za bralca element presenečenja. Prednost njihove umeščenosti v sklepni del romana je tudi v tem, da nas še enkrat bliskovito popeljejo skozi Damjanovo zgodbo.

<sup>121</sup> »Najraje bi vse razbil, udarjal bi, ni važno po čem, po gobcih, flašah, mizah. Še najraje po fotru.« (Tratnik 2001: 114.)

<sup>122</sup> »Nekdo je razbijal po vratih. Mislim sem, da sem že doma.« (Tratnik 2001: 37.)

Najbolj smiselna rešitev družinske situacije je Damjanova osamosvojitve od doma (preseli se k prijatelju), pri kateri ponovno naletimo na njegovo ambivalentnost. Ob zapuščanju staršev je vesel, ker jim ni znano, kam gre ter kako se bo znašel brez njih in urejenega finančnega stanja; razveseli pa se tudi vrnitve domov, saj naj bi življenje na obrobju mesta poleg dolgčasa prinašalo vsakodnevno omejenost na iste ljudi. Vzrok za to, da se vrne v okolje, v katerem se ne počuti dobro, se prekriva z najmočnejšim dejavnikom njegove selitve iz tega okolja. V jedru Damjanovega spora s prijatelji, po katerem se vrne k staršem, je namreč netoleranca do njegovega družbenega spola,<sup>123</sup> ki je prisotna tudi v družini (ta njegovo spolno identiteto razume kot odklon in ga prisili v zdravljenje).

Nerazumevanje in krivičnost, ki ju bralec zaznava v odnosu okolice do osrednje literarne osebe, uravnoteži ironična perspektiva. Elemente humorja vsebuje tudi opis fizičnega obračuna med očetom in Damjanom.<sup>124</sup> Pripovedno razdaljo pa ob ironiji omogočijo prvine fantastike, ki jih v besedilo vnaša zgodba o duši zapostavljenega otroka (prvoosebni pripovedovalec zatrjuje, da jo je slišal), v katerem vidi Damjan podobnost s sabo. Očetovemu nadzoru se upre z zaklepanjem vrat svoje sobe in s prepovedjo vstopa vanjo, vendar oče njegovo željo po zasebnosti prekrši tako, da vrata sname. To pri protagonistu sproži tako silovit čustveni odziv, da kljubovalno odstrani vsa vrata v hiši razen sestričnih, s čimer prestraši očeta in pridobi občutek lastne moči. Bralec je zato toliko bolj osupel, ko na koncu ugotovi, da Damjan ni prekinil napačnih družinskih obrazcev in da se je s tem popolnoma podredil patriarhalni logiki (Zupan Sosič 2011: 53).

Upanje, da se bo njegovo življenje prevesilo na svetlejšo stran, mu vzbudi ljubezen do Nele, a ker ga je družina utrdila predvsem v negativnih čustvih, ga povsem samoumevno vedenje zaljubljenec spravlja v zadrego. Na več mestih se ob doživetju ljubezenske naklonjenosti nemirno ozira okrog, da ga ne bi kdo videl in o dogodku obvestil znancev, njegova čustvena nezrelost pa doseže vrhunec, ko mu Nela pove, da ga ima rada.<sup>125</sup> Čeprav je prva ženska, s katero si upa iti trezen pri belem dnevu na kavo, ga po svoje tudi odbija, saj jo enači s čarovnico. Njegovo ambivalentnost do nje lahko bralec opazi v sklepih, ki si jih za

---

<sup>123</sup> Dvema prijateljema je všeč Nela, ki jima pove, da bi si za fanta izbrala Damjana. Eden od njiju ji odvrne, da Damjan ne more biti njen fant. Glavni lik poskuša zadevo umiriti, a ga prijatelja zavrnete, da se z njima ne more pogovarjati kot moški, ker je pač ženska.

<sup>124</sup> »S suhljato roko mi je stisnil glavo v primež in me tako zvil h kolenu, da sem capljal za njim z ritjo v zraku in z glavo pri tleh, skoraj zavohal sem njegove smrdljive karieraste copate.« (Tratnik 2001: 17.)

<sup>125</sup> »Kar je preveč, je preveč. Bil sem kar nekam jezen (...), saj se nikoli ne konča dobro, ko človek ne ve več, kje ima rit in kje glavo.« (Tratnik 2001: 70.)

prihodnost določi v Londonu,<sup>126</sup> ter ob ponovnem občutju kepe, ko mu Nela provokativno ponuja ključ<sup>127</sup> ženskega stranišča in ga vznejevolji z izjavo: »Lepa si« (Tratnik 2001: 138).

Ključ (ženskega stranišča) se kot sredstvo provokacije prav tako pojavi v odlomku, v katerem nestrpnost do Damjanove spolne drugačnosti izrazi njegov prijatelj. Bralec dobi v tem delu besedila novo priložnost za opazovanje njegove nezrelosti – bolj kot osebna razžalitev ga namreč vznemiri to, da je dogodek spremljala množica. Kljub številnim izkušnjam, ki si jih pripisuje zaradi široke socialne mreže, se kot literarna oseba ne razvija. Razvoju svoje individualnosti sicer nakaže smer, ko se upre učiteljici, ki prepozna njegov športni talent, a mu s svetovanjem »ženskega« športa, v katerem bi bil po njenem mnenju uspešnejši, postavi meje. Misel na to, da bi se moral še pri svojih interesih ozirati na druge, ga tako odbije, da se ne udeležuje niti obveznih ur telovadbe več. Občutek omejenosti povzroči tudi njegov prvi spor z Nelo, saj se zaveda, da bi s popolno izpolnitvijo njenih pričakovanj izgubil lastno osebnost.<sup>128</sup>

Po drugi strani pa je sam največja ovira za spremembe, ki jih želi v svojem življenju. Zelo pomembni se mu npr. zdita finančna samostojnost in izobrazba, vendar se z nerednimi odhodi na delo in prešibkim prizadevanjem za dokončanje šole zapleta v protislovje s samim seboj. Neaktivnost racionalizira s prepričanjem, da posameznik ne more spremeniti svoje usode,<sup>129</sup> ki je v njem tako zakoreninjeno, da ga prvoosebni pripovedovalec večkrat priključuje v pripoved. Verjetno je to tudi najmočnejši zaviralni dejavnik njegovega ukrepanja proti staršem, kajti s prijavo zlorabe jima le zagrozi in se odloči za pasivni upor,<sup>130</sup> z vpisom na skupino za samopomoč, h kateremu ga vztrajno nagovarjata, pa zataji zelo pomemben del sebe.

Damjanova odločitev za plan B (terapevtsko zdravljenje) me je presenetila, saj ga med branjem – kljub njegovi nezrelosti – nisem doživljala kot osebo, ki bi se tako zlahka vdala pritiskom. Ta (nepričakovani) preobrat je po mojem mnenju namenjen spodbujanju premisleka o hudih osebnih stiskah, ki jih pripadniki spolnih manjšin občutijo zaradi heteronormativov. Damjanov pasivni upor lahko namreč razumemo kot implicitno kritiko represivnega delovanja heteroseksualne družbe (Zupan Sosič 2006b: 329).

---

<sup>126</sup> »[Š]tiri, rad jo imam, pet, rad bi bil sam (...). Vleklo me je k njej in stran od nje.« (Prav tam: 119.)

<sup>127</sup> Med simboliko ključa in romanom, ki ne poda dokončnega odgovora na vprašanje spolne identitete, čeprav je ta njegova osrednja tema, lahko potegnemo vzporednico. Ključ je namreč simbolno povezan s skrivnostjo, v katero je treba prodreti, uganko, ki jo je treba rešiti, in težkim dejanjem, ki se ga je treba lotiti – skratka s stopnjami, ki vodijo v razsvetlitev ali odkritje (Chevalier, Gheerbrant 2006: 233).

<sup>128</sup> »Včasih sem čutil, da sem se moral zraven nje preklopiti na neko drugo valovno dolžino, skoraj kot da bi moral postati neki drugi Damjan.« (Tratnik 2001: 85.)

<sup>129</sup> Stvari se namreč po njegovem mnenju »zapletajo po svoje in gredo svojo pot, ne glede na to, kaj narediš ali česa ne narediš« (Tratnik 2001: 120).

