

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

Ivo Podojsteršek

**Transrealistični model stvarnostne proze v Sloveniji in na
Hrvaškem**

Diplomsko delo

Ljubljana, oktober 2014

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

Ivo Podojsteršek

**Transrealistični model stvarnostne proze v Sloveniji in na
Hrvaškem**

Diplomsko delo

Mentorja:

red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

red. prof. dr. Tomislav Virk

Ljubljana, oktober 2014

Najlepše se zahvaljujem red. prof. dr. Alojziji Zupan Sosič in red. prof. dr. Tomu Virku za mentorstvo pri izbrani temi diplomske naloge.

IZVLEČEK

Diplomska naloga *Transrealistični model stvarnostne proze v Sloveniji in na Hrvaškem* obsega predstavitev in utemeljitev transrealizma kot literarne smeri v sodobni slovenski in hrvaški književnosti ter utemeljitev stvarnostne proze kot proznega modela znotraj transrealizma. Predstavljen in obravnavan je hrvaški literarni fenomen FAK (Festival A književnosti), ki je pomembno vplival na uveljavitev stvarnostne proze. Prav tako je obravnavan tudi vpliv literarnega modela proze v kavbojkah na stvarnostno prozo in tematika urbanosti kot njena pomembna karakteristika. Glavne značilnosti omenjenih literarnih pojavov so pokazane na analizah literarnih besedil, značilnih za ta tip proze.

Ključne besede: transrealizem, stvarnostna proza, FAK, proza v kavbojkah, urbana proza.

ABSTRACT

The thesis *Transrealistic model of veracious prose in Slovenia and Croatia* includes presentation and argumentation of transrealism as a new literary trend in contemporary Slovenian and Croatian literature as well as argumentation of veracious prose as a prose model within transrealism. It presents and considers a Croatian literary phenomenon FAK (Festival of A literature) which has had a great impact on establishment of veracious prose. Furthermore the thesis considers the impact of literary model of jeans prose on veracious prose and urbanistic theme as its important characteristic. Main features of previously mentioned literary phenomena are demonstrated through analysis of literary texts, characteristic for this prose type.

Keywords: transrealism, veracious prose, FAK, jeans prose, urban prose

Kazalo

1 Uvod	1
2 Transrealizem in stvarnostna proza	3
2.1 Zgodovinski in družbeno-politični kontekst	3
2.1.1 Vloga medijev	6
2.2 Transrealizem.....	11
2.3 Stvarnostna proza.....	15
2.4 Transrealistični model stvarnostne proze	19
3. FAK – Festival A književnosti.....	26
3.1 Rojstvo, kronologija in zaton FAK-a	27
3.2 Prispevek FAK-a k sodobni hrvaški prozi.....	33
4. Proza v kavbojkah	37
4.1 Tematsko-stilne sorodnosti modela proze v kavbojkah in modela stvarnostne proze	40
4.1.1 Opozicija mladi ↔ odrasli v stvarnostni prozi.....	41
4.1.2 Stilizacija jezika v modelu stvarnostne proze	46
4.1.3 Značilni pripovedovalci stvarnostne proze: inteligentni, infantilni in brutalni pripovedovalec	53
4.1.4 Stvarnostna proza in literarna tradicija	60
4.1.5 Civilizacijski kompleksi v stvarnostni prozi	64
5. Urbanost modela stvarnostne proze.....	71
6. Zaključek.....	80
7. Viri in literatura	83

1 Uvod

Književnost je že skozi vso svojo zgodovino podvržena nenehnemu spreminjanju, ki se kaže v menjavanju in pojavljanju novih literarnih smeri, tokov in stilov. Podobnim spremembam je izpostavljena tudi sodobna književnost in po zatonu postmodernizma si teoretiki mnogih nacionalnih književnosti zastavljajo vprašanja o pojavu morebitne nove literarne smeri ter iščejo odgovore o njenih značilnostih. Izjemi nista niti sodobna slovenska in hrvaška književnost, ki sta zaradi različnih dejavnikov v zadnjih dveh desetletjih doživeli opazen razvoj. Ob pomanjkanju časovne distance je večina tovrstnih raziskav zaenkrat obstala le pri hipotezah, v grobem pa je ob izsledkih mogoče omeniti predvsem prenovljeno vlogo subjekta v najnovejši literaturi in povratek k realistični tehniki.

Pri nas se je s problematiko sodobne književnosti, predvsem proze, v svojih študijah najbolj intenzivno ukvarjala Alojzija Zupan Sosič, ki je na podlagi ugotovitev za morebitno novo literarno smer predlagala termin *transrealizem*¹. Z zelo podobnimi tendencami se srečujejo tudi literarni teoretiki na Hrvaškem, kjer se je v zadnjih letih najbolj uveljavilo poimenovanje *stvarnostna proza*, zato se, vključujoč geografsko in jezikovno bližino ter družbeno-politično sorodnost, zdi smiselno iskati vzporednice med obema književnostma. V diplomskem delu bodo obravnavane značilnosti transrealizma, z njegovo aplikacijo tudi na primer hrvaške književnosti pa bomo skušali dodatno osmisлити vpeljavo nove literarne smeri. Prav tako se bomo natančneje posvetili hrvaški stvarnostni prozi, ki bo obravnavana kot literarni model znotraj transrealizma.

Podrobneje bo predstavljen hrvaški literarni fenomen FAK (Festival A književnosti), ki mu pripada prvenstvena vloga pri uveljavitvi stvarnostne proze na hrvaškem literarnem prostoru. FAK je bil ustanovljen leta 2000 in je samo v treh letih svojega obstoja, ko je bil tudi samorazpuščen, radikalno spremenil trende v hrvaški književnosti ter pomembno prispeval k njeni popularizaciji, zato predstavlja neobhoden element naše razprave. Zaradi specifične

¹ Obravnavan v poglavjih *Slovenska književnost po 1990* in *Transrealizem* v monografiji Alojzije Zupan Sosič *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu* (2011).

narave problema bo v tem delu diplomske naloge zanimanje za slovensko književnost v ozadju.

Izhodišča za obravnavo stvarnostne proze je mogoče iskati tudi v nedavni literarni zgodovini, in sicer v modelu *proze v kavbojkah*², ki se je uveljavil predvsem v nekaterih evropskih socialističnih državah v 60. letih prejšnjega stoletja, v Jugoslaviji pa najbolj prav na primeru hrvaške književnosti, zato bo predstavljen v nalogi, hkrati pa bodo predstavljene njegove skupne značilnosti s stvarnostno prozo. Ker je ena izmed najpomembnejših karakteristik stvarnostne proze njena urbana tematika, bo del prostora v diplomski nalogi namenjen tudi temu problemu. Vse našteje značilnosti bodo prikazane na primerih analiz literarnih besedil³, ki bi jih bilo mogoče uvrstiti v model stvarnostne proze.

² Vse o prozi v kavbojkah v monografiji Aleksandra Flakerja *Proza u trapericama* (1976).

³ Obravnavani bodo romani *Sjaj epohe* Borivoja Radakovića, *Izhod Zagreb jug* Eda Popovića, *Putovanje u srce hrvatskoga sna* Vlada Bulića, zbirka kratke proze *Sarajevski marlboro* Miljenka Jergovića, fakovska proza, od slovenskih pa romani *Fužinski bluz* Andreja E. Skubica, *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića, *Ata je spet pijan* Dušana Čatra, *Pasji tango* Aleša Čara ter roman Polone Glavan *Noč v Evropi*.

2 Transrealizem in stvarnostna proza

Sodobna slovenska in hrvaška književnost sta zaradi različnih znotraj- in zunajliterarnih dejavnikov v zadnjih dveh desetletjih doživeli opazen razvoj. Posebej velja poudariti predvsem zunajliterarne dejavnike, saj je dinamično dogajanje v zgodovinskem, sociološkem, kulturološkem in političnem kontekstu odločilno vplivalo na spremembe tudi na področju književnosti. S tega stališča so poskusi iskanja znakov in določilnic morebitne nove literarne smeri povsem upravičeni. Pri tem je potrebno omeniti, da ne gre za specifično slovenski in hrvaški problem. Možnosti nove literarne smeri nakazuje že sociološko dejstvo, povezano z ugotovitvijo, da opustitev nekega novega trenda ali njegov upad (npr. postmodernizma) običajno pomeni skorajšnje »rojstvo« novega trenda (Zupan Sosič 2011: 116), zato se težnje, kako imenovati književnost po zatonu postmodernizma, pojavljajo tudi drugod po svetu. Najpomembnejši značilnosti, ki ju literarni teoretiki opažajo v sodobni književnosti in ju je mogoče prepoznati tudi v sodobni slovenski in hrvaški literaturi, sta prenovljena vloga subjekta in povratek k realistični tehniki. Pri nas se je s problematiko najbolj sistematično ukvarjala Alojzija Zupan Sosič, ki je kot morebitno novo literarno smer slovenskega romana predlagala termin transrealizem, na Hrvaškem pa se je najbolj uveljavilo poimenovanje stvarnostna proza. V tem poglavju bomo opisali kontekst, v katerem se pojavita transrealizem in stvarnostna proza, predstavili glavne značilnosti obeh pojavov ter ju skušali zvesti na skupni imenovalec.

2.1 Zgodovinski in družbeno-politični kontekst

Razpravo o sodobni slovenski in hrvaški književnosti je praktično nemogoče začeti brez omembe zgodovinskih in družbeno-političnih okoliščin in z njimi povezanim dogajanjem, ki se je na tem prostoru odvijalo po letu 1990. Književnost, ki je nastajala v tem času, je zato največkrat poimenovana kar z neliterarnimi oz. sociološkimi termini: postjugoslovanska, postkomunistična, poosamosvojitvena in tranzicijska književnost (Zupan Sosič 2011: 93). Zaradi največkrat rabljenega in ustaljenega termina tudi v hrvaški literarni vedi bomo v diplomski nalogi izmed naštetih uporabljali poimenovanje tranzicijska književnost. Za opis situacije, v kateri se ta književnost pojavi, se je potrebno vrniti v osemdeseta leta prejšnjega stoletja in čas naraščajočega nezadovoljstva nad socialističnim sistemom v Jugoslaviji, ki se je

odražalo v porastu jugoslovanskih nacionalizmov in težnjah po osamosvojitvi nekaterih narodov. Slovenska osamosvojitve ni bila tako krvava kot v sosednji Hrvaški, saj je vojna za Slovenijo trajala le deset dni. Teritorialna obramba Republike Slovenije je med 27. junijem in 7. julijem 1991 odbila napad JLA in s tem potrdila neodvisnost Republike Slovenije od SFRJ. Desetdnevna vojna za Slovenijo se je končala, ko se je 7. julija na Brionih delegacija Evropske unije sestala s slovensko, hrvaško in zvezno delegacijo, kjer so sprejeli Brionsko deklaracijo, s katero so bile ustavljene sovražnosti na ozemlju Slovenije. Slovenska osamosvojitvena vojna je po do zdaj zbranih podatkih terjala 76 žrtev, od tega 19 na slovenski strani, 45 na strani JLA, 12 pa je bilo tujih državljanov⁴. V tem segmentu zgodovine se hrvaška osamosvojitve močno razlikuje od slovenske, saj je Domovinska vojna na Hrvaškem trajala kar 4 leta, od 1991 do 1995. Začela se je kot spopad med hrvaškimi obrambnimi silami in JLA, ki je želela preprečiti razpad Jugoslavije, in se sprevrgla v krvav etnični obračun med Hrvati in Srbi, saj je na Hrvaškem živelo veliko Srbov, ki niso želeli prebivati pod Hrvaško, zato so ustanovili državo Republiko Srbsko Krajino, ki jo je politično in vojaško podpiral Beograd. Vojna se je končala z vojaško operacijo Nevihta, ki so jo izvedle Oborožene sile Republike Hrvaške in policija. Operacija je trajala od 4. avgusta do 7. avgusta 1995, v njej pa je bila uničena samooklicana Republika Srbska Krajina⁵. Vojna je bila uradno zaključena s podpisom Daytonskega sporazuma novembra 1995. Spopadi so po hrvaških in mednarodnih virih zahtevali skoraj 11.000 mrtvih, 40.000 ranjenih in 200.000 razseljenih⁶. Vse to se je močno odražalo tudi v književnosti, zato je tema vojne ena izmed konstant sodobne hrvaške književnosti, po mnenju nekaterih literarnih teoretikov pa je ravno vojna eden od pglavitnih vzrokov za vznik realistične tehnike in pojav stvarnostne književnosti, kar bomo podrobneje obravnavali v poglavju o stvarnostni prozi.

Poleg vojne in uresničitve tisočletnih teženj po ustanovitvi lastne države je razpad Jugoslavije Sloveniji in Hrvaški prinesel tudi spremembo družbenega sistema, iz socializma v kapitalizem, ki jo je močno občutila tudi književnost, saj prestrukturiranje kapitala v globalni sistem neoliberalizma ne uničuje samo gospodarstva, ampak usodno vpliva tudi na nekomercialne literature. Neoliberalni kapitalizem uvaja v knjižno produkcijo tržne razmere, ki narekujejo založnikom tiskanje dobro prodajanih knjig, npr. kuharic, potopisov in različnih

⁴ Povzeto po: http://sl.wikipedia.org/wiki/Slovenska_osamosvojitvena_vojna

⁵ Povzeto po: http://sl.wikipedia.org/wiki/Operacija_Nevihta

⁶ Povzeto po: http://sl.wikipedia.org/wiki/Hrva%C5%A1ka_osamosvojitvena_vojna

»new age« priročnikov za rast osebnosti, medtem ko se redkeje odločajo za tisk nekomercialne beletristike (Zupan Sosič 2011: 95). S tem se je poslabšal tudi finančni položaj avtorjev, ki so se na različne načine prisiljeni prilagoditi komercializaciji in v svoji umetnosti iskati kompromise ter formule za doseg idealov uspešnosti. Tukaj gre spet iskati vzroke za povratek k realistični tehniki in čvrsti, jasni ter sklenjeni fabuli, torej stilu pisanja, ki je bralcu prijazen in ki »v imenu naivnega hedonizma oz. postmodernega prepričanja, da mora biti branje literature samo zabava in užitek, privilegira predvsem uspešnice« (Zupan Sosič 2011: 101). Omenjena dejstva je mogoče povezati s skokovitim porastom forme romana v zadnjih dveh desetletjih, v katero je najlažje prenesti opisane značilnosti, in njegov tržni potencial, ki je, kot že rečeno, v zadnjih letih postal eden od pomembnih kriterijev za založnike in tudi pisce. O razcvetu romana razmišlja v predgovoru antologije sodobne hrvaške proze *Tko govori, tko piše* tudi hrvaška literarna teoretičarka in kritičarka Jagna Pogačnik (2008: 19), za katero je usmeritev k realistični prozni matrici v zadnjem obdobju povsem logična, v kontekstu literarne zgodovine pa je ponovno privedla do razcveta romana. Če je (post)modernistična poetika nudila fragment, brisala meje realnega in fantastičnega, parodirala tradicijo, variirala in ironizirala realne slike sveta, nudi »stvarnostna« povratek k mimetizmu in faktografiji, za kar je ravno roman najbolj primerna forma. Spremlja ga povratek k zgodbi, ki napotuje na bralčev stvarni svet in ki jo je (post)modernistična književnost preizpraševala, razgrajevala in ironizirala.

Samostojnost in zamenjava družbenega sistema je prinesla tudi spremembo družbene vloge književnosti, ki se je iz nacionalnoafirmativne premaknila v intimno-identitetno, saj nova država in književnost več ne čutita tako velike potrebe po utrjevanju nacionalne identitete. S tem se je ustvaril tudi drugačen nabor motivov in tem v sodobni književnosti. Kot ugotavlja Zupan Sosičeva (2011: 96–97), bi z nastankom nove države logično pričakovali, da se bodo »velike« teme – osamosvojitev, državotvornost, evropeizacija – zapisale v književnost, a so jih izpodrinile osrednje t.i. »male« teme intimne problematike, znotraj katere je najpogostejša (spolna) identiteta: odtujenost, zdolgočasnost, nezadoščenost, ljubezenska nesoglasja, vdiranje javnosti v zasebnost in posledično strah pred izgubo individualnosti, turbokapitalistična travma, komunikacijska blokada in druge. Zelo podobno, čeprav iz nekoliko drugačnega zornega kota, razmišlja o hrvaški književnosti v letih, ko prihaja na literarno sceno nova generacija piscev, rojenih v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, tudi Velimir Visković (2006: 7), ki ugotavlja, da ti avtorji – za razliko od svojih starejših

kolegov – niso preveč impresionirani s Tuđmanovo retoriko o nacionalni državi, ki se realizira kot plod tisočletnega hrvaškega državotvornega hrepenenja. Oni vidijo drugačno sliko stvarnosti: korumpiranost politične elite, nezaposlenost, tajkunizacijo, rušenje moralnih vrednot ipd. Omenjena neolepšana družbena resničnost vdira v središče pozornosti nove književnosti, ki se ukvarja s pozicijo malega človeka v turbulentnih časih. Na primerljiv način obravnava tranzicijske sociološke aspekte v književnosti tudi Krešimir Nemec (2010: 30) v monografiji *Čitanje grada*, kjer ugotavlja, da po propadu socializma urbani prostor doživlja radikalne spremembe, povezane z družbenim razslojevanjem, komercializacijo, moralno erozijo, funkcionalno segregacijo in podobno. Kriza mesta je na površino izvirgla tipične produkte tranzicijske dobe: pridobitnike (tajkune in politično elito) in njihovo »zlato mladino« ter »luzerje«, nasedle na čeri izneverjenih pričakovanj in lažnih obljub (demobilizirani branitelji z diagnozo PTSM⁷, nezaposleni, brezdomci, urbani nomadi, »novi reveži«). V skladu s temi novimi družbenimi silnicami so svoj glas v književnosti dobili tipični urbani subjekti s konca devetdesetih in začetka novega tisočletja: destruktivni, nihilistični, agresivni, potrošniški, zaradi česar je artikulacija urbanega prostora danes v glavnem v znaku brezperspektivnosti, frustracij in socialne žalosti. Še ena izmed značilnosti prevlade zasebnosti nad kolektivnostjo pa je, da izmed tem prevzame osrednjo vlogo ljubezenska tematika in s tem ljubezenski roman. O tem vidiku piše na skoraj identičen način kot Zupan Sosičeva tudi Jagna Pogačnik (2008: 9), ki začenja zaznavati prozo, ki bi jo bilo mogoče priročno poimenovati posttranzicijska, za katero je karakteristična predvsem dekonstrukcija t.i. novih velikih zgodb in v kateri se fokus pripovednega interesa premakne z velikih »stvarnostnih« tem na male, intimne zgodbe posameznika, kar se v zadnjem času v največji meri dogaja v svojevrstnem razcvetu žanra ljubezenskega romana. Z vsemi zgoraj opisanimi značilnostmi pa so že bežno nakazane smernice in podoba najnovejše slovenske in hrvaške književnosti.

2.1.1 Vloga medijev

V informacijski družbi in času množičnih medijev je potrebno posebno pozornost posvetiti tudi temu vidiku zunajliterarnega delovanja na književnost. Mediji so v zadnjem času prevzeli

⁷ Posttravmatska stresna motnja.

vodilno vlogo pri konstruiranju resničnosti na vseh področjih človekovega delovanja, medijska agresija in njihova moč, s katero so si podredili tudi književnost, pa je pomembno spremenila razmerje sil na literarnem področju. Kot ugotavlja Kolanovičeva (2011: 340), je domača književnost z ene strani v načinu svoje medijske reprezentacije zgodaj vstopila v družbo spektakla, medtem ko je z druge strani obenem imela tudi avantgardno vlogo pri kritični problematizaciji tranzicijskih procesov. Pri obravnavi medijske reprezentacije književnosti je mogoče trditi, da ima interakcija medijske logike in književnosti na slednjo tako pozitivne kot tudi negativne učinke. Z ene strani se je s prisotnostjo medijev povečal interes za književnost in nekateri pisci so postali prave zvezde, kar je promoviralo posameznike, ki si tega po literarnih kriterijih ne zaslužijo, toda globalno gledano so bile luči reflektorjev usmerjene tudi na književnost kot tako in ki je v medijskem prostoru, za razliko od nekaterih drugih umetnosti, doslej bila deležna mačehovskega odnosa. Pogačnikova (2006: 11) meni, da so za spremembo globalne književne paradigme »zaslužni« tako mediji kot tudi tržni princip, čemur se je deloma prilagodila književnost. Omenjeni medijski procesi estradizacije in popularizacije književnosti so bili, še bolj kot v slovenskem prostoru, intenzivni na Hrvaškem, kjer je pomembno vlogo odigral že omenjeni festival FAK. Pri piscih, zbranih okrog tega literarnega festivala, je bila prisotna močna zavest o pomembnosti množičnih medijev in njihovi moči v sodobni družbi, zato so pokazali veliko želje, da bi to moč izrabili v korist književnosti (Visković 2006: 11). Kljub temu je potrebno poudariti, da imajo mediji tudi negativen in zaviralen vpliv na književnost, kamor nemalokrat vnašajo kaotične razmere. Tu imamo v mislih predvsem nekritično medijsko popularizacijo avtorjev in njihovih del, pojav novih literarnih nagrad, ki jih podeljujejo časopisne hiše (*Delo*, *Jutarnji list*) in ki jih spremlja predvsem velika medijska pozornost. Omeniti pa je potrebno tudi izdajo novih knjižnih zbirk v sodelovanju s časopisnimi hišami (*Delo*, *Dnevnik*, *Jutarnji list*, *Večernji list* idr.) in njihovo distribucijo ter prodajo skupaj z dnevnimi izdajami časopisov v trafikah, kar deluje kot model medijske konkurence med časopisnimi hišami, v književnost pa vnaša soodvisnost in tabloidno reprezentacijo kulture. Izrazito kritično razmišlja o simbiozi medijev in književnosti Dean Duda (2010: 16), ki meni, da vsesplošna vpreženost književnosti v medijsko-estradni interesni jarem proizvaja dve ključni posledici. Na eni strani vodi k mentalni provincializaciji, saj se v dogovorjeni prostor ne spušča ničesar, kar ne pripada sistemu, in na drugi strani krči definicijo književnosti na njeno dominantno medijsko formo, prepuščajoč s tem življenjsko pomemben kulturni kapital pod njegovim nadzorom. Književnost je tako sistemsko nadzirana, saj smo, vključeni v proces spektakla, naposled postali mera samim sebi. Tisto, o čemer se ne govori, enostavno ne obstaja in zato se

obstoječe stanje stvari ne more z ničimer primerjati, saj to, s čimer bi se primerjalo, težko pride do besede. Dopašča se samo tisto, kar potrjuje obstoječe razmerje moči, in vse, kar prihaja na dan, funkcionira na podoben način.

Medijski način upravljanja s književnostjo je najlažje prikazati na primeru fenomena izdajanja novih knjižnih zbirk romanov v sodelovanju z medijskimi časopisnimi hišami, ki se je v začetku tega tisočletja skoraj simultano pojavilo na slovenskem in hrvaškem prostoru. Tako se je v hrvaških kioskih v začetku marca 2004 znašla prva knjiga knjižne zbirke *XX. stoletje*. Skupaj z večerno izdajo časopisa *Jutarnji list* je vsak kupec v dar dobil še roman *Ime rože* Umberta Eca. Ob primerni oglaševalski podpori s strani časopisne hiše je bila naklada v trenutku razgrabljena. Identične prizore je bilo mogoče spremljati tudi pri nas le dober teden kasneje, kjer se je v trafikah skupaj z izdajo časopisa *Delo* brezplačno pojavila prva knjiga knjižne zbirke *Vrhunci stoletja* s tridesetimi romani po nizki ceni 990 slovenskih tolarjev (4 €); prav tako svetovna uspešnica Umberta Eca *Ime rože*. Da se »pod krinko, pripravljeno za humanitarni književni ples v maskah« (Duda 2010: 31) skriva gigantski založniški, tržni in medijski projekt v službi kapitala, dokazujejo v prvi vrsti številne napake v tekstih kot tudi izbira knjižnih naslovov. Tako je bilo na straneh *Jutarnjega lista* mogoče v vsakodnevnem napihovanju atmosfere pred izdajo knjižnega paketa opaziti veliko elementov spektakla in prebrati množico nesmislov, laži in napak v zvezi z izdanimi romani in avtorji, napačnimi zapisi imen (npr. Wirginia Woolf, Frantz Kafka, Fucaltovo nihalo) ipd. Nič bolje ni niti v slovenski izdaji *Imena rože*. Marijan Dović (2004: 360) omenja, da je takih napak v Delovi izdaji relativno veliko, saj vsakih nekaj strani tipografsko občutljivega bralca precej zmotijo, mogoče pa je sklepati tudi na njihov izvor: na primer namesto črke *m* imamo *r* in *n* (*rn*), pa celo *d* namesto sklopa *ci*. Ni težko sklepati, da so napake nastale pri skeniranju oziroma računalniškem optičnem prepoznavanju starega tiska (*Ime rože* je namreč v prevodu Srečka Fišerja izšlo pri založbi Mladinska knjiga že leta 1984, le štiri leta po izvirniku *Il nome della rosa*), premalo pozorni lektorji ali korektorji pa jih niso odpravili. To pa je pri takem projektu in taki nakladi nedopustno, za bralca se zdi kar žaljivo. Površnost, laž in neznanje ni samo strukturno mesto tabloidne reprezentacije kulture, temveč govori tudi o dorečenosti ali dovršenosti projekta v okvirih tržne tekme (Duda 2010: 33). Takoj po objavi reklame za knjižno zbirko v *Jutarnjem listu* je svojo knjižno zbirko klasikov hrvaškega romana najavil tudi *Večernji list*, pri nas pa je začela že maja 2004 skupaj s časnikom *Dnevnik* izhajati knjižna zbirka slovenskih romanov z naslovom *Slovenska zgodba*, ki jo je otvorila Tavčarjeva

Visoška kronika. Dodati je potrebno še zbirko 30 knjig *Vrhunci erotike in napetosti*, ki je izhajala ob nakupu časnika *Slovenske novice* in katere izbira žanra erotičnega in kriminalnega romana zgovorno potrjuje tezo o tržni tekmi med časopisnimi hišami in korporacijskem pogledu na konkurenco. Tudi izbira, da bo ravno roman *Ime rože* prvi v vrsti pri obeh zbirkah *Jutarnjega lista* in *Dela*, ni naključje in, kakor na karikiran način razlaga Duda (2010: 35), povsem sovпада s projekcijo srednjeslojnega hrepenenja, ki reagira na aktiven simbolični kapital, ki ga ta roman z medijskim posredovanjem in ustnim izročilom vsebuje. Kriminalka, srednji vek, latinščina, umori, misterij, Sean Connery, »gora simbolov« in različnih znanj, ki zahtevajo nekoliko bolj kompetentnega bralca, nedvomno pričajo o distinktivnosti njegovega kupca. Omenjena projekcija igra pomembno simbolično vlogo v literarni paniki pred kioski, četudi se strani teh romanov nikoli ne odprejo pogledu bralca, saj logika tako ali tako ne gre v smeri »to je vsekakor potrebno prebrati«, ampak »to je vsekakor vredno imeti v lasti«.

Opisano dogajanje okrog časopisnih knjižnih zbirk prav tako prinaša privilegiranje in popularizacijo romana v današnjem času in zapostavlja predvsem poezijo ter dramatiko, zaradi česar se debata, kar se tiče sodobne književnosti, giblje v glavnem na področju proze oziroma romana. Velike časopisne naklade in prodaja v trafikah vpliva negativno tudi na male leposlovne založbe in knjigarne, ki se v tem segmentu ne morejo kosati s spektakularnimi oglaševalskimi kampanjami medijskih hiš. Hitra dinamika takšne eksistence književnosti v kioskih in bencinskih črpalkah pa omogoča nekritično in megalomansko produkcijo novih knjižnih naslovov⁸, kar ustvarja nepreglednost tudi v literarni vedi, saj prevlada kvantitete nad kvaliteto onemogoča in ovira sistematično znanstveno-kritično obravnavo književnosti. Duda (2010: 50) opozarja, da književnost, za razliko od *Jutarnjeg*, *Sportskih novosti* ali *Glorije*, ne zastara dopoldan in ne traja od torka do četrтка do nove številke priljubljene revije in se potem odloži kot večina proizvodov iz kioska v kontejnerje za stari papir. Književnost je strukturno počasna institucija, ki rabi čas, in takemu ritmu ne more slediti. Književnost živi v knjigarnah, kjer potem vegetira v nekem ritmu do izteka naklade in akumulira kulturni kapital.

⁸ Zupan Sosičeva (2011: 94) omenja, da v novem tisočletju izide že več kot 100 romanov na leto, leta 2009 npr. 150 romanov.

K medijskemu življenju književnosti znatno prispevajo še književne nagrade, predvsem tiste, ki jih podeljujejo časopisne hiše. Pri nas so razmere na tem področju specifične in drugačne kot na Hrvaškem, saj imamo samo eno nagrado za najboljši slovenski roman⁹, to je nagrada kresnik, ki sicer spada pod okrilje časopisa *Delo*. Kresnikovo nagrado je ustanovilo Društvo slovenskih pisateljev na pobudo pisatelja Vlada Žabota leta 1991, leta 2003 pa je pravica za podeljevanje prešla na *Delo*, ki je kresnika pri Uradu RS za intelektualno lastnino registriralo kot blagovno znamko¹⁰, s čimer je postala tudi medijsko najodmevnejša slovenska literarna nagrada, ki »resnično promovira slovenski roman, saj skoraj celotna javnost pozna vseh pet nominirancev, večina bralcev pa prebere nagrajeni roman« (Zupan Sosič 2011: 97). Na Hrvaškem sicer obstaja večje število priznanj, ki so se pojavila v zadnjem času. Na področju proze je potrebno poleg prestižne nagrade Ksaver Šandor Gjalski, ki jo za najboljše prozno književno delo v Republiki Hrvaški podeljuje Društvo hrvaških književnikov že od leta 1979, omeniti še nekatere nagrade novejšega datuma, npr. Kiklop, Tportalova nagrada in nagrada *Jutarnjega lista*, ki je prevzela vso medijsko pozornost, čeprav prejem te nagrade proizvaja slab učinek na boljšo prodajo in branost knjige ter ne prinaša skoraj ničesar na področju oplemenitenja kulturnega kapitala. Medijsko vzpostavljen blišč in dogajanje okrog podelitve te nagrade samo prikazuje književnost v novih okoliščinah ali, kakor meni Dean Duda (2010: 55), dokazuje, da nominirani, nagrajenci ali kdorkoli v njihovi bližini ni padel v časovno luknjo, temveč s polnimi pljuči vdihuje svež zrak. Lahko bi rekli, da to ni nagrada, ampak medijski ritual, avtentičen tranzicijski žanr, pogled na svet, v katerem se je znašla tudi književnost.

