

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

NIKA BIRSA

Kratka proza Dušana Čatra

Magistrsko delo

Mentorica: doc. dr. Alenka Žbogar

Univerzitetni študijski program
druge stopnje: Slovenistika – E

Ljubljana, 2015

Zahvaljujem se doc. dr. Alenki Žbogar za mentorstvo pri magistrskem delu, strokovno pomoč, nasvete in prijaznost.

Iskrena zahvala gre družini, ki me je v času študija podpirala, spodbujala in verjela vame.

Posebna zahvala pa gre tebi, Martin. Hvala, da si.

Izveček

Kratka proza Dušana Čatra

Magistrsko delo se ukvarja s kratko prozo Dušana Čatra, in sicer z dvema zbirkami *Resnični umori* (1997) in *Džehenem* (2010). Najprej je podana predstavitev avtorja Dušana Čatra, v teoretičnem delu sta predstavljena kratka pripovedna proza in minimalizem, empirični del pa temelji na motivno-tematski, jezikovno-slogovni in idejno-sporočilni analizi obeh zbirk, na analizi števila besed v kratkih zgodbah posamezne zbirke, minimalizma v njiju ter kritičnih odzivov nanju.

Ključne besede: kratka proza, Dušan Čater, minimalizem, *Resnični umori*, *Džehenem*

Abstract

The Short Prose of Dušan Čater

This master's thesis is dedicated to the short prose of Dušan Čater, specifically to two short prose collections *Resnični umori* (1997) and *Džehenem* (2010). The first part of the thesis includes a presentation of the author, the theoretical part presents short narrative prose and minimalism, whereas the empirical part is based on the analysis of motifs and themes, stylistics, ideas and concepts in both short prose collections, as well as on the analysis of the word count in short stories of the respective collections, their minimalism and critical response to them.

Key words: short prose, Dušan Čater, minimalism, *Resnični umori*, *Džehenem*

Kazalo

1. Uvod.....	1
1.1. Metodologija.....	1
1.2. Hipoteze in cilji	2
2. O Dušanu Čatru.....	3
3. Teoretični del	5
3.1. Kratka pripovedna proza	5
3.1.1. Osrednje vrste/zvrsti sodobne kratke pripovedne proze in njihov razvoj	5
3.1.2. Kratka pripoved na Slovenskem.....	8
3.1.3. Slovenska kratka pripovedna proza 80. in 90. let 20. stoletja	9
3.1.4. Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi.....	12
3.1.5. Definicije kratke zgodbe	15
3.1.6. Število besed v kratkih zgodbah.....	18
3.2. Minimalizem.....	20
3.2.1. O razvoju minimalizma	20
3.2.2. Minimalizem in slovenska literatura	21
3.2.3. Značilnosti minimalizma kot stila pisanja.....	22
3.2.4. Minimalizem in kratka proza	25
3.2.5. Minimalizem in minimalistični tip/podtip sodobne slovenske kratke proze.....	32
4. Kratka proza Dušana Čatra	34
4.1. <i>Resnični umori</i>	34
4.1.1. Motivno-tematska analiza	34
4.1.2. Jezikovno-slogovna analiza.....	39
4.1.3. Idejno-sporočilna analiza	41
4.1.4. Število besed	42
4.1.5. Minimalizem	43
4.1.6. Kritični odzivi	47
4.2. <i>Džehenem</i>	48
4.2.1. Motivno-tematska analiza	48
4.2.2. Jezikovno-slogovna analiza.....	52
4.2.3. Idejno-sporočilna analiza	55
4.2.4. Število besed	57

4.2.5. Minimalizem	58
4.2.6. Kritični odzivi	60
5. Zaključek.....	64
6. Povzetek.....	66
7. Viri in literatura.....	67
A) Viri	67
B) Literatura	67
8. Seznam prilog	69

1. Uvod

V magistrskem delu se bom ukvarjala s kratko prozo Dušana Čatra, in sicer z dvema zbirkama *Resnični umori* (1997) in *Džehenem* (2010).

Na začetku bom predstavila avtorja Dušana Čatra – vse od biografskih podatkov, pisateljevega opusa in literarnih nagrad do prevodov njegovih del, njegovega prevajalskega opusa in zastopanosti v domačih ter tujih antologijah.

V teoretičnem delu bom na podlagi izbrane literature predstavila kratko pripovedno prozo. Ukvarjala se bom z osrednjimi vrstami/zvrstmi sodobne kratke pripovedne proze in njihovim razvojem, s kratko pripovedjo na Slovenskem, slovensko kratko pripovedno prozo 80. in 90. let 20. stoletja, problemom vrstnega razlikovanja v kratki prozi, z definicijami kratke zgodbe in s številom besed v kratkih zgodbah. V tem delu pa bom predstavila tudi minimalizem, pri čemer se bom oprla na znanstveno monografijo *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza* (2011) Andreje Perić Jezernik. Zanimali me bodo razvoj minimalizma, minimalizem v povezavi s slovensko literaturo, značilnosti minimalizma kot stila pisanja ter minimalizem v povezavi s kratko prozo. Predstavila bom še minimalizem in minimalistični tip/podtip sodobne slovenske kratke proze, kot ju v znanstveni monografiji *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi* (2005) definira Blanka Bošnjak.

Empirični del bo temeljil na motivno-tematski, jezikovno-slogovni in idejno-sporočilni analizi posamezne zbirke. Zanimali pa me bodo tudi število besed v kratkih zgodbah posamezne zbirke, minimalizem v njiju ter kritični odzivi nanju.

1.1. Metodologija

Magistrsko delo bom začela s predstavitvijo avtorja, pri čemer mi bo v veliko pomoč obstoječa literatura. Več časa in truda bo treba vložiti v raziskovanje zastopanosti avtorja v domačih in tujih antologijah, saj bom raziskovala po Virtualni knjižnici Slovenije (Cobiss.si), nato pa v raznih knjižnicah te antologije tudi pregledala.

Teoretični del, v katerem bosta predstavljena kratka pripovedna proza in minimalizem, bom zasnovala s pomočjo obstoječe literature.

Za empirični del bom opravila motivno-tematsko, jezikovno-slogovno in idejno-sporočilno analizo obeh zbirk *Resnični umori* (1997) in *Džehenem* (2010). Analizirala bom še število besed v kratkih pripovedih posamezne zbirke, pri čemer bom besede štela po v teoretičnem delu predstavljeni Hladnikovi metodi, razporedila pa jih bom po predlogu razvrščanja Alenke