<sup>130</sup> »[D]oma samo posedam kot pravi gospod in čakam na prvo fotrovo napako.« (Tratnik 2001: 149.)

### 3. 5 Berta Bojetu: *Filio ni doma*

Groteskni prizori, ki v romanu Berte Bojetu *Filio ni doma* (1990) stopnjujejo pripovedno napetost in književne osebe nenehno potiskajo na čustveni rob, zamisel zmehanizirane družbe, obvladane s palico vladajoče peščice, in prisotnost izrazitih barv, predvsem rdeče, bele in zelene, me ob branju tega besedila pogosto spomnijo na ekspresionistično sliko Krik (Edvard Munch, 1893). Tej povezavi daje še posebno motivacijo tesnoba kot prevladujoče občutje pripovednih likov in groteskne likovne figure. Tesnoba in druga neprijetna čustvena stanja so pri osebah v romanu odraz antiutopije,<sup>131</sup> ki je poleg elementov parabole in groteske najbolj vplivala na pripoved. Čeprav imajo ti pripovedni načini v besedilu premoč – oblikovali so celo njegovo žanrsko oznako antiutopična groteska/parabola ali antiutopični roman oz. roman z antiutopičnimi značilnostmi (Zupan Sosič 2006b: 154), je v njem najti tudi prvine ljubezenskega/erotičnega romana, dnevniskega romana, družbenokritičnega romana in psihološkega romana. Ob žanrskem sinkretizmu pa so v knjigi prisotne še druge lastnosti sodobnega slovenskega romana, kot so razpršenost pripovedi, večji delež govora, fantastičnost, različne pripovedne perspektive in usmerjenost zanimanja v intimno zgodbo.

Osrednje teme pripovednega dela so nasilje, manipulacija in spolnost (Zupan Sosič 2006b: 153), ki jih izpostavlja tudi antiutopično besedilo *Deklina zgodba* (Margaret Atwood, 1985), s katerim lahko zaradi nekaterih zgodbenih in pripovednih značilnosti primerjamo slovenski roman. Besedili mdr. povezujejo motivi totalitarnega patriarhalnega reda, ločevanja družin, načrtovanega razplojevanja, preganjanja individualnosti, prepovedi izobraževanja, spodbujanja čustvenih pregrad med ljudmi in množičnega ustrahovanja. Skrajno različen pa je položaj njunih glavnih oseb: medtem ko Filio, Heleno in Urija v romanu *Filio ni doma* opredeljuje aktivnost, ki je za literarni lik v antiutopiji povsem nenavadna, je Odfreda v *Deklina zgodbi* poudarjeno pasivna.<sup>132</sup>

Pripoved je v obeh besedilih sestavljena iz drobcev sedanosti in preteklosti, netipičnih za antiutopijo, ki bralca spodbudijo k večji pozornosti, saj mora razdrobljene dele povezati v smiselno celoto; občutek, da je z vsakim nadaljevanjem sedanjega ali preteklega časovnega

---

<sup>131</sup> Antiutopija (negativna utopija, distopija) izvira iz utopije, pri kateri je dogajanje postavljeno na outopos (gr. kraj ali mesto, ki ga ni – izraz je uveljavila knjiga *Utopija* Thomasa Mora, 1516), vendar kot njeno nasprotje kaže na deziluzijsko podobo prihodnosti, ki se poraja iz kritike sodobne družbe. Izrazito odklonilna je do tehničnega napredka, znanstvenofantastičnih eksperimentov in birokratizma, saj naj bi družbi prinašali samo negativne posledice. (Zupan Sosič 2006b: 148).

<sup>132</sup> Njena pasivnost je zelo očitna, ko razmišlja o prijateljici, ki se kljub veliki tveganosti poskuša izviti pogubnemu sistemu: »Nočem, da bi bila takšna kot jaz. Da se vda, zaplove s tokom, rešuje svojo kožo. Pri tem namreč naposled pristanem. Od nje si želim hrabrosti, rožljanja z meči, junaštev, podjetne bojevitosti. Nekaj, česar sama nimam.« (Atwood 1990: 250).

pasa bližje odkritju skrivnosti, pa ga zelo učinkovito motivira za branje. Roman *Filio ni doma* vzpostavlja ironično razdaljo do globalnega spolnega stereotipa moški je glava in ženska srce, zato je v njem izjemno pomemben opis. Njegova minimaliziranost namreč še bolj poudari ženski vitalizem, ki se stopnjuje do metafizičnih razsežnosti (Zupan Sosič 2003: 89). Natančnejšo predstavo o pripovednih osebah in njihovem okolju pri bralcu soustvarja tudi govor v obliki dialoga ali notranjega monologa, znotraj katerega se ves čas ponavlja (personificirana) beseda misel,<sup>133</sup> kar je za roman, v katerem represivni sistem razvija topoumno množico in zatira svobodno mišljenje, še posebej pomenljivo. Zanimivo povezavo med komunikativno spretnostjo in čustveno toplino posameznikov odkrijejo dialoški odlomki, saj je za odtujene in nasilne like značilna večja redukcija besed (Zupan Sosič 1997/98: 324–325).

Dogajanje romana je umeščeno na časovno in prostorsko oddaljen otok, ki ženskam odmerja življenje v Gornjem mestu, moškim po osmem letu pa v Spodnjem mestu.<sup>134</sup> Podobno izoliran prostor je tehnično izpopolnjeno mesto v *Deklini zgodbi*, ki mu tako kot otoškim prebivalcem vlada totalitarni režim. V obeh krajih lahko bralec ugleda družbene nepravilnosti (nasilje, egoizem, odtujenost, grabežljivost, oblastnost, neenakost med spoloma itd.),<sup>135</sup> na katere angažirano opozarjata besedili. Čuden svet, podoba več dežel in več časov (Jelinčič Boeta 2005: 35), v romanu *Filio ni doma* odstirajo zgodbe osrednjih likov, ki tvorijo tri samostojne dele romana. Pogled na dogajanje v zgodbi *Filio* pripada mlademu dekletu, ki ga prvoosebna, personalna pripovedovalka predstavi s »kolažem«<sup>136</sup> preteklosti in sedanjosti. Bralečevo pozornost najbolj pritegne njeno poročilo o ptičjih podobah in čudaški otoški skupnosti, v katerem je veliko dogodkov nepojasnjenih. Dopolni jih *Dnevnik Helene Brass*,<sup>136</sup> s katerim nas prvoosebna, personalna pripovedovalka vodi skozi Helenino spoznavanje otoka. Zorni kot ženske v zrelih letih bralca v tem delu romana seznanjajo tudi z njenim doživljanjem ostalih literarnih oseb (Poveljnika straže, otoških oblastnic, Urija in Filio). Z večkratno

---

<sup>133</sup> Npr.: »misel me je gnala naprej« (Bojetu 1990: 19), »je tesno stiskalo misel« (41), »misel, ki je divjala sama in me preganjala« (76), »Odpreti mu moram misel, preden odrase, tako zaprta med zidove hiš in dvorišč mu ne bo rasla.« (Prav tam: 85.)

<sup>134</sup> Ločeno življenje moških in žensk uresničuje antiutopično idejo razosebljanja ljudi, saj povečuje pregrade med spoloma. Razlike se pojavljajo tudi pri delitvi dela: ženske opravljajo »skupnostne«, moški pa »delujoče-posredovalne« naloge. Trivializacijo globalnega spolnega stereotipa poleg žanrsko netipičnih glavnih likov preprečujejo prvine parabole in groteske. (Zupan Sosič 2007: 189).

<sup>135</sup> Berta Bojetu je o tem govorila v intervjuju za revijo *Mentor*: »Dogajanje romana na 'odmaknjenem otoku' je tukaj, okrog nas, kaj ga ne čutite, ljudje? Tukaj je tako, da smo nenehno odvisne od volje in moči nadrejenih v trenutkih ali v življenju. (...) Moški vladajo svetu, v katerega sem bila rojena. Moški so edina oblast in tako ravna z nami, kakor jim ustreza, redko odloča ženska.« (Zor Simoniti 1991: 128.)