Opisane zunajliterarne okoliščine v zadnjih desetletjih in letih, od razpada Jugoslavije in z njim povezane vojne, preko menjave družbenega sistema iz socializma v kapitalizem ter pripadajoče tranzicijske značilnosti, so bile potrebne za prikaz dogajanja in razmer, v katerih je nastajala sodobna tranzicijska književnost na tem področju, ter prispevajo k boljšemu razumevanju tektonskih premikov v književnosti, ki so se zgodili v tem času. S tem so

⁹ Šele od leta 2012 naprej se podeljuje nagrada za najboljše še neobjavljeno književno delo *Modra ptica* založbe *Mladinska knjiga*. Leta 2012 je bil razpis objavljen za najboljši roman za odrasle, 2013 za najboljši mladinski roman, 2014 pa spet za najboljši roman.

¹⁰ Povzeto po: Miran Hladnik, Nagrada kresnik 2010. *Sodobna slovenska književnost (1980 – 2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba FF (obdobja, 29). 93-99, dostopno na: <http://lit.ijs.si/kresnik2010.html>

nakazane že nekatere smernice in lastnosti, ki spremljajo razvoj sodobne slovenske in hrvaške književnosti, ki je v veliki meri odraz tega zunajliterarnega delovanja ter duha časa.

2.2 Transrealizem

Nagle spremembe in razvoj, ki ga je po letu 1990 doživela književnost, so povzročile, da so se v literarni vedi kmalu začela postavljati vprašanja o pojavu morebitne nove literarne smeri. Zaradi bližine in majhne časovne distance, ki ne zagotavlja popolne znanstvene objektivnosti, je tovrstno početje nekoliko tvegano, zato je razumljivo, da se v izogib natančnejšim definicijam in poimenovanjem za književnost tega obdobja, kot že rečeno, velikokrat uporabljajo kar sociološki izrazi. Kljub temu se je v slovenski literarni vedi pojavil tudi eksplicitno literarnoteoretski termin *transrealizem*, ki ga za novo smer slovenske sodobne književnosti predlaga Alojzija Zupan Sosič in ki se zaenkrat še ni povsem uveljavil.

Pomislike ob odločitvi za novo literarno smer povzročajo predvsem dejstva, da v slovenski književnosti po letu 1990 prevladuje množica različnih stilov, žanrov in literarnih usmeritev, ki jih zaradi njihove prepletenosti ni mogoče enostavno zvesti na skupni imenovalac. Tako se iz najnovejše literature ni umaknil niti modernizem (v tem obdobju je nastalo kar nekaj modernističnih besedil, ustvarjajo pa jih predvsem avtorji starejše generacije, kot so Niko Grafenauer, Lojze Kovačič, Florjan Lipuš idr.)¹¹, kakor tudi ne postmodernizem, saj je nastalo tudi nekaj postmodernističnih romanov¹² ter besedil s postmodernističnimi značilnostmi. Skupaj s stilnim in žanrskim sinkretizmom se je za soobstoj in mešanje različnih vplivov in pojavov ponudila poimenovalna rešitev, in sicer *literarni eklekticizem* (Zupan Sosič 2006: 39). Kljub temu ne gre spregledati mlajše, z literarno preteklostjo in tradicijo modernizma ter postmodernizma neobremenjene generacije, ki kaže vse večje zanimanje za realističnost. Tako so nadaljnje analize pokazale, da je prevladujoči model sodobnega slovenskega romana *modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami*¹³, kar omogoča utemeljeno

¹¹ Romani *Kristalni čas* (1990) in *Otroške stvari* (2003) – Lojze Kovačič, *Srčne pege* (1991) in *Boštjanov let* (2003) – Florjan Lipuš, *Demoni slavja* (1997) – Rudi Šeligo.

¹² To sta npr. romana *Izganjalec hudiča* (1994) Toneta Perčiča in *Vrata skozi* (1997) Gorana Gluvića.

¹³ Od leta 1990 pa do danes je nastalo veliko modificiranih tradicionalnih romanov z realističnimi potezami, glavni predstavniki pa so: Berta Bojetu, Aleš Čar, Mate Dolenc, Franjo Frančič, Nejc Gazvoda, Polona Glavan,

razmišljanje o novi realistični smeri, poimenovanje transrealizem pa se zdi primeren termin zanj. To je smer, ki je povezana s prejšnjimi realističnimi smermi in tehnikami in novim položajem pripovednega subjekta, ki ga najlažje opredelimo z *ново emocionalnostjo* (Zupan Sosič 2011: 109).

Preden povzamemo značilnosti modificiranega tradicionalnega romana z realističnimi potezami, ki predstavlja nabor literarnih besedil, karakterističnih za transrealizem, se velja ustaviti tudi pri osvetlitvi pojma realističnosti v izbranem kontekstu. Ker se transrealizem pomembno razlikuje od preteklih realističnih smeri, je potrebno poudariti skladnost z njimi predvsem pri rabi realistične metode in tehnike, torej v nadzgodovinskem kontekstu. Realizem kot nezgodovinski pojem, torej kot stil, način, metoda ali tehnika, se lahko pojavlja v vseh literarnih obdobjih, z romanom pa je najtesneje povezan v realizmu, obdobju druge polovice 19. stoletja (Zupan Sosič 2006: 31). Tako se lahko realizem v širšem smislu povezuje z literarno metodo, temelječo na podrobnostih natančnega opisa in principih verjetnosti ter stališču, ki zanika idealizacijo in eskapizem v prid prepoznavanja dejanskih življenjskih problemov (Baldick 1996: 184, povz. po Zupan Sosič 2006: 30). V tem kontekstu je torej potrebno razumeti tudi podobnosti transrealistične smeri z obdobjem realizma 19. stoletja in realističnimi smermi 20. stoletja (socialni realizem, socialistični realizem in neorealizem).

Razlike, ki predstavljajo transrealizem v specifični luči v odnosu do zgoraj naštetih realizmov, pa je mogoče iskati v pojavu modificiranega tradicionalnega romana, ki prav tako že s samim imenom kaže na razmerje med literarno tradicijo in njeno prenovljeno reprezentacijo, in novi emocionalnosti, ki predstavlja novo vlogo pripovednega subjekta. Zupan Sosičeva (2006: 26) ugotavlja, da je sodobni slovenski roman pripoveden v ožjem smislu – kljub občasni lirizaciji in esejizaciji je prevladujoči proces pripovedovanje, strukturirano kot nizanje dogodkov, ki s kronotopskimi in vzročno-posledičnimi razmerji gradijo zgodbo. Modificirani tradicionalni roman se zgleduje po tradicionalnem romanu z realističnimi potezami, njegov model pa preoblikujejo različne pretvorbe. Tako so tradicionalne značilnosti sodobnega slovenskega romana, ki so bile temeljne že v nekaterih prejšnjih realizmih, naslednje: prevladovanje realistične tehnike z željo po opisovanju prepričljive realnosti in brez zahteve po preverljivi

mimetičnosti¹⁴ ter načelo tipizacije in razlikovalnosti govora glede na socialne, psihološke in intelektualne značilnosti likov. Zgodbenost odmikajo tradicionalnosti trije preoblikovalci: žanrski sinkretizem, prenovljena vloga pripovedovalca in večji delež govornih odlomkov. Nove lastnosti, ki se dodajajo modificiranemu tradicionalnemu romanu, so še: medmedijskost oz. vplivi različnih medijev, višja mera idealizacije in hiperbolizacije, zahteva po berljivi zgodbi, povezana z estetiko istovetnosti oz. užitkom ob znanem, odsotnost raztezanja estetike v socialno (razen v nekaj romanih), preigravanje z uveljavljenimi žanrskimi, stilnimi ali pripovednimi obrazci in principi trivialnosti, odsotnost enotnega estetskega ali filozofskega vodila, obračanje od družbenega k intimnemu in od splošnega k posameznemu idr. (Zupan Sosič 2011: 103–105).

Poleg naštetih prenovitvenih značilnosti tradicionalnega realističnega romana je za sodobni slovenski transrealistični roman temeljnega pomena tudi prenovljena vloga pripovednega subjekta, za katerega je značilna svojevrstna nova oblika čustvenosti in iskrenosti, ki jo je Zupan Sosičeva po zgledu nekaterih drugih evropskih literarnoteoretičnih ugotovitev poimenovala nova emocionalnost. Tako se podobna poimenovanja pojavljajo tudi v nemški (nova subjektivnost), ruski (nova iskrenost) in angleški (nadnacionalna subjektivnost) literarni vedi, na Hrvaškem pa je v podobnem kontekstu mogoče zaslediti izraz nova (moška) senzibilnost. Zupan Sosičeva (2011: 119–121) novo emocionalnost razume kot povezavo posebnega duhovnega spleena, identitetne problematike in refleksije resničnosti v sodobnem slovenskem romanu. Pripovedni subjekt, literarni lik in/ali pripovedovalec ne sodeluje v fikcijski realnosti zato, da bi angažirano opozarjal na napake družbe (kot je to počel npr. v realizmu, neorealizmu, socialnem/socialističnem realizmu), ampak si mrzlično želi zagotoviti svojo individualnost skozi berljivo zgodbo, vezano na prepoznavne žanrske, stilne ali druge pripovedne obrazce, ter reflektirati svojo resničnost. Njegova intimna zgodba je del postmoderne spleena, naveličanosti in zdolgočasnosti postmoderne subjekta, zagledanega v naivni hedonizem, in novih čustvenih premikov pri iskanju identitete: pre/vrednotenje spolnih in nacionalnih stereotipov pri konstrukciji gibljive identitete, vzpostavljanje humorne, cinične ali parodične razdalje ter odsotnost enotnega estetskega ali

¹⁴ Čeprav morajo realistične pripovedi vzbujati vtis stvarnosti, se lahko v zvestobi mimezisu zelo razlikujejo. Modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami tako zajema sodobno določitev realizma, ki vztraja pri izhodišču, da realizem ni direktna ali preprosta reprodukcija realnosti, ampak sistem konvencij, ki ustvarjajo iluzijo nekega realnega sveta zunaj besedila skozi procese izločanja, izključevanja, opisovanja in nagovarjanja bralca (Baldick 1996, povz. po Zupan Sosič 2006: 31).

filozofskega vodila. Hkrati se pojavlja novo medijsko manipulirano razumevanje resničnosti ali prezentacija resničnosti kot najvišje stopnje družbe spektakla. Duhovna izvotljenost in izčrpanost sta pregneteni in posodobljeni s turbokapitalistično travmo komunikacijske blokade, v kateri sta odtujenost in strah pred izgubo individualnosti prevladujoči temi (Zupan Sosič 2006: 44). V takšni sodobni intimno-identitetni klimi nastajajo pogoji za pojav tipičnih literarnih likov, kot so obrobneži, sleherniki, novodobni izgubljeni, sodobni flaneurji, ki v transrealistični književnosti zavzemajo dobršen del prostora. Pomembne premike pa je mogoče spremljati tudi na področju ljubezenske tematike, kjer v ospredje prihaja prenovljena erotična perspektiva, ki jo zaznamuje z dolgočasnost. Ljubezenski motiv je največkrat prisoten kot hrepenenjski ideal in implicitna vrednota, ki pa v svetu izpraznjene eksistence trči ob usodne ovire. Iskanje ljubezni postaja vse bolj najdenje zgolj telesnosti, hipnih erotičnih stikov, ki izberejo telo za zadnjo možnost komunikacije. Telo ne postaja estetska vrednota, ampak v razsrediščnem in zmanipuliranem svetu edina »trdna« nespremenljivka, edino, kar ostaja (Zupan Sosič 2006: 41).

Opisana prevlada modificiranega tradicionalnega romana z realističnimi potezami v povezavi z novo emocionalnostjo sta torej temeljni značilnosti sodobne slovenske književnosti po letu 1990 in s tem vzrok za najavo nove smeri transrealizma. Omeniti je potrebno, da so se že pred tem pojavile različne ideje in razprave, ki so sodobne značilnosti v najnovejši slovenski književnosti povezovali z minimalizmom in neorealizmom, ki pa so bile sistematično zavrnjene¹⁵. Zato se na tem mestu velja ustaviti in pojasniti odločitev za poimenovanje transrealizma. Zupan Sosičeva (2011: 105) se pri izbiri predpone »trans« zgleduje pri ruskem teoretiku Epštejnu, ki je trdil, da se pojavi in pojmi nove dobe, kot so resnica, objektivnost, subjektivnost ali sentimentalnost, preobražajo v pojme s predpono trans: transresnica, transobjektivnost ... To so sicer pojmi, ki vključujejo primerjalnost kot (kot resnica, kot objektivnost ...) in se zavedajo svojih ponovljivosti – pa vendar se želijo izraziti prav v obliki ponavljanja, saj skozi ponavljanje ti pojmi spet pridobivajo avtentičnost. Trans je neizbežnost novega v ponavljanju in skozi ponavljanje. Utrjuje kontinuiteto prihodnosti in preteklosti, ko prekoračuje področje odtujitve, ironije, paradije, da označi svoj obnovljeni status možnega. Transrealizem tako že s svojim imenom zaobjame obravnavane značilnosti najnovejše literature, saj namiguje na ponovljivost in povezanost s prejšnjimi realizmi, hkrati pa

¹⁵ O zavrnitvi minimalizma in neorealizma glej razprave Alojzije Zupan Sosič (2006: 13-49) in (2011: 109-121).

pooseblja nove razsežnosti, ki jih prinašajo sodobne modifikacije in prenovljena vloga pripovednega subjekta.

2.3 Stvarnostna proza

Podobno kot pri nas, poteka, kar se tiče sodobne književnosti, razgovor tudi na Hrvaškem povečini okrog proze. Premiki na literarnem polju so tudi v njihovi književnosti zadnjega obdobja ustoličili roman, hkrati pa je dominantno vlogo zavzela še realistična tehnika, zato je med obema književnostma mogoče potegniti določene vzporednice. Kljub temu so se do sedaj razprave v obeh literarnih vedah odvijale večinoma ločeno in izolirano druga od druge. Najbrž so vzroki za to predvsem v razpadu Jugoslavije in posledično opustitvi zanimanja za nacionalne književnosti članic bivše države ter večjemu posvečanju zgolj domačim književnostim. Najbolj se neodvisnost pozna zlasti v literarnoteoretski terminologiji za poimenovanja sorodnih literarnih pojavov v sodobni literaturi obeh obravnavanih književnosti. Tako se je za prevladujočo prenovljeno realistično paradigmo, ki je vzniknila po letu 1990, na Hrvaškem uveljavilo poimenovanje *stvarnostna proza*. Za ta tip književnosti so se v strokovni literaturi uporabljali še nekateri drugi termini, vendar je zaradi pogoste uporabe in najširšega semantičnega področja, ki ga pokriva, stvarnostna proza zavzela vodilno mesto v hrvaški literarni vedi.

Prelomnica, ki prinaša v hrvaško književnost novo percepcijo in spremembo paradigme iz postmodernistične v realistično oz., bolje rečeno, stvarnostno, je vsekakor zunajliterarni dejavnik izkušnje vojne, ki je neusmiljeno posegla v hrvaško družbeno resničnost. Pri tem odgovoru si je enotna praktično vsa literarna veda, najbolj sistematično pa je vpliv vojne kot odločilnega dejavnika in njeno tematiko v najnovejši hrvaški književnosti obravnaval Jurica Pavičić (2004: 125–137), ki meni, da je prav vojna prekinila in onemogočila nadaljno uveljavitev postmodernistične poetike, ki do tistega trenutka še ni dala »Pisca z velikim P«, je pa že zavzela pozicije v visokem šolstvu, literarnih revijah in kritiki. Književnost, ki se ukvarja s književnostjo in uživa v dvorani zrcal literarnih kodov ter interteksta, postane naenkrat zelo nesimpatična, ko morate hišo oblagati z vrečami peska in oblepiti okna z rjavim samolepilnim trakom. Materialna stvarnost, ki je do tega trenutka bila dosledno odstranjena iz

hrvaške proze, se je vrnila skozi vrata v obliki avanture vsakodnevnega življenja (Pavičić 2004: 126). V takšnih razmerah so leta 1991 postali najbolj ustvarjalni najprej pesniki, ko je nastala kopica vojne in protivojne poezije. S prozo je bilo nekoliko drugače, saj so bili v tem obdobju starejši, že uveljavljeni avtorji, večinoma zaviti v ustvarjalni molk, najverjetneje tudi zaradi vse večjega pomanjkanja infrastrukture, ki ga je spremljalo skromno založništvo kot posledica ekonomske situacije, ukinjanje ali nestalno izdajanje literarnih revij, pa tudi zaton prejšnjega kulturnega prostora bivše države. Vidno vlogo začnejo tako zavzemati literarni začetniki, običajno debitanti, ki želijo dokumentirati svoje vojno življenje in avanture, zato nastane v prvi polovici devetdesetih nenavaden fenomen »hrvaškega vojnega pisma« oziroma amaterske vojne memoaristike. Pisali so jo anonimni literarni začetniki, amaterji, ki so čutili potrebo prenesti na papir svoje spomine. Ti novi ali situaciji prilagojeni žanri – fragmentarna avtobiografska in dnevniška proza, proza, ki tematizira vojne dogodke, in hibridni prozni žanr v formi kolumnističnih časopisnih tekstov na meji *fictiona* in *factiona* – razen nekaj izjem – so iz današnje perspektive v glavnem literarno nerelevantni ter ostajajo večinoma na ravni dokumenta nekega časa, v katerem je teza o tem, da ima vsakdo pravico za zgodbo o svojem življenju, pogosto samo zaslon za amaterizem (Pogačnik 2008: 11). Kljub vsemu je kopica tovrstnih besedil odigrala pomembno vlogo za razvoj sodobne hrvaške književnosti, saj je služila kot zgled za številne možnosti uporabe empirične snovi v literaturi in prispevala sestavine za nadaljnji razvoj stvarnostne proze. V takšnem kontekstu je leta 1994 izšla zbirka kratkih zgodb *Sarajevski Marlboro* Miljenka Jergovića, avtorja, ki je s selitvijo iz Sarajeva v Zagreb avtomatično postal del hrvaške nove proze. Prav tako je Jergović med prvimi, ki je v svojih časopisnih tekstih v hrvaško prozo uvedel termin stvarnostna proza, *Sarajevski Marlboro* pa velja za morda najbolj reprezentativno vojno literarno delo tega obdobja in obeležuje začetek sodobne hrvaške proze. Jergoviću se nekoliko kasneje pridružujejo tudi ostali kvalitetni avtorji, ki ugotavljajo, da je stvarne dogodke mogoče uporabiti kot zelo prikladno literarno gradivo, s tem pa je hrvaška književnost že vstopila v svojo novo fazo. Čeprav vojno temo začne zamenjevati široka paleta drugih tem in motivov, ostajajo sledi vojne v sodobni hrvaški književnosti prisotne vse do danes, ko na sceno že prihaja nova generacija avtorjev, ki so bili v času vojne še otroci in ki vidijo ter v svojih delih obravnavajo to poglavje hrvaške zgodovine s povsem drugačne perspektive.

Termin stvarnostna proza izhaja iz dejstva, da je generacija prozaikov, ki se je uveljavila v drugi polovici 90-ih let 20. stoletja, začela izkazovati interes za stvarnost in jo s svojo

književnostjo na nek način tudi odražati (Pogačnik 2007: 13). Tako leta 1997 skupina splitskih avtorjev na čelu z A. Tomićem in I. Ivaniševićem utemeljuje kratkotrajni revijalni projekt *Torpedo*, katerega poetično načelo je – lahko berljiva, narativno orientirana proza, ki kritično reflektira stvarnost. [...] Na podobnih literarnih temeljih nastane leta 2000 potujoči literarni festival FAK, ki v svojem jedru združuje okrog petnajst avtorjev. Čeprav poetično heterogen, festival implicitno konstruira model proze, ki prihaja v modo in je v veliki meri utemeljen na principih iz *Torpeda*. Nova proza mora biti aktivistična, družbeno osveščena, zanimiva za bralce, zaželeno je, da je fabulistična in da se ukvarja s sedanjostjo (Pavičić 2004: 131). Z raziskovanjem značilnosti stvarnostne proze se je najbolj intenzivno ukvarjala Pogačnikova (2007: 12–16), ki ugotavlja, da je odlika te proze postal mimetizem, ki ni zajet samo v literarni tehniki, temveč se manifestira tudi kot ideja svojevrstne družbeno odgovorne proze, ki se nasproti določenim aspektom politične in socialne resničnosti postavlja odprto kritično, zato je stvarnostna proza v svojem bistvu mimetična proza, ki v svoji skrajnosti posreduje celo idejo o pedagoški vlogi književnosti, ki bi med drugim morala prispevati k vzgoji modela liberalnega državljana. Simulacija stvarnosti je tako eden od glavnih ciljev, h katerim stremijo pripovedovalci stvarnostne proze, pri tem pa si prizadevajo svojim naslovnikom zagotoviti čim višjo stopnjo prekrivnosti predmetnega in idejnega sveta. Stvarnost se manifestira skozi faktografske podatke in njihovim vnaprej dodanim pomenom, predpogoj recepcije takšnega pripovednega teksta pa je, da bralec prepozna osebe, dogodke in lokacije, ki temeljijo na preverljivi faktografiji kolektivnega spomina na nedavne dogodke (Domovinska vojna, tranzicija, posttranzicija). Tako je od leta 1994 do danes nastalo veliko proznih del, ki jih je mogoče brati po tem ključu, model pa najbolje reprezentirajo avtorji kot so: Miljenko Jergović, Borivoj Radaković, Edo Popović, Vlado Bulić, Ante Tomić, Robert Perišić, Josip Mlakić, Dalibor Šimpraga, Zoran Ferić in še nekateri drugi.

Pri obravnavi poimenovanja stvarnostna proza je pomembno poudariti, da se je, podobno kot pri nas, za nov tip književnosti tudi na Hrvaškem v strokovnih in kritičnih tekstih pojavilo več različnih terminov, ki so poskušali zajeti nove pojave v hrvaški literaturi. Poleg stvarnostne proze je mogoče zaslediti še *socialni mimetizem* (I. Štiks), *novi naturalizem* (J. Pavičić), *neorealizem* (V. Visković), *novi verizem* in *kritični mimetizem* (K. Bagić). Zaradi množične uporabe in dejstva, da sprejetje in pobuda za poimenovanje prihaja tudi od samih avtorjev, se je najbolj uveljavila stvarnostna proza, od zgoraj naštetih pa še kritični mimetizem, ki ga je Krešimir Bagić (2006: 182) sicer utemeljil na primeru kratke proze tega obdobja in ki s

svojim imenom še najbolj natančno opiše značilnosti stvarnostne proze. Po Bagiću je tako kritični mimetizem pojem, ki z ene strani poudarja izjemen interes prozaikov devetdesetih za stvarnost, ki jih obkroža, ki pa, z druge strani predpostavlja tudi njihovo prepoznavno pozicioniranje nasproti te iste stvarnosti. Mimetičnost se pri tem realizira v zbiranju in literarizaciji vsakodnevnih motivno-tematskih sklopov, kritičnost pa s posredovanjem diskurzivne intonacije zgodbe (ki variira od humorja preko groteske do nedvoumnega polemičnega oporekanja). Pri tem se razvija interes za t.i. male ljudi in dogodke, za marginalce, za ljudi brez stabilne opore in jasno definirane pripadnosti določeni skupini. Ravno tem malim ljudem in dogodkom pa je namenjena vloga tipičnih predstavnikov recentne hrvaške resničnosti. Bagić (2006: 190) v zagovor kritičnega mimetizma nasproti stvarnostni prozi omenja še eno dejstvo, ki ga velja omeniti, kadar je govor o stvarnostni prozi, in sicer, da stvarnost, ki jo posredujejo kritični mimetisti, globalno vendarle ne pokriva v celoti hrvaške stvarnosti devetdesetih. Omenjeni pisci in njihova dela so v glavnem osredotočena na urbano senzibilnost, njej pripadajočim dogodkom in jezikovnim idiomom ter na politično korektnost pri osmišljanju pripovednega sveta. Ruralna in konservativna Hrvaška, ki nedvomno ima pomembno vlogo pri oblikovanju hrvaške stvarnosti devetdesetih pa je v tej prozi samo površno zastopana.

Osnovna težava, ki jo je prinesla stvarnostna proza in velika popularizacija tega tipa literature na Hrvaškem, je bila nekritična uporaba oz. zloraba termina stvarnostna proza, v katerega se je v želji po formiranju in uveljavljanju nove prevladujoče književne paradigme vse prevečkrat poskušalo strpati avtorje, ki so se pojavili konec devetdesetih let 20. stoletja, in njihova dela, kljub temu da so se le-ta po svojih značilnostih upirala takšni klasifikaciji. Tako je postal termin semantično skoraj izenačen z generacijo, h kateri je pripadal avtor. Pogačnikova (2007: 15) poudarja, da se je takšno branje sodobne hrvaške proze zelo hitro pokazalo kot nesmiselno, celo kontraproduktivno za spoznavanje literarne pisanosti, ki je zadnjih petnajst let vladala na hrvaški prozni sceni, mnogo literarno relevantnih avtorjev pa je bilo potisnjenih na obrobje. Tako se tudi na Hrvaškem v obravnavanem obdobju pojavlja literarni eklekticizem in stilni pluralizem, saj se paralelno z modelom stvarnostne proze razvijajo še drugi modeli in podmodeli, ki se v glavnem nanašajo na avtorje starejše generacije, ki so tudi v novejšem času in v novih okoliščinah ostali zvesti svojim poetikam.

2.4 Transrealistični model stvarnostne proze

Ob predstavitvi sodobne slovenske in hrvaške književnosti ali, natančneje, transrealizma in stvarnostne proze, so opisane mnoge podobne ali celo identične značilnosti. Predvsem se to nanaša na literarni eklekticizem, ki je opazen v obeh književnostih, ter vznik realistične tehnike in prenovljena vloga pripovednega subjekta, ki sta postali kvantitativno prevladujoči. Hkrati pa so ob definicijah obeh terminov jasno naznačene tudi pomembne specifičnosti in razlike posameznih obravnavanih elementov. Zato se postavlja vprašanje, ali je mogoče literarne pojave v obeh nacionalnih književnostih obravnavati združeno in če da, na kakšen način.

Po do sedaj predstavljenih izhodiščih menim, da je takšna obravnava ne samo mogoča, temveč tudi smiselna, saj se s širitvijo problematike odpirajo dodatne možnosti za celovitejši znanstveni vpogled in pretres najsodobnejših literarnih pojavov tega literarnega prostora, ki do tega trenutka zaradi različnih razlogov, med katerimi sta prav gotovo najpomembnejša pomanjkanje časovne distance ter premajhen bazen kvalitativno reprezentativnih besedil in strokovnih razprav, še niso bili deležni zadostne pozornosti pri vidnejši uveljavitvi v literarni vedi ali njihovi zavrnitvi. Pri tem imam v mislih predvsem primer transrealizma, zato ob skupnih značilnostih in ugotovitvah, ki spremljajo slovensko in hrvaško književnost po letu 1990, predlagam aplikacijo transrealizma kot nove literarne smeri tudi na primer sodobne hrvaške književnosti, saj je v primerjavi s stvarnostno književnostjo pozicioniran nadrejeno, a hkrati kljub temu še vedno zajema in ostaja znotraj okvirov najnovejše hrvaške književnosti. Stvarnostna književnost oz. proza pa v svoji opisani pojavni obliki zavzema položaj literarnega modela znotraj transrealizma. Recipročno aplikacijo je mogoče izvesti tudi na primeru sodobne slovenske književnosti, saj je v zadnjem času nastalo kar nekaj slovenskih romanov (pa tudi kratke proze), za katere je klasifikacija modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami preohlapna in se po tej plati veliko bolje vklaplja v model stvarnostne proze. V diplomski nalogi bodo tako obravnavana samo besedila, ki se poskušajo najbolj približati idealu takšnega transrealističnega modela stvarnostne proze.

Razširitev dimenzije sodobne hrvaške književnosti v transrealizmu je smiselna ravno zaradi tega, ker stvarnostna proza, kljub temu da zavzema dominantno vlogo v hrvaški književnosti zadnjih let, v svojem na mimetizem omejenem obsegu in pomenu ne pokriva celotnega literarnega polja in pušča praznino za velik del besedil, ki spadajo v področje realizma, a se ne vklapljajo v model stvarnostne proze. Tako Pogačnikova (2007: 16) ugotavlja, da v sodobni hrvaški književnosti ne obstajajo strogo zamejeni poetični modeli s svojimi zakonitostmi in glavnimi ter vzporednimi predstavniki, temveč v prvi vrsti pluralizem literarnih konceptov in njihovo križanje, pri čemer bi vsako čvrsto grupiranje bilo nekoliko nasilen konstrukt. V prid tezi o transrealizmu na Hrvaškem pa prispeva še eno indikativno dejstvo, in sicer, da kljub temu da se je eden izmed poetičnih modelov, to je model stvarnostne proze, vsilil kot dominanten in da je njegovim predstavnikom bila posvečena največja medijska pozornost, je to vendarle bil čas soobstoja raznih generacij in poetološkega večglasja, v katerem so se pogosto slišali glasovi iz hrvaške vojne, tranzicijske in posttranzicijske stvarnosti, vendar pogosto zapakirani v formo, ki je presegala književnost kot mimetizem (Pogačnik 2007: 20). Pripadniki starejše uveljavljene generacije tudi v obdobju, o katerem poteka razprava, pišejo literaturo, ki jo je mogoče obravnavati znotraj njihovega celotnega opusa in ki ne pripada modelu, predstavljenem kot stvarnostni, vendar v njej prav tako dopolnjujejo prozni diskurz o hrvaški realnosti zadnjih let. Pogačnikova v tem smislu ugotavlja še, da tudi modeli, ki ne prihajajo od mimetizma, vseeno vsebujejo hrvaško stvarnost kot temo ali motiv in iz te perspektive je razvidno, da v hrvaški sodobni prozi, razen redkih izjem, ne obstaja čisti eskapizem, kar vsekakor izkazuje podobnost s sodobno slovensko književnostjo, modificiranim tradicionalnim romanom z realističnimi potezami in transrealizmom. Že znotraj stvarnostne proze je mogoče govoriti o prenovljeni vlogi pripovednega subjekta, ki se sicer v nekaterih detajlih razlikuje od nove emocionalnosti, vendar pa je v delih, ki se odmikajo od stvarnostnih, opazen premik k intimnim zgodbam, pogosto v žanru ljubezenskega romana, v katerih je kritika začela prepoznavati t. i. novo moško senzibilnost. Vse to pa so kriteriji, po katerih lahko tudi sodobno hrvaško prozo uvrstimo v novo transrealistično literarno smer.

Čeprav poteka razprava v diplomski nalogi na področju proze, lahko pri obravnavi transrealizma oz. realističnih tendenc v najnovejši slovenski in hrvaški književnosti opravimo ekskurz tudi na področje pesništva in dramatike. Današnja književna situacija sicer močno privilegira prozo, zato so spremembe v književnosti in literarni pojavi, ki jih spremljajo,

najlažje opazni prav skozi analizo proznih besedil. Na takšnih temeljih je pri nas nastal tudi termin transrealizem, ki je bil najprej predlagan za novo smer sodobnega slovenskega romana¹⁶. Ekspanzija realističnih tendenc tudi na področju pesništva in dramatike ter njihov prispevek k spremembi literarne paradigme je zato mogoče uporabiti kot dodaten argument pri potrjevanju nove transrealistične smeri v sodobni književnosti. V domači literarni vedi so razprave v tej smeri še relativno skromne in zadržane, zato je zglede mogoče iskati v sosednji hrvaški književnosti. Če razumemo stvarnostno književnost kot progresivno in v njeni mimetičnosti najradikalnejšo fazo oz. skrajni primer transrealistične poetike, velja omeniti tudi njeno pesniško varianto, ki se je ob prozi najbolj uveljavila na Hrvaškem. Termin stvarnostna poezija naj bi se pravzaprav najprej pojavil za poimenovanje pesništva, ki je vzniknilo v devetdesetih, in se šele nato hitro prenesel tudi na področje proze. O množici pesniških besedil, za katera se poleg stvarnostne poezije uporabljajo tudi nazivi kot metonimična in mimetična poezija, urbani realizem, hiperrealizem ipd., priča nenazadnje tudi antologija Damirja Šodana *Drugom stranom – antologija suvremene hrvatske »stvarnosne« poezije* (2010), ki vključuje kar 41 pesnikov. Podobno kot stvarnostna proza, zajema tudi stvarnostna poezija motive in teme iz vsakodnevnega življenja hrvaške vojne, tranzicijske in postranzicijske resničnosti. Na formalni ravni so, kot piše Šodan (2010: 11), devetdeseta poeziji prinesla *malo smrt* metafore, saj se pesniki vedno več naslanjajo na metonimijo [...] Zato ni neobičajno, da narativnost »naravno« postaja najbolj efektivna akcija realizacije nove pesniške šole. Značilnosti novih pesniških praks, ki jih lahko v določeni meri povežemo s transrealističnostjo, je opisal tudi Krešimir Bagić (2000: 10–11), ki poudarja predvsem postmoderno ravnodušnost subjekta pri najmlajši generaciji pesnikov, ki se odmikajo od lirskih projektov, ki bi predpostavljali kakršenkoli angažma ali akcijo, in se večinoma ukvarjajo z intimnostjo. Senzibilnost tvorijo in dosegaajo z nizanem konkretnih detaljev ter stavkov, ki jih obkrožajo. Takšen ravnodušen subjekt v povezavi z nemetaforičnim (»novinarskim«) pesniškim stilom ter diskurzivni obrazec pesmi v prozi so po Bagiću temeljne odlike lirskega diskurza večine hrvaških najmlajših pesnikov. Omenja še narcistično osamitev subjekta kot posledico subjektovega upornega fokusiranja detajlov in stiliziranega prepisovanja vsakodnevnih prizorov, s katerimi je obkrožen, ki pa so izključno v funkciji njegove samoanalize in terapije, žurnalizacijo in desakralizacijo pesniškega jezika, zapeljivo narativnost, duhovitost tematizacije in izrazito komunikativnost teksta. Nekatere sorodne značilnosti v mladi slovenski poeziji zadnjega desetletja opaža tudi Irena Novak Popov (2010:

¹⁶ O tem več v poglavju *Transrealizem – nova literarna smer sodobnega slovenskega romana?* (Zupan Sosič 2011: 109-121).

180–181), in sicer, da je subjekt pasiviziran, sooča se s strahom, negotovostjo in izraža odpor do stopnjevanega družbenega nihilizma v podobi brezbriznosti, brezčutnosti, razvrednotenja. [...] Pesniki postajajo analitiki globalnih in lokalnih družbenih anomalij: materializma, potrošništva, kapitalskega izrabljanja človeških in naravnih virov, trgovine, prevlade videza, uspešnosti, odkritega in prikrita nasilja. Refleks navidezne svobode in realne nemoči je omejitev na zasebnost, medčloveške odnose, s predpostavko odkritosti izrekanja in govorca, vendar je subjektivnost v poeziji tudi boj z eskapizmom in zapovedanim hedonizmom. Erotika je v kontekstu erotizacije celotnega življenja ponesrečena, začasna, pojavlja se kot želja, bolečina izgube in osamljenosti. [...] Nasprotje neobvladljivemu času je obvladljiv prehodni prostor. [...] Snov poezije je predstavljena v konkretnih podrobnostih, zgrajena iz vtisov, atmosfere, opisov pokrajine, razpoloženj in čustev. Vrnitev mimetičnosti, emocionalnosti in koncentriranja na zasebno, subjektivno predstavljeno izkušnjo napeljuje celo na to, da zadnjemu obdobju v poeziji ustreza oznaka neintimizem (Košuta 2009; povz. po Novak Popov 2010: 180).

Na takšno vdiranje realističnosti in prenovljene vloge literarnega subjekta v najnovejšo književnost ni imuna niti dramatika. V maniri stvarnostne proze in poezije se na Hrvaškem pojavlja tudi poimenovanje »stvarnostno gledališče«. Primer takšne stvarnostne dramatike so drame *Dobro došli u plavi pakao* (1994), *Miss nebodera za miss svijeta* (1998) in *Kaj sad?* (2002) Borivoja Radakovića, ki je hkrati tudi eden izmed vidnejših akterjev stvarnostne proze in festivala FAK. Drama *Dobro došli u plavi pakao*, ki govori o skupini prijateljev, navijačev zagrebškega Dinama, ki se zberejo pred televizorjem, da bi spremljali nogometno tekmo med splitskim Hajdukom in Dinamom, je postala kulturna predstava, ki se je na odrih zagrebškega Satiričnega gledališča Kerempuh zadržala kar tri sezone. Kot piše v spremni besedi B. Pavlovski (2002: 304–311), je pojmovanje stvarnosti v dramah predstavljeno v »neoveristični« (kot trdi avtor sam), »naturalistični« (Dalibor Foretić) oziroma v konceptiji »surovega realizma« (Dubravka Vrgoč). Pavlovski za Radakovićeve dramske tekste o urbanih pričevalcih vsakdana, ki so zaradi pomanjkanja prepuščeni životarjenju, eksistencialni marginalizaciji, vojni in njenim posledicam, neuspehom na spektakularnih tekmovanjih za lepoto dneva, narkotičnem raju in tavanjem za svojo izgubljeno identiteto, uporablja poimenovanje »radikalni novi kritični realizem«, ki se kaže skozi tematske inovacije, premišljeno jezikovno heterogenost, sestavljeno iz urbane zagrebške kajkavščine in različnih žargonskih ter slengovskih idiomov, izrazito emocionalnost ter osveščeno in angažirano

gledišče. Na področju slovenske dramatike po letu 1991 so prav tako opazne spremembe in inovacije, predvsem upad komedije in prehod k upovedovanju intimnih zgodb (Gaši, Poniž 2010: 74). Prenovljena pa so tudi tematska izhodišča, saj je angažiranost novejšje slovenske dramatike usmerjena predvsem v splošno stanje duha in družbe ter globalne probleme sodobne civilizacije, kot so nasilje v družini, pedofilija, birokratizem, odrinjenost marginalnih skupin, korupcija, brezposelnost, oblike manipulacije, medijska konstrukcija realnosti, potrošništvo ipd. (Pezdirč Bartol 2008; povz. po Gaši, Poniž 2010: 69), kar najlepše ponazarjajo zadnje drame V. Möderndorferja in M. Zupančiča. Za našo razpravo pa je indikativen tudi prispevek Katarine Podbevšek, ki obravnava resničnostni govor v Zupančičevi dramatiki¹⁷.

S selitvijo problematike na področje sodobnega pesništva in dramatike smo želeli pokazati, da že bežen vpogled v sočasen razvoj vseh treh literarnih vrst omogoča zaznavanje podobnih tendenc, ki so sicer najbolj simptomatične za prozo, tudi na primeru pesništva in dramatike. Povečane težnje za realističnostjo besedil in prenovljena vloga literarnega subjekta, ki jo je mogoče povezati z novo emocionalnostjo, torej karakteristike, značilne za transrealistično smer sodobnega slovenskega romana, so tako v določeni meri in na določen način zastopane na celotnem literarnem polju. Posebej zgovoren je model hrvaške stvarnostne književnosti, ki najbolj sistematično povezuje prozo, poezijo in dramatiko. S tem pa se odpirajo ne samo možnosti za aplikacijo transrealizma na primer sodobne hrvaške proze, temveč tudi smernice za morebitno nadaljnjo obravnavo transrealizma kot nove literarne smeri v širšem kontekstu sodobne slovenske in hrvaške književnosti po letu 1990.

Kot že rečeno, pokriva modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami kot reprezentativni model transrealistične smeri v primerjavi z modelom stvarnostne proze širše semantično polje. Za nekatera literarna besedila sodobne slovenske prozne produkcije je tako mogoče trditi, da je zanje tovrstna oznaka preohlapna, zato bi jim glede na značilnosti bolj ustrezala klasifikacija v model stvarnostne proze. Zlasti to velja za romane pa tudi kratko prozo avtorjev, kot so: Goran Vojnović (*Čefurji raus!*), Andrej E. Skubic (*Fužinski bluz*,

¹⁷ Več o tem v Katarina Podbevšek: Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega Hodnika: (sodobna gledališkolektorska izhodišča). *Zbornik Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. 211–217.

Norišnica), Dušan Čater (*Ata je spet pijan*), Aleš Čar (*Pasji tango*, *V okvari*), Polona Glavan (*Noč v Evropi*) in še nekatere druge. Našteti avtorji v omenjenih naslovih izkazujejo predvsem težnje po izraziti mimetičnosti besedil, kar pa je v nasprotju z modificiranim tradicionalnim romanom z realističnimi potezami ravno v točki, ki omenja željo po opisovanju prepričljive realnosti, vendar zanika njegove zahteve po preverljivi mimetičnosti. Po tej plati so bližje modelu stvarnostne proze, saj je prav preverljiva mimetičnost poglavitna odlika tega literarnega modela. Hkrati prihaja do razhajanj še v eni točki, in sicer v odsotnosti raztezanja estetike v socialno. Mimetizem v stvarnostni prozi se namreč manifestira tudi kot simulacija družbene realnosti z idejo svojevrstne družbeno odgovorne proze, ki kritično reflektira socialno stvarnost. Znotraj modela stvarnostne proze se jasno kaže nova emocionalnost kot nova oblika čustvenosti in vloge pripovednega subjekta, vendar tudi tukaj ne povsem dosledno. Čeprav je za stvarnostno prozo značilna povezava posebnega duhovnega spleena, identitetne problematike, refleksije resničnosti in zatekanje k intimnosti, je potrebno storiti korekcijo na področju, ki takšnemu prenovljenemu subjektu določa sodelovanje v fikcijski realnosti predvsem zaradi mrzlične želje po zagotovitvi individualnosti ter izpovedi svoje intimne zgodbe in ne da bi angažirano opozarjal na napake družbe. S to trditvijo se je ob opisu subjekta stvarnostne proze mogoče le delno strinjati, saj »stvarnostni subjekt« skozi mimetično predstavljeno intimno zgodbo zavestno, včasih pa tudi nezavedno, kritično izrisuje stanje v družbi. Opisana primerjava potrjuje tezo, da so značilnosti modela stvarnostne proze v večjem delu skladne z značilnostmi, ki določajo transrealizem, hkrati pa ga specifične, povezane s težnjami po mimetičnosti in socialni angažiranosti, zamejujejo ostreje, s čimer se odpirajo možnosti za natančnejšo klasifikacijo nekaterih besedil sodobne slovenske proze, za katera so obstoječe oznake preohlapne. Takšnemu idealnemu transrealističnemu modelu stvarnostne proze se najbolj približata romana *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića in *Fužinski bluz* Andreja E. Skubica.

Razlogi, da se je na Hrvaškem kot prevladujoč uveljavil model stvarnostne proze, medtem ko je pri nas dominantno vlogo zavzela književnost, ki ne zahteva tako izrazitih teženj po mimetizmu, so verjetno v že omenjenem zunajliterarnem dejavniku vojne, ki je Slovenijo zaobšla, ter v hrvaškem literarnem festivalu FAK, ki si je v javnosti izboril največjo medijsko pozornost, avtorji, zbrani okrog festivala, pa so bili najbolj naklonjeni prav temu proznemu modelu. Vseeno je tudi pri nas, morda celo pod neposrednimi vplivi iz sosednje Hrvaške, nastalo kar nekaj proznih besedil, ki ustrezajo značilnostim stvarnostne proze. Tako ni odveč

omeniti, da se avtorji slovenske različice stvarnostne proze najpogosteje pojavljajo kot prevajalci hrvaških predstavnikov tega modela v slovenščino. Aleš Čar je priskrbel prevode Miljenka Jergovića in Anteja Tomića, Dušan Čater je prav tako prevajal Tomića in Roberta Perišića, prevedel pa je tudi roman *Izhod Zagreb jug* Eda Popovića, ki bo obravnavan v diplomski nalogi, medtem ko je Andrej E. Skubic prevedel in uredil kratke zgodbe Borivoja Radakovića. V slovenskem kulturnem časopisu *Pogledi* pa je bilo objavljeno tudi javno dopisovanje med Goranom Vojnovićem in Miljenkom Jergovićem. Na drugi strani so tudi slovenski predstavniki stvarnostne proze večinoma prevedeni v hrvaški jezik. Največja poznavalka in teoretičarka hrvaške stvarnostne proze Jagna Pogačnik je v hrvaščino prevedla roman *Ata je spet pijan* D. Čatra, roman *Pasji tango* in zbirko kratke proze *V okvari* A. Čarja ter roman *Čefurji raus!* G. Vojnovića. Medsebojna interakcija slovenskega in hrvaškega modela stvarnostne proze je torej več kot očitna.

3. FAK – Festival A književnosti

Hrvaški literarni festival FAK je bil v razpravi do zdaj že večkrat omenjen kot eden izmed poglavitnih vzrokov za vznik nove literarne paradigme in razmah obravnavanega modela stvarnostne proze, zato je potrebno posebno pozornost nameniti tudi temu fenomenu. Potujoči Festival A književnosti je trajal od leta 2000 do leta 2003 in v tem obdobju s svojo značilno držo ter svežino dosegel izjemno pozornost celotne hrvaške javnosti in sprožil tektonske premike na področju sodobne hrvaške književnosti, zato predstavlja s pozitivnimi pa tudi negativnimi vplivi pomemben mejnik na literarnem zemljevidu celotne regije.

Za razliko od predhodnih generacij hrvaških literatov, ki so se praviloma formirale okrog pomembnih literarnih revij (krugovaši, razlogovci, pitanjaši, kvorumaši), se je fakovska generacija zbrala okrog literarnega festivala, ki se je odvijal z živimi branji avtorjev, za potrebe objav svojih literarnih del pa so se usmerili predvsem v izkoriščanje množičnih medijev. To je najbrž posledica povojnih okoliščin, ko se je na Hrvaškem kulturni prostor močno skrčil, število literarnih revij se je zmanjšalo, njihovo izhajanje pa je bilo pogosto neredno, hkrati pa so bile tudi izrazito politično profilirane. Mlada generacija književnikov je zato iskala alternativne rešitve za prodor na literarno sceno. Visković (2006: 11–14) ugotavlja, da ti pisci novinarsko stran svojega delovanja doživljajo kot enakopravno književni ter da je pri novih piscih zavest o pomembnosti množičnih medijev v sodobni družbi velika, zato izkazujejo željo, da to moč izkoristijo v dobrobit književnosti, kar gre sicer v škodo elitističnemu izolacionizmu književnosti, vendar prinaša po drugi strani piscem širšo popularnost. Kljub temu se je takšna drža izkazala za dvorezen meč, saj se je sčasoma tudi znotraj samih fakovcev razvila polemika, ali je prisotnost piscev na javni sceni in na straneh pisanih tabloidov dobra za književnost, kar je bilo za FAK na koncu tudi usodno.

Pomemben oz. najpomembnejši vpliv na oblikovanje literarne scene v tem obdobju je imela kulturna rubrika časopisa *Jutarnji list*, ki je povečala svoj obseg, uvedla stalno tedensko kulturno prilogo, že omenjeno literarno nagrado, redno se je uveljavila tudi rubrika literarne kritike. Strokovni sodelavci kulturnih vsebin *Jutarnjega lista* pa so z izrazitimi simpatijami spremljali ravno najmlajše predstavnike hrvaške književnosti. Koncentracija fakovske

generacije v tem časopisu se povečuje tudi s selitvijo mladih, toda že uveljavljenih kolumnistov A. Tomića in J. Pavičića iz splitske *Slobodne Dalmacije* v *Jutarnji list*. Hkrati iz tednika *Feral* v *Globus* prehajajo še nekateri avtorji najmlajše generacije, kot so Perišić, Jergović, Dežulović. Ko začne *Jutarnji list* izdajati še nove romane fakovskih piscev, se v javnosti upravičeno pojavi vtis, da so ti mladi pisci postali hišni avtorji EPH-jevih (medijska družba Europapress Holding¹⁸) glasil, festival FAK pa literarni produkt EPH-jeve medijske manipulacije. Prostor, ki ga začne v medijih zavzemati FAK, se hitro močno poveča, novice in aktivnosti, povezane s festivalom, pa se začnejo tako pojavljati tudi izven kulturnih rubrik. Članki o FAK-u so tako nemalokrat objavljeni tudi v rubrikah »Spektakli«, »Zabava« ipd. S tem pa FAK brez dvoma postane poleg literarnega tudi medijski fenomen. Okoliščine okrog medijske popularnosti fakovskih piscev prerastejo tudi v medijsko vojno med konkurenčnimi časopisnimi hišami, ki poskušajo diskvalificirati festival in njegove predstavnike. Tako so novinarji in kritiki konkurenčnega *Večernjega lista* celoten fenomen spremljali z veliko rezerve, tudi v *Vjesnikovi* kulturni rubriki so bili fakovci obravnavani kot »umetno napihnjen medijski fenomen, ki ni dorasel klasičnim vrednostim hrvaške književnosti« (Visković 2006: 13). Reški *Novi list*, ki je na začetku podprl fakovce, je kasneje spremenil svoje mnenje. V televizijski oddaji Branke Kamenski *Pola ure kulture* pa je FAK prav tako prejel povečini negativne komentarje. Tovrstne odprte vojne argumentov med privrženci ter nasprotniki FAK-a so posledično privedle do še večjega interesa javnosti zanj. Omenjeno burno zunajliterarno življenje je festival spremljalo na vsakem koraku in bilo na koncu brez dvoma glavni vzrok za njegov zaton in konec v obliki samorazpustitve.

3.1 Rojstvo, kronologija in zaton FAK-a

Kljub temu da pomemben del celotne fakovske zgodbe tvori burno medijsko življenje, ki se kaže predvsem v okupaciji fakovskih piscev in njihove literature v dnevnem časopisju in rumenem tisku, predstavlja srce in rdečo nit gibanja festivalska forma, torej FAK kot festival, ki se manifestira skozi živa branja, svojevrstne literarne *happeninge*, ki niso organizirani po vzoru klasičnih literarnih večerov, temveč inspirirani z britansko tradicijo literarnih nastopov v živo. Po pričevanjih akterjev FAK-a je bil festival najprej dogovorjen neformalno (v bistroju Kruga v zagrebškem Trnju) in kasneje realiziran v Osijeku, in sicer maja 2000. Ideja

¹⁸ EPH v tistem času izdaja časopise in revije: *Globus*, *Jutarnji list*, *Sportske novosti*, *Playboy*, *OK!*, *Teen* idr.

o tovrstnem festivalu se je najprej porodila literarnemu kritiku in prozaiku Nenadu Rizvanoviću, ki je že dlje časa sanjal in načrtoval vzpostavitev literarnega festivala v rodnem Osijeku. Rizvanović je s pomočjo somišljenikov Borivoja Radakovića in Kruna Lokotarja 13. in 14. maja 2000 v art café baru Voodoo v Osijeku, ki ga je vodil Hrvoje Osvadić, organiziral prvi Festival alternativne književnosti. Na uvodnem FAK-u so pred večinoma mlajšo publiko svojo prozo brali Krešimir Pintarić, Tatjana Gromača, Boris Maruna, Ante Tomić, Tarik Kulenović, Drago Orlić, Zoran Ferić, Zorica Radaković, Edo Popović, Đermano Senjanović in Borivoj Radaković. V sproščenem klubskem vzdušju ob zanimivi in poslušljivi prozi ter humornem vodenju povezovalca večera Kruna Lokotarja je dogodek doživel nepričakovano velik uspeh in po sedmih urah branja so obiskovalci zahtevali več. Pozitiven odziv publike, ki je prijetno presenetil tudi same organizatorje FAK-a, je sprožil razmišljanje le-teh o selitvi festivala tudi v druga hrvaška mesta. Festival alternativne književnosti je bil tako rojen in pripravljen za nov literarni fenomen ter tektonske premike v sodobni hrvaški književnosti.

Čeprav FAK ni nikoli objavil svojega manifesta, je deloval po precej strogo določenih načelih in smernicah. Nekatera izmed njih so bila: sodelujoči so imeli zmeraj plačane potne stroške, hrano in prenočišče, nikoli pa ni bil nikomur obljubljen ali izplačan honorar, na FAK-u se je lahko brala samo proza, objavljena v predhodnem letu, FAK se lahko izvede samo v prostoru, ki ima šank, vstopnice za FAK so plačljive, čeprav je cena samo simbolična. Načeloma je bil festival tudi generacijsko določen. Večinoma so ga sestavljali pisci, rojeni v šestdesetih letih, stari rokerji, ki so mladost preživeli v času razcveta punka in jugoslovanskega novega vala, vendar so vrata bila odprta tudi posameznim mlajšim piscem, avtorjem najmlajše generacije, ter nekaterim starejšim, katerih življenjski stil in svetovni nazor se skladata s fakovskimi ideali (V. Bulić, I. Brešan, I. Mandić, B. Maruna). Tako ti avtorji izhajajo večinoma iz urbanega okolja, politiko bolj ali manj prezirajo oz. skušajo biti apolitični; če je že potrebno, potem se najraje deklarirajo kot anarhisti. Zaradi takšnih stališč so fakovci od samega začetka predstavljali opozicijo takratni hrvaški nacionalistični oblasti, s katero so bili ves čas obstoja FAK-a v sporu. Še ena izmed vidnejših značilnosti FAK-a je, da se je na festivalu brala predvsem proza, pesniki so bili zelo redko med povabljenimi in ko so bili, je bilo zaželeno, da berejo prozo. Prav tako je bil FAK precej diskriminatoren tudi do ženskih avtoric, saj večje zaupanje uživata samo Tatjana Gromača in Zorica Radaković, ostale pisateljice so bile na branja povabljene praviloma samo izjemoma. FAK zagovarja tudi stališče, da kritiki, razen med publiko, niso potrebni, zato na branjih niso bili zaželeni. Iz naštetih značilnosti Festivala

alternativne književnosti je torej razvidno, da so pristopni kriteriji sodelovanja v prvi vrsti starost, spol, življenjski slog in šele nato literarni stil, posledica česar je, da je v osnovi težko govoriti o fakovcih kot slogovno homogeni skupini piscev. Kljub temu pa so iz njihovega ustvarjanja jasno razvidne tendence po prevladujoči literarni paradigmi in celo prevladujočem modelu proze, o kateri je govora v tej razpravi.

Kot že rečeno, se je FAK na začetku predstavljal kot Festival alternativne književnosti. Alternativnost, ki so mu jo pripisali njegovi snovalci, je izkazovalo dejstvo, da so sami sebe obravnavali kot opozicijo glavnim in ustaljenim tokovom uveljavljene hrvaške književnosti in kulture. V prvi vrsti je tukaj potrebno omeniti odpor do pretirane državitvornosti, obravnave književnosti in kulture kot sredstva za dosego večstoletnih sanj hrvaškega naroda in s tem tudi odpor do književne tradicije. Tako fakovcev več ne zanima tovrstna zgodovinska kontinuiteta, temveč jih zanima predvsem posameznik, stvarni človek in ne »ideološki konstrukt Vzornega Hrvata, skrojen po meri veličastnega trenutka.« (Visković 2006: 14) Druga značilnost FAK-a, ki ta festival postavlja v polje alternativnosti, je, da se fakovci odločijo za sestop književnosti z elitističnih višav med mlade, v bare, diskoteke in na mesta, kjer se zbirajo ljudje, ki so jim blizu alternativni umetniški koncepti. Fakovci so bili od vsega začetka tudi v sporu z Društvom hrvaških književnikov (DHK), ki se je v devetdesetih pretvorilo v utrdbo nacionalistično usmerjenih članov, ki so ga želeli izrabiti in spremeniti v nekakšno parapolitično organizacijo, usmerjeno skrajno na desno. Večina mlajših piscev se je zato izogibala članstvu v takšnem društvu, zato je del članov leta 2002 izstopil iz Društva hrvaških književnikov in ustanovil novo Hrvaško društvo piscev, v katerega so pristopili praktično vsi avtorji, zbrani okrog FAK-a, s čimer je njihov antagonizem proti DHK-u dobil tudi alternativno institucionalno vlogo¹⁹. Po vseh naštetih kriterijih in stališčih, ki jih je zavzel FAK, lahko rečemo, da je pridevnik »alternativno« v poimenovanju festivala povsem primerna oznaka. S pojmom alternativnosti je še najbolj v nasprotju njegova tržna naravnost, pa še tukaj je mogoče trditi, da za dosego tovrstnih ciljev pripadniki fakovske generacije izbirajo alternativne poti in rešitve. Posredno pa so najbrž ob vsem razvoju, uspehu in medijski opaznosti ravno to razlogi, da začetno poimenovanje glavnim akterjem festivala v nadaljevanju ni postalo samoumevno, ampak jim je nazivanje z alternativci postalo celo v breme, zaradi česar je FAK kasneje tudi spremenil ime in postal Festival A književnosti, s

¹⁹ V. Visković: *U sjeni FAK-a*. Zagreb: V.B.Z., 2006. 17.

čimer je dobil neko novo, povsem nasprotno, narcisoidno in elitistično dimenzijo. Vsi ti premiki in ideološke spremembe znotraj literarnega gibanja so na koncu vplivale na kredibilnost in nesoglasja med pripadniki FAK-a, kar je pripeljalo tudi do razpada tega literarnega fenomena.

Leta 2000 sta prvemu FAK-u v Osijeku sledila še dva, in sicer trodnevni zagrebški, ki se je odvijal v klubu Gjuro 2 in na katerem sta sodelovala tudi britanska avtorja Ben Richards in Matt Thorne, s čimer je FAK dobil tudi mednarodne razsežnosti, ter dvodnevni puljski, ki se je odvil v sklopu 6. sejma knjige v Istri. Z uspešnimi nastopi v prvem letu obstoja festivala je ta že izstopil s področja alternativne književnosti na področje kulturnega mainstreama, se preimenoval, začele pa so se pojavljati tudi prve diskvalifikacije. Tako obstaja eden izmed večjih ekscesov in škandalov v zgodovini FAK-a, ki ga velja omeniti, njegovo gostovanje v Novem Sadu. Ambicije avtorjev festivala so se hitro povečevale, ko so začutili, da so z njim ustvarili nekaj velikega in pomembnega za sodobno domačo književnost, zato so želeli delovanje prenesti tudi preko hrvaških meja in že spomladi leta 2001 so se s srbskimi kolegi dogovorili za četrti FAK v klubu Prometej v Novem Sadu. Vendar pa nad uspešnim gostovanjem v Srbiji, ki je bilo hkrati tudi prvo povojno gostovanje hrvaške književnosti na srbskem ozemlju, ni bila niti malo navdušena hrvaška javnost in politični vrh, zato je takratni hrvaški kulturni minister Antun Vujić sklical novinarsko konferenco, na kateri je napadel fakovce in jih označil za nedomoljube, ker so odšli na gostovanje v Novi Sad, kljub temu da ZR Jugoslavija Hrvaški ni vrnila v vojni nakradenega kulturnega blaga. Tovrstni napadi in diskvalifikacije FAK-a so se dogajali ves čas njegovega obstoja in v tem kontekstu ni nenavadno, da FAK ni nikoli dobil prav nikakršnih državnih denarnih sredstev za svoje delovanje. Tako je bil eden redkih ali celo edini kulturni literarni projekt, ki je ostal popolnoma ekonomsko neodvisen, večino sredstev pa je pridobil pri najrazličnejših sponzorjih, med katerimi so se znašli tudi takšni kot na primer Badel 1862 (največji in najstarejši hrvaški proizvajalec vina in alkoholnih pijač) in Durex.

V treh letih obstoja FAK-a se je zvrstilo skupno 17 festivalskih dogodkov, med katerimi sta postala tradicionalna majski festival v klubu Voodoo v Osijeku in zagrebški v klubu Gjuro 2, ki pa je bil leta 2003 prvič izpuščen, kar je že nakazovalo na zaton FAK-a in njegov skorajšnji

konec. Za zadnji nastop v sklopu festivala tako velja tisti iz avgusta 2003 v Starem gradu na Hvaru. Najpomembnejša srečanja FAK-a so naštetja v spodnji kronologiji²⁰:

- 13. in 14. maja 2000 se je v art cafe baru Voodoo v Osijeku odvil prvi FAK, na katerem je sodelovalo 11 avtorjev;
- 24., 25. in 26. oktobra je v zagrebškem klubu Gjur II gostovalo 20 književnikov;
- 8. in 9. decembra je v puljskem KRM Uljanik v sklopu 6. sejma knjige v Istri potekal tretji FAK, na katerem je sodelovalo 15 avtorjev;
- januarja 2001 je na Zagrebškem velesejmu bila organizirana posebna priredba FAK-a, na kateri so brali pisci, mlajši od 35 let;
- 20. in 21. aprila se je v klubu Prometej v Novem Sadu odvil četrti FAK;
- 25., 26. in 27. maja je v cafe baru Voodoo potekal peti FAK, na katerem je sodelovalo 20 avtorjev;
- junija je v Varaždinu potekala še ena posebna edicija FAK-a, imenovana FAKaj, kjer se je brala književnost v kajkavskem narečju, dva gosta pa sta brala v čakavskem dialektu;
- 1. in 2. avgusta se je vzporedno z Motovunskim filmskim festivalom v Motovunu odvil tudi šesti FAK, na katerem so bili prikazani tudi kratki triminutni filmi, posneti po scenarijih nekaterih fakovcev;
- 28., 29. in 30. septembra je potekalo novo gostovanje FAK-a v Srbiji, in sicer v Beogradu, kjer se je odvil sedmi FAK, tokrat z nazivom FAK-JU!;
- oktobra je v zagrebškem klubu Gjur II potekalo še eno srečanje FAK-a;
- maja 2002 se je v cafe baru Voodoo tradicionalno odvil osmi FAK;
- avgusta v Motovunu,
- konec avgusta je v Starem gradu na Hvaru potekal deseti FAK,
- oktobra tradicionalni FAK v zagrebškem klubu Gjur II;
- maja 2003 tradicionalni festival v Osijeku (cafe bar Voodoo);
- prav tako maja FAK v reškem klubu Palah;
- avgusta 2003 pa se je v Starem gradu na Hvaru uradno odvil poslednji FAK.