<sup>136</sup> Dnevniški zapiski, ki so utopična iznajdba (Zupan Sosič 2006b: 140), ponujajo novo vzporednico z romanom Margaret Atwood. V njem se namreč pojavi transkripcija glasovnega posnetka glavne pripovedne osebe, ki je podobno kot Helenin dnevnik vir številnih informacij o delovanju totalitarne oblasti.

menjavo pripovedovalca in preskokom ženske perspektive v moško preseneti *Urijeva zgodba*,<sup>137</sup> ki izvabi na plano podrobnosti o Spodnjem mestu, državnem urniku spolnih združenj in sistemu kaznovanja. Trodelnost romana je po pripovedovanju pisateljice navdihnilo dejstvo, da je na življenje gledala iz več prostorov (Dobrila 1992: 57), različni pogledi na dogajanje, ki dajejo zgodbi sklenjeno podobo, pa spominjajo na knjigo *Zmote dijaka Tjaža* (Florjan Lipuš, 1972).

Nasprotje skrbno preiščeni simboliki, ki izpostavljene podobe v besedilu (posilstvo, ptič/ptica, morje in knjige)<sup>138</sup> prepleta s simbolom hiše<sup>139</sup> oz. njenim sinonimom domom in nekaterimi judovskimi simboli (Zupan Sosič 2006b: 229–230), je slogovna preprostost romana. Opisi dogajalnega prostora in literarnih oseb so minimalistični, za deskripcijo negativnih likov pa je značilna hiperboličnost, ki stopnjuje nelagodje ob njihovi pojavnosti:

Stala je na pragu, segala je od podboja do podboja. (...) Pokončne noge so ji kakor stebri držale veliko telo. (Bojetu 1990: 27); Visok v soncu, pokončen in z bičem v roki je bil podoba močnega. (Prav tam: 56.); Naslonil se je in stegnil noge daleč naprej po prostoru. Bila ga je polna soba. (Prav tam 119–120.)

Komunikacijo oblastnikov označujejo izrazi za živalsko oglašanje (bevskniti, izlajati se, sikniti), ki poudarjajo njihove izstopajoče lastnosti – ukazovalnost, sovražnost in krutost. Tipična jezikovna sredstva v romanu so tudi primere, metafore, poosebitve, retorična vprašanja pri notranjem monologu in simbolični neutrum.

---

<sup>137</sup> Pripovedne niti *Urijeve zgodbe* razpredajo vsi trije tipi pripovedovalca. Tretjeosebna najprej nasledijo prvoosebni, ki nas informira o tem, da je *Urijeva zgodba* tudi zapisana (»Urijeva zgodba, kakor sem jo napisal v daljnih dneh suše (...).« – Bojetu 1990: 121). Prvoosebni pripovedovalec omogoči večjo identifikacijo z Urijem, ki jo nato rahlo zaustavi drugoosebni pripovedovalec. Ta sproži refleksijo, ki bralca oddalji od pripovedi, in prepreči nenaden prehod od enega pripovedovalca k drugemu. Za njim se namreč še enkrat zvrstita prvoosebni in tretjeosebni pripovedovalec.

<sup>138</sup> Posilstvo je »obredna vstopnica v svet odraslih«: simbolizira brutalne medčloveške odnose in neuspešno komunikacijo na ravni enega ali obeh spolov. Nič manj negativen ni simbol ptiča/ptice, ki pomeni posameznikovo ogroženo individualnost in ustvarja dva nova simbola: nošo (ženske so v njej videti kot ptice) in ruto (prikrije najlepše dele ženskega obraza in s prostimi konci visi pod brado, zato si jo morajo ves čas popravljati, kar vpliva na njihovo slabo držo in podaljšan vrat, ki jih dela še bolj podobne pticam). Pozitivna simbolika je v romanu prepoznavna v morju kot simbolu neskončnosti, ki glavnim osebam pomeni svobodo in območje pomiritve, ter v knjigah (ljubezen do branja je trdno zasidrana pri vseh treh osrednjih likih in celo pri glavnem moškem negativcu – Poveljniku straže). (Zupan Sosič 2006b: 225–233).

<sup>139</sup> Hiša je izstopajoči simbol romana *Ptičja hiša* (Berta Bojetu, 1995), ki nadaljuje zgodbo Filio; pomeni grožnjo družbene zaprtosti in brezizhodnosti ter mračne sile nezavednega in neracionalnega v ljudeh, ki se stopnjujejo do norosti, povezane s ptiči (Zupan Sosič 2003: 91).



### 3. 5. 1 *Filio*

[M]eni se bodo stvari dogajale drugače, kar sem povedala že s tem, da sem odšla z otoka. (Bojetu 1990: 32.)

Identitetna podoba *Filio* pred bralčevimi očmi vstaja v izmenjujočih se utrinkih njenega otroštva, ki ga obujata Helenin dnevnik in Urijeva zgodba; mladosti, zaznamovane z različnimi oblikami nasilja na otoku, in odraslosti na celini, kjer kljub šestnajstletni ločenosti od rodnega mesta iz spomina ne more izbrisati slik »nekih ptic, davno pozabljenih in kakor na poseben način mojih« (Bojetu 1990: 6). Metamorfozo v ptico, ki bralca iznenadi že na začetku romana, pri *Filio* povzroči negativno čustveno stanje. Ob srečanju skrivnostnega tujca, rednega udeleženca njenih slikarskih razstav, npr. doživi tako silovito vznemirjenje, da se začne spreminjati v ptico, podobna telesna preobrazba pa je tudi posledica slabosti oz. bolnosti, ki jo spremlja, ko svojo mater naslika v podobi ptice.

Odpor do ptic je vanjo zasadil dogodek iz otroštva, v katerega zatem analeptično preskoči pripoved: šepajoči moški je zagrešil umor njene matere. *Filio* je bila na šepavca toliko pozornejša, ker moških – razen ob nedeljah – podnevi ni bilo v Gornjem mestu; ob pogledu na negibno, okrvavljeno mater pa je izgubila zavest. Ko se je zatem prebudila in se dotaknila umirajoče matere, je od nje zavel hlad in v domišljiji *Filio* se je spremenila v ptico. Čez mnogo let se tega spominja ob preminevanju stare matere (Helene) – na tem mestu nas personalna pripovedovalka seznanja, da je *Filio* materino smrt doživela kot naselitev novega strahu v svoje meso. Tako občutenje je bilo logično nadaljevanje njunega odnosa, kajti mati ji ni pomenila nič več od tujke, pred katero se je boječe skrivala za Heleno ali deklo. V materinem ravnanju z njo so bili prisotni celo elementi psihičnega nasilja (Pezdirc Bartol 2003: 139), vzporedni malodane sovražnemu očetovemu odnosu do sina v Lipuševih romanih. Ustaljeno podobo matere v slovenski literaturi pa so v tem besedilu začeli krhati že ostali primeri čustvene pregrade med materjo in hčerjo.<sup>140</sup> Čeprav je *Filio* toliko trdnejši odnos navezala s Heleno, jo je patološki odnos mati-hči zaznamoval za vse življenje, analizirani roman pa se je s tem oddaljil od klasične antiutopije, v kateri je prepad jaz : mi glavni izvor vseh psihoz. (Zupan Sosič 2006b: 154 in 223).