Ob vseh festivalskih manifestacijah živega branja književnosti, ki je tvorilo jedro FAK-a, so pripadniki tega literarnega gibanja vseskozi objavljali svoje tekste v kulturnih in drugih rubrikah dnevnega časopisja in tudi v tabloidih, v njih so se redno pojavljali tudi kot

²⁰ Povzeto po članku Ivane Mikuličin *Zbogom FAK-u*, ki je bil objavljen v *Nedjeljnem jutarnjem listu*, 14. decembra 2003.

kolumnisti ter komentatorji, s čimer so zavzeli dobršen del hrvaškega literarnega in kulturnega prostora. Uspehi in medijska pozornost so močno vplivali tudi na to, da se je na Hrvaškem povečalo zanimanje založnikov ter bralstva za domače avtorje, zato pisci, ki so se pojavljali na FAK-u praviloma niso imeli težav z iskanjem založnikov, njihove knjige pa so v tem obdobju preplavile knjižne police hrvaških knjigarn. Vabilo in sodelovanje na FAK-u je za avtorja praviloma že pomenilo izstrelitev med zvezde sodobne hrvaške književnosti. V takšni atmosferi, kjer je FAK postal pravzaprav pravi literarni fenomen, so začele stvari počasi uhajati izpod nadzora tudi samim organizatorjem festivala, njegova kredibilnost je postajala vse bolj načeta, krhati pa so se začeli tudi odnosi med glavnimi protagonisti FAK-a, kar je nazadnje privedlo do ugašanja oz. samorazpustitve festivala, kar smo omenili že na več mestih razprave.

Razlogov za razpad FAK-a je nedvomno veliko, med njimi je bil gotovo nenadejan hiter uspeh festivala, ki je bil posledica pristopa njegovih avtorjev do književnosti in predvsem publike (postavitev književnosti med mlade, živa branja na mestih in v prostorih, kjer jih publika prej ni bila vajena, izrazita tendenca po komunikativnosti tekstov in nastopov, izraba množičnih medijev v literarne namene, izrazita tržna naravnost,...), kar je rezultiralo v veliki medijski prepoznavnosti, hkrati pa tudi njegova samosvoja uporniška drža, s čimer si je v kratkem času pridobil številne privrženice in tudi nasprotnike. Politični in vrednostni napadi ter diskvalifikacije festivala, medsebojna obtoževanja privrženecv in nasprotnikov v medijih, zagovori in obrambe organizatorjev FAK-a pred najrazličnejšimi očitki z vseh strani so na festival na začetku zaradi pozornosti, ki je je bil zaradi tega deležen, morda vplivali celo pozitivno, vendar se je sčasoma izkazalo, da mu vendarle jemljejo začetni zagon in energijo ter so mu bolj v breme kakor korist. Kasneje so se tako začela tudi nesoglasja znotraj samega FAK-a. Prvi takšen primer se je zgodil že po prvem zagrebškem FAK-u, kjer je bil med sodelujočimi tudi Robert Perišić, sicer eden izmed vidnejših predstavnikov sodobne hrvaške proze, ki so ga organizatorji nagovarjali k nastopu že od vsega začetka in je tokrat vendarle pristal nanj. Po ne preveč uspešnem nastopu je Perišić zavzel intelektualno pozicijo in sestavil tekst, v katerem se je distanciral od FAK-a, kar je bil tudi prvi takšen primer kakšnega avtorja. Po pričevanjih Miljenka Jergovića (2009: 39) so prve resne razpoke v FAK-u in tistimi, ki so ga vodili, začele nastajati v začetku leta 2002. Najprej se je začel krhati odnos med Borivojem Radakovićem in Krunom Lokotarjem, kar je Nenad Rizvanović poskušal neuspešno preprečiti s predlogom, da bi se FAK v prihodnje odvijal samo enkrat letno v

Osijeku. Znotraj FAK-a so se začela pojavljati tudi razhajanja avtorjev glede vseh že nekoliko grotesknih medijskih in političnih napadov na festival. Na koncu se je pojavilo še ljubosumje do avtorjev, ki so bili uspešnejši pri bralstvu in prodaji knjig. Kljub kompleksni naravi FAK-a in različnim vzrokom, ki so botrovali njegovi razpustitvi, se kot poglobitni razlog največkrat omenja spor med Radakovićem in Lokotarjem. Poglobitna točka tega spora je bil namreč odnos obeh akterjev do pisateljice Vedrane Rudan, ki je sicer na FAK-u nastopila samo enkrat. Do razhajanja je prišlo, ko se je v vmesnem obdobju Kruno Lokotar zaposlil kot urednik v založbi AGM in FAK mu je zaradi izrazito negativnega odnosa t.i. kulturnih in političnih elit do festivala začel počasi škoditi pri njegovih založniških interesih. Lokotar je do Vedrane Rudan kot »njegove« avtorice, ki je bila v tistem času ena izmed najbolj prodajanih hrvaških avtoric, zavzel zelo pokroviteljsko in zaščitniško pozicijo, medtem ko je Radaković zavzel nasprotno stališče. S tem pa pri njem pride do paradoksalnega obrata, nekdanji zagovornik tržnih zakonitosti se spremeni v velikega borca za »visoko književnost« nasproti trivialni, »malovredni«, kakršno po njegovem reprezentira Rudanova. S tem se je zrušila cela tri leta grajena doktrina FAK-a, ki se je boril za komunikativen koncept književnosti, nudil publiki njim bližnje teme, govor vsakdana, zavračal precioznost in hipermodernizem. Iz vsega tega se je razvila žolčna polemika, v kateri so se sprli Radaković in Rizvanović na eni strani ter Lokotar na drugi, polemika pa se je v glavnem odvijala na straneh Jutarnjega lista (Visković 2006: 18). V situaciji, ko so bila pod velikim vprašajem konstitutivna načela festivala in dobri odnosi med njegovimi utemeljitelji, ki so pogoj za uspešno sodelovanje in delovanje tako kompleksnega projekta, kakršen je bil FAK, je bila edina racionalna odločitev, da se Festival A književnosti ukine. Miljenko Jergović je vztrajal, da se celotna zgodba mora zaključiti korektno in s stilom, zato je predlagal, da se sestavi besedilo, s katerim bo FAK uradno zaključen. Osvadić, Radaković in Rizvanović so 13. decembra 2003 objavili kratek manifest, s katerim so sporočili konec FAK-a.

3.2 Prispevek FAK-a k sodobni hrvaški prozi

Festival A književnosti, ki je v kratkem času postal pravi hrvaški literarni fenomen, je zato že s svojo pojavitvijo na hrvaški literarni prostor vnesel velike spremembe. Stroka in tudi pripadniki festivala so si večinoma enotni, da so posledice, ki so spremljale FAK, tako negativne, kakor tudi pozitivne, zato je potrebno izpostaviti obe plati zgodbe. Kljub temu pa vlada tudi mnenje, da je bilanca FAK-a vendarle v korist pozitivnim posledicam; takšnega

mnenja je v knjigi *Proza poslije FAK-a* tudi Jagna Pogačnik (2006: 9): »FAK je v avtistični domači književnosti, katerega stopnjo je bilo v devetdesetih težko zdraviti s kakršnokoli znano metodo, naredil toliko pozitivnega, da je končni »score« še zmeraj v plusu. Tukaj mislim na prihod avtorjev in njihovih knjig na »stage«, pred publiko, v medije in na police bralcev, ki so resnično začeli kupovati »domačice«. Domača proza je, zahvaljujoč FAK-u, ustvarila sceno in atmosfero pozitivne konkurence, ki je rezultirala v tem, da se je začelo pisati, izdajati in brati, kar ima tudi zelo dolgoročne posledice«. Podobno pozitivno mnenje o posledicah festivala za hrvaško književnost ima tudi eden izmed njegovih vidnejših članov Miljenko Jergović (2009: 40): »Neposredna posledica festivala je bil povečan interes za domače pisce [...] FAK je revolucioniziral način prezentacije knjig v javnosti in medijih, po FAK-u se začnejo na Hrvaškem festivali, kakršne poznamo danes, četudi ni bil pozneje nobeden tako jasno koncipiran niti neodvisen od državne pomoči kakor FAK. Čeprav so ga obtoževali estradizacije književnosti in trivializacije pozicije pisca, na FAK-u niso sodelovale estradne zvezde, ni obstajala fakovska PR agencija, avtorji niso hvalili eden drugega, niti ni imel svojih medijev.«

Poglavitni pozitivni posledici festivala sta torej predvsem popularizacija domače hrvaške književnosti, vzpodbuda pisanja, izdajanja in branja le-te, ter povsem nov in sodoben način njene prezentacije skozi živo književnost. Še ena izmed posledic, ki jih je na hrvaško književnost imel FAK in ki je za našo razpravo še posebej pomembna, pa je sprememba literarne paradigme, saj je festival kljub svoji stilni in tematski heterogenosti v največji meri vzpostavil in populariziral ravno tip proze, ki ga tukaj označujemo s transrealističnim modelom stvarnostne proze. Tako Pogačnikova (2006: 8) omenja, da je bil opazen odmik od postmodernizma, ki je prišel najbolj do izraza v dominantnem proznem modelu – tistem, ki posega po resničnosti, socialnih temah in temah urbane margine, povojni tematiki in se pri tem pogosto približuje novinarskemu diskurzu. V tem za FAK najfrekventnejšem delu proze, ki se imenuje neorealistična ali stvarnostna, se je zgodil povratek k zgodbi in k pravemu, zdravemu humorju. Podobno tudi Visković (2006: 17) ugotavlja, da čeravno so fakovci o sebi govorili kot o poetično raznorodni skupini piscev, se iz vsega skupaj da naslutiti, da se združujejo tudi okrog skupne književne paradigme.

Poleg omenjenih splošnih sprememb, ki jih je v sodobno hrvaško književnost vnesel festival FAK, je njegova konkretna bilanca še 17 festivalskih dogodkov, na katerih je nastopilo okrog 80 domačih avtorjev, katerih jedro oz. »prvo postavo« so tvorili naslednji avtorji: Đermano Senjanović, Boro Radaković, Zoran Ferić, Ante Tomić, Miljenko Jergović, Goran Tribuson, Krešimir Pintarić, Jurica Pavičić, Edo Popović in Drago Glamuzina. Poleg domačih avtorjev je na FAK-u nastopilo okrog 20 tujih piscev iz Velike Britanije, ZDA, Srbije, Bosne in Hercegovine, Slovenije in Madžarske. Izmed tujih fakovcev velja izpostaviti predvsem avtorje iz Velike Britanije, ki so bili najbolj redni gostje, in sicer Matt Thorne, Ben Richards, John Williams, Irvine Welsh, Tony White in Toby Litt. Slovenci so na FAK-u nastopili leta 2002 na tradicionalnem zagrebškem festivalu, ekipo pa so sestavljali Andrej Blatnik, Drago Jančar in, za razpravo najzanimivejši, Aleš Čar, ki bo v nadaljevanju obravnavan kot eden izmed karakterističnih slovenskih predstavnikov transrealističnega modela stvarnostne proze.

FAK je zapustil ogromno število izdanih romanov in zbirk kratkih zgodb fakovskih avtorjev, poleg tega pa so izdali lepo število zbornikov in antologij Festivala A književnosti, katerih naslovi so: *FAKat*, *FAK YU* (zbornik fakovske proze iz gostovanja v Beogradu), *FAK OS* (zbornik proze iz festivala v Osijeku), *Hrvatske noči – Festival A književnosti* (zbornik, ki sta ga Borivoju Radakoviću pomagala urediti Matt Thorne in Tony White in ki vsebuje tudi hrvaške prevode britanskih gostov FAK-a), prištejemo lahko tudi tematsko zbirko kratkih zgodb *Zvučni zid*, ki sta jo uredila Borivoj Radaković in Arsen Oremović, ki vsebuje zgodbe, v katerih se pojavlja tema iz sveta glasbe oz. natančneje rocka, punka in novega vala, v kateri so zastopani številni fakovski avtorji.

Ob tem se postavlja tudi vprašanje, kaj se je s sodobno hrvaško (stvarnostno) prozo zgodilo oz. dogajalo in se še dogaja po koncu FAK-a. Jagna Pogačnik (2006: 10) ugotavlja, da je to čas postopnega tišanja evforije, ki je zavladala s pojavom FAK-a, toda tudi ne čas padca kreativnosti in tišanja različnih proznih glasov. Največje zvezde FAK-a po njegovi samoukinitvi še naprej objavljajo svoje prozne knjige in nadaljujejo pisateljske kariere, kot da se ni nič zgodilo. Tako so Jergović, Tomić, Ferić, Pavičić, Popović, Radaković idr. še naprej najaktivnejši predstavniki proze »srednje generacije«, ki se jim pridružujejo novi avtorji in avtorice mlajše generacije, kot so Dežulović, Baretić, Vlado Bulić in tudi Maša Kolanović, ki jih je mogoče uvrstiti med predstavnike famozne stvarnostne proze. Na drugi strani iz

nekoliko večje časovni distance Jergović (2009: 40) meni, da je FAK bil poslednja platforma žive hrvaške književnosti. Po njem je zavladalo mrtvilo in postopoma so se krčile tudi časopisne priloge za kulturo in književnost. V zvezi s stvarnostno prozo po FAK-u velja omeniti še eno literarno skupino, saj se je leta 2006 na hrvaškem literarnem prostoru pojavila skupina piscev od maturantov do absolventov z imenom Eventualisti, ki se je zbrala okrog lastnega manifesta. Resneje se je o njih začelo govoriti po skupnem nastopu v zagrebškem Študentskem centru in objavi zbornika *Nagni se kroz prozor*. Točka obrata, na kateri so se našli, je bila želja po revitalizaciji literarne scene. Danes kot skupina ne funkcionirajo več, le nekateri med njimi pa so objavili samostojne knjige, v katerih večinoma niso uspeli v prakso preliti svojih teorij iz manifesta (Podojsteršek, *Sodobna hrvaška proza četrtič: Eventualisti*, Radio Študent, 8. 7. 2012). Zanimivi so predvsem zaradi izjave, da je stvarnostna proza mrtva, vendar, kot pravi Pogačnikova (2006: 12), kljub temu da so negirali tradicijo FAK-a, ki so jo pojmovali celo kot konservativno, so vendarle, sicer nekoliko modificirano, krenili po njeni poti.

4. Proza v kavbojkah

Ko govorimo o modelu stvarnostne proze, ki se je na Hrvaškem razvil v 90. letih prejšnjega stoletja in uveljavil v začetku tega tisočletja, velja omeniti tudi literarno tradicijo, na katero se je naslonil. Kljub temu da smo predhodno že opisali in našteali razloge ter okoliščine, ki so botrovali nastanku in uveljavitvi stvarnostne proze, ki v sodobnem literarnem prostoru predstavlja predvsem opozicijo modernistični in postmodernistični književnosti, je potrebno dodati, da pri stvarnostni prozi nikakor ne gre za popolno inovacijo, temveč je precejšnje stilne in tematske podobnosti mogoče iskati v literarnem modelu, ki ga v slovenski književnosti sicer ne poznamo, zato pa se je toliko bolj uveljavil na Hrvaškem, to je modelu proze v kavbojkah (JP = Jeans Prose). Tako lahko s precejšnjo gotovostjo trdimo, da si stvarnostna proza jemlje prozo v kavbojkah za pomembno literarno referenco in z določenimi modifikacijami ter prenovitvami povsem v transrealistični maniri nadaljuje njeno kontinuiteto. V tem delu diplomske naloge bomo zato podrobneje predstavili model proze v kavbojkah in prikazali stične točke ter vzporednice pa tudi razlike z modelom stvarnostne proze na konkretnih primerih literarnih besedil.

Najbolj poenostavljena definicija proze v kavbojkah hrvaškega literarnega teoretika Aleksandra Flakerja (1976: 26) se glasi: »Proza v kavbojkah je proza, v kateri se pojavlja mladi pripovedovalec (ne glede na to, če nastopa v prvi ali tretji osebi), ki gradi svoj osebni stil na temeljih govorjenega jezika mestne mladine in nasprotuje ter zanika tradicionalne in obstoječe družbene ter kulturne norme.«

Takšen model proze se je v 60. in 70. letih razmahnil v številnih besedilih hrvaške in srbske književnosti pa tudi v drugih socialističnih državah vzhodnega bloka (Rusija, Poljska, Češkoslovaška), kot vzor temu tipu proze pa se omenja predvsem Salingerjev *Varuh v rži* (1951), ki je postal karakterističen roman obravnavane literarne paradigme, saj so v njem najbolj jasno izražene strukturne značilnosti tega tipa proze: opozicija sveta mladih in sveta odraslih, nov tip pripovedovalca, preko katerega se takšna opozicija vzpostavlja in ki v prozo vnaša nasprotje dveh jezikov kot opozicijo dveh svetov (ne glede na to, ali je drug jezik v njej prisoten ali je, kakor je to v Salingerjevem primeru, samoumeven): približevanje pripovedovalčevega jezika spontanemu govorjenemu govoru na ravni pripovedovalčeve

zavesti o lastnem pripovedovanju, vnašanje žargona mladih ljudi z izrazito urbano, civilizacijsko stilematiko; ironično-parodičen odnos do ustaljenih vrednot ter na koncu težnja po mitologizaciji mladinskega nekonformizma (Flaker 1976: 28). Seveda so poleg Salingerja na prozo srednje in vzhodne Evrope vplivali tudi drugi avtorji. Tako se največkrat omenjajo še Plenzdorf, A. Sillitoe, Francoza Françoise Sagan in Raymond Queneau, pogosto pa se ob pojavu JP izpostavlja tudi predstavnik ameriške generacije bitnikov Jack Kerouac. Hrvaški predstavniki JP radi omenjajo še Gertrudo Stein, drugače zapostavljeno avtorico.

Posebno vprašanje predstavlja, zakaj se je model proze v kavbojkah tako močno uveljavil ravno v socialističnih književnostih. Odgovor pa najbrž prinaša dejstvo, da takšen tip proze najlažje vzpostavlja odnos in izraža opozicijo sovjetskemu socialističnemu realizmu oz. »proizvodnemu romanu«, ki je v službi utrjevanja vrednot socialistične ideologije, kjer je glavna naloga ideološka vzgoja in preoblikovanje, saj predstavlja načelo nasprotovanja enega od najpomembnejših konstitutivnih načel JP. Norme socialističnega realizma predpostavljajo izražanje človekovega odnosa do dela in proizvodnje ter njegovo socialistično vzgojo v duhu vladajočega sistema moralnih in etičnih norm, pojavljajo se preproste, iz življenja vzete teme, poudarek je na pozitivnih junakih, pogosta je črno-bela karakterizacija literarnih oseb, literatura je v izrazu preprosta in slogovno oprta na realistično tradicijo ter tako dostopna širšemu občinstvu. Fabula je običajno linearna: če je govora o mladih ljudeh, so ti na začetku obdarjeni z nekimi hibami, ki jih tekom delovnega procesa popravljajo in postanejo na koncu polnopravni člani socialistične družbe. Obnašanje literarnih oseb v romanu se vrednoti s stališča sprejete ideologije (Flaker 1976: 32). Proza v kavbojkah stopa s takšnim romanom v polemičen odnos, do neke mere pa tudi prevzema njegove konstruktivne principe (jasna realistična zgodba, linearna fabula, pogosta črno-bela karakterizacija junakov, stvarna tematika ipd.). V socialističnih državah vzhodnega bloka je nastalo kar nekaj takšnih polemičnih besedil, ki so vplivala in postala vzgled za JP v književnostih jugoslovanskega prostora, saj se »proizvodni roman« zaradi zelo kratkega časovnega obdobja, ki je tukaj zahtevalo določeno estetiko (od konca druge svetovne vojne 1945 pa do spora z Informbirojem 1948), pravzaprav ni nikoli uspel razviti, zato velja omeniti Rusa V. Aksjonova in A. Kuznecova, Slovakinjo J. Balažkovo, Poljaka S. Wiecheckega ter M. Nowakowskega idr.

Omenjeni avtorji ter podobne družbeno-politične okoliščine so znatno pripomogle k razvoju JP v jugoslovanski književnosti, najintenzivneje pa se je ta prozni model uveljavil prav na Hrvaškem. Na takšen razcvet proze v kavbojkah na področju Jugoslavije so morebiti vplivale tudi povsem specifične družbeno-politične okoliščine, saj je po sporu Tito – Stalin Jugoslavija spremenila zunanjo politiko in njeno pozicioniranje v odnosu na blokovsko delitev sveta. Na ravni vsakdana je bilo to obdobje ustvarjanja specifične oblike jugoslovanske »bastardnosti«, v kateri se množično in na različnih ravneh mešajo z ene strani prozahodne tendence in z druge strani temeljne težnje dominantne ideologije bližje Vzhodu (Kolanović 2011: 78). S tem je bil na ta prostor omogočen tudi večji prodor in dostop do elementov zahodnjaške popularne kulture in ne več tako odklonilen odnos do nje. Sklicevanje na simbole popularne kulture v književnosti pa je tudi eden od vidnejših elementov JP za vzpostavljanje načela nasprotovanja.

Glavni hrvaški predstavniki proze v kavbojkah so: Anton Šoljan (*Izdajice*, 1961), Ivan Slamnig (*Neprijatelj*, 1959; *Bolja polovica hrabrosti*, 1972), Alojz Majetić (*Čangi off Gottoff*, 1970), Zvonimir Majdak (*Kužiš, stari moj*, 1973) in Branislav Glumac (*Zagrepčanka*, 1975).

Aleksandar Flaker (1976: 35) omenja načelo nasprotovanja kot eno od temeljnih načel JP. Pri tem je seveda potreben tudi predmet nasprotovanja, ki ga v primeru JP predstavlja nacionalna in evropska književna ter kulturna tradicija. Negacija tradicionalnih struktur je torej ena od najpomembnejših predpostavk, ki določajo prozo v kavbojkah. Druga pomembna predpostavka JP je njeno horizontalno iskanje kontinuitete v sodobni kulturi. To pomeni, da so v JP v veliki meri prisotni elementi, ki jih mladi pripovedovalec srečuje v sodobni kulturi, prvenstveno v njenih masovnih medijih oz. popularni kulturi: filmu, glasbi, stilu oblačenja in knjigah, kar se kaže v neprestanem omenjanju pojavov sodobnosti mladega pripovedovalca; filmskih igralcev, glasbenikov, književnikov. Pri tem pa predstavljajo takšno sodobno horizontalno kulturno kontinuiteto tudi kavbojke, ki so, kot nazorno nakazuje že ime, neke vrste zaščitni znak tega proznega tipa.

Če še enkrat strnemo našete značilnosti proze v kavbojkah, je to proza, v kateri se pojavlja mladi pripovedovalec, ki gradi svoj osebni stil na temeljih govornega jezika mestne mladine

ter skozi nasprotovanje ustaljenim družbenim in kulturnim normam, kar se kaže skozi številne opozicije, ter z vnašanjem v književnost elemente sodobnosti, predvsem iz sveta medijev in popularne kulture. Veliko podobnost, v nekaterih značilnostih pa celo popolno prekrivnost, lahko pripišemo tudi modelu stvarnostne proze. Do največjega razhajanja med JP in stvarnostno prozo prihaja pravzaprav v družbeno-političnem kontekstu konstitutivnega načela nasprotovanja pri obeh modelih. Če gradi proza v kavbojkah predvsem na polemičnem odnosu, odporu in nasprotovanju uveljavljenim vrednotam socialistične ideologije, gradi stvarnostna proza načelo nasprotovanja na ravno nasprotnem izhodišču, saj predstavlja temu modelu predmet odpora v največji meri problematizacija vrednot v tranziciji in kapitalizmu.

Shematična predstavitev proze v kavbojkah je bila torej potrebna za namen osvetlitve literarnozgodovinskega konteksta realističnega pisanja na Hrvaškem po drugi svetovni vojni ter prodora popularne kulture v književnost, saj je, kakor trdi Kolanovičeva (2011: 185), s prozo v kavbojkah na simbolni karti hrvaške književnosti v kontekstu srednjeevropske in vzhodnoevropske književnosti bila inavgurirana generacija pisateljev, ki so zadali končni udarec elitističnemu diskurzu literarnega modernizma, legitimirajoč novo književno in kulturno prakso, v kateri dobiva popularna kultura glavno besedo. Vse to pa so temelji, na katerih gradi tudi stvarnostna proza, zato menim, da predstavlja naslonitev na JP neobhoden del razprave o stvarnostni prozi. Študija *Proza u trapericama* (1976) Aleksandra Flakerja bo tudi v nadaljevanju diplomske naloge služila potrebam analitične obravnave transrealističnega modela stvarnostne proze, saj bomo s pomočjo njenih izsledkov poskušali predstaviti najpomembnejše značilnosti, v katerih se ta dva modela proze ujemata.

4.1 Tematsko-stilne sorodnosti modela proze v kavbojkah in modela stvarnostne proze

Tematsko-stilne sorodnosti med JP in stvarnostno prozo so v mnogih točkah zelo očitne. Shematično smo jih prikazali v prejšnjem poglavju, v tem in naslednjih poglavjih pa bomo podrobneje predstavili literarna sredstva, ki jih uporabljata oba prozna modela in jih podkrepili s konkretnimi primeri iz literarnih besedil, ki so karakteristična za transrealistični model stvarnostne proze v Sloveniji in na Hrvaškem. Pri tem gre predvsem za elemente, s katerimi modela dosegata temeljni načeli obravnavane proze, torej načelo nasprotovanja in

načelo horizontalnega iskanja kontinuitete v sodobni kulturi. Obe načeli se večinoma vzpostavljata skozi opozicije, kot so na primer opozicija nedorasli/mladi ↔ odrasli/stari, opozicije različnih jezikov (knjižni ↔ neknjižni/dialekt/žargon, materni ↔ tuji, jezik mladih in drugi jeziki), značilna je stilizacija spontanega govorjenega jezika in vulgarizacija. Načelo nasprotovanja in kontinuiteto v sodobni kulturi vzpostavljajo tudi najrazličnejši civilizacijski kompleksi; potrebno pa je izpostaviti tudi odnos do kulturnih tekstov preteklosti. Proza v kavbojkah se pogosto poslužuje značilnih tipov pripovedovalca, ki jih v veliki meri prevzema tudi stvarnostna proza; to so inteligentni pripovedovalec, infantilni in brutalni pripovedovalec.

Specifične lastnosti, značilne samo za model stvarnostne proze, kot tudi določene razlike znotraj same stvarnostne proze (npr. obravnava teme vojne in pogled nanjo s stališča različnih generacij avtorjev stvarnostne proze), bodo prav tako predstavljene v posameznih podpoglavjih tega poglavja. Za potrebe boljšega razumevanja in večje preglednosti bomo med analizo določenih značilnosti ob tej priložnosti pri konkretnih primerih tudi predstavili slovenskemu bralcu nekoliko manj znane obravnavane hrvaške avtorje stvarnostne proze in krajše vsebinske obnove analiziranih romanov, predvsem tistih, katerih slovenski prevodi ne obstajajo, česar do sedaj še nismo uspeli storiti.

4.1.1 Opozicija mladi ↔ odrasli v stvarnostni prozi

Struktura, ki je karakteristična za prozo v kavbojkah, v veliki meri temelji na opoziciji sveta mladih/nedoraslih in sveta odraslih, kar skoraj praviloma srečujemo tudi v stvarnostni prozi. Pri tem je potrebno pojasniti rabo pojma mladi, ki je v tem primeru rabljen nekoliko neprecizno in je potreben dodatne razlage, saj pojem ne vključuje samo mladih po letih, temveč prišteva tudi mlade po srcu ali drugače, pri tej opoziciji gre predvsem za opozicijo sveta tradicionalnih, uveljavljenih družbenih norm, ki pripada svetu odraslih, in na drugi strani sveta mladih, ki ne pripadajo strukturiranemu svetu, iz njega izstopajo oz. mu nasprotujejo, pri čemer lahko v to kategorijo spadajo pripadniki različnih generacij.

Flaker (1976: 37) omenja pri opoziciji sveta mladih in odraslih v JP naslednje različice, ki se najpogosteje pojavljajo tudi v besedilih modela stvarnostne proze v Sloveniji in na Hrvaškem:

- **jaz** (lik fanta); **midva** (fant in dekle); **mi** (jaz in moji prijatelji – klapa) ↔ **oni** (svet odraslih, strukturiran svet t.i. trajnih vrednot); **njihove institucije** (poklici, šolstvo, kulturne ustanove, policija, družina);
- **naša kultura** (množični mediji, popularna kultura, film, zabavna glasba, naše knjige, naše oblačenje) ↔ **njihova kultura** (muzeji, galerije, kanonizirana umetnost in književnost);
- **naš jezik** (govorjeni jezik, žargon, sleng) ↔ **njihov jezik** (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti).

Tej shemi je potrebno dodati tudi opozicijo staršev in njihovih otrok, ki se prav tako velikokrat pojavi v besedilih stvarnostne proze, čeprav v mnogih primerih ni tako izrazita, saj mnogokrat tudi liki staršev ne pripadajo strukturiranemu svetu. Tak primer je v naši književnosti mogoče najbolj izrazito zaznati v Vojnovičevem romanu *Čefurji raus!* Eno izmed zgoraj omenjenih opozicij pa je mogoče pripisati praktično vsakemu izmed besedil, ki jih bomo obravnavali.

Kot dva najbolj temeljna odnosa, ki se vzpostavljata med dvema članoma opozicije, sta po Flakerju (1976: 38) konfliktni in evazivni. Tako se konfliktni odnos ponavadi realizira skozi poudarjeno zgodbo, ki nosi tragično rešitev konflikta v obliki umora ali samomora, tudi emigracije, ali pa vodi v priznavanje vladajočih družbenih norm. Takšen konfliktni odnos najdemo že na začetku romana Borivoja Radakovića²¹ *Sjaj epohe*²², kjer glavna oseba romana Boro zaradi nesoglasij in nezmožnosti priznavanja obstoječih družbenih norm najprej s

²¹ **Borivoj Radaković** je rojen leta 1951 v Zemunu. Diplomiral je iz južne slavistike in primerjalne književnosti na zagrebški univerzi. Znan je predvsem kot soustanovitelj književnega festivala FAK in po romanu *Sjaj epohe*. Piše tudi drame. Leta 1994 je bila v zagrebškem satiričnem gledališču Kerempuh predvajana njegova drama *Dobrodošli u plavi pakao*, posvečena navijačem zagrebškega Dinama, in v istem gledališču komedija *Miss nebodera za Miss svijeta*. Izdal je še zbirki kratkih zgodb *Ne, to nisam ja* (1993) in *Porno* (2002), roman *Virusi* (2005) in dramo *Amateri* (2010). Prevaja predvsem sodobne britanske avtorje. Živi in ustvarja v Zagrebu.