Poleg izrazito neprijetnega lika matere so se v njeno otroštvo vtisnile številne prepovedi, saj je represivna oblast prebivalcem že v ranih letih poskušala vcepiti odtujenost. Otroci se

---

<sup>140</sup> Razmerje mati-hči je najbolj demitiziran odnos v besedilu (Zupan Sosič 2006b: 222). Helena je hladnost, ki jo je občutila ob svoji materi, prenesla na hčer, ta pa nadalje na *Filio*. Perspektiva Helenine hčere/matere *Filio*, ki je edina literarna oseba brez imena, je kot vmesni člen med perspektivo hčere (*Filio*) in matere (Helene) v romanu izpuščena (Pezdirc Bartol 2003: 147).

tako kot odrasli niso smeli družiti, zato se je z drugimi deklicami igrala na skrivaj; igrače, ki jim v tem romanu ni grozil škopnik, temveč zlobne otoške oblastnice, pa je morala podobno kot Boštjan v knjigi *Boštjanov let skrivati*. Antiutopično prepovedanost dotika, po katerem hrepeni tudi Odfreda v *Deklini zgodbi*, Filio prekrši že v otroštvu z igro »mlinčke talat«.<sup>141</sup> Njuni nenavadni imeni sta povezani z moškim principom, saj sta oba romana kritična do patriarhalne družbene ureditve, v kateri je žensko načelo podrejeno moškemu.<sup>142</sup> Poimenovanje Odfreda je sestavljeno iz predložne zveze, ki kaže na žensko pripadnost moškemu v drugem delu imena. Na ta način so v knjigi Margaret Atwood skovana imena vseh žensk, namenjenih razplojevanju (npr. Odwarrena, Odglena), njihova vloga pa je tako kot v slovenskem romanu reducirana na maternico (Zupan Sosič 2003: 89), česar se zaveda tudi prvoosebna pripovedovalka: »Maternice na dveh nogah smo (...).« (Atwood 1990: 139). Ob imenu Filio se ponuja več razlag: italijanski izraz za sina pomeni v romanu pozitivno moško načelo (Zupan Sosič 1997/98: 327) – soroden je tudi grški besedi *philia*, ki označuje »vsako čustvo predanosti in naklonjenosti dveh oseb« (prav tam: 326), po besedah Berte Bojetu pa gre za bratsko ljubezen med Filio in Urijem (Dobriča 1992: 59). Podelitev imena je povezana z dotikom kot kategoričnim imperativom romana, zato je Filio v trenutku, ko ji je Uri izbral ime in so bili vsi trije osrednji liki združeni v objemu, postala najpomembnejša pripovedna oseba (Zupan Sosič 1997/98: 326).

Posredna karakterizacija v besedilu odkrije, da je Filio podobno kot Odfreda zaobšla prepoved branja, s katero sistem v obeh romanih onemogoča izobrazbo in razvoj kritičnega mišljenja, ki pomenita nevarnost za njegovo delovanje. Filio je namreč v Heleninem dnevniku opisana kot pametna in vedoželjna deklica, Helena pa jo k širjenju znanja in razvijanju individualnosti spodbuja s knjigami, do katerih lahko dostopa zaradi intimnega razmerja s Poveljnikom straže. Čeprav je Helena izbranka vrhovnega oblastnika na otoku, pa svoje vnukinje ne more izvzeti iz labirinta nočnih obiskov (Bojetu 1990: 113) – obveznih spolnih združitvev moških in žensk, organiziranih po urniku, v katere jo vključijo po petnajstem letu. Mare, ena od treh najnevarnejših žensk v Gornjem mestu, ji zagrozi, da bo v primeru njenega nasprotovanja za vedno odpeljala Filio. Vodilni predstavniki otoka so namreč tako kot

---

<sup>141</sup> »'Mlinčke talat,' smo rekle. Tako smo se dotikale, ne da bi se sramovale prijaznosti rok, ki so zlezle v tvojo razpoko med dvema sklenjenima rokama, se počasi prerinili med njiju, zastali, spustili ali pobrali kamenček, in hip sem vedno podaljševala, podaljševala. Zapomniti sem si želela to toploto prijaznosti, in one tudi.« (Bojetu 1990: 14.) Po stiku s človeško toplino hrepeni tudi Tjaž v romanu *Poizvedovanje za imenom* (Lipuš, 2013), zato načrtno podaljšuje bežen dotik z roko nune, ko mu v pralnici preda čisto posteljino.

<sup>142</sup> Avtorica slovenskega besedila je svoj pogled na moško-ženske odnose odstrla v pogovoru, objavljenem v *Literaturi*: »Vse, kar lahko rečem na temo o dveh principih, moškem in ženskem, je to, da ga ni prostora na svetu, kjer bi ženska zares enakovredno funkcionirala moškemu.« (Dobriča 1992: 60.)

voditelji države Gilead v *Deklini zgodbi* upravljanje z ženskami prepustili ženskam, ker naj bi bile zaradi večje agresivnosti v medsebojnih odnosih učinkovitejše od moških. V Gileadu temu namenu služijo Tete, v otoškem mestu pa Kate, ki kot valpet grozeče upogiba palico, Mare, zadolžena za popisno knjigo rojstev, in Lukrija, edina pogrebna na otoku in skrbnica pokopališča. Poleg ostalih žensk, ki jih predpisana noša (tudi v *Deklini zgodbi*) na videz izenačuje, se oblastnice Gornjega mesta v domišljiji Filio pretvarjajo v ptice.<sup>143</sup> Tej simbolni podobi ženske ujetosti in čustvene hladnosti pridružuje tudi pomen prisiljene zaprtosti, konvencionalnosti in neinovativnosti (Zupan Sosič 2006b: 151–152).

Zaradi pretanjenega čuta za opazovanje kljub vrsti omejitev postopoma spoznava zakonitosti otoka. Z vrstnicami skrivoma opazuje Lukrijo med obsesivnim čiščenjem pokopališča in zdi se ji krivično, da se nihče razen te po gnilem mesu zaudarjajoče ženske ne sme udeležiti pogreba. Filio je prva, ki te prepovedi ne upošteva: ob Helenini smrti je že toliko osebno trdna, da si upa upreti Lukriji in sama organizira pokop stare matere, na katero je emocionalno zelo navezana. Kmalu tudi ugotovi, da prebivalke otoka nimajo enakega položaja kot moški, ki se ob nedeljah udeležujejo cerkvenega obreda v Gornjem mestu. Ženske se namreč ob prihodu moških nemirno prestopajo in sklanjajo glave, v cerkev pa lahko vstopijo šele za njimi. Neenakovredna je tudi njihova razvrščenost med verskim obredom, saj so moški v sprednjem (boljšem) delu cerkvenega prostora in sedijo, medtem ko ženske stojijo pod korom. Med ženskami sedi edino Kate – njen stol je dvignjen nad ostale, kot je sama na vrhu hierarhične lestvice v ženskem predelu otoka. Najokrutnejši otoški oblastnici se lahko Filio prav tako zoperstavi šele čez leta, čeprav se ji je zamerila že v otroštvu, ko je na obredni dan udarila Heleno, ki je hčer oštela zaradi grobega ravnanja s Filio. Pripoved se v ta dogodek retrospektivno usmeri med prizorom obrednega dneva v sedanosti, na katerem je prisotna tudi Filio. Prepletanje fragmentov preteklosti in sedanjega dogajalnega časa, ki zaradi delne zastrtosti povečujejo pripovedno dramatičnost, je prav tako značilno za roman *Deklina zgodba*, v katerem se prvoosebna pripovedovalka z analepsami vrača v svobodno življenje pred totalitarnim prevzemom oblasti.

Filio je večpomenski lik, značilen za sodobni slovenski roman, kar lahko bralec mdr. prepozna v njeni simbolni povezanosti z večnim popotnikom,<sup>144</sup> ki se poleg simbola hiše oz.

---

<sup>143</sup> Ptičje poteze, ki jih Filio opazi na obrazu Mare, vnašajo v besedilo fantastične prvine: »Pograbila sem kovčka, in ker mi je ročaj torbice zdrsnil z ramena, sem se dvignila, da ga popravim in srečala obraz ptice, ošpičen, z velikim presledkom med očmi, z visokim čelom, in pod ruto sem zaslutila malo las.« (Bojetu 1990: 13).

<sup>144</sup> Večni popotnik, večni Jud oz. ahasver je v krščanski tradiciji zavrzel Jezusa in bil zato obsojen, da ga bo nemir nenehno gnal po svetu. (*Veliki splošni leksikon* 1998: 51). Filio prav tako ne najde miru, zato mora zmeraj znova oditi – tudi v drugem romanu *Ptičja hiša*.

doma pojavlja že v naslovu knjige. Spoznanje, da jo bo spolno nasilje osebno strlo tako kot ostale prebivalce, je bilo povod za njen prvi odhod z otoka, ki se ga spominja, ko ob vrnitvi v domače mesto sklene, da ga bo ponovno zapustila in s tem drugim nakazala smer za drugačno (svobodnejše) življenje:

[M]orala sem iti za seboj. Odšla bom in mladim ženskam bo morda jasneje, da je to, kar žive, pokol. (Bojetu 1990: 32.)

Cilj manipulacijskega načrta oblastnikov je namreč zatreti individualnost, saj »čredi vladaš, posameznikom, ki imajo svoj svet, svojo moč razmišljanja, pa ne moreš vladati« (Dobriča 1992: 63).<sup>145</sup> Ta motiv približuje besedilo romanu *Zmote dijaka Tjaža* (Lipuš, 1972), v katerem cerkvena oblast (tudi s poseganjem v spolnost dijakov) razvija poslušno množico, s katero lahko poljubno manipulira. Tjaž se neživljenjskim napotilom zavoda upira s praskanjem in svobodnim uživanjem spolnosti, ki je v romanu *Filio ni doma* dovoljena le v kombinaciji z nasiljem. Posilstvo je »žig lastnine in poslušnosti« (Bojetu 1990: 42), represivnemu sistemu pa služi kot sredstvo, s katerim ljudem najučinkoviteje zlomijo osebnost. Prisilni spolni odnosi morajo tako kot ploditveni procesi v *Deklini zgodbi* potekati v popolni odsotnosti romantike, zato moške najpogosteje napotujejo k ženskam, ki jih ne privlačijo.

Filio je poleg Helene edina prebivalka otoka, h kateri se vrača isti moški, saj si oblast prizadeva za odtujenost med ljudmi tudi z rednim menjavanjem partnerjev. Moški prihajajo ponoči, zato si ne more ogledati obraza svojega nočnega obiskovalca, ob katerem se nepričakovano poruši pravilo, da mora biti spolnost – podobno kot v romanu Anthonyja Burgessa *Peklenska pomaranča* (1962) – »vir bolečine namesto užitka« (Burgess 2005: 123). Notranji vpogled, s katerim lahko bralec podrobno spremlja dogajanje v duševnosti glavne protagonistke, odkrije zanimiv razvojni lok njenih občutij: strah, negotovost in nedopolnjenost, ki jih vanjo vtisne noč s prvim moškim, se sprevračajo v sram, tesnobo, nemoč in krivdo, ko mu sledijo še drugi. Ker si je prvega obiskovalca zapomnila, jo ves čas napolnjuje hrepenenje, ki se ob njegovem ponovnem prihodu prevesi v ljubezen in užitek ob spolnosti. Kasneje se zave, da je bil ta moški Uri, ki so ga izbrali za novega poveljnika straže in je imel zato določene privilegije (lahko se je npr. vračal k njej). On je tudi neznanec, ki prihaja na njene slikarske razstave na celini in ji s svojo prisotnostjo vzbuja nemir.

Travma, ki jo je Filio doživela, ko ji je bila s petnajstim letom odvzeta možnost odločanja o lastnem telesu, se stopnjuje do groze,<sup>146</sup> ko ji Mare in Kate opravita splav. Otroka bi namreč

<sup>145</sup> Avtorica navedene izjave je Berta Bojetu.

<sup>146</sup> »Ubili me bosta in ostala bom živa, to sem čutila.« (Bojetu 1990: 24.)

po otoških zakonitostih smela roditi le, če bi izračuni pokazali, da bo duševno ali telesno prizadet,<sup>147</sup> saj je »bebast rod, ki dela in umre« (Bojetu 1990: 77), najoptimalnejši za ohranitev totalitarne oblasti. Brutalni dogodek, prepleten z estetiko grdega, ji v nasprotju s pričakovanji ne stre življenjske moči, ki jo simbolizira rdeča barva (Chevalier, Gheerbrant 2006: 91) njenih las. S pobegom na celino zada hud udarec represivnemu sistemu, saj je njegova trdnost tako načeta; številna vprašanja pa odpira tudi pri bralcu.<sup>148</sup> Roman namreč »molči« o podrobnostih njene uspešne izpeljave navidez neizvedljivega dejanja. Pisateljica je žanrsko travmatično napetost ohranila tako, da Filio ni rešila na revolucionaren način (Zupan Sosič 2003: 89), po drugi strani pa je z njenim pobegom priprla vrata upanju, torej nasprotju antiutopične katastrofe, ki ji je zapisana družba.

Filio se mi zdi kot pripovedni lik najzanimivejša zato, ker med vsemi literarnimi osebami poskrbi za najkorenitejši prelom z življenjem v popolni podrejenosti, saj na celini postane neodvisna. Avtorica je z izbiro prvoosebne, personalne pripovedovalke v prvem in drugem delu romana predstavila pogled na svet in človeka skozi ženske oči (Borovnik 1995: 126), ki razkriva dominacijo moških.<sup>149</sup> Globalni spolni stereotip moški je glava in ženska srce je zavrnila tudi z naseljevanjem moških potez na videz otoških oblastnic in tradicionalno ženskih lastnosti (nežnosti, občutljivosti, čustvenosti) na Urija, s čimer je opozorila, da se svet ne ločuje na strogo žensko in strogo moško polovico. Osebnostno, generacijsko in spolno različne pripovedne like pa je v roman po mojem mnenju vključila zato, da bi opozorila na totalnost nasilja.

---

<sup>147</sup> V Heleninem dnevniku je zapisano: »Redko vidiš zdravega otroka. Fantje so sicer močni in veliki, pameti pa imajo malo. (...) Polno je šepavih. Neumne obraze in prazne oči vidiš na vsakem koraku.« (Bojetu 1990: 88). Tudi za Filio so ugotovili, da se bo rodila z grbo, in ji zato dopustili življenje.

<sup>148</sup> Npr.: kako se ji je uspelo odkrasti iz mesta – glede na to, da so bili vsi predhodni poskusi bega razkrinkani in najstrožje kaznovani; ali je imela pri tem pomoč, kot upamo za Odfredo, za katero konec *Dekline zgodbe* dopušča možnost, da jo je rešila organizacija tajna ženska pot; kje je Filio dobila čoln in kako je prišla v stik z ostalimi ljudmi na njem (prvoosebna pripovedovalka v svojem poročilu uporabi množino, zato je bilo ubežnikov najbrž več: »Pet dni je trajalo, da smo dosegli belo, kamnito mesto.« (Bojetu 1990: 11, podčrtala K. R.) itd.

<sup>149</sup> V teh dveh poglavjih prevladujejo ženske literarne osebe – ob Heleni, Filio in ostalih prebivalkah otoka tudi antijunakinje Kate, Mare in Lukrija, zato ju Silvija Borovnik (1995: 126) označuje kot roman ženskih likov.

## 4 Sklep

Z likom mladostnika se večinoma srečujemo ob branju mladinske literature, saj imajo njeni mladi uporabniki večjo simpatijo do protagonista približno enake starosti – pri tem se jim njegova poglobljenost ne zdi tako pomembna, zato pa s toliko večjo slastjo sledijo zgodbi. Popolnoma drugače je z odraslimi, zreli bralci, ki zaradi svoje izkušnosti hitro spregledajo enodimenzionalno pripovedno osebo, ob kateri se začnejo kmalu dolgočasiti. Tudi če v besedilih za odrasle nastopa mladostnik, druga skupina bralcev pričakuje, da bo ta drugačen kot v mladinski književnosti in da jim bo raziskovanje njegovih zastrtih plasti podaljšalo ugodje ob branju. Večplastnost, odprtost in večpomenskost so namreč tipične lastnosti lika v sodobnem slovenskem romanu, ki sem se mu posvetila v analizi, in to prav liku mladostnika.