²² Roman *Sjaj epohe* (1990), katerega prva izdaja je ostala povsem prezrta in spregledana, je svoj ponatis doživel šele leta 2009, ko je tudi vzbudil precej več zanimanja. *Sjaj epohe* je bil prvi pravi hrvaški urbani prozni tekst, primerljiv tistim, ki desetletje kasneje s FAK-om dosežejo svoj vrhunec in postanejo naraščajoč trend. To je prvi roman generacije, ki je preživela izkušnjo punka in novega vala, v osnovi pa gre za svojevrsten urbani potopis, v katerem se prvič v zgodovini hrvaške književnosti pojavijo nogometni navijači - Bad Blue Boysi. Roman je sestavljen iz dveh narativnih tokov, glavni junak obeh pa je Boro, ki se znajde v hudi eksistencialni krizi. Prvi je londonski, urbani, punkerski in navijaški, drugi pa zagrebški, napolnjen s sestanki redakcij in komitejev, znotrajpartijskih spletk, grožnjami in razočaranjem. Dogajanje v romanu poteka linearno, strnjeno, zgodba je realistična in predstavlja tipičen primer stvarnostne proze. Tako smo v *Sjaju epohe* priča natančnim opisom londonskih ulic in tamkajšnjega dogajanja na punk sceni, slengizmu navijačev zagrebškega Dinama, vse skupaj pa je v celoto povezano s humornimi vložki in pogovornim jezikom.

samopoškodovanjem pri vpoklicu v vojsko doseže izpustitev domov, s čimer se deklarira kot zaprisežen pacifist, nato pa zaradi ideoloških nesoglasij v službi in nasprotovanjem znotrajpartijskim spletkam emigrira iz Zagreba v London, kjer se nato dogaja dovršen del romana:

»Pa ja, že jutri bo poklical dragega prijatelja, ki živi v Londonu, dragem Londonu. Zdaj je najprej potrebno zamenjati mesto in za nekaj časa pobegniti pred nasiljem sistema, se mu posmehniti s strani, kar tako, mu pokazati, da je mogoče tudi brez njega na tem strašnem svetu, da lahko s sabo ponese vse svoje izkušnje. "Ja, malo na Otok, pa čeprav lačen, ker tukaj se utopim!" « (Radaković, 2009: 37; prev. a.);

ki se konča z Borovim povratkom v Zagreb in njegovim ubojem na ploščadi pred stavbo CK Zveze komunistov²³. Roman *Sjaj epohe* je za razpravo zanimiv predvsem s stališča, ker ga lahko po tematsko-motivni plati obravnavamo kot nekakšen prehoden roman med modelom proze v kavbojkah in modelom stvarnostne proze, saj je sestavljen iz dveh narativnih tokov; v prvem, ki se dogaja v Zagrebu, je tako konfliktni odnos vzpostavljen z nasprotovanjem vrednotam vladajoče socialistične ideologije, medtem ko je v drugem, kjer je dogajalni prostor London, zgodba vzpostavljena skozi značilnosti, ki so bližje stvarnostnemu modelu, in sicer z odsotnostjo omenjene ideološke komponente in skozi sodobno urbano tematiko ter preusmeritvijo pozornosti na identitetno problematiko in posameznikovo intimno zgodbo. Zanimiva je tudi izbira pripovedovalca, o katerem bo v nadaljevanju diplomske naloge še govora, saj je v prvem, zagrebškem, delu romana pripovedovalec tretjeosebni, medtem ko je v drugem, londonskem, prvoosebni. To lahko razumemo tudi kot simbolično vzpostavitev distance tretjeosebnega pripovedovalca do zgodbe in njenega konteksta, saj ima Boro v tem delu izrazito negativen odnos do okolja, v osrednjem delu romana, kjer je pripovedovalec prvoosebni, pa je ta odnos glavnega junaka vsaj na začetku pozitiven, saj se Boro počuti

²³ »Že je stopil na prvo stopnico, ki vodi na plato, ko je za sabo zaslišal zaustavljanje avtomobila in glas: "Halo, samo trenutek, prosim vas!" Obrnil se je in opazil človeka, ki mu je, stopajoč iz črnega mercedesa z roko dajal znake, naj pristopi. Začutil se je, da sta izstopila še dva. Začutil je nekakšno zloveščo slutnjo, pravzaprav – vedel je. Prišel je bližje, da bi slišal vprašanje: "Prosim vas, kje je srce?" Opazil je, da je bila zadnja beseda izgovorjena čudno in bliskovito, zatem ga nekakšen hladen ogenj udari v prsi. Neznanci izvedejo nekaj zamahov z rokami, v njihovih pesteh bliskajo noži. Boro sključen pade pod njihove noge, oni pa zbežijo v avtomobil [...] Boro z obrazom zagrebe po asfaltu, njegovo telo se prevrne na stran. Brez hropca in brez trzljaja je umrl v trenutku, ko se mu je kot poslednji govor iz ust ulila kri. Oči so ustavljene ostale zagledane v lastno reko, ki se mu je kadila pod obrazom, Blutt, preboden je mrtev ležal na tleh.« (Radaković 2009: 222–223, prev. a.)

svobodnega, čeprav se na koncu izkaže, da so bila pričakovanja in prvi vtis kljub vsemu nekoliko preveč iluzorni. Tako pri Radakoviću že tretjeosebni in prvoosebni pripovedovalec dajeta občutek distanciranosti oz. identifikacije s pripovedjo.

V slovenski književnosti lahko najdemo takšne primere konfliktnih odnosov v romanu Dušana Čatra *Ata je spet pijan*, ki se konča s kriminalnim dejanjem ata Čatka in njegovo emigracijo v Latinsko Ameriko. Roman *Pasji tango* Aleša Čara se prav tako začne s prizorom razhoda glavnega junaka Viktorja in njegove dolgoletne punce Natalije, pri čemer gre spet za nezmožnost priznavanja vrednot znotraj partnerske zveze, saj se Viktor in Natalija razideta zaradi vzajemne nezvestobe. Viktorju, ki je vržen iz stanovanja, se tako življenje že na začetku romana obrne povsem na glavo, kar ga pahne na rob družbene margine. Nenazadnje lahko prištejemo tudi *Čefurji raus!*, kjer po propadu glavnega junaka romana Marka in fizičnem obračunu prav tako sledi njegova kazenska napotitev iz domačih ljubljanskih Fužin v Bosno k sorodnikom:

"Sutra ideš u Bosnu. Petnest do sedam ujutro imaš voz."

Radovan je vzel čašo in flašo in oboje postavil na mizo. Potem se je usedel. Ranka je zagnjurila glavo med dlani. Jaz sem blejal v tisto karto in nič mi ni bilo jasno. Kaj je to? Kakšna karta za vlak? Kakšna Bosna? Petnest do sedam. To je čez par ur. In nikjer ni bilo povratne karte.

"Kad nećeš da učiš, kad nećeš da se baviš sportom, onda ideš dole. Tamo nema tih tvojih zajebancija." «
(Vojnović 2008: 156)

Pri evazivnem odnosu znotraj opozicije dveh členov se najpogosteje mladi liki oz. liki, ki ne pripadajo strukturiranemu svetu, izločijo iz sveta, v katerem vladajo norme družbenega obnašanja, zavzemajo stališče zapečkarjev ali avtsajderjev, zapuščajo šolo ali delovno mesto (Flaker 1976: 39). Najbolj karakteristične primere omenjenih opozicij v slovenskem delu stvarnostne proze najdemo v Vojnovičevem romanu, ki je praktično v celoti zgrajen po tem principu. Kot zgled lahko navedemo odlomek iz poglavja *Zakaj sem nehal trenirat*, v katerem Marko zaradi nepriznavanja norm, ki vladajo v profesionalnem športu, in nešportnega obnašanja preneha s treningi košarke:

"Adijo, ko boš hotu igrat košarko, pa prid nazaj."

[...] Ne jebem več. Dosta je bilo. Pa ne bom več treniral. Saj bojo še klical pa prosil, če pridem. Še žal jim bo. Pičke slovenske. Kaki šupki. Naj vam igrajo Nejci pa Rančiči, pa boste vi kurac državni prvaki, zgemboti gubavi. Ko vas jebe. Bom pa tri na tri igral na Fužinama. Itak je to boljši basket od tistih vaših risbic na tablicah.« (Vojnović 2008: 44–45)

Prišteti je mogoče še izrazito negativen odnos do šole v poglavju *Zakaj čefurji sedijo v zadnjih klopih*²⁴ in dogodek s policijo v poglavju *Zakaj smo končali na policijski postaji*²⁵.

Znotraj evazivnega odnosa poznamo prostorno in socialno evazijo. Pri prvem primeru gre za to, da avtorji proze ustvarjajo za svoje literarne osebe nekakšne izolirane otoke znotraj mesta ali jih postavljajo v prostor, oddaljen od mestnih struktur, velikokrat pa postavljajo dogajanje med zidove stanovanj, za katerimi se potem odvija literarna zgodba. Pri socialni evaziji gre za to, da se literarno dogajanje velikokrat postavi na področje, ki že po svoji socialni naravi predstavlja opozicijo strukturiranemu svetu. Najpogosteje je to v stvarnostni prozi svet družbene margine, izobčencev, huliganov pa tudi svet polbohemske umetniške inteligence. O dogajalnih prostorih modela stvarnostne proze bomo sicer več povedali v posebnem poglavju, ki bo obravnavalo njeno izrazito urbano naravo.

Pri obravnavi konfliktnih in evazivnih odnosov v modelu stvarnostne proze lahko hitro opazimo, da se le-ti najpogosteje pojavljajo v začetkih romanov ali pa se ti z njimi zaključujejo. To je vsekakor mogoče povezati z zahtevo stvarnostne proze po čvrsti, linearni in berljivi zgodbi, saj se takšni konfliktni odnosi, kot so bili prikazani v zgornjih primerih, rabijo za vzpostavitev jasnega zapleta zgodbe ali njenega razpleta. Čeprav so omenjeni odnosi najbolj intenzivni v zgodbenih začetkih in koncih, jih je mogoče pogosto spremljati tudi v osrednjih delih romanov, kakor smo omenili že na primeru Vojnovičevega romana. Načelo nasprotovanja kot najpomembnejše konstitutivno načelo modela stvarnostne proze, ki se formira skozi takšne konfliktno in evazivne odnose, tako ne vključuje le določenega nabora motivov in tem, s katerimi se to načelo realizira, temveč predstavlja tudi pomembno sredstvo za doseganje razvoja čvrste zgodbe in ustvarjanje razgibanega notranjega ritma pripovedi v modelu stvarnostne proze.

²⁴ Vojnović, 2008: 122.

²⁵ Vojnović, 2008: 47.

4.1.2 Stilizacija jezika v modelu stvarnostne proze

Zelo pomemben dejavnik stvarnostne proze je seveda jezik in njegova stilizacija. Ne samo da predstavlja tudi jezik eno od naštetih opozicij za uveljavljanje načela nasprotovanja na relaciji mladi/nedorasli ↔ odrasli oz. opozicije med strukturiranim svetom sprejetih norm in njihovim nasprotovanjem, kar se kaže skozi odnos standardnega knjižnega jezika na eni in jezika mladih oz. različnih sociolektov na drugi strani, temveč predstavlja stilizacija jezika enega od glavnih postopkov za doseganje avtentičnosti oz. mimetizma stvarnostne proze. Predvsem gre tukaj za čim bolj pristno uporabo govornega jezika v književnosti, v času informacijske tehnologije pa pisatelji s pridom uporabljajo tudi imitacijo elektronske komunikacije v književne namene.

V omenjene namene izkoriščata v slovenski različici stvarnostne proze stilizacijo jezika najpogosteje in najbolj inovativno predvsem Andrej E. Skubic v romanu *Fužinski bluz* in Goran Vojnović v romanu *Čefurji raus!* Izpostaviti je potrebno, da gre pri teh dveh primerih predvsem za stilizacijo jezika, ki se približuje spontanemu govornemu jeziku. Tako je celoten Vojnovičev roman zgrajen po tem principu, saj poteka Markova pripoved na način, kot da bi bila prosto govornjena. Takšen primer stilizacije najdemo sicer tudi v romanu *Ata je spet pijan*. Kot idealna zgleda jezične opozicije standardnega knjiženega jezika ↔ slenga mladih/govora ulice, ki predstavlja hkrati tudi opozicijo mladi ↔ odrasli, lahko navedemo odlomka iz *Fužinskega bluza*, kjer spremljamo upokojeno profesorico slovenskega jezika, ki veliko razmišlja o (slovenskem) jeziku in predstavlja element standardnega jezika. Njena pripoved poteka v lepi knjižni slovenščini, skozi katero nenehno poudarja skrb za slovenski jezik in njegovo ohranjanje:

»Na naslednji postaji gledam čez Ljubljano. Tukaj gradijo novo naselje. Nove Poljane. A pravzaprav na Kodeljevem. Zakaj temu ne rečejo Novo Kodeljevo. Kodeljevo je staro ljubljansko predmestje. Zanimivo. Star rezervoar avtohtonega ljubljanskega proletariata. Ja, s Kodeljevega so prihajali najbolj zanimivi govorci ljubljanske, kar sem jih kdaj poslušala. Stara govorica, še z vsemi germanizmi, ki drugod že izginjajo. Morali bi ga nekako zaščititi. Kot nekakšen krajinski park, kot rezervat. Ne pa da tukaj gradijo novo naselje. S temi Novimi Poljanami ga bodo samo pokvarili. Pripeljali bodo prišleke – iz cele Ljubljane pa še širše. Kaj se bo zgodilo z lepo staro proletarsko govorico?« (Skubic 2004: 162)

Profesoričina pripoved je med ostalimi, mlajšimi pripovedovalci, zelo izstopajoča in ima v romanu nedvoumno opozicijsko vlogo, skozi katero se vzpostavlja jezično načelo nasprotovanja. V tem smislu je najbolj zgovoren odziv profesorice, ko na avtobusu zasliši govor dveh mladih deklet Daše in Janine, pripadnic najmlajše generacije priseljencev iz južnih republik bivše skupne države. Primer izkazuje njeno zgroženost nad vulgarnim izražanjem mladine, torej govorom ulice. Vulgarizacija jezika je sicer ena izmed pomembnih značilnosti modela stvarnostne proze. Zanimivo je, kako pripovedovalka poveže njuno govorjenje z zunanjim izgledom, ki mu po njenem naj ne bi ustrezalo, s tem pa je skozi jezik lepo nakazana tudi sodobna problematika razpada vrednot in moralna erozija v sodobni književnosti, ki se izkazuje tudi v načinu vulgarnega izražanja in predstavlja značilno opozicijo mladi/nedorasli ↔ odrasli. V obravnavanem kontekstu je iz spodnjega odlomka pomembno opozoriti še na eno zanimivost, in sicer, da upokojena profesorica v svojem izrazito negativnem odnosu na vulgarno izražanje mladih deklet tudi sama uporabi kletvico, ki pa je milejše oblike in seveda knjižno slovenska:

"Jebo te Malibu u šupak!" nenadoma pride do mene, kot skozi vodo. Nenadoma se kar zdramim. Kot da bi me nekaj privzdignilo. Vraga! Kakšno govorjenje – in to od mladih punc, na avtobusu!

Pa kam gre vse skupaj? Ti dve puncici sploh nista videti kakšni revni, zanemarjeni babnici, lepo sta oblečeni. Še celo z okusom, čudno, za taki mladi frklji. Če taki lepi, urejeni mladi tako govorijo, na kaj se lahko človek sploh še zanese? Kaj je zdaj ta duhovna revščina požrla že čisto vse? Kaj mladi res več nimajo drugih besed, s katerimi bi se lahko izrazili? Dobro, saj je res, da vsa jezikovna sredstva funkcionirajo enako in mogoče niso sama po sebi boljša ali slabša – ampak kaj res ne poznajo nič drugega? Kaj so res omejeni na to? Kar strnim v njuna vratova spredaj, vedno bolj si želim, da tega pravzaprav ne bi rekli onidve, da bi to prišlo od nekod drugod.» (Skubic 2004: 163–164)

Stilizacija jezika, uporaba sociolektov, približevanje govorjenemu jeziku in podobni postopki služijo, kot smo že omenili v glavnem za doseganje avtentičnosti in želje po posnemanju stvarnosti. Zgovorna je tudi Flakerjeva (1976: 93) razlaga pojava, kjer pravi, da se načelo približevanja ustnemu spontanemu govoru ustvarja tako, da se s stilističnimi sredstvi poskuša doseči iluzijo ustnega pripovedovanja. Stilizacija spontanega ustnega pripovedovanja kot da nas vrača k idealu verodostojnosti tistega, o čemer se pripoveduje, vendar na neki drugi ravni, kakor je to bilo značilno za prozo, ki jo je razvila predhodna stilska formacija. Ustno

pripovedovanje se namreč kot izhodišče takšnih stilizacij postavlja v nasprotje z modeli proze z vsevednim pripovedovalcem tudi tako, da ukinja hierarhijo moralnih, etičnih in socialnih vrednot, ki je karakteristična za »veliki« realistični roman 19. stoletja. V naslednjih nekaj zgledih bomo poskušali prikazati nekaj različic, kjer uporaba jezika vpliva na pomembne značilnosti modela stvarnostne proze.

Najprej je potrebno spet izpostaviti Skubičev in Vojnovičev roman, kjer se pojavi zanimiva podobnost rabe jezika ljubljanskega naselja Fužin oz. jezika priseljencev iz južnih držav Jugoslavije, ki je nekakšna mešanica slovenskega/ljubljanskega govornega jezika in srbohrvaščine, imenovana *fužinščina* ali *čefurščina*. Iz tega je mogoče sklepati, da v tem primeru ne gre za klasično opozicijo standardni jezik ↔ nestandardni/pogovorni jezik, temveč za opozicijo v govornem jeziku dveh tujih si jezikov. Tako Vojnovič uporabi konflikt dveh jezikov pri glavnem junaku Marku, in sicer maternega jezika – srbohrvaščine in jezika okolja – slovenščine v namen psihologizacije literarne osebe oz. za prikaz Markovega čustvenega stanja, ki se odraža v tem, da Marko v konkretnem primeru ob molčanju svojega očeta postaja vedno bolj nervozen in jezen, z višanjem stanja čustvene nestabilnosti pa v njegov govor vdira vedno več hrvatizmov, dokler *čefurščina* popolnoma ne preide v srbohrvaščino. Takšen postopek stilizacije jezika nedvomno močno vpliva na željo po čim večji avtentičnosti njegove stvarnostne proze:

»Vlečem jaz Radovana, a on me gura. Gura me Radovan, a jaz ga držim za roko in ga nočem spustit. Derem se, cmizdrim, vse. On me odriva stran, ampak jaz ne popuščam. Ne dam mu, da gre v spalnico, dokler ne bo začel govorit, on pa je tudi že čisto besen in me vse močnejše odriva. A ne govori nič. Pička mu materina mutava. Kako lahko tako?

"Neću da te pustim, dok ne kažeš nešto. Reci nešto. Reci! Reeeciii! Reeeciii! Reeeciiiiii..."

Derem se ko budala, Radovan pa šuti. Gura me stran, jaz ga pa vlečem v dnevno. Ranka uleti in naju rine narazen. Radovan pa še zmeraj ne progovara. Odrineta me, da skoraj padem po tleh. Radovan ne reče nič. Lepo ode v sobo in se uleže na krevet. Ranka pa pride do mene, da me bo objela pa potolažila. Jebi se sad, Ranka. Gdje si bila prije?

"Budalo jedna mutava! Idi u pičku materinu pa tamo šuti. Jesi čuo!"

Ranka me poskuša ustavit, a ne more. Naenkrat nešto u meni pukne i rasplačem se skroz. Do konca. Urlam, a suze teku i ne mogu ih više zadržat. Udaram šakama u zid i urlam. Nikad u životu nisam

ovako plakao. Tresem se i plačem i jedva dišem. Sve, što se skupljalo, sad se skupilo i najednom izletilo iz mene. Tuga, muka, jad, samo bijesa više nema. Plačem ko mal dijete. I Ranki dozvolim, da me zagrlj, i plačem joj na ramenu. Gotov sam. Ne mogu prestat, nema šanse. Osjećam se, ko da je sve, što se skupljalo danima, sad procurilo iz mene velikim mlazom. Puko sam. Ko malo dijete. Na maminom ramenu. Mokrom od mojih suza.» (Vojnović 2008: 104–105)

Skorajda identičen primer lahko navedemo tudi iz *Fužinskega bluza*, le da je v Skubičevem primeru povod za prevlado materinega (srbskega) jezika erotična vzburjenost ob lezbičnem prizoru med Dašo in Janino²⁶. Na tem mestu velja omeniti še, da je postopek prikazane stilizacije pri Vojnoviću veliko bolj dovršen in prepričljiv kakor pri Skubicu, saj najdemo v *Fužinskem bluzu* mnogokrat nedosledno rabo, predvsem ko gre za pripoved v tujem, srbohrvaškem jeziku, saj se znotraj pripovedi istega pripovedovalca večkrat mešata ekavica in ijekavica ter druge nedoslednosti v razlikah med jeziki na srbohrvaškem govornem področju, medtem ko pri Vojnoviću teh nedoslednosti ni zaslediti.

Podoben primer uporabe jezika v hrvaški književnosti se pojavi v odlomku romana *Putovanje u srce hrvatskoga sna*²⁷ Vlada Bulića²⁸, kjer glavni junak Denis Lalić dežura na vhodu v

²⁶ »"Joj, kva mi to delaš, Janina?" kar zastoka, ko da ji je ful hudo. Ha. Ona to men. Pol ko je ona mene prva počela.

Ovo traje in traje. Traje do besvesti. Uopšte i ne znam kako se sve to tako polako događa, samo to znam, da traje i traje, jebo mater, traje do besvesti, i da je to super osjećaj. Nigdje nam se ne žuri, samo se milujemo. Ali onda, za neko vrijeme, obadvije smo već skinule većinu odjeće, samo da je više mjesta za milovanje, za kožu. Daša ima fenomenalnu kožu, sasvim glatku, ni jednu bubuljicu. Super je za božat. Jaz jih mam, mi je kar mal nerodn. Ali ne pred Dašom. Njej lohk zaupam, da tega ne bo trobla naprej. Prijateljica mi je. Mokra sam među nogama, mokra kao izvor na Močilniku, jebo mater, nisam još nikad u životu bila toliko mokra, sve mi zuji tamo dole, stvarno mi treba da Daša nešto uradi, nešto mora da uradi, samo ne znam što, ja ne smijem da je dodirnem između nogu, sej to medve ne delave, sej se sam božave pa tolažve, nč družga. Kako da joj kažem da želim da me dodirne? KAKO?

Moram da je dodirnem.

Malo se podignem i kažem:

"Lezi na krevet, Daša, ne boj se. Smiri se. Šššš."

Glas mam hripav, sploh nisem vedla, da je tak, se moram odkašlat.

Ona pa men:

"Ne, Janina, zakva mi po srbsk govoriš?"

Zato što sam Janina, stara, a ne neka jebena Angelca. Jebo te, baš ti je to sad važno, u ovom momentu.« (Skubic 2004: 225–226)

²⁷ *Putovanje u srce hrvatskoga sna* je svojevrsen bildungsroman Denisa Lalića. Napisan je skozi osem zgodb oziroma poglavij, ki zajemajo mlado, še ne dovršeno življenje glavnega junaka. *Putovanje* tako prinaša razvoj Denisa Lalića od mladih dni, ko je z dedkom krčil kamnite zidove po vlaški pustinji, preko šolanja v Splitu, študija v Zagrebu, vse do zaposlitve na internetnem portalu in do trenutka, ko trka na vrata uspešnosti, ki se

študentski dom ravno v času nogometne tekme med zagrebškim Dinamom in splitskim Hajdukom, kamor pridejo huliganski navijači in želijo vdreti v dom. V Denisovem napadu agresije in nekontroliranega besa se pripoved, ki sicer poteka v knjižni hrvaščini, prestavi v njegov materni jezik, in sicer južnodalmatinski ikavsko-čakavski dialekt:

»Staklo na porti se razbilo, a komadi su počeli padati po nama. Mirna se tresla.

"Jeben ti krv Isusovu! Oči ću ti izvadit!", pobisnija san ka pas, skupija sa stola snop ključeva i izletija vani. Zaletija se na me, a onda san mu snop ključeva bacija svon snagon drito u oči. Totalno se sjeba onako pijan. Već san letija prema njemu i zakačija ga, u isto vrime, šakon u glavu i kolinon u prsi. Pa je na pod. Maka san se. On se probava dignit. Zaletija san se i, ka da pucan penal, punon nogon ga probija u glavu. Lega je. Sija san mu na prsi, uvatija ga za kolet i počėja tuć šakan. Glava mu je bila sve krvavija, vrime je stalo, a ja san samo tuka i tuka.

– Pusti ga! Ubit ćeš ga! – urlala je Mirna, a onda su me četiri ruke digle s tipa. Specijalci. Mislav ih dovukao.« (Bulić 2006: 40)

Še eden karakterističen primer stilizacije sponatanega govornenega jezika lahko najdemo v Radakovičevem romanu *Sjaj epohe*, kjer gre za zapis govora huliganov, nogometnih navijačev zagrebškega Dinama Bad Blue Boysov, v katerem je jasno izražen zagrebški mestni govor na temeljih kajkavskega narečja, vrzeli, ki navadno nastajajo pri govornem izražanju pa so pri Radakoviću v huliganski maniri zapolnjene s številnimi kletvicami. Zaradi boljšega prikaza avtentičnosti, ki bi se pri prevodu izgubila, je citat zapisan v originalu:

manifestira z novim in resnim delom menedžerja, stalno punco in stanovanjem v centru mesta. Lalićevo odisejado »od motike do interneta«, prehod iz ruralnega v urbano, kontekstualizira Vlado Bulić s prikazom dveh tipov tranzicijske izkušnje: izkušnja, obeležena z vojno v zgodnjih devetdesetih in izkušnja kulturne tranzicije z začetka tisočletja. Ključno vlogo v oblikovanju simbolične identitete glavnega lika, ki je hkrati tudi pripovedovalec, igra popularna kultura, s katero je besedilo prežeto skorajda na vsaki strani romana.

²⁸ **Vlado Bulić** je rojen leta 1979 v Splitu, kjer je končal osnovno šolo in matematično gimnazijo, v Zagrebu pa je na Filozofski fakulteti študiral hrvaški jezik s književnostjo in informatologijo. Je avtor mlade, internetne generacije hrvaških piscev, ki je otroštvo preživela po zakloniščih in med alarmi pred vojaškimi napadi ter odrasčala v časih pospešene tranzicije. Literaturo je objavljala v revijah *Quorum*, *Godine nove*, študentskem časopisu *Revolt*, od leta 2003 pa je bil eden od urednikov pri reviji za književnost in teorijo *Libra Libera*. Poleg romana *Putovanje u srce hrvatskoga sna* (2006), za katerega je dobil nagrado *Jutarnjega lista* za najboljši prozno delo leta, je izdal še pesniško zbirko *100 komada*, s katero je leta 2003 zmagal na natečaju za najboljši prvenec Študentskega centra v Zagrebu. Od 2001 do 2006 je bil Vlado Bulić stalni blogger internetnega portala *index.hr*, kjer je v formi kratke zgodbe pisal blog *Pušiona Denisa Lalića*. Napisal je tudi scenarij za kratki igrani film *Game over*. Enkrat je nastopil na FAK-u.

»Čuj, gle, pazi, kurac, ja ti ono, kuš, živim za Dinamo i drugo niš ne jebem. Jebiga, ono: ko je Zagrepčan, Hrvat, kurac, taj navija za Dinamo, nema tu zajebancije, jebo ti pas mater. Nekaj moraš bit, pička mu materina, a ne da ti svaki peder kenja po glavi tu di si se rodil. Kaj, kurac, kad dođu Beograđani, ono, Srbi, Cigani u pičku materinu, i sad bu on meni, kuš, jebal mater. Mislim... Znaš ono, kurac, dođe zvezdaš, kuš, Ultras, jebo ti pas, pa mi se tu kurči, ono: "Imam samo dve reči – Zvezda, Zvezda!" Pa jebem ti mrtou mater u hladnom grobu, pička ti materina, nebuš meni ti kenjal, odi si doma seri, jebem ti mater Ciganjsku... I oni žabari u kurac, hajdukovci, on bu meni križal BBB po Zagrebu i pisal Torcida, jebem ti mater u blitvi, kuš, na njih sam nadrkan, ono, jebal bi ih, im pas, kuš, njih i Armadu iz Rijeke, jebem im mater isto.« (Radaković 2009: 169–170)

V doslej obravnavanih primerih smo predstavili stilizacijo jezika v modelu stvarnostne proze, vezano predvsem na različne oblike govorenega jezika. Sodobna informacijska družba pa nudi možnosti za inovativno rabo stilizacijskih postopkov v književnosti tudi v primeru zapisanega besedila. Tako je v stvarnostni prozi mogoče zaslediti zapise, ki imitirajo sodobno elektronsko komunikacijo, npr. sporočila elektronske pošte, SMS sporočila, internetne chate in podobno. Tudi ti postopki v glavnem prispevajo k želji po približevanju književnosti stvarnosti. Kot primer lahko vzamemo elektronsko sporočilo iz romana Eda Popovića²⁹ *Izhod Zagreb jug*³⁰, kjer smo priča dopisovanju med Tomom in Vero. Tomovo sporočilo je napisano v stilu, kot ga poznamo iz neformalne elektronske komunikacije, brez uporabe velike začetnice in šumnikov. Za našo razpravo pa je zanimiva tudi vsebina njegovega sporočila, ki pooseblja družbeno-politični kontekst, v katerem se je razvila stvarnostna proza ter izkazuje

²⁹ **Edo Popović** se je rodil leta 1957 v Zemunu, živi v Zagrebu. Na zagrebški Filozofski fakulteti je diplomiral iz hrvaškega jezika s književnostjo in primerjalne književnosti. Zaposlen je kot novinar in literarni kritik. Sredi osemdesetih je bil eden od začetnikov in urednikov literarne revije *Quorum*. Pisateljsko kariero je začel z zbirko kratkih zgodb *Ponočni boogie* (1987). Izdal je še zbirki *San žutih zmija* (2000) in *Tetovirane priče* (2006), romane *Izlaz Zagreb jug* (2003), *Dečko, dama, kreten, drot* (2005), *Oči* (2007) in noveli *Koncert za tequilo i apaurin* (2002) ter *Plesačica iz Blue Bara* (2004).