Ta v analiziranih besedilih doživlja različne stiske: v romanu *Zmote dijaka Tjaža* (Lipuš, 1972) ga predstavniki katoliškega internata onesposobijo za življenje na prostosti; v antiutopični groteski/paraboli *Filio ni doma* (Bojetu, 1990) je osrednja literarna oseba ujetnica totalitarnega sistema; v knjigi *Boštjanov let* (Lipuš, 2003) se glavni lik sooča s prepuščenostjo samemu sebi; v romanu *Prišleki* (Kovačič, 1984) mu okolica grozi s smrtjo, ker je tujec; v besedilu *Ime mi je Damjan* (Tratnik, 2001) pa je diskriminiran zaradi svojega družbenega spola. Na pritiske se odziva z upornostjo, ki je najbolj skrajna pri Tjažu, saj se prek spolnosti, praskanja in razstekljevanja konča z njegovo smrtjo. Filio navidezno vsemogočnost oblasti spodnese s pobegom in na absurdnost patriarhalnega reda pokaže s popolno osamosvojitvijo. Od patriarhalno organizirane skupnosti se prav tako odmakne Boštjan, ki obračuna s svojima največjima nasprotnikoma – očetom in škopnikom, in v ljubezni najde smisel svojega obstoja. Bubi trdoživo kljubuje različnim pritiskom, ki jih občuti kot pripadnik nemško govoreče družine v času nacistične okupacije, in se nikomur ni pripravljen podrežati. Damjan pa si izbere svojo pot, s katero zavrne pripadanje katerikoli spolni skupini, vendar se na koncu s pristankom na zdravljenje ukloni heteronormativom.

Analizirani liki se od mladostniškega subjekta v mladinski literaturi najbolj razlikujejo po večplastnosti. Damjanova zgodba odstira zapostavljenost spolnih manjšin, pri Tjažu in Boštjanu so opazne aluzije na koroško manjšinsko problematiko, Filio in Tjaž sta razkrinkovalca manipulativnega delovanja represivnega režima ipd. Na to, kako jih doživlja bralec, vplivata pripovedovalec in pripovedna perspektiva (fokalizator ali ožariščevallec), zato sem se v nalogi osredotočila tudi nanju. Pri prvoosebni pripovedovalcu (prvi, drugi in deloma tretji del romana *Filio ni doma*, *Ime mi je Damjan*, *Prišleki*, *Zmote dijaka Tjaža*) je možnost identifikacije z upovedeno osebo največja, vendar jo v navedenih besedilih

preprečujejo ironija, parodija, groteska in (črni) humor, ki vzpostavljajo pripovedno razdaljo. V romanih *Ime mi je Damjan* in *Zmote dijaka Tjaža* se pojavi tudi nezanesljivi pripovedovalec, ki zaradi čustvene nezrelosti, raztresenosti in dvomov o resničnosti lastnega pripovedovanja ne uživa bralčevega zaupanja. Drugoosebni pripovedovalec (tretji del romana *Filio ni doma* in *Zmote dijaka Tjaža*) poskrbi za postopen prehod od enega pripovedovalca k drugemu in z nagovorom, namenjenim bralcu ali literarni osebi, spodbudi refleksijo, ki zaustavi tek za zgodbo. Največji odmik od protagonista zagotavlja tretjeosebni pripovedovalec (*Boštjanov let, Zmote dijaka Tjaža*), ki dogajanje spremlja iz razdalje. V knjigah *Boštjanov let, Ime mi je Damjan* in *Zmote dijaka Tjaža* je pripovedovalčevo poročilo prepleteno s prvinami ironije, parodije, satire, groteske in (črnega) humorja, ki v sodobnem slovenskem romanu prenavljajo vlogo pripovedovalca. Ker je mladostniški lik povezovalni element dveh razvojnih obdobij (otročstva in odraslosti), je perspektiva v nekaterih besedilih dvo- ali celo trodelna (*Boštjanov let, Filio ni doma, Prišleki*). Z glediščem glavne osebe se srečamo v romanih *Filio ni doma, Ime mi je Damjan, Prišleki* in *Zmote dijaka Tjaža*, obe Lipuševi knjigi (*Boštjanov let, Zmote dijaka Tjaža*) pa nam približata zorni kot tretjeosebne pripovedovalca.

Pri iskanju razlogov za postavitev lika mladostnika v romane za odrasle se nakaže več smeri: avtor se lahko zanj odloči, da bi skozi uporniško držo posredoval kritiko sveta (*Boštjanov let, Ime mi je Damjan, Zmote dijaka Tjaža*) ali opozoril na totalnost nasilja (*Filio ni doma*). Navdih za njegovo izbiro je lahko tudi upanje za prihodnost, ki ga ta lik prinaša s svojim pogumom, vztrajnostjo, željo po spremembi in aktivnim prizadevanjem za njeno uresničitev (*Filio ni doma, Boštjanov let*). Odraslega protagonista je namreč posrkal duh sodobnega časa, zato odseva negotovost, brezvoljnost, odtujenost in notranjo izpraznjenost, zaradi katerih se vdaja črnogledosti. Nekateri pisatelji pa si izberejo mladostnika za pripovedno osebo zato, ker pišejo le o svojem življenju. »Umetnikov mladostni portret«<sup>150</sup> mora v takih primerih nujno doživeti literarno predelavo (*Boštjanov let, Prišleki, Zmote dijaka Tjaža*), sicer besedilo izgubi umetniško vrednost.

---

<sup>150</sup> Naslov romana Jamesa Joycea (1918).

## 5 Bibliografija

Berta Bojetu (1946–1997), pesnica, pisateljica, igralka in soustanoviteljica Koreodrame. Pesniški zbirki *Žabon* (1979) in *Besede iz hiše Karlstein* (1988); romana *Filio ni doma* (1990) in *Ptičja hiša* (1994). Kresnik (1996).

Lojze Kovačič (1928–2004), pisatelj in lutkar. Romani *Zlati poročnik* (1957) – po domnevem uničenju v požaru delno vstavljen v roman *Resničnost*, ki je izšel skupaj s knjigo *Sporočila v spanju* (1972), *Deček in smrt* (1963), *Ključni mesta* (1964), *Preseljevanja* (1974), *Pet fragmentov* (1981), *Prišleki I–III* (1984–1985), *Basel* (1989), *Kristalni čas* (1990), *Otroške stvari* (2003); kratka proza *Ljubljanske razglednice* (1954), *Prah* (1988), *Vzemljohod* (1993), *Zgodbe s panjskih končnic* (1993); mladinska besedila *Zgodbe iz mesta Rič-Rač* (1962), *Dva zmerjavca* (1969), *Možiček med dimniki* (1974) idr. Nagrada Prešernovega sklada (1969), Prešernova nagrada (1973), Župančičeva nagrada (1972 in 1986), kresnik (1991 in 2004 – posmrtno).

Florjan Lipuš (1937), urednik koroške literarne revije *Mladje* (1960–1981), pisatelj, esejist. Drami *Mrtvo oznanilo* (pod psevdonomom Boro Kostanek, 1962) in *Ekstremist Matija Gubec* (z Jankom Messnerjem, 1974); pripovedna besedila *Črtice mimogrede* (1964), *Zmote dijaka Tjaža* (1972), *Zgodbe o čuših* (1973), *Odstranitev moje vasi* (1983), *Jalov pelin* (1985), *Prošnji dan* (1987), *Srčne pege* (1991), *Stesnitev* (1995), *Sršeni* (1997), *Boštjanov let* (2003), *Poizvedovanje za imenom* (2013), *Mirne duše* (2015). Nagrada Prešernovega sklada (1975), častni križ za znanost in umetnost (2002), Prešernova nagrada (2004), častna nagrada za literaturo Republike Avstrije (2005; dobil jo je kot prvi avtor, ki piše v slovenščini), Petrarkova nagrada (2011), nagrada Franza Nabla (2013).

Suzana Tratnik (1963), pisateljica, prevajalka, sociologinja, lezbična aktivistka, publicistka, sodelavka lezbičnega in gejevskega filmskega festivala. Kratke zgodbe *Pod ničlo* (1998), *Na svojem dvorišču* (2003), *Vzporednice* (2005), *Česa nisem nikoli razumela na vlaku* (2008), *Dva svetova* (2009); romani *Ime mi je Damjan* (2001) (obstaja tudi monodrama z istim naslovom), *Tretji svet* (2007), *Rezervat* (2012); otroška slikanica *Zafuškana Ganca* (2010); kratka radijska igra *Lep dan še naprej* (2001). Nagrada Prešernovega sklada za pisateljsko delo (2007).