³⁰ *Izhod Zagreb jug* je roman o generaciji, ki jo je tranzicija postavila pred dejstvo, da bo v življenju potrebno nekaj spremeniti. Življenjske zgodbe junakov so različne in se skozi roman prepletajo, skupno pa jim je to, da vsi živijo v blokovskem naselju Utrina, predelu Novega Zagreba, do katerega se pride tako, da se na zagrebški obvoznici zavije na izvoz Zagreb jug. Literarne osebe romana so: Baba, zapit pisatelj, ki je v sedemdesetih izdal svoje edino in zelo popularno delo, danes pa se ukvarja z novinarstvom, Vera je njegova žena, ki ima Babinega popivanja počasi dovolj, Kančeli je puščavnik, ki si je v devetem nadstropju nebotičnika uredil svojo pečino, kjer je izklopil elektriko in počne, kar se mu zahoče, Stjepan je star odslužen mornar, ki tu in tam skoči v posteljo upokojene Magde, Robi je lastnik knjigarne, kvazi umetnik-performer, katerega umetnine ne zanimajo nikogar, razen njegove mame, Suzi je njegova nova ljubezen, Elza je Kančelijeva nova ljubezen, Tom je Verina ljubezen iz študentskih let, Čombe je star, vsega hudega vaje mačkon. Vsi se z nostalgijo spominjajo mladih zlatih sedemdesetih in se v novi dobi novega tisočletja ne znajdejo najbolje. (Povzeto po spremni besedi slovenskega prevoda romana Dušana Čatra; Popović 2004: 143)

ideološko razliko med JP, ki polemizira z vladajočo ideologijo socializma, medtem ko stvarnostna proza išče predmet nasprotovanja v problematizaciji tranzicije in kapitalizma:

»draga vera,

ni cisto okej, mislim na ton tvojega pisma. se mi zdi, da si nasedla na te zgodbe o uspehu, da si pustila, da ti drugi pravijo, kaj je pomembno in kaj ne. ne vem, ampak jaz bi na tvojem mestu dobro razmislil. zmeraj obstaja neka sila, ki je ne moreš kontrolirati (ideologija, politika, denar, moda, kaj jaz vem), lahko pa izberes, ali hočeš sodelovati v tem ali se temu upreti ali pa spet vse ignorirati. včasih smo imeli iluzijo, da se lahko upremo moci partije, pa smo se tako tudi obnasali. takrat smo imeli vse razen svobode (vsaj verjeli smo, da je tako). s svobodo je upravljal partija, mi pa smo to izgubo kompenzirali tako, da smo srli o anarhizmu, kavsali vse povprek, se drogirali in poslušali glasno glasbo. in, a je to zrusilo komunizem? ni. zrusil ga je denar, ki ga mi nismo niti imeli niti nam ni bil pomemben. smo samo prdeli v prah, kot bi rekel johnny stulic.

danes so stvari malce drugačne. danes imamo to svobodo, a ne, ampak smo spet v bedu, ker so zdaj tisti z denarjem privilegirani in bolj svobodni od drugih. lahko se meces na trepalnice, ampak tako je. in v kanadi in na hrvaškem, povsod na tem svobodnem svetu. seveda so nas spet zajebali. zajebali so nas točno tisti, ki so zrusili komunizem in nam uturili svobodo. leta in leta so nas strasili z zgodbo, da je veliki brat ideologija in da prihaja iz vzhoda. kurac! veliki bratec je cash, cisti cash in prihaja iz zahoda. in kaj zdaj? sodelovat v tem? se usest in se razjokat? se borit?

mi ne pade na pamet ne prvo in ne drugo ne tretje. jasno je, da lahko denar premaga samo se večji denar. in zato jaz vse to prav fletno ignoriram. jebe se mi. imam vse, kar potrebujem, a ne potrebujem veliko. in tudi nocem, da bi veliko potreboval. ko tako postavis stvari, je življenje bolj znosno. se pravi, lahko delas s svojim življenjem vse tisto, kar se TEBI zdi okej. poskusi moj recept, verjemi, dober je.

pozdrav

tom.« (Popović 2004: 109–110)

Podobnih postopkov se v romanu *Putovanje u srce hrvatskoga sna* poslužuje tudi Vlado Bulić. V spodnjem primeru je prikazana raba zapisa internetnega chata s pomočjo računalniškega programa za spletno komuniciranje, ki predstavlja precej natančen posnetek resničnih spletnih pogovorov, predvsem z izpisom računalniških čustvenih simbolov ter, podobno kot v zgornjem primeru, za neformalno elektronsko komunikacijo značilno neuporabo velike začetnice. V odlomku je dobro prikazana tudi problematika vzpostavljanja

vzporedne resničnosti, ki jo takšna komunikacija dopušča, ter identitetna problematika, saj se je z izbiro vzdevkov in prikrivanjem resnične identitete za računalniškim zaslonom ter laganjem mogoče predstavljati kot nekdo povsem drug. To pa lahko obravnavamo tudi kot eno izmed oblik in značilnosti v kontekstu prenovljene vloge literarnega subjekta v sodobni književnosti:

»Pave se ni pojavil. Ponovno sem se priključil na net, poslal tekst in uletel na chat. Nick: grof Vlad.

Čakal sem. Čez pet minut se je odprlo okno za private. Nick: Mary_zg_18.

Mary_zg_18> dracula?

grof_Vlad> to je moj najljubši soimenjak.

Lagal sem. Čeprav se temu ne more reči tako. Na partiju in na netu si lahko kdorkoli želiš in tega ti nihče ne more zameriti, ker je tudi ta nekdo nekdo drug. Na netu in na partiju mi je bilo ime Vlado.

Mary_zg_18> resno?

grof_Vlad> ja. ti? virgin Mary ali bloody Mary?

Mary_zg_18> :)))))) lahko oboje. in zakaj ravno Dracula? Imas rad kri?

[...]

Mary_zg_18> :)))))) gres kam zvečer?

grof_Vlad> Best. ti?

Mary_zg_18> isto. se vidiiva tam?

grof_Vlad> jasno.« (Bulić 2006: 223–224; prev. a.)

4.1.3 Značilni pripovedovalci stvarnostne proze: inteligentni, infantilni in brutalni pripovedovalec

Za prozo v kavbojkah je značilnih nekaj tipov pripovedovalca, ki jih v mnogih primerih lahko zasledimo tudi v stvarnostni prozi. Flaker (1976: 50–51) omenja inteligentnega pripovedovalca kot temeljni tip, ki se zelo pogosto pojavlja v JP. Takšen tip je velikokrat mogoče zaslediti tudi v stvarnostni prozi, njegova značilnost pa je, da gre za kolikor toliko izobraženega inteligentnega pripovedovalca, ki včasih poudarja svoj odnos do kulturnih tekstov preteklosti. Tak pripovedovalec se velikokrat giblje med izobraženimi ljudmi, vendar mu ponavadi niti njegova izobrazba niti kulturni teksti preteklosti niti tuja izobrazba ne

pomenijo prav veliko. Značilnost inteligentnih pripovedovalcev je, da se izogibajo biti biografični, nimajo pripadnosti do ustaljenih struktur, nimajo preteklosti in ne vzora. Ker še zmeraj niso vstopili v svet ustaljenih družbenih struktur, je pred njimi možnost izbire, vendar pa najpogosteje izberejo konflikt ali evazijo z zavračanjem ustaljenih vrednot. Zato se inteligentni pripovedovalec v stvarnostni prozi reprezentira skozi pojav likov, kot so kvazi študentje in umetniki, neuspešni dijaki, diplomanti pred možnostjo izbire za nadaljevanje življenja ipd. Primere takšnih literarnih oseb stvarnostne proze najdemo v romanih *Ata je spet pijan* (ata Čatko je kvazi literat, ki se raje posveča alkoholu, denar pa si služi tudi kot izterjevalec), v Čarovem *Pasjem tangu* (Viktor Viskas je študent, tik pred diplomo, v čustveno-eksistencialni krizi), v omenjeno kategorijo pa lahko uvrstimo tudi Bora iz *Sjaja epohe*, ki je sicer literarno izobražen in zaposlen v kulturni redakciji, vendar zaradi nepriznavanja norm zapusti delovno mesto.

Ko takšnega pripovedovalca označujemo kot inteligentnega, imamo v mislih predvsem stilistične vrednosti njegovega pripovedovanja in ne intelektualne. Pripovedovalec po pravilu ni predstavnik intelektualnih in jasno določenih svetovnonazorskih kategorij – celo je v največ primerih dezideologiziran. V izražanju takšen pripovedovalec ni filozofičen, čeprav je pogosto nagnjen k modrovanju, ki je navzven enostavno, izraženo z običajnim besednjakom; njegove svetovnonazorske kategorije dobivajo izgled naivnosti, vse do infantilizma (Flaker 1976: 52).

Pripovedovalec iz Radakovičevega *Sjaja epohe* sicer najbolj odstopa od opisanega tipa pripovedovalca, saj pripada svetu intelektualcev, je izobražen, načitan in razgledan, zelo dobro pozna književnost in predvsem rock glasbo, kar skozi pripovedovanje venomer poudarja, v nekaterih delih se zato njegova pripoved bliža enciklopedičnosti in filozofičnosti. Radakovičev pripovedovalec ima tudi izrazito pozitiven odnos do izobrazbe in še bolj do kulturnih tekstov preteklosti, njegova edina maksima je pisanje in branje³¹. Kljub temu da se Boro zaradi izgube službe, podobno kot številni drugi junaki modela stvarnostne proze,

³¹ »Jaz si želim samo najosnovnejše – da berem in pišem! Pomembno je samo, da bereš brez vrstnega reda, brez zgodovine, kronologije, periodizacije, klasifikacije in potem vse funkcionira. Ni važno, da je knjige nekdo nekoč napisal. Važno je, kaj so one zdaj, da so tu, v tem času in tako odpravljajo preteklost in prihodnost. Ko bereš, čas teče drugače, komaj takrat je to človeški čas, in to je brezčasje.« (Radaković 2009: 20, prev. a.)

znajde v težavah, je njegova pripoved skozi celoten roman zelo vitalistična, ne prepusti se popolni resignaciji, temveč išče rešitve ter želi spreminjati sebe in svet na bolje:

»»Pospešek nastane, ko na predmet deluje konstantna sila v smeri gibanja. Če je življenje ta pospešek in je moje obnašanje, moj karakter, moj temperament ta sila, kaj se potem pospešuje, kam sploh drovim? In če je ta sila izven mene? Jaz predmet, življenje sila. Vse skupaj mi izgleda, kakor da ob rojstvu padeš na peščena tla, na ravno površino, ki začne nato počasi ponikati, ti jo krpaš, nadgrajuješ, se poskušaš utrditi, podzidavaš, toda propadanje je vse hitrejše. Ugotavljaš, da je pesek čas, njegov prostor je vse ožji, v nezadržnem vrtincu propadaš skozi grlo, skozi utesnjen prostor, tolmun, tvoj čas in pesek sta se iztekla, ti si se iztekel, dezintegriraš se, raztreseš se v pesek in čas ter se razpršiš po nekem hribu, peščenjaku ...«, je razmišljal Boro, loveč samega sebe, kako prvič v življenju poskuša opisati ali definirati življenje. Metafora? Alegorija? Se v vsakem pojavu skriva usoda celote? Fatalizem, determinizem? Lažje je definirati smrt!

[...]

»Nešto se mora promijeniti, znam« (Stublić), »Something better change« (Strangers), »Kako da sačuvam sebe od promene? Samo putem promene!« (Ekaterina velika), »Ustrajmo na putu triju reformi!« (CK SKJ), rokerji so zmeraj vlekli naprej, kolikor so le mogli, Partija je vlekla nazaj, kolikor je mogla, ostali so razvlekli preostalo. Boro je razmišljal o svoji spremembi, s katero bi lahko sledil novi dobi, ki jo je na prostoru, kjer je živel, definiral kot elektronski srednji vek v nastajanju. (Radaković 2009: 209, prev. a.)

Podoben primer inteligentnega pripovedovalca lahko najdemo tudi v romanu *Noč v Evropi* Polone Glavan v poglavju, kjer spremljamo zgodbo uličnega tatu, ki svojo žeparsko dejavnost opravlja na nočnem vlaku Pariz–Amsterdam. Za inteligentnega pripovedovalca ga lahko označimo predvsem zato, ker zelo premeteno razmišlja o svojih podvigih in je perfekcionista. Tako se tudi njegova pripoved bliža filozofičnosti, saj je, kot je mogoče razbrati, svojo kriminalno dejavnost izbral predvsem zaradi lastnega svetovnega nazora. Kriminal opravičuje z nepravičnim svetom in družbeno neenakostjo, ki jo želi na takšen način vsaj malo omiliti:

»Christophe je temu rekel postranski zaslužek. Policija je temu rekla drobni kriminal. Christophe se je ob tem izrazu seveda režal. Drobní kriminal, je rekel, kaj na svetu naj bi to pomenilo? Da jemlješ

drobnarije? Stvari, krajše od pol metra – ne vem, ožje od deset centimetrov? Je še vedno drobni kriminal, če nekemu z vrta suneš polivinilsko plahto, ki meri deset krat deset? A? *Christophe je iztegnil roko po škatlici cigaret, ki je ležala na mizi med njima. Ne, resno, je rekel. Če ukradeš avto, to ni drobni kriminal. Če ukradeš denarnico, je to drobni kriminal. Pri tem pa ni pomembno, ali si enemu ukradel enega od petih avtov, drugemu pa celo premoženje. Je to pravično? [...] Tako je to v tej družbi. Enim vse, drugim nič. [...] Daj no mir. Midva že nisva nobena kriminalca. Najina naloga je opozoriti družbo, da je v njej nekaj gnilega. Jo prisiliti, da opazi, kako samo sebe žre od znotraj. Če imava od tega kaj koristi, pač toliko bolje.»* (Glavan 2001: 136)

Pri zgornjih primerih inteligentnega pripovedovalca ni opaziti infantilizma, o katerem bomo govorili v nadaljevanju. Vendar pa inteligentna pripovedovalca, kot ju je mogoče zaslediti pri Radakoviću in Glavanovi, kljub temu ne pripadata svetu ustaljenih vrednot, temveč iz njega izstopata in mu z uporniško držo tudi nasprotujeta. Infantilni pripovedovalec oz. infantilizem pripovedovalcev je naslednji tip pripovedovalca, ki se pojavlja v stvarnostni prozi, in temelji na izražanju naivnosti v pripovedovanju. Ponavadi se pojavi, kadar je pripovedovalec otrok ali mladostnik, zato lahko tip infantilnega pripovedovalca v slovenskem modelu stvarnostne proze najdemo v že predhodno omenjenih romanih *Čefurji raus!* in *Fužinski bluz*. Primer takšnega pripovedovalca pa lahko izpišemo tudi iz Jergovićeve³² kratke zgodbe *Izlet* iz zbirke kratkih zgodb *Sarajevski Marlboro*³³, ki govori o izletu uslužbencev Službe državnega

³² **Miljenko Jergović** se je rodil leta 1966 v Sarajevu, kjer je na Filozofski fakulteti diplomiral iz filozofije in sociologije. V Zagreb se je med vojno preselil leta 1993, kjer dela kot novinar in književnik. Jergović je eden izmed svetovno najbolj znanih sodobnih hrvaških pisateljev, njegova dela pa so prevedena v več kot dvajset jezikov. Zaslovel je s prelomno zbirko kratkih zgodb *Sarajevski Marlboro* (1994), za katero je prejel tudi nagrado za najboljšo prozno delo v Republiki Hrvaški *Ksaver Šandor Gjalski* in književno nagrado za mir *Erich-Maria-Remarque-Friedenspreis*. Izdal je še pesniške zbirke *Opervatorija Varšava* (1988), za katero je prejel *Goranovo nagrado*, *Uči li neko noćas u ovom gradu japanski?* (1992) in *Himmel Comando* (1992). Med njegovimi bolj znanimi deli so še zbirka kratkih zgodb *Mama Leone* (1999), noveli *Buick Riviera* (2002), romani *Dvori od oraha* (2003), *Ruta Tannenbaum* (2006), *Srda pjeva, u sumrak, na Duhove* (2007) ter knjigah esejev *Historijska čitanka 1 in 2* (2001; 2004).

³³ *Sarajevski Marlboro* je zbirka kratkih zgodb, ki velja v sodobni hrvaški književnosti za prelomno, saj je začrtala temelje novemu tipu proze, ki je v drugi polovici devetdesetih in v začetku novega tisočletja na Hrvaškem prevzel vodilno vlogo – modelu stvarnostne proze. *Sarajevski Marlboro* je v času krvave vojne in poplave nekvalitetne avtobiografske in dnevniške vojne proze v hrvaško književnost vnesel smernice, kako se lahko resnični dogodki in predmeti uporabijo kot prikladno literarno gradivo. Zbirka je sestavljena iz 29 kratkih zgodb, v katerih se pojavljajo najrazličnejši navadni ljudje, posamezniki in predmeti, in njihove majhne zgodbe ter usode, zaznamovane s tragično veliko zgodbo vojne. Vojna predstavlja skupni imenovalac celotne zbirke, čeprav so glavni junaki v zgodbah predvsem navadni ljudje in predmeti. Osrednjo zgodbo zbirke predstavlja zgodba z naslovom *Grob*, po kateri nosi zbirka tudi ime, saj je dogajanje postavljeno na eno izmed bosanskih

knjigovodstva v Jajce, pripovedovalec pa je otrok ene izmed uslužbenk. V tem primeru gre za klasičen tip infantilnega pripovedovalca, pri katerem poteka pripoved skozi oči majhnega otroka, ki nekatere stvari vidi prvič in za njih niti še ne pozna besede, zato jih opiše na svoj način, hkrati mnogih stvari tudi še ne razume, zato je njegovo pripovedovanje zelo naivno:

»Škrbavi Džemo je s seboj vzel vojaško čutarico, ki jo sedaj ponuja okoli, pa jo, tako za šalo, ponudi tudi tebi. Pomisliš, da je notri voda, vendar te zdrami oster vonj tekočine, s katero medicinska sestra pred cepljenjem namaže ramo. V tem trenutku ti je želodec dokončno odpovedal poslušnost, sedež pred seboj si oblil z neko grenko rumenkasto maso, ki ti bo tako lepljiva še dolgo ostala v nosnicah. [...] Pod Jajcem, pravi, so hodniki, iz katerih, ko si enkrat spodaj, ne moreš več priti ven. Tja mečejo fantke, ki kadijo v šolskih straniščih. Nad tem si se zgrozil. Nikoli nisi kadil, vendar bi morda lahko kdo pomislil, da si, in te vrgel noter. Grozno bi bilo vse življenje bloditi po temi.

Odšli ste v neko dvorano s slikami herojev. Tu je tovariš Tito naredil Jugoslavijo. Vprašal si, ali je tovariš Tito naredil tudi Jajce. Džemo je rekel, da ga ni, ampak kot da ga je. Tega nisi razumel. Po tvojem mnenju je bil edino tovariš Tito dovolj velik, da bi lahko zložil lego kocke za slapom. To Džemovo "ni, ampak kot da ga je" zelo smrdi, kot tudi njegova čutarica.« (Jergović 2003: 8–9)

Pogost primer je tudi, da je pripovedovalec že odrasel, vendar kadar pripoveduje o svoji preteklosti, ki je že precej oddaljena od trenutnega gledišča, uporabi postopek infantilne stilizacije. Primer takšne stilizacije najdemo v Bulićevem *Putovanju u srce hrvatskoga sna*, v katerem junak Denis Lalić večkrat retrospektivno razmišlja o dogodkih iz svojega otroštva, pri čemer se njegovo pripovedovanje iz odrasle vrne v otroško perspektivo in na raven otroškega diskurza, jezik pripovedi pa je južnodalmatinski ikavsko-čakavski dialekt, ki predstavlja pripovedovalčev materni jezik:

»Meni i Krli je Marin bija najveća faca u selu. Zato šta je bija najjaći i šta su svi znali, da mene i Krlu ne smu dirat jer bi ji Marin razbija. Učija nas je kako ćemo se tuć. Uvik je ponavlja: "Kad ide na te, baci mu bilo šta u oči da se sjebe, onda ga udri. Kad prvi udreš, usere se. Ako pane, ne štedi, ubij boga u njemu jer bi se moga dignit." Ali nije nan samo zato bija drag. Dikod bi nas sija u auto i, kad niko

pokopališč med vojno, glavni motiv zgodbe pa predstavlja motiv navznoter obrnjene škatlice cigaret sarajevskega Marlboro, ki prikazuje vso tragiko vojne in njen vpliv na usodo posameznikov in predmetov, kjer še majhna škatlica cigaret pridobi čisto nov in drugačen kontekst.

ne bi gleda, dava nan da zapalimo duvan, pokaziwa nan gole ženske iz nekoga Starta i pušta nan neku čudnu muziku od neke grupe šta se zove Azra.

...ili je nemir ili je nemir

ili je strast ili je strast

ima tog ovdje ima tog ovdje isuviše...

Ta pisma mu je bila najdraža. Zato šta je najžešća, govori ja je. Ja i Krle ništa nismo razumili šta ti čovik piva, ali bila je to najčudnija grupa za koju smo znali pa bi posli, kad bi druga dica pričala kako su in mater i ćaća kupili novu kazetu od Magazina, mi govorili kako je to za malu dicu i kako mi slušamo Azru.» (Bulić 2006: 48–49)

V stvarnostni prozi se pogosto pojavlja tudi odrasli infantilni pripovedovalec, ki ustvarja opozicijo infantilni pripovedovalec ↔ svet odraslih. Pri tem velja opozoriti na to, da kadar govorimo o takšnem infantilnem pripovedovalcu, ni pomemben svet otroške psihe in njegovo oblikovanje, temveč infantilni način izražanja. Pri tem mislimo na osebni stil, utemeljen na sintaktičnem poenostavljanju, izogibanju podredno zloženih povedi, pogosti rabi polisindetona, anakoluta, stalnih fraz, in nasploh vsega, kar oponaša otroški govor in otroško logiko (Flaker 1976: 59). Za takšnega nezanesljivega infantilnega pripovedovalca lahko označimo pripovedovalca iz romana *Ata je spet pijan*, saj je ata Čatko odrasla oseba, ki ne pripada strukturiranemu svetu odraslih, temveč se obnaša zelo naivno, celo pubertetniško in takšno je tudi njegovo pripovedovanje, ki se bliža enostavnemu otroškemu diskurzu. Z bralcem vzpostavlja izrazito komunikativen in prijateljski odnos ter ga hkrati obravnava kot intelektualno enakovrednega ali celo podrejenega partnerja, saj mu skozi pripovedovanje pogosto razlaga stvari, ki so povprečnemu bralcu samoumevne in jasne (prim. »Imel sem jih pet ali šest. Let, namreč.«):

Spominjam se nekega izsečka! Imel sem jih pet ali šest. Let, namreč. Ker je bila doma prevelika gneča, bili smo trije otroci, in še, kakor se spodobi, dva starša, sem živel pri stari mami, na kmetiji. In ker smo bili na kmetiji, je bilo tam pač veliko živali. Živali imam že od nekdaj rad, ljudi ne. Pa pustimo to. Namreč, tam sem preživiljal svoje otroštvo, in da se razumemo, to mi je bilo zelo zelo všeč. [...] Na kratko: počutil sem se kot pravi kmetič, in kot tak sem imel tudi svojo ljubezen. Ta ni bila neka svetlolaska iz največje bajte v vasi, po možnosti hči pretkanega avtoprevoznika ... Bila je pujska ali odojčica, ne vem, kako se temu reče, s ... svetlečo rožnato, komaj kaj ščetinasto kožo. Suzi! Tako sem jo imenoval in to, mislim, vse pove. Jaz in moja Suzi. [...] In kot gredo te stvari v življenju, je kmalu

prišel tudi njen trenutek. Dan, ko je poznavalsko oko tovrstnih zadev presodilo, da je moja Suzi godna. Godna za zakol! Če si lahko dovolim malce pesniškega sranja: temni oblaki so se takrat spustili na našo vas, predvsem na moje srce. Z razpadajočo škodo zelene barve se je pripeljal vaški klavec, znani pijanec Amperšek. Kot kakšen dohtar si je nadel belo haljo in trezen pogled. Vzel je pištolo, jo napolnil in nameril v že tako čisto prestrašeno Suzi, ker ... Ker, amiši moji, pujski, sploh tiste male svetleče rožnate pujske, čutijo, kdaj pride njihov čas, res.» (Čater 2004: 15–16)

Kot smo omenili že v zgornjem odlomku, se pripovedovalec Čaterjevega romana ves čas obrača k fiktivnim bralcem in jih poimenuje kot vernike »amiši moji« ter jih nagovarja kakor svoje pivske prijatelje ter ljudi, ki obkrožajo njegov svet (»kurbe«, »ostali nepremišljeni ptiči«). Spodnji primer ponazarja tudi temo emigracije zaradi konfliktna situacije, ki je bila v nalogi že obravnavana, ter nakazuje, sicer ne tako zelo očitno, še eno značilnost pripovedovalca stvarnostne proze, to je, da skozi pripoved ne dozoreva³⁴, po čemer se takšni junaki modela stvarnostne proze tudi najbolj razlikujejo od junakov klasičnega *bildungsromana*. Ata Čatko se kljub svojim nepremišljenim dejanjem, zaradi katerih mora pobegniti v Latinsko Ameriko, ne kesa preveč in še zmeraj deluje sproščen in naiven kot prej, ko s koko v krvi zapušča Slovenijo:

»Vedel sem, da točno ve, kam potujem, da ve, na katero letalo bom prestopil v F. na Maini in vse to. In da ve, da je to najboljše za vse nas in Vas, amiši, kurbe, ljubezni, prijatelji, znanci in ostali nepremišljeni ptiči. Nepremično sva zrla nekaj časa drug v drugega in to je bilo moje edino slovo od Vas in tega kontinenta. Še potem, ko sva se s koko v moji krvi skupaj odlepila od tega planeta, mi je bilo jasno, da se je prišel Dragan prepričati, da bom živ in zdrav zapustil ta Vaš svet, pa karkoli že to pomeni, amiši moji. In to je to!
Adios amigos.» (Čater 2004: 228)

³⁴ Najlepše ponazarja to značilnost Markovo razmišljanje v zaključku romana *Čefurji raus!*: In sem stal tam pod tisto feltno od bicikla, ki je glumila, da je obroč, in res se mi je zdelo, da bi lahko še bolj najebal, da sem v primerjavi z Adijem, Acotom in Dejanom v bistvu srečkovič. Oni so najebali, jaz sem se pa rešil. Radovan me je rešil. In zato bi vse naredil še enkrat isto. Edino bi mogoče dve stvari spremenil. V miru bi si hotel še enkrat od začetka ogledat finale Lige prvakov med Arsenalom in Barco, ker v bistvu še vedno ne vem, kdo je sploh zmagal. Pa tisti stari čefurki iz lifta bi dal tisto svojo Chicago Bulls kapo. To bi bila scena, ko bi ona z njo prošetala po Fužinama.

Posebno različico pripovedovalca v stvarnostni prozi, ki je karakterističen tudi za JP, predstavlja brutalni pripovedovalec. Po pravilu predstavlja tak pripovedovalec huligansko sredino, socialno margino mestnega prebivalstva, ki je v nasprotju s čvrstimi in hierarhiziranimi socialnimi strukturami. Najbolj značilen primer takšnega pripovedovalca predstavlja v razpravi že omenjeni pripovedovalec, huliganski navijač nogometnega kluba Dinamo, ki se pojavi v romanu *Sjaj epohe*. Nenazadnje lahko med takšnega pripovedovalca uvrstimo tudi pripovedovalca Čatrovega in Vojnovičevega romana, ki sta nekakšna kombinacija infantilnega in huliganskega oz. brutalnega pripovedovalca.

Najbolj značilni pripovedovalci stvarnostne proze so torej trije: inteligentni, infantilni in brutalni. Tako kot stilizacija jezika, tudi izbira pripovedovalca znatno vpliva na željo po verodostojnosti v opisu stvarnostne proze in doseganju mimetičnosti, še posebej to velja za infantilnega ter brutalnega pripovedovalca. V praksi je omenjene tipe največkrat težko ločevati, saj je večina pripovedovalcev stvarnostne proze nekakšna kombinacija prepleta značilnosti infantilnega, brutalnega in inteligentnega pripovedovalca. Na tem mestu velja omeniti še, da je zaradi posebnega odnosa stvarnostne proze do resničnosti za ta prozni model najbolj primeren prvoosebni pripovedovalec, zato je ta tip pripovedovalca tudi prevladujoč. Stvarnostna proza prav tako praktično sploh ne pozna vsevednega pripovedovalca, saj tudi v primerih, ko je pripoved tretjeosebna, ta poteka s stališča pripovednih oseb, njihovih izkušenj, zaznav in predstav.

4.1.4 Stvarnostna proza in literarna tradicija

V razpravi smo že omenili, da transrealistični model stvarnostne proze predstavlja v literanozgodovinskem kontekstu sodobne književnosti predvsem opozicijo modernistični in postmodernistični književnosti. Tudi hrvaški literarni fenomen FAK, ki je najbolj intenzivno vzpostavil model stvarnostne proze, je nastopil izrecno proti postmodernizmu in literarni tradiciji, zato je potrebno na primerih preveriti, kako se to odraža na konkretnih besedilih tega tipa proze. Pri tem je, tako kot v ostalih primerih tega poglavja, obravnavani odnos zelo podoben JP. Zato lahko tudi za stvarnostno prozo navedemo ugotovitev Aleksandra Flakerja (1976: 151), da se »tuja beseda« v besedilih našega tipa zelo pogosto pojavlja kot fragment kulturnega teksta preteklosti, s katerim stopi pripovedovalec v poudarjen in aktiven soodnos,

najpogosteje kot odnos opozicije do »klasičnega« teksta. Za razvoj takšnega odnosa opozicije do kulturnih tekstov se največkrat uporabljajo ironični in parodični postopki, ki se reprezentirajo skozi »načitanega« pripovedovalca, ki nam razlaga ali indicira svoj odnos do čtiva. Pri tem je značilno, da se takšen »načitani« pripovedovalec ne pojavlja samo v tipu proze z inteligentnim pripovedovalcem, temveč tudi pri drugem, brutalno-huliganskem tipu pripovedovanja (Flaker 1976: 155).

Zelo karakterističen primer takšnega odnosa do literarne tradicije se pojavi v romanu *Noč v Evropi*, kjer se trojica mladih ameriških popotnikov pogovarja, če ne bi odpotovali še malo na Irsko in v tem kontekstu pride do omembe Uliksesa Jamesa Joyca, kjer eden od prijateljev omeni Molly Bloom, medtem ko drugi najprej sploh ne ve, za kaj se gre, nato pa zaključi, da je popivanje pod kakim bavarskim hrastom edina tradicija, ki jo potrebuje. S tem je jasno izražen pripovedovalčev omalovažujoč odnos do tradicije:

»"Daj no", je rekel Mike. "Daj no. Ne bi šli malo na Irsko? Na enega guinnessa? Pogledat vse tiste norce tam zgoraj, ki se bojijo hoditi pod lestvami? Skakat v posteljo k Molly Bloom in to?"

Dave je odkimal.

"Pojma nimam, o čem govoriš. Kdo je ta Molly Bloom? Tvoja bivša? Si mogoče potreben, pa se ti je stožilo po njej?"

Mike ga je lopnil po glavi.

"To je tista ženska iz Uliksesa, budala. Simbol. Vara moža in si vmes izmišlja čudne zgodbe."

"Ničesar ne štekam."

"Tradicija, stari. Miti. Zgodovina."

"Raje bi se nalival s pivom pod kakim bavarskim hrastom," je rekel Dave. "To je vsa tradicija, ki jo potrebujem."« (Glavan 2001: 86–87)

V *Fužinskem bluzu* Andreja E. Skubica najdemo zanimivo značilnost, pri kateri se odnos do literarne tradicije vzpostavlja skozi infantilnega brutalnega pripovedovalca na način

asociacije³⁵ v najbolj nenavadnih situacijah, kar vsekakor deluje ironično-parodično³⁶. Primer takšne asociacije najdemo v delu, kjer Pero, ki predstavlja takšnega načitanega infantilnega pripovedovalca, gleda po televiziji Discovery Channel in oddajo o avstralskih kljunaših, ki mu vzbudijo asociacijo na *Bobre* Janeza Jalna. Takšna asociacija na slovensko literarno tradicijo, ki se pojavi v naivnem notranjem monologu pripovedovalca skupaj z referenco na pornografijo, v dani situaciji vsekakor deluje ironično in na nek način razvrednoti njen kulturni pomen:

»Če bi vsaj kakšni avioni bli to noč na Discoveryju. Pa niso bli, ne, sem moru kretenske avstralske kljunaše gledat. [...] Sam so pa kul živali to, pa če majo jajca al pa če jih nimajo. Ej, da bi takoj enga mel, tko za kučnega ljubimca, kao, če bi mel enkrat vrt pred bajto pa eno reko čez spelano. Ma, reko, dobro, to je mal težka. Ribnik. Tko, en tak bunar.

Ma kurac bunar, kdo je pa še vidu, da bi kljunaš v bunaru žvel.

Al pa druga varianta, še bolj, ej: bobri. Bobri so zakon, mislim. Fresh college beaver. Ob vodiki lepo sediš, tam pa – bobrčki šetajo.

Sam, mah, kurac bobrčki, kva bluziš, Janez Jalen pa te fore, boš ti kurac mel kdej vrt pa bajto.» (Skubic 2004: 6)

Ker predstavlja eno izmed temeljnih značilnosti stvarnostne proze tudi urbana tematika, o kateri bo v nadaljevanju razprave še govora, ni nič nenavadnega, da se odnos do literarne in kulturne tradicije v tem proznem modelu vzpostavlja tudi skozi prostorsko dimenzijo. Znotraj urbanega prostora, v katerem se najpogosteje gibljejo pripovedovalci stvarnostne proze, se takšen odnos vzpostavlja predvsem preko spomenikov in kipov znanih književnikov in pomembnih zgodovinskih osebnosti, ki v urbanem prostoru kot spominska obeležja predstavljajo element kulturne tradicije, s katerim prihajajo pripovedovalci v stik in

³⁵ Podobna asociacija se pojavi pri Janini, kjer pripovedovalka omeni Kafko, vendar narobe navede njegovo ime: »Nijesam ni dobro primjetila, kako Daša postaje nešto opaka. Vjerovatno zbog one gandže, i Daša je prvo gut, pa ona postane nešto sasvim drugo. Franc Kafka, Metamorfoza. Pretvori se u gamad.« (Skubic 2004: 36)

³⁶ V romanu *Ata* je spet pijan se takšen ironično-parodični odnos do literarne tradicije vzpostavlja skozi pripovedovalčevega prijatelja z vzdevkom Dostojevski: »Ne vem, kaj mu je storil ubogi Fjodor Mihajlovič, kajti naš Dostojevski ni nikakršen beležnik dogajanja okoli sebe. Pravzaprav sploh ne vem, zakaj ga tako kličemo. Mislim, da zaradi tega, ker je nor na vse, kar je rusko, in ker mu je nekoč njegov stari postavil vprašanje, kakšna je razlika med njim in Dostojevskim. Ker ni dobil odgovora, mu je kar sam razložil. Torej, je pravil njegov oče, Dostojevski je idiota napisal, on pa ga je naredil. Nesramen tale njegov očka, kajne? Je pa naš Dostojevski daleč od idiota, takšnega in drugačnega.« (Čater 2004: 31)

vzpostavljajo značilen ironično-parodičen odnos. Kot takšen primer lahko navedemo roman *Pasji tango*, kjer se pomemben del zgodbe vrti okrog kipa Edvarda Kardelja, o katerem poteka žolčna polemika med Anitinima stricema, ki se znajdetata na nasprotni strani. Prvi ga želi odstraniti in pretopiti, drugi ga želi v imenu borcev zaščititi. V tem primeru gre za problematizacijo slovenske polpretekle zgodovine in obeležja socialistične ideologije. Ironično-parodični odnos se v romanu vzpostavi predvsem preko skupine mladih umetnikov, ki jim idejno in generacijsko pripada tudi Viktor Viskas, ki iz polemike okrog kipa izvedejo nekakšen neoavantgardistični umetniški performans oz. spektakel na meji absurda, s čimer je jasno izražen odnos do ideoloških vprašanj. V hrvaški književnosti najdemo podoben primer tudi pri Popovičevem romanu *Izhod Zagreb jug*, kjer gre za posmehljiv in ironičen odnos pripovedovalcev do hrvaške kulturne tradicije ob komentiranju doprskih kipov Krsta Frankopana in Ivana Mažuranića:

»In se je zaustavil pred kamnitim doprsnim kipom in se soočil z grozljivim obrazom hrvaškega plemiča. Krsto Frankopan je umrl leta 1527, a je njegov izraz na obrazu tak, kot da se je tega zavedel šele danes.

Poglej si ga, je rekel Baba, kot bi ravnokar videl svojo smrt.

Se pravi, bova zdajle malo o Frankopanih, a? Mislim, kakšne veze ima jebeni Frankopan s tistim, kar sem ti ravnokar povedal?

Pa poglej tistega tam, je rekel Baba in pokazal na naslednji kamniti doprsni kip.

Mislim, ej, je rekel Kančeli.

Ivan Mažuranić, je rekel Baba. Poglej si ga samo, kako se kurči. Ko zadnja pičkica! Obrnil je hrbet Frankopanu in se kurči ... In, a veš zakaj? Zato, ker so bili Mažuranići frankopanski kmeti, evo zakaj! In to ga je preganjalo celo življenje. Ker je bil kmet po duši. Ni velik tisti, ki se velik rodi, pač pa je velik tisti, ki se rodi mali ... Mislim, ne me jebat s to desetarsko pametjo. Ni klošar tisti, ki po cestah srfa, pač pa je klošar tisti, ki v Sabor hodi ... Mislim, ej!« (Popović 2004: 118–119)

Podobno kot pri Skubicu, najdemo primer asociacije na literarno tradicijo tudi pri Popoviću, kjer tokrat asociacijo na književnost prve polovice dvajsetega stoletja sproži prostor kletne garsonjere, v kateri se znajde literarni junak Baba in ki ga spominja na prostore, o katerih je bral v zgodbah piscev iz začetka dvajsetega stoletja. Ko se v nadaljevanju zapije, nazdravlja tudi na Ivana Mažuranića:

»Baba je ležal v kleti dvorišne hiše v Meduličevi in razmišljal o literaturi proe polovice dvajsetega stoletja. Le kako mu je to padlo na pamet? Najprej ga je, ko je s pogledom krožil po garsonjeri in ko je začel razumeti, da bo tu preždel kdo ve koliko dni, mesecev ali let, zgrabilo malodušje. V primerjavi s tem stanovanjem je bila Kančelijeva betonska pečina, od katere ga je drugače kar mrazilo, povsem dostojna. In potem je doživel napad paramnezije. Jebeni deja vu. Ta prostor mu je bil znan, zelo znan. Močan vonj po vlagi, napihnjene tapete, popackane s sivimi in rjavimi madeži (kot stare pomorske karte), pohištvo, s katerega odpada furnir, revna kuhinja v separeju, ločena od sobe z izprano zaveso, skupni vece na hodniku, z železnim umivalnikom in porumenelim, počenim ogledalom. In to dvorišče, obraslo s plevelom, z bifejem in avtomehanično delaonico, polno počenih osi, s kupom motorjev in kdo ve kakšnih še motornih delov. O takih prostorih je Baba bral v zgodbah piscev iz začetka dvajsetega stoletja, in zdaj se sprašuje, s čim si je zaslužil, da na tak način podoživlja preteklost. [...] Vstal je in šel do hladilnika. Tudi hladilnik je bil iz nekega drugega obdobja. Otikal je zložene pločevinke piva. Takoj se je bolje počutil. Tudi glavobol se je malce skuliral. Vzel je pločevinko in steklenico vodke. V omarici nad umivalnikom je našel kozarec iz brušenega stekla. Vse to je položil na mizo in začel. Za dušo slovansko, vodka, pivo. Za srce ranjeno, vodka, pivo. Za oči čarnaje, vodka, pivo. Za polomljeno os, vodka, pivo. Dvignil se je in šel po novo pločevinko. Za fergazer, vodka, pivo. Za Mažuraniča in vse ostale kmetavze, vodka, jebemtidobraje, pivo.« (Popović 2004: 133)

4.1.5 Civilizacijski kompleksi v stvarnostni prozi

Kot civilizacijski kompleksi v stvarnostni prozi so mišljeni v prvi vrsti stilski kompleksi, ki izražajo pripovedovalčevo pripadnost sodobni urbani civilizaciji in njej pripadajočem tipu kulture (Flaker 1976: 127). V to področje je mogoče uvrstiti že v tipu izbranega in stiliziranega žargona mladega pripovedovalca, ki sam po sebi pooseblja sodobnost. Prav tako je značilna uporaba anglicizmov, kot npr. »bejba v leder džaketu« (Skubic 2004: 8), »totalno bed« (Isto: 36), »etitjud problem« (Isto: 40), ki obeležuje pripadnost mladega pripovedovalca svetu sodobne civilizacije. Za JP je zelo karakteristična tudi karakterizacija oblačil kot znaka socialnega statusa, pogleda na svet ali karakterja literarne osebe (Flaker 1976: 129). Potrebno je opozoriti, da je stil oblačenja v JP nosil pomembnejši pomen, kakor v stvarnostni prozi, saj so kavbojke Levi's in superge All Star, do katerih v Jugoslaviji ni bilo tako enostavno priti, takrat pomenile statusni simbol in seveda odpor do prevladujoče ideologije. Kljub temu je

tudi v stvarnostni prozi mogoče najti primere, ko stil oblačenja izraža njegovo pripadnost sodobni civilizaciji, nenazadnje so značilno oblečeni tudi mladi popotniki na vlaku v romanu *Noč v Evropi*, saj nosijo oblačila v sproščenem stilu, kar predstavlja majico, kavbojke ali kratke hlače in superge. Kot zgled pa lahko navedemo tudi *Sjaj epohe* in Borove priprave na nastop britanskega punk-pesnika Johna Cooperja Clarka, kjer želi Boro z njim opraviti intervju:

»Opremljam se kot Ahil pred bitko, kot Rambo, ko se odpravlja v Vietnam, da pobije dva, tri tisoč Rusov: nove spodnjice, čiste nogavice, zlikana srajca črne barve, preko katere potegnem ozke črne hlače, ki jih zapenjam z naglim vlečenjem zadrge – zak! – črne škornje, ki sem jih prejle spoliral, da zdaj črniijo in se svetijo kot Ahilov meč. Črna jakna in na koncu še črni klobuk. Man in Black.[...] Iz svojega izgleda sem izolekel maksimum. Priprave za novo obdobje mojega življenja so končane – sedaj najprej John Cooper Clark in literatura, pozneje pa Majda in jaz v pristnem dvoboju.« (Radaković 2009: 73; prev. a.)

Za model stvarnostne proze je značilno tudi nenehno navajanje faktografskih podatkov iz resničnega življenja. Tako se neprestano pojavljajo mesta, kraji, ulice in drugi prostorsko preverljivi elementi, o čemer bomo več govorili v naslednjem poglavju o urbanosti stvarnostne proze. Poleg urbane tematike pa se v stvarnostni prozi zelo pogosto pojavljajo tudi elementi popularne kulture, in sicer iz sveta sodobne popularne glasbe, filma in tudi športa, medijev ter potrošniške družbe, kar lahko vse uvrstimo v kategorijo pripovedovalčeve pripadnosti sodobni civilizaciji. V slovenski književnosti stvarnostne proze lahko najbolj značilne primere znova najdemo v romanih *Čefurji raus!* in *Fužinski bluz*, ki ju je na sploh mogoče označiti kot najbolj karakteristična primera stvarnostne proze pri nas. Tudi v drugih romanih se pogosto pojavljajo reference iz resničnega življenja, tako se npr. v prvem in zadnjem poglavju *Fužinskega bluza* pripovedi različnih pripovedovalcev začnejo z besedili glasbenikov (Peter Gabriel, The Pretenders, Talking Heads, Pink Floyd), podobno tudi v romanu *Ata je spet pijan*, ki se začne z motom glavnega vokalista skupine AC/DC Bona Scotta, drugače ni niti z romanom *Sjaj epohe*, ki si za izhodišče izbere pesem Jure Stublića in jugoslovanske novovalovske skupine Film *Zagreb je hladen grad* ter verze iz pesmi *Bodies* britanske punk skupine Sex Pistols. V književnost vdira tudi popularna kultura sodobne televizijske in filmske produkcije, tako pri Vojnoviću »čefurke šetajo in debatirajo o mehiških

nadaljevanj pa se sekirajo, ker je Fernando pustil Mario« (Vojnović 2008: 137), literarne osebe pa se identificirajo z igralci in junaki ameriških hollywoodskih filmov, Boro npr. z Rambom, Marko z Melom Gibsonom:

»Vmes sem pomislil, da se mi je od vsega, kar se je zgodilo, čisto odpulilo in da nisem več normalen. Samo se sploh nisem sekiral zaradi tega, ampak sem mirno razmišljal o tem, kako šetam po ludari v tisti ludački košolji in se potem kot Mel Gibson v filmu Smrtonosno orožje izmotavam iz nje. Samo on je imel zjebano ramo pa se zato lahko izmotal.« (Vojnović 2008: 120–121)

Značilno je tudi omenjanje športa in športnikov, predvsem nogometa in, kot smo že obravnavali, tudi pojav nogometnih navijačev. Roman *Fužinski bluz* se dogaja na dan zgodovinske nogometne tekme evropskega prvenstva med Slovenijo in Jugoslavijo, ki je potekala 13. junija 2000, s čimer je roman tudi časovno umeščen v sodobno športno oz. popularno kulturno stvarnost. Podobno poteka v romanu *Čefurji raus!* tekma finala nogometne Lige prvakov med Barcelono in Arsenalom:

»Evo postava Barcelone, iz glave: Valdes, Belletti, Marquez, Puyol, Van Bronckhorst, Xavi, Deco, Giuly, Ronaldinho, Eto'o, Larsson. Lahko naštejem še rezervno klop. Vse rezultate v Ligi prvakov, najboljše strelce, vse lahko naštejem direkt iz glave.« (Vojnović 2008: 111)

Kljub temu da, kakor ugotavlja hrvaška literarna teoretičarka in raziskovalka popularne kulture Maša Kolanović (2011: 376), popularna kultura v tranzicijski književnosti v primerjavi s književnostjo socialističnega obdobja (JP) ne nosi več tako značilnega simboličnega pomena nasprotovanja, ampak je spremenjena v zgolj potrošniško kulturo s temeljno funkcijo konzumacije, predstavlja v romanu Vlada Bulića *Putovanje u srce hrvatskoga sna* ravno popularna kultura pomembno mesto artikulacije in problematizacije hrvaške tranzicije. V tem romanu se namreč poleg ostalih hitov hrvaške estrade Dražena Zečića, Severine, Gibonnija, Petra Graša, Magazina, Miša Kovača in drugih pojavi oz.

vseskozi pojavlja tudi lik in delo Marka Perkovića Thompsona³⁷, ki je v romanu uporabljen kot označevalec »mentalne figure« povojne Hrvaške, ki jo karakterizira patriarhalni in šovinistični svetovni nazor, katerega simbolična identiteta je determinirana s travmami Domovinske vojne. Glavna oseba romana svoje nasprotovanje izkazuje tudi s posluževanjem zahodne popularne kulture, tako da kot intertekstualno povezavo s Thompsonovimi verzmi navede film, posnet po Thompsonovem soimenjaku Hunterju S. Thompsonu, *Strah in groza v Las Vegasu* (Kolanović 2011: 364):

»Sedla sva v Matinega golfa. Gledal sem v ovoj. Podnaslov filma – zblojeno potovanje v srce ameriškega sna. Las Vegas. Hmm, kako izgleda srce hrvaškega? Kje je? Nimam pojma. Toda v žepu imam dovolj dima in celo noč, da ugotovim. Prižgal sem radio.

*Daleko, daleko, izza devet sela,
daleko sam ja.
Di su vuci, vile i hajduci,
tamo tebe čekam ja.*

- Ma, odjebi! – sem zamrmral in ga ugasnil.« (Bulić 2006: 169; prev. a.)

Nasprotovanje Thompsonu se nadaljuje s kreativno uporabo njegovih verzov, ko se glavni junak in njegov kolega odpravita na iskanje središča hrvaškega sna, tako da sledita verzom Thompsonove pesmi *Iza devet sela*, kar ju na koncu pripelje do neke vasi bogu za hrbtom, kjer se odvija zabava in »orgije latentnih pedrov« (Isto: 178):

»Spustil sem CD. Thompson je začel.

*Čuješ li me kako dozivam te, rode,
priko devet šuma i velike vode?*

Slišim, pizda ti materina – sem mrmral.

³⁷ Marko Perković Thompson (1966, Čavoglave, Hrvaška) je eden izmed najbolj priljubljenih in tudi kontroverznih hrvaških glasbenikov. Svoj kult osebnosti je zgradil predvsem skozi glasbeno kariero, ki jo prežema fanatično domoljubje. Sodeloval je v hrvaški osamosvojitveni vojni, kjer je uporabljal puško Thompson, po kateri je tudi dobil vzdevek, in bil eden izmed prvih hrvaških vojakov, ki so vkorakali v osvobodjeni Knin. Piše glasbena besedila z ljubezensko, domoljubno in religiozno tematiko. Thompson je na račun svojih pesmi, koncertov in izjav postal tarča številnih kritik, v katerih mu očitajo nacionalizem, fašizem in ustaštvo. Zaradi besedil in pojava mnogih ustaških in nacističnih simbolov na njegovih koncertih, predvsem med mlajšo publiko, je bilo kar nekaj njegovih koncertov odpovedanih (Amsterdam, Rotterdam, Sarajevo, tudi v Švici).

Po prašnjavom putu ti uz rijeku kreni.

Kad zapiva sokol, sve si bliže meni.

Vrnil se je s šestimi velikimi Tubrogi. Krenila sva. Na potovanje v osrčje hrvaških sanj.

- *Kam zdaj?*

- *Tako, pelji preko mosta in vozi ob reki.*

- *Daj, ne me jebat, veš kakšna je tam cesta?!*

- *Morala bi biti grozna.*

- *Makadam, mater ti.*

- *Pa to je to, kako ne štekaš? Evo, poslušaj!*

Po prašnjavom putu ti uz rijeku kreni.

Kad zapiva sokol, sve si bliže meni.

Začel se je režati. »Jebem ti boga, če sva midva normalna!«, je mrmral. Čez deset minut je golf dizel pičil 120 na uro po prašni poti ob reki.

[...]

Spustila sva stvar še enkrat in čakala.

Nemoj ići lijevo na križanju staze.

- *Evo ga! Poslušaj naprej!*

Tu ne ide nitko, svi se zvijeri paze.

*Nego hajde desno do velike stijene,
gorske će te vile dovesti do mene.*

- *Vozi desno!« (Bulić 2006:171–173; prev. a.)*

Pomembno mesto v modelu stvarnostne proze zavzemajo tudi droge, ki predstavljajo beg pred stvarnostjo. Droge pa so velikokrat tudi sredstvo, s katerim se v stvarnostni prozi vzpostavlja že obravnavani konfliktni odnos, ko literarne osebe pod njihovim vplivom ravna neracionalno in zaidejo v težave. Tematiko, povezano z drogami na najlepši način predstavi Vlado Bulić v svojem romanu. *Putovanje u srce hrvatskoga sna* je sicer roman, v katerem je najbolj radikalno opisana nekritična in množična konzumacija trdih drog³⁸:

³⁸ Pri nas lahko kot takšen primer navedemo roman *Ata je spet pijan*, v katerem je ata Čatko zasvojen s kokainom: »Enostavno sem si iz prvega bankovca, ki sem ga zatipal, šlampasto naredil rolco, jo postavil pred nos in ... Vuuuššš! ... vrgel črto v nos. Potem sem še s prstom pomazal po vrečki in si še tisto nekaj prahu, ki se je nabral na prstu, razmazal po dlesni. Jebiga! Bil sem mnenja, da me bo brez tega pobralo. [...] Dobesedno nisem vedel, kje sem. Gledal sem okoli sebe, pa nič. Nobene znane stavbe, ulice, nobene trgovine, gostilne ... Nič. Ne ljudi ne avtov nisem videl. Nič. Ama baš ništa. Gledal sem kot kakšen psihič okoli sebe in preklinjal nekje

»Apaurini, štok-kola in trava so genijalen, včasih se mi zdi, da tudi edini način preživetja vikenda v dalmatinskem mestecu, ki je po turistični ponudbi drugi od spodaj. Edini način, da preživiš Thompsona, ki te napada z vseh strani. Da se ogradiš. Da razviješ osebno blaznost močnejše od splošne in zbolíš za najpogostejšo spolno boleznijo Hrvatov, ki jo zaupaš samo najboljšim, ko rečeš: »Ma, boli me kurac!« Apaurine požiraš, da ne popizdiš od štoka in na splošno, da zjebeš paranojo od trave in tipa za šankom, ki nosi gan, štok, da ne zaspiš od apaurinov in dolgčasa, kolo, da ti ublaži okus štoka, ter travo, da ti možgane preklopi na frekvenco, na kateri se vse okrog tebe spremeni v nekaj strašno smešnega.« (Bulić 2006: 167; prev. a.)

Eden izmed najvplivnejših elementov sodobne družbe pa so tudi mediji, o katerih smo do sedaj v razpravi že veliko govorili, na tem mestu pa je priložnost, da njihovo vlogo v modelu stvarnostne proze obravnavamo iz perspektive, ko se v književnosti pojavijo kot tema. Najlepši primer lahko zopet najdemo v Bulićevem romanu, kjer pisatelj na karikiran način problematizira medije v času globalizacije in poznega kapitalizma, ki v sodobni družbi spektakla krojijo in relativizirajo stvarnost. Glavni junak romana je namreč novinar, zaposlen na hrvaškem internetnem portalu Index.hr:

»Nov cilj: preživeti na tržišču. Reorganizacija je, konkretno, pomenila, da se politika in družba zanemarita, da Mile in jaz prenehava s pisanjem, da Mile samo kopira agencijske novice v bazo in prevaja prispevke s tujih novičarskih strani tipa: "David Beckham tetoviral zadnjico", jaz pa jih razporejam po naslovnica in jim dodajam slike. Po dobri stari ameriški navadi, "If it bleeds, it leads!". Ali novi, "internetni", "Sex rules!". Reorganizacija je pomenila tudi deseturni delovnik in to dejstvo me je dobesedno ubijalo.

Saki, saki, five dolars!

Saki, saki, five dolars!

- Reci, Mile!

- Vietnamci umirajo v poplavih. Nekaj sto mrtvih. V glavnem otroci.

- Slike?

-Nič. Samo kup vode.

v sebi. Srce mi je razbijalo in mislil sem, da me bo pobralo. In ... Nikjer nič. Nič, samo ... Ja, nekaj pa je vendarle bilo! Bile so ptice. Ne vem, ali jutranje ali kakšne druge vrste. Ptice. Pele so mi. [...] Bilo je lepo. Bila je lepa pesem z dreves in prav je tako, pa najsi ljudje blebečejo, kar hočejo.« (Čater 2004: 67)

-Zanemari, umirajo že pet dni. Nihče več ne piše o tem.

[...]

- Dogovorila sva se, da sranja z Bližnjega vzhoda ne bova objavljala vsak dan, ampak bova v nedeljo seštela mrtve in napisala, kot povzetek tedna. V nedeljo zmeraj manjka novic.« (Bulić 2006: 10–12; prev. a.)

5. Urbanost modela stvarnostne proze

V prejšnjem poglavju smo obravnavali najvidnejše značilnosti modela stvarnostne proze, pri čemer smo izpustili morda najpomembnejšo, in sicer njeno urbano naravo, ki ji lahko posvetimo celotno poglavje. Mesto oz. urbano okolje se je v sodobni književnosti in tipu proze, o katerem govorimo, pojavilo kot dominanten dogajalni prostor, zato se je ob pomanjkanju določilnic in poimenovanj za nov tip proze predvsem na Hrvaškem v začetku uveljavilo tudi poimenovanje *sodobna hrvaška urbana in vojna proza*. Preden pa nadaljujemo razpravo s prikazom pojavnih oblik urbanosti v modelu stvarnostne proze, velja omeniti tudi, zakaj je takšna raba pridevnika »urban« v zvezi s sodobno književnostjo problematična. Gre namreč za literarni fenomen, ki najbrž obstaja že od začetkov književnosti nasploh, zato bi bilo sodobno prozo in njen model, ki ga tukaj imenujemo stvarnostni, neprimerno imenovati »urbana proza«. Na Hrvaškem, kot v monografiji *Čitanje grada* ugotavlja literarni teoretik Krešimir Nemec (2010: 5), mesto kot kulturno konstituirana stvarnost ekstenzivneje vstopa v hrvaško književnost v drugi polovici 19. stoletja, če se pri tem izvzame specifičen položaj Dubrovnika kot edine hrvaške urbane strukture dolgega trajanja. Podobno kontinuiteto urbane pojavnosti v književnosti lahko pripišemo tudi slovenski literaturi. Problematiko rabe poimenovanja »urbana proza« dobro opiše tudi Kolanovičeva (2008: 69–70), ki ugotavlja, da pridevnik »urban«, neredko združen v sintagmo »urbana proza«, nedvomno predstavlja eno izmed najpogostejše uporabljanih pojmov v diskurzu domače literarne kritike, ki spremlja sodobno hrvaško prozo. Največkrat se omenja v zvezi s pisatelji, združenimi okrog Festivala alternativne književnosti, artikulacija pojma »urbana proza« pa je v kritiki zaživela kot najboljša rezerva ob pomanjkanju boljše določitve sodobne proze. Tudi Kolanovičeva opozarja, da v hrvaški literaturi do tega obdobja ni nikoli kronično primanjkovalo urbanosti, temveč je samo bila artikulirana na drugačen način, odvisno od dominantnih književnih postopkov različnih obdobj in njim pripadajoči »strukturi občutka«. Zato se na tem mestu postavlja vprašanje, na kakšen način se urbanost reprezentira v modelu stvarnostne proze.

Najbolj splošen opis tematizacije mesta v sodobni književnosti poda Nemec (2010: 229), ki literarni reprezentaciji tranzicijskega mesta pripiše brutalne in pesimistične slike s človeško pokvarjenostjo in hudobnostjo ter ogromno količino energije zla, ki jo je v sebi akumuliral sodobni urbani organizem, ujet v procesu družbene tranzicije. Mesto, nekdanje stičišče svetega,

varnega in poslovnega, je danes postalo prostor vulgarne profanosti, splošne negotovosti in najbolj odvratne konzumeristične manipulacije. Tako sta nelagodje in strah pogosti občutji, povezani s tematizacijo mesta:

»Na Leicester Squareu vstopi nek ponorel mladenič (z blaznim izrazom obraza, hujšim od mene). Mladenič nedorečenega rasnega porekla, ne rumen ne črn, ne mrtev ne bel, a v njem nekakšna prebujena podgana, pa se kesi proti meni in ostalim potnikom, udarja izmenično z levo v desno, z desno v levo pest. Stoji razkoračeno, »preučuje« nas, globoko diha. Mi (kot rešilna množina: ne bo najbrž vseh nas, ne bo najbrž najprej mene, ne bo najbrž samo mene) se delamo, da ga nismo opazili. Toda, vraga: jaz ga vidim z ramenom, komolcem, jakno, cela stran me skeli od strahu, celo boli od tega gledanja. Če ga ne bom gledal, mu bom vzbudil pozornost, če ga bom – enako. Postaja Covent Garden. Nihče ne vstopi, nihče ne izstopi. On se obrne s hrbtom in začne z obsedenimi, razbojniškimi gibi odpirati okence na koncu vagona. Molim, da ga odpre, da ga neuspeh ne razjezi, da se ne začne maščevati na nas. Na meni, bog te jebal! [...] Vlak se ustavi na Holbornu. Oni zastane, nato pa se naglo odloči (?), da izstopi. Skoraj zruši dve ženski, ki sta, na začetku misleč, da nihče ne izstopa, že krenili na vlak. Izskoči in stoji ob vagonu, spet gleda proti nam. [...] Med nami je bil morilec. Zombie? Rambo? Mogoče samo eden izmed tistih mirnih prebivalcev mesta, ki v nekem trenutku eksplodirajo, gredo na ulico in ubijajo vse, kar vidijo, vse, kar hodi.« (Radaković 2009: 79–80; prev. a.)

Že v prejšnjem poglavju smo v zvezi s stvarnostno prozo govorili o evazivnem odnosu, pri čemer se nismo podrobneje ustavili pri prostorski in socialni evaziji, ki ju omenja Flaker (1976: 40). Tako pomeni prostorska evazija primer, ko avtorji ustvarjajo za svoje literarne like »otoke« znotraj mesta ali jih vodijo v prostore, oddaljene od mestnih struktur, pogosto pa jim tudi omejujejo prostor med zidovi stanovanj, v katerih nato izolirano poteka dogajanje. Socialna evazija pomeni, da se evazivni odnos doseže s tem, da se dogajanje umešča v svet, ki že po svoji socialni naravi predstavlja opozicijo strukturiranemu svetu. Na tej točki lahko opisano povežemo z eno od po Nemcu (2010: 205) temeljnih karakteristik urbanega v sodobni prozi, ki se poslužuje Raymonda Ledruta, ki pravi, da je za topografijo mesta, in nasploh za razumevanje različnih urbanih praks, ključna opozicija center ↔ ne-center, pri čemer je v našem primeru značilno predvsem pomensko privilegiranje ne-centra oziroma periferije, predmestja, mestne četrti. Pri tem je pozicija subjekta neredko umeščena v četrt, oddaljeno od centra, ki mu subjekt ideološko ne pripada in kjer se počuti nelagodno. Tako je mogoče

zaključiti, da v sodobni stvarnostni prozi prevladuje svojevrstna hipertrofija predmestja kot mesta socialne margine (Kolanović 2008: 74).

Za slovensko prozo v obravnavanih romanih je značilen svojevrsten fenomen, v kateri se za takšno necentralizirano območje prostorske in socialne evazije skoraj vedno pojmuje in rabi ljubljansko naselje Fužine, ki je sicer značilno življenjsko okolje priseljencev iz južnih držav bivše Jugoslavije in ki simbolno pripada socialni margini. Tako je dogajanje obeh najkarakterističnejših romanov *Fužinski bluz* in *Čefurji raus!* umeščeno v Fužine, ki predstavlja opozicijo centru. Tudi v drugih besedilih se Fužine velikokrat pojavijo kot značilen motiv, ki predstavlja okolje socialne margine in ima v očeh višjih socialnih slojev praviloma negativen predznak. Takšen je npr. odziv Anite Stremšek v romanu *Pasji tango*, ki pripada elitni družini, glede oglasa o stanovanju v Fužinah:

»Spet se je posvetil časopisu, tokrat oglasom. Stanovanja. Rabita ga oba.

Dvosobno za petsto petdeset mark plus stroški. Na Fužinah.

Na Fužine ne grem, je takoj ustrelila.

Zakaj?

Ker so tam sami Bosanci, mirno pojasnilo.« (Čar 2004: 24)

Medtem ko se Viktor Viskas kot tipičen pripadnik družbe na obrobju počuti nelagodno v okolju in med ljudmi, ki pripadajo centru oz. elitnim predelom, torej strukturiranemu svetu, ki mu sam ideološko ne pripada. V prikazani opoziciji center ↔ ne-center, kjer predstavlja ne-center privilegirano mesto, ki je oblikovano kot prevrednoteno mesto margine, v katerem poteka največja dinamika literarnega dogajanja, je na drugi strani center velikokrat oblikovan kot mesto odsotnosti likov, dogodkov in komunikacije (Kolanović 2008: 75), s čimer je še dodatno poudarjena omenjena opozicija. Takšno tendenco oblikovanja centra kot praznega središča lahko najdemo na primer pri Čatru, Čaru in Popoviću:

»Izstopil sem v centru. Hodil sem po ulicah starega mestnega jedra in se razgledoval po vrtovih, če bi slučajno naletel na koga od znancev, milo rečeno, pijancev. Ni jih bilo, pa sem venomer pogledoval v

nebo, če bi bile vsaj ptice tam. Pa, jebiga, tudi njih ni bilo. Le golobi so bili, ti se pa po navadi vedno zadržujejo na tleh, a ne? Predvsem tam okoli smetnjakov jih je zaslediti. Leteče podgane!» (Čater 2004: 42)

»Nato se je ozrl na hodeče truplo na ulicah Ljubljane in stvari so bile tako podobne in končno tako enostavne. Okoli njega v tem avgustovskem večeru malo večje mestece, štiri vpadnice, v sredi nič, in po tem orehovem jedrcu se odbija kot zmedena krogla v fliperju, deset centimetrov večji in petnajst let starejši.« (Čar 2004: 29)

»Pri Televiziji je zavil na sever in se po Maksimirski zabil v center. Nekaj časa je vozil po mestu in si skušal odrediti cilj. Prizor je bil vedno isti: levo in desno so bile hiše, med njimi pa so svetili semaforji. In potem mu je postalo dolgočasno, voziti se takole v krogu. Ni se mogel odločiti, kam naj gre. Noben prostor, ki mu je padel na pamet, se mu ni zdel dovolj privlačen. In sploh, kateri prostor bi sploh lahko bil še posebej zanimiv sredi poletja ob štirih popoldan v Zagrebu? Ko je pri cerkvi svetega Vinka čakal na zeleno, je gledal proti Ilici. Upal je, da se bo kaj zgodilo. Da bo po Ilici prišel tramvaj. Da se bo snel pano, ki stoji nad tistimi strehami. Ali da bo vsaj kdo pritekel iz haustora s kalašnikovim v roki in pričel streljati na mimoidoče. A zgodilo se ni nič. Zavil je v Dalmatinsko in parkiral.« (Popović 2004: 9)

Že v zgornjih citatih je mogoče zaznati tudi element premikanja subjektov po mestu in njegov način, na kar lahko navežemo naslednjo značilnost stvarnostne proze, in sicer pojav novih flaneurjev. V hrvaško književnost je figuro pohajkovalca-opazovalca, radovednega sprehajalca ali flaneurja, kot tipičen impresionističen proizvod urbane kulture in estetike, po Baudlairovem vzoru uvedel A. G. Matoš. Na flaneurja vrvež ulice in množica ljudi deluje stimulativno, saj vsebuje potencial za kognitivne senzacije, za čutni nemir in nove izkušnje, pogosto v večji meri, kakor jih je on sposoben asimilirati (Nemec 2010: 75). Kot takšnega, klasičnega flaneurja, bi lahko označili Bora iz *Sjaja epohe* in njegovo premikanje oz. pohajkovanje po Londonu, v katerem večinoma uživa, vendar ja tudi pri njem včasih mogoče zaznati elemente novih flaneurjev, za katere je značilno predvsem brezciljno tavanje in

kolovratenje po mestu³⁹. V takšni retoriki hoje je urbani prostor neredko oblikovan kot labirint, znotraj katerega je subjekt izgubljen. Pri tem je potrebno poudariti, da že sama odsotnost cilja hoje proizvaja vtis odsotnosti družbeno koristnega pomena (Kolanović 2008: 77). Kot rečeno, izkazujeta opisano logiko brezciljnega tavanja po mestu že zgornja citata, ki se nanašata na center mesta, lahko pa dodamo še eden karakterističen primer iz romana *Izhod Zagreb jug*:

»Baba pa je kot kakšen prerok hodil skozi puščavo mesta. Ampak ni iskal ušes, ki bi ga poslušala, pač pa avto, ki ga je nekega dne pustil v mestu. No, tako se je vsaj bil namenil, ko se je napotil proti centru, ampak zdaj ni bil več prepričan v to.

Kaj sploh počnem tukaj? Zakaj nisem doma? (Popović 2004: 62)

Ob brezciljnem tavanju po mestu je naslednja značilnost subjekta stvarnostne proze znotraj urbanega okolja tudi njegova statičnost ali lociranost, ki se podobno kot pri premikanju reprezentira skozi njegovo »početje ničesar« (angl. *doing nothing*), pri čemer se pod to sintagmo razumeva predvsem družbeno nekoristne aktivnosti, kot so zapijanje, klepetanje, tudi pretepi in početje družbeno nesprejemljivih stvari iz čistega dolgčasa. Najpogosteje je takšna fiksiranost literarnega subjekta umeščena v gostinski lokal ali neugledno krčmo v mestni četrti, ki je predstavljena kot zbirališče socialne margine, kakršna je tudi Kubana v romanu *Čefurji raus!*:

»Kubana je kafana za starce. Čefurje itak. Tam vidiš take face, da smo mi včasih hodili tja samo face gledat. Pa najave poslušat. Radovan skoraj nikoli ne gre tja, samo včasih na kavico s Tripkovićem pa

³⁹ »[...] tavam po Londonu in si polnim oči z zgradbami, izložbami, ulicami, množico ljudi. Poskušam biti intelektualac-opazovalec, prispevek obolelosti vojaerske civilizacije, potencialni postmodernist, toda razmišljam o tem, ali bo nekoč to samo romantičen spomin na »avanturistično lakoto« v mojem dragem Londonu, za katerim sem vedno lačen in v katerem sem zdaj lačen. Ali bom iz tega nekaj spoznal, se nekaj naučil, ali pa bom celo življenje ostal žalosten, ker mimo mene mineva življenje in mesto, ki niti ne sluti, kako zelo ga ljubim. London odhaja in se ne obrača za mano, za mano neprespanim, izstradanim, utrujenim, osamljenim, prevzetim s podivjano željo po ženski. Vem, moral bi iti naprej, samo tako se živi v Londonu, in povsod, moral bi iskati, mogoče bi tako koga srečal, mogoče bi se nekaj zgodilo. Nasprotno, delam največjo napako: vračam se na mesta, ki so mi že od prej poznana – vsak dan na Piccadilly, u Soho (najbrž zmeraj po ljubko in podajno izgovorjen stavek ene izmed prelepih prostitutk: "Želiš malo ljubezni, dragi?"), vsak dan listam knjige v Foyle'su, obračam se za vsako žensko boljšega izgleda, ki zatava mimo mene. Zakaj se zmeraj obračam, zakaj grem zmeraj nazaj?« (Radaković 2009: 63; prev. a.)

Susićem. Onadva tam igrata pikado. To je pa tako ali tako najbolj zabavno. Stoletni čefurji, ki igrajo pikado. O, jebo vas pikado, da vas jebo. Samo še fliper manjka pa poker avtomat. Rolajo pa muziko za te starce. Šaban Šaulić pa Miroslav Ilić pa Halid Bešlić pa te fore. Ajde, včasih še kakšno Dragano Mirković. Pa eno kelnarico imajo, uno tipično, štirideset let, blond pa velike dudice pa oprijeta tigrasta majica, da se vidi še špeh na trebuhu. Pa potem ji vsi nekaj dobacujejo, ona pa njim nazaj. Zakajeno pa tako, da ne vidiš prsta pred nosom.

V Kubani je Dejanov fotr včasih po cele dneve. On pa Mensur pa Jože pa Franjo pa včasih še Adijev fotr Mirsad, ko pride iz Avstrije. In oni razvaljuje neke debate, pa ne vem, kaj se imajo toliko za pogovarjat, kako si niso že dosadili. Pa nakrokajo se ga vsak večer, ama prav vsak večer.» (Vojnović 2008: 75)

Tudi Čatkovo življenje se vrti okrog gostiln in zapijanja, ki je pogosto zapolnjeno z motivom javnega stranišča, kamor hodi nenehno uživati drogo. Najbolj domače se sicer počuti v Orto baru, ki mu predstavlja drugi dom. Odlomek jasno ponazarja tendenco po početju ničesar, zabijanju časa in nespremenljivosti, h kateri so nagnjeni junaki stvarnostne proze:

»To je Orto, jebiga. To se ti lahko zgodi samo v Ortiču. Kar nekaj lukenj je, v katerih sem tičal po cele dneve in noči, zapravljal na tone denarja, pa me niso niti enkrat počastili, res. Kaj šele, da bi vedeli moje ime in podobno. V Orto baru pa je to nekaj čisto običajnega. Mislim na to, da te tu in tam počastijo, če le dovolj dolgo presediš za njihovim šankom. Prav je tako. [...] Pa sva molčala in pila. In tudi to je v redu. Pravzaprav mi je tudi to všeč v Ortu. To, da se ni treba veliko pogovarjati. Da je glasba tako hrupna, da lahko v miru opazuješ ljudi, predvsem nežnejši spol. Tu in tam sva spojila najine glasove s kakšnim znanim refrenom, skakala dol na vece, se vračala nazaj za šank, sicer pa sva veliko pila. Potem sem še jaz dal za en liter in nič se ni spremenilo. Pila sva, hodila na vece, se vračala in spet pila in gledala ljudi. Lep večer, jebiga. Večer, kakršnih, upam, se ne bom nikoli naveličal.« (Čater 2004: 88–94)

Kolanovičeva (2011: 344) ugotavlja, da tako oblikovana mesta niso samo mesta zastajanja likov med njihovim premikanjem, temveč so to mesta, ki prav tako zastajajo v dinamiki sprememb, ki transformirajo ostanek urbanega prostora. Nekakšne luknje v času. Na takšen način je, na primer, oblikovana krčma Komiža v Popovičevem romanu *Izhod Zagreb jug*, za katero je Baba vesel, da je še vedno takšna, kakršna je bila, da se v njej nikoli nič ne spremeni

in da se še ni našel nobeden od vojnih dobičkarjev, ki bi jo spremenil v elitno, bogato opremljeno restavracijo z napisom »Ristorante dell'arte grandiosa«, zato se Baba, ki je tudi sam obstal v času, v takšnem interierju počuti najbolj domače:

»O, srce mesta, ki si mi mladost podarilo, se sliši iz škipajočega zvočnika na steni. Baba, medtem ko si z dlanjo briše peno z ust, razmišlja o tem, kako se ta beznica še vedno upira nemilostnim udarom svežega vetra. Kaj to pomeni? To predvsem pomeni, da lahko v Komiži še vedno dobiš domače pivo. In to sploh ni mala stvar, če malo razmislite. Kot neosveščeni antiglobalist in predvsem zato, ker mu je povsem jasno, da vic o Oktobrski revoluciji in vodki sploh ni vic, je Baba dokaj ravnodušen do plaza novosti, ki je po padcu železne zavese zasul Zagreb. Deset let pozneje je Baba poštekala, da če vse skupaj sešteješ in odšteješ, je edina omembe vredna stvar zmanjšanje števila kafičev, v katerih lahko dobiš domače pivo. Na koncu izpade celo tako, da ta legendarna in tolikokrat omenjena demokracija ni nič drugega kot odjebavanje domačega piva. Evo! Baba se je torej na veliko čudil (in veselil), ker je bife Komiža še vedno tak, kakršen je. S tistim krožnim šankom, ki je videti kot mitralježno gnezdo, okovan z jeklom, ki so ga gladili komolci mnogih nevarnih žicarjev, in z visečo polico z žganimi pijačami za šankom, in s stekleno vitrino, v kateri so sendviči s pariško, okrašeni z majonezo in uvelim listom zelene solate. Z lesenimi barskimi stoli in s keramičnimi ploščicami na zidu in z visečimi svetilkami iz lažnega kristala. Pa z vecejem, ki smrdi kot hudič in z večno zamašeno školjko in razbitimi pisoarji in poscanimi tlemi ... Ampak BREZ tistih naci nalepk s prekrižano cigareto. In končno: z obilno kelnarco v beli bluzi, temnomodri suknji in s spranimi natikači na otečenih nogah, ki razume samo omejeno število naročil. Kava. Okej. Čaj. Indijski ali šipkov? Ožujsko pivo. Valjda. Gemišt. Graševina ali rizling? Konjak. Takoj. Pelinkovec, loza, travarica ... Blažena preprostost, vse redkejša v tem svetu, bombardiranim z informacijami in novostmi. Baba se je čudil (in veselil), da se še ni pojavil eden tistih vojnih dobičkarjev, ki bi vrgel oko na Komižo ter jo spremenil tako, da bi nad njenimi vrati pisalo RISTORANTE DELL'ARTE GRANDIOSA, recimo, in kjer strežejo vso tisto komplicirano hrano in pijačo, ob kateri se vam jezik zapleta, kot da bi bili pijani. [...] Komiža je časovna luknja, v kateri se nič ne dogaja. Tu se je čas že davno ustavil. Baba o sebi večkrat razmišlja kot o bitju, ki je obtičalo v času. S svojimi šestinštiridesetimi človek ne more bogsigavedi česa začeti. Lahko samo čaka. Ampak čakanje je mnogo bolj udobno s pivom, a ne? Baba je na dušek zornil pivo, položil denar na šank in stopil na ulico. V svet, kjer so ljudje padali po pločnikih ali se z zobmi držali za življenje ali pa so hiteli naokoli, ne da bi razumeli, da bodo prej ko slej zašli v ulico, iz katere ne bo izhoda.« (Popović 2004: 11–14)

Poleg lociranja literarnih subjektov v zanikrne krčme, je za stvarnostno prozo značilno tudi brezperspektivno posedanje pred stanovanjskimi bloki mestnih četrti ali pa je dogajanje postavljeno med zidove utesnjenih blokovskih stanovanj nizkega standarda, kjer po navadi potekajo identične nekoristne aktivnosti, kakor v gostilnah, torej zapijanje, zabave, neskončni pogovori brez prave vsebine in zelo pogosto tudi gledanje televizije, predvsem nogometnih tekem. Primer takšnega posedanja pred blokom in zabijanja časa lahko navedemo iz romana *Čefurji raus!*:

»Posedanje pred blokom je fužinski nacionalni šport. Najbrž je tako v vsakem naselju, ampak na Fužinama je ta panoga razvita do maksimuma. Jebiga, majhna stanovanja, velike družine, napeti odnosi, nizek standard. Vsaka družina ima zaradi nizkega standarda v majhnem stanovanju samo eno televizijo in potem so odnosi napeti, ker se stalno kregaš, kdo bo gledal teve. Potem se eden srečkovič uleže na kavč in šalta kanale, drugi pa se lahko slikajo. Če mama gleda mehiške limonade, potem gre fotr v kafano, če pa fotr teži s Pinkom ali s 24-imi urami ali Trenji, potem gre mama h komšinici na kavo. V vsakem primeru otroci najebejo, in če nimajo računalnika, sedijo pred blokom. Čefurji pa niso za računalnike. [...] Potem pač sediš pred blokom in nabijaš base. Slažeš šuplje po domače. Tri dni debatiraš o tem, ali je boljši tisti stari merđo, ki ga delajo nemški stroji, ali ferari, ki ga delajo ročno. Stroj proti človeku. Velika tema. Potem pa vpleteš Terminatorja, pa Robokopa, pa Schumacherja, pa Adijevega strica Emirja, ki v Nemčiji šraufa merđote, pa Dejanovega kolega, ki testira ferarije v Italiji, pa Juventus, pa Bayern, pa džemper od Acotove babice Stojadinke, pa pulover iz Emporijuma in tako tri dni in tri noči. Vmes pa gledaš zmatrane fotre, ki hodijo iz službe, dobre male sosedo, ko grejo iz šole, tisto voditeljico iz osmega štuka z visokimi petkami, ki ji ritka tako pleše, da me vedno vrat boli, ko jo gledam, Božotovo seksi mamico, ki še zmeri ne vemo, a je stara 40 ali 50, alkota Šuškića iz enajstega štuka, ki je bil enkrat tako nabasan, da je sfalil blok in je skoraj vlomil v osemko, ker ni mogel odklenit vrat, pa hišnika Vladota, ki stalno nekaj sika, mamico mu zveknem. Na koncu še zmeraj ne veš, ali je boljši merđo ali ferari, ker je merđo švabo in je itak zakon in ga furajo vsi gastarbajterji in mafijozoti, ferari je pa ferar in to je to. Sediš pred blokom in gniješ. Ampak to je vsaj kul.« (Vojnović 2008: 28–29)

Še eden izmed aspektov obravnave urbanosti v sodobni prozi, ki pa ga v romanih, obravnavanih za potrebe tega diplomskega dela, ni zaslediti, zato ga bomo samo mimogrede omenili, je aspekt nastanka velikih šoping centrov in aktivnosti nakupovanja v sodobni prozi. Ker je gradnja velikih trgovskih centrov, večinoma na obrobjih mest, eden izmed osnovnih

elementov sodobnega urbanizma in potrošniške družbe, se njihova pojavitev v sodobni književnosti, sploh takšni, ki teži k mimetizmu, ne zdi nič nenavadnega. V naših primerih tematike sicer ni zaslediti, se pa pojavi v nekaterih besedilih sodobne hrvaške stvarnostne proze, npr. v zbirki kratkih zgodb Roberta Perišića *Užas i veliki troškovi* (2002), romanu *Gangabanga* (2006) Ivana Vidića in *Ljudožderi* (2005) Tomislava Zajeca. Na tem mestu naj dodamo samo ugotovitev Maše Kolanović (2008: 85), da je za prostore potrošnje, kot jih oblikuje sodobna hrvaška proza, značilno, da subjekt v prostoru, kakršen je supermarket, proizvaja nasprotne pomene od pričakovanih, dopustnih in njim namenjenih. To se povezuje predvsem z motivi kraje, izgubljenega tavanja med nakupovalnimi policami, brezperspektivnega bivanja v velikih, osvetljenih in klimatiziranih prostorih ipd. Problematiko smo omenili predvsem v kontekstu poglavja o urbanosti stvarnostne proze in z namenom, da nakažemo, na katere značilnosti bi še veljalo obrniti pozornost ob morebitnih novih branjih in analizah sodobne slovenske in hrvaške stvarnostne proze .

V zaključku poglavja lahko strnemo ugotovitve, da se v stvarnostni prozi urbana tematika povezuje z značilnostmi literarnega subjekta, kot smo ga opisali že v prejšnjem poglavju in njegovih podpoglavjih, torej dominira disforični subjekt, ki je pozicioniran v okolje družbene margine (mestna četrt, oddaljena od centra mesta ali predmestje), ki se praviloma ne vklaplja v zaželjene norme družbenega obnašanja, zato je na ulicah neredko izgubljen ali si išče zatočišče v zanikrnih gostinskih lokalih, poseda pred blokom in pred televizijo za stenami majhnega blokovega stanovanja, kjer postaja žrtev brezperspektivnega minevanja časa.

6. Zaključek

Kakor smo zapisali že uvodoma, je književnost podvržena nenehnemu spreminjanju, kar velja tudi za sodobno literaturo, zato si po zatonu postmodernizma veliko literarnih teoretikov prizadeva razjasniti vprašanje o tem, kaj predstavlja književnost, ki ga je nasledila. Tudi slovenska in hrvaška književnost je v zadnjih dveh desetletjih bila deležna velikih sprememb, zato se je vprašanje, kako imenovati to najnovejšo sodobno književnost in ali morebiti predstavlja novo literarno smer, pojavilo tudi na tem prostoru. Pri nas se je s problematiko na primeru sodobne slovenske proze oz. romana ukvarjala Alojzija Zupan Sosič, ki je v slovensko literarno vedo kot poimenovanje za morebitno novo literarno smer uvedla termin *transrealizem*. Na Hrvaškem so se pojavila poimenovanja kot so *neorealizem*, *sodobna urbana in vojna proza*, *kritični mimetizem*, *stvarnostna proza* in podobno. Na podlagi očitnih podobnosti med obema književnostima, smo želeli v diplomski nalogi ugotoviti, ali se da izsledke prejšnjih raziskav in značilnosti sodobne slovenske in hrvaške proze zvesti na skupni imenovalec ter dodatno premisliti o upravičenosti oz. neupravičenosti rabe termina *transrealizem*. Obravnava je pokazala, da je novo literarno smer sodobne proze, imenovano *transrealizem*, mogoče zaslediti tudi na Hrvaškem, hkrati pa smo ugotovili tudi, da se znotraj transrealistične literarne smeri predvsem na Hrvaškem pojavlja dominanten model proze, imenovan *stvarnostna proza*, katerega simptomatične primere lahko najdemo tudi v sodobni slovenski prozi in za katere je poimenovanje Zupan Sosičeve, in sicer *modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami*, preohlapno. Zato smo slovenske karakteristične primere skupaj s hrvaškimi uvrstili v skupni transrealistični model stvarnostne proze ter jih tako tudi analizirali.

Model stvarnostne proze se je na Hrvaškem uveljavil kot najbolj dominanten literarni model hrvaškega literarnega fenomena FAK – Festival A književnosti, ki je v hrvaški književnosti prevladoval med leti 2000 in 2003, zato je bila njegova predstavitev neobhoden del razprave, s čimer je v slovenski literarni vedi FAK tudi prvič sistematično predstavljen in prikazan.

Za obravnavo in analizo stvarnostne proze na konkretnih literarnih besedilih smo si pomagali z značilnostmi modela proze v kavbojkah, ki ji je časovno predhoden, saj se je uveljavil v 60. letih prejšnjega stoletja predvsem v bivših socialističnih državah na področju književnosti bivše skupne države, še posebej intenzivno pa na Hrvaškem. Slovenska književnost ga

praktično ne pozna, zato smo za naše potrebe shematično prikazali tudi ta prozni model, katerega glavna značilnost je, da se v njem pojavlja mladi pripovedovalec (ne glede na to, če nastopa v prvi ali tretji osebi), ki gradi svoj osebni stil na temeljih govorjenega jezika mestne mladine in nasprotuje ter zanika tradicionalne in obstoječe družbene ter kulturne norme. Model proze v kavbojkah namreč izkazuje mnoge značilnosti, ki so karakteristične tudi za model stvarnostne proze. Analizo stvarnostne proze smo zato temeljili ravno na skupnih značilnostih obeh modelov. Ugotovili smo, da je glavno konstitutivno načelo obeh proznih modelov načelo nasprotovanja, ki se v največji meri vzpostavlja preko binarnih opozicij. Eno izmed najpomembnejših opozicij predstavlja opozicija mladi ↔ odrasli oz. opozicija sveta mladih, ki predstavlja nestrukturiran svet brez sprejetih trdnih vrednot, in sveta odraslih oz. strukturiranega sveta, v katerem vladajo sprejete družbene norme. V tem kontekstu predstavlja eno izmed opozicij tudi jezik, in sicer standardni knjižni jezik nasproti pogovornemu jeziku. Tako je v analizo zajeta tudi stilizacija jezika, ki v modelu stvarnostne proze teži h komunikativnosti in želji po čim večji verodostojnosti v simulaciji spontanega govorjenega jezika ter s tem približevanju resničnosti. V tem delu naloge so na primerih prav tako prikazani trije za model stvarnostne proze najbolj značilni tipi pripovedovalca, to so inteligentni, infantilni in brutalni pripovedovalec. Obravnavan je bil tudi odnos stvarnostne proze do literarne in kulturne tradicije, ki se je v večini primerov izkazal v negativnih konotacijah oz. kot ironično-parodičen. Prav tako smo se posvetili pojavu in tematizaciji sodobnih civilizacijskih kompleksov v obravnavanem proznem modelu. V zaključnem poglavju diplomske naloge smo obravnavali še urbane značilnosti stvarnostne proze, ki predstavljajo enega izmed njenih najpomembnejših konstitutivnih elementov in ki se prav tako v največji meri odražajo skozi načelo nasprotovanja oz. opozicijo centra in ne-centra mesta.

Razprava je tako sestavljena iz dveh delov, in sicer teoretičnega, kjer smo skušali sodobno slovensko in hrvaško prozo umestiti v morebitno novo literarno smer, kar smo tudi storili. Tako smo za novo literarno smer prevzeli poimenovanje in utemeljitev *transrealizma*, ki ga je pri nas kot prva uvedla Alojzija Zupan Sosič, hkrati smo na slovensko književnost aplicirali na Hrvaškem uveljavljeni model stvarnostne proze, s čimer smo poskušali prispevati k večji terminološki in metodološki jasnosti v obravnavi slovenske in hrvaške sodobne proze. Hkrati smo prvič sistematično opisali in predstavili hrvaški literarni fenomen FAK. V drugem, analitičnem delu smo prav tako shematično prikazali literarni model proze v kavbojkah, s

katerim smo si pomagali definirati skupne značilnosti s stvarnostno prozo, ki smo jih nato analizirali in prikazali na konkretnih primerih besedil. V analitični del spada tudi obravnava urbanosti v stvarnostni prozi in njena reprezentacija v sodobni književnosti.

7. Viri in literatura

Krešimir Bagić: Od kritičkog mimetizma do interdiskurzivnosti. *Sarajevske sveske*, br. 14 (2006). 176–197.

Krešimir Bagić: Pjesnički naraštaj devedesetih. *Zarez*, 40 (oktober 2000). 10–11.

Vlado Bulić: *Putovanje u srce hrvatskoga sna: Sedam linkova na jedan blog*. Zagreb: AGM, 2006.

Aleš Čar: *Pasji tango*. Ljubljana: DZS, 2004.

Dušan Čater: *Ata je spet pijan*. Ljubljana: DZS, 2004.

Marijan Dović: 'Vrhunci stoletja' in založniki 'za narodov blagor'. *Sodobnost, letn. 68, št. 4* (april 2004). 357–361.

Dean Duda: *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput, 2010.

Aleksandar Flaker: *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*. Zagreb: Liber, 1976.

Nataša Gaši in Denis Poniž: Postsocialistični in tranzicijski smeh – slovenska komedija po letu 1991, izbrani primeri. *Zbornik Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. 69–75.

Polona Glavan: *Noč v Evropi*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.

Miljenko Jergović: *Sarajevski Marlboro; Karivani, Druge priče 1992–1996*. Zagreb: Durieux, 1999.

Miljenko Jergović: *Sarajevski Marlboro [Sarajevski Marlboro]*. Iz hrvaščine prevedla Mateja Tirgušek. Ljubljana: V.B.Z., 2003.

Miljenko Jergović: Fakovci: pisci koji su čitači svijetu. *Nedjeljni Jutarnji* 7. Junij 2009. 25–26 in 39–40.

Maša Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...: Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.

Maša Kolanović: Što je urbano u 'urbanoj prozi'? Grad koji proizvodi grad iz kojega proizlazi suvremena hrvatska proza. *Umjetnost riječi* 1–2 (2008). 69–92.

Ivana Mikuličin: Zbogom FAK-u: Nakon četiri godine rada odlukom osnivača zatvoren FAK, festival koji je izmijenio domaću književnu scenu. *Nedjeljni Jutarnji* 14. december 2003. 34–35.

Krešimir Nemec: *Čitanje grada: Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2010.

Irena Novak Popov: Mlada slovenska poezija zadnjega desetletja. *Zbornik Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. 179–187.

Jurica Pavičić: Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi. *Sarajevske sveske*, št. 5 (2004). 125–137.

Borislav Pavlovski: 'Bijeli grad' u znaku plave boje (spremna beseda). V: *Plavi grad: Zagrebačke drame*. Zagreb: Hena com, 2002.

Katarina Podbevšek: Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega Hodnika: (sodobna gledališkolektorska izhodišča). *Zbornik Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. 211–217.

Jagna Pogačnik: *Proza poslije FAK-a*. Zagreb: Profil, 2006.

Jagna Pogačnik: Širenje područja borbe: suvremena hrvatska proza 1994–2007 (predgovor). V: *Tko govori, tko piše: antologija suvremene hrvatske proze*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2008. 6–21.

Edo Popović: *Izlaz Zagreb jug*. Zagreb: Oceanmore, 2010.

Edo Popović: *Izhod Zagreb jug [Izlaz Zagreb jug]*. Iz hrvaščine preveo Dušan Čater. Ljubljana: Študentska založba, 2004.

Borivoj Radaković: *Sjaj epohe: roman, dvostruki putopis*. Zagreb: V.B.Z., 2009.

Borivoj Radaković, Matt Thorne in Tony White (ur.): *Hrvatske noći: Festival A književnosti*. Zagreb: V.B.Z., 2005.

Borivoj Radaković in Arsen Oremović (ur.): *Zvučni zid*. Zagreb: V.B.Z., 2009.

Andrej E. Skubic: *Fužinski bluz*. Ljubljana: DZS, 2004.

Damir Šodan: *Drugom stranom: antologija suvremene hrvatske »stvarnosne« poezije*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2010.

Velimir Visković: *U sjeni FAK-a*. Zagreb: V.B.Z., 2006.

Goran Vojnović: *Čefurji raus!*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Alojzija Zupan Sosič: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 2011.

Alojzija Zupan Sosič: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera, 2006.

Priloga 1

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 2. oktobra 2014

Ivo Podojsteršek