## 6 Viri in literatura

### Viri

- Margaret Atwood, 1990: *Deklina zgodba*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- Berta Bojetu, 1990: *Filio ni doma*. Celovec - Salzburg: Založba Wieser.
- Richard Flanagan, 2010: *Plosk ene dlani*. Ljubljana: Študentska založba.
- Günter Grass, 1999: *Pločevinasti boben*. Ljubljana: DZS.
- Lojze Kovačič, 2009: *Prišleki* (drugi del). Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- Florjan Lipuš, 2003: *Boštjanov let*. Maribor: Litera.
- , 2004: *Zmote dijaka Tjaža*. Ljubljana: DZS (Zbirka Slovenska zgodba).
- Sten Nadolny, 2004: *Odkritje počasnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Moderni klasiki).
- Suzana Tratnik, 2001: *Ime mi je Damjan*. Ljubljana: ŠKUC.

### Literatura

- Mihail Bahtin, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Drago Bajt, 1999: *Slovenski kdo je kdo*. Ljubljana: Založba Nova revija.
- Jože Blajs, 1984: Primerjava objavljenih odlomkov in dokončna verzija Lipuševega romana *Zmote dijaka Tjaža*. *Mladje* 55. 58–66.
- Andrej Blatnik, 2002: Holden, neprilagojen za sen. Spremna beseda v: Jerome David Salinger: *Varuh v rži*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 249–262.
- Milena Mileva Blažič, 2011: *Branja mladinske književnosti*. Izbor člankov in razprav. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- (ur. z Andrejem Lebnom in Gašperjem Troho), 2009: *Lojze Kovačič – življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba.
- , 2007a: Podoba otroka in otroštva v slovenski (mladinski) književnosti. *43. SSJLK*. 86–93.
- , 2007b: Uvod v teorijo mladinske književnosti. *Jezik in slovstvo* 6. 35–49.
- Franček Bohanec idr. (ur.), 1986: *Književnost* 4. Maribor: Založba Obzorja.
- Berta Bojetu, 1994: *Ptičja hiša*. Celovec - Salzburg: Založba Wieser.
- Wayne C. Booth, 2005: *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Silvija Borovnik, 2013: Lipuševi deli *Boštjanov let* in *Poizvedovanje za imenom kot sklepanje kroga s krepkejšo črto*. *Jezik in slovstvo* 4. 17–26.

- , 2000: *Patologija slovenske vasi, nasilje verske institucije in arheologija domače besede v Lipuševi prozi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 145–183.
- , 2007: Razbijanje stereotipov v prozi Suzane Tratnik. *43. SSJKL*. 78–85.
- , 1995a: Roman-metafora Berte Bojetu - Boeta. *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač. 123–129.
- , 1995b: Slovenska književnost na avstrijskem Koroškem – s posebnim ozirom na delo Florjana Lipuša. *31. SSJKL*. 89–101.
- Alenka Božič idr. (ur.), 2008: *Osebnosti. Veliki slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Igor Bratož, 2000: Kup knjig – in nič bralcev zanje! Pogovor s pisateljem Florjanom Lipušem. *Delo* 231. 30.
- Anthony Burgess, 2005: *Peklenska pomaranča*. Ljubljana: Delo (Zbirka Vrhunci stoletja).
- Ivan Cankar, 1905: Potepuh Marko in kralj Matjaž. *Zbrano delo* 13. 57.
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 2006: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Vida Curk, 2004: Naši umetniki pred mikrofonom. Radijski pogovor s Florjanom Lipušem (ponovno predvajan 12. 5. 2012). ARS – tretji program Radia Slovenija.
- Jožica Čeh, 2008: Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. *Jezik in slovstvo* 3–4. 23–35.
- Urška P. Černe, 2012: Vonj po undergroundu. Intervju z Erichom Prunčem. *Literatura* 250. 346–369.
- Goran Dekleva, 2004: Junak novega časa. Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Literatura* 153. 152–157.
- Peter Tomaž Dobrila, 1992: Umetnost. Plešemo z njo. Če je to smrtni ples, pa naj bo. Intervju z Berto Bojetu Boeta. *Literatura* 18. 55–71.
- Marjan Dolgan, 1973: Florijan Lipuš, Zmote dijaka Tjaža. *Sodobnost* 4. 419–421.
- Darko Dolinar, 1994: Robert Musil na Slovenskem. Nekaj vprašanj o recepciji. *Primerjalna književnost* 1. 35–52.
- Mojca Drčar Murko, 2003: Proza, ki se bere kot poezija. *Delo* 86. Književni listi. 6.
- Tine Germ, 2006: *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan založba.
- Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Andraž Gombač, 2013: Pisatelj mora hoditi pred ljudstvom in ne bezljati za njim. Intervju s Florjanom Lipušem. *Primorske novice*. 14–15.

Dragica Haramija, 2002: Žanri slovenskega mladinskega realističnega romana. Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – Metode in zvrsti. Ljubljana, 2002. Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 171–180.

Aljoša Harlamov, 2013: Florjan Lipuš – meje jezika so njegov svet. *Pogledi* 17. 10.

--, 2010: Nezanosljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 1–2. 33–46.

Miran Hladnik, 2002: *Praktični spisovnik ali Šola strokovnega ubesedovanja*. Vademekum za študente slovenske književnosti, zlasti za predmet Uvod v študij slovenske književnosti. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

Janja Hočevar, 1990: *Kovačičevi Prišleki in vprašanje avtobiografije v sodobnem slovenskem romanu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

Jože Horvat, 2004: Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Sodobnost* 6. 799–801.

Iztok Ilich, 2003: Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Rodna gruda* 12. 36.

Petra Jager, 2011: Od Kristalnega časa do Svinjskih nogic. Kresnik na razstavi. *Delo* 137. 16.

Jure Jakob, 2010: *Otroški pogled. Elementi dvoglasja v avtobiografskem pripovedništvu Lojzeta Kovačiča*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Marija Javornik (ur.), 1998: *Veliki splošni leksikon v osmih knjigah. Prva knjiga (A-Ch)*. Ljubljana: DZS. 51.

Klemen Jelinčič Boeta, 2005: Ptičja hiša. V: *Berta Bojetu Boeta*. Prvi mednarodni simpozij. Zbornik predavanj, ur. Katja Sturm-Schnabl. Celovec: Mohorjeva družba. 33–35.

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

Marjana Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 5–26.

Zoran Konstantinović, 2003: The importance of a novel for the survival of a minority. Zmote dijaka Tjaža by Florjan Lipuš. V: *Slovenski roman*. Zbornik Mednarodni simpozij Obdobja 21, ur.: Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 297–300.

Alenka Koron, 2003: Roman kot avtobiografija. V: *Slovenski roman*. Zbornik Mednarodni simpozij Obdobja 21, ur.: Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 191–200.

Janko Kos, 1999: *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Založba Obzorja.

--, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

- , 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 1. 1–20.
- Boro Kostanek, 1968: Mraksvit. *Sodobnost* 16. 622–641.
- Dare Kovačič, 2009: Primer izrednega spomina. *Lojze Kovačič – življenje in delo*, ur. Milena Mileva Blažič idr. Ljubljana: Študentska založba. 89–111.
- Lojze Kovačič, 1997: *Delavnica – šola pisanja*. Maribor: Obzorja (Znamenja).
- Tina Kozin, 2005: Mislim, da pisatelj mora biti upornik. Intervju s Florjanom Lipušem. V: *Literatura* 165. 50–70.
- Barbara Kramžar, 2011: Ljudje okoli mene so se zavili v molk, v molk se je zavila vsa dežela. Intervju s pisateljem Florjanom Lipušem. *Sobotna priloga* 122. 20–21.
- Monika Kropelj, 2008: *Od ajda do zlatoroga. Slovenska bajeslovna bitja*. Celovec: Mohorjeva družba.
- Andrej Leben, 2005: Kolektiv, posameznik, spol. Nekaj misli k prozi Berte Bojetu in Florjana Lipuša. V: *Berta Bojetu Boeta*. Prvi mednarodni simpozij. Zbornik predavanj, ur. Katja Sturm-Schnabl. Celovec: Mohorjeva družba. 129–136.
- , 2009: Lojze Kovačič – avtobiograf ali avtor svojega življenja? *Lojze Kovačič – življenje in delo* (ur. Milena Mileva Blažič idr.). Ljubljana: Študentska založba. 76–88.
- Florjan Lipuš, 2013: *Poizvedovanje za imenom*. Maribor: Litera.
- , 1997: *Srčne pege*. Celovec: Založba Wieser.
- , 2008: Zakaj katoliška cerkev ni resnična. *Rastje*. 73–78.
- Leksikon Literatura*, 1987. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Janko Messner, 1973: Monolog z nekim koroškim pisateljem. *Mladje* 13. 68–74.
- Katja Mihurko Poniž, 2004: O fantu z nadnaravno sposobnostjo praskanja. *Dnevnik* 221. 26.
- Vinko Möderndorfer, 1957: *Koroške pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brane Mozetič, 2005: Brane Mozetič s Suzano Tratnik. Pogovori s sodobniki. *Sodobnost* 9. 1070–1081.
- , 2010: Intervju s Suzano Tratnik. V: *O čem govorijo, kadar ne pišejo*. Pogovori s slovenskimi pesniki in pisatelji, ur. Jana Bauer. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG). 143–160.
- Robert Musil, 2004: *Zablode gojenca Törlessa*. Ljubljana: Delo (Zbirka Vrhunci stoletja).
- Naši umetniki pred mikrofonom, 2012: Florjan Lipuš. 3. program Radia Slovenije.
- Marjeta Novak Kajzer, 1993: *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač.
- Irena Novak Popov, 2003: Lirizacija romana. V: *Slovenski roman*. Zbornik Mednarodni simpozij Obdobja 21, ur.: Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 379–388.

- Vida Obid, 1981: Upor proti crkanju. Analiza Lipuševega romana »Zmote dijaka Tjaža«. *Mladje* 44. 81–91.
- Damjan J. Ovsec, 1991: *Slovanska mitologija in verovanje*. Ljubljana: Domus (Zbirka Sopotja).
- Boris Paternu, 1976: Esej o Lipušu. Spremna beseda v: Florjan Lipuš: *Škorenj*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 251–282.
- , 2003: Lipušev novi preboj regionalizma. *Jezik in slovstvo* 5. 19–24.
- et. al., 2004: Brez domoljubnega popuščanja: Florjan Lipuš, Prešernova nagrada 2004, *Delo* 31. 7.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2003: Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu. V: *Slovenski roman*. Zbornik Mednarodni simpozij Obdobja 21, ur.: Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 139–148.
- France Pibernik, 1983: *Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Gizela Polanc Podpečan, 2006a: Prostor in čas nove etike. *Dialogi* 3–4. 29–33.
- , 2006b: Ubeseditev intencionalnega objekta v romanu Florjana Lipuša Boštjanov let. V: *Razvoj slovenskega strokovnega jezika*. Zbornik Mednarodni simpozij Obdobja 24, ur. I. Orel. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 753–758.
- Marijan Pušavec, 2003: Dolg je poravnan: Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Mentor* 25. 75–76.
- Igor Saksida, 2014: Eleganca resnosti branja mladinske književnosti. *Jezik in slovstvo* 2–3. 83–89.
- , 1994: *Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko*. Maribor: Založba Obzorja.
- Jerome David Salinger, 2011: *Varuh v rži*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 2002. Znanstvenoraziskovalni center SAZU. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša. Ljubljana: DZS.
- Julija Sozina, 2002: Avtor in glavna literarna oseba v slovenskem avtobiografskem romanu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja. *Slavistična revija* 2. 199–217.
- Lucija Stepančič, 2001: Norišnica Ljubljana Polje vabi. *Sodobnost* 7/8. 979–980.
- Katja Sturm-Schnabl, 2005: *Berta Bojetu Boeta*. Prvi mednarodni simpozij. Zbornik predavanj. Celovec: Mohorjeva družba.

- Majda Suša, 2004: Za ljubezen ni bilo prostora ne v družini, ne v cerkvi, ne v družbi. Intervju s Florjanom Lipušem. *Primorske novice*. 20.
- Zmago Šmitek, 2012: *Poetika in logika slovenskih mitov: ključni kraljestva*. Ljubljana: Študentska založba.
- Suzana Tratnik, 2008: Avtobiografskost kot umeščanje osebne izkušnje. *Jezik in slovstvo* 3–4. 69–74.
- , 2005: *Vzporednice*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda).
- J. V., 1999/2000: Upor na ptičjem otoku. Odmevi na roman Filio ni doma Berte Bojetu. *Gledališki list drame SNG Maribor* 5. 9–15.
- Vesna Vaupotič, 2013: Intervju s Florjanom Lipušem. *Dnevnik*. 7.
- Štefan Vevar, 2004: Po sledih izgubljene in znova najdene počasnosti. Spremna beseda v romanu *Odkritje počasnosti*. 283–296.
- Petra Vidali, 2001: Mladostniško obvezno branje. *Literatura* 123/124. 153–156.
- Benjamin Virč, 2001: Drugačnost kot stanje zavesti. *2000* 140/42. 287–290.
- Tomo Virk (ur.), 1998: *Lojze Kovačič*. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Interpretacije).
- Tina Vrščaj, 2013: Praskanje iz molka. Florjan Lipuš: Poizvedovanje za imenom. *Pogledi* 10. 9–10.
- Vili Vuk, 1973: Pogledi v prozo. *Dialogi* 1. 51–53.
- Hans Widrich, 1981: Iz Lepenske grape prodira glas slovenskega pisatelja (Sodelavec dnevnika Salzburger Nachrichten na obisku pri Florjanu Lipušu. *Sobotna priloga* (21. 3. 1981). 28.
- Franc Zadavec, 1992: Roman brez dialoga iz Lipuševe jezikovne delavnice. *Slavistična revija* 3. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 229–240.
- Andrej Zavrl, 2007: Ljudje so sami sebi največja kazen. Intervju s Suzano Tratnik. *Narobe* 1. 9–11.
- Alenka Zor Simoniti, 1991: V tem norem svetu kupujem vedno znova nove iluzije. Pogovor s pesnico, pisateljico in gledališko igralko Berto Bojetu. *Mentor* 3–4. 126–129.
- (ur.), 2013: Pisave – Florjan Lipuš, Andrej Brvar (17. 6.). RTV Slovenija.
- Barbara Zorman, 2004: Predstavljanje subjektivnosti lika v literaturi in filmu. *Primerjalna književnost* 2. 83–95.
- Alojzija Zupan Sosič, 2004: Alamut – ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* 1. 43–55.
- , 2011: Družina v sodobnem slovenskem romanu. *47. SSJLK*. 49–56.
- , 2007: Moški je glava in ženska srce – spolni stereotipi. *43. SSJLK*. 181–193.
- , 1997/98: Na literarnem otoku Berte Bojetu. *Jezik in slovstvo* 7/8. 315–330.

- , 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Študentska založba Litera.
- , 2009a: Opis v romanu Prišleki. *Lojze Kovačič – življenje in delo*, ur. Milena Mileva Blažič idr. Ljubljana: Študentska založba. 128–151.
- , 2006a: Pimlico in Neznosna lahkost bivanja kot maturitetna romana. *Jezik in slovstvo* 6. 25–45.
- , 2014: Pripovedovalec in fokalizacija. *Primerjalna književnost* 3. 47–72.
- , 2009b: Prišleki kot maturitetni roman. *Jezik in slovstvo* 6. 73–88.S
- , 2006b: *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
- , 2013: Slovenski roman v literarni vedi po letu 2000. *Slavistična revija* 1. 11–23.
- , 2015: Stičišča v »maturitetnih« romanih Otroške stvari in Otroštvo. *Jezik in slovstvo* 2. 79–94.
- , 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Metka Zupančič, 1995: Feministična proza: miti in utopija. *Primerjalna književnost* 2. 1–16.

### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da sem avtorica diplomske naloge z naslovom *Mladostnik-upornik v sodobnem slovenskem romanu*, ki je nastala pod mentorstvom red. prof. dr. Alojzije Zupan Sosič, in da sem mesta, v katerih sem citirala ali povzemala druge avtorje, ustrezno označila z navedbo vira.

Katarina Ražem

Ljubljana, 10. 12. 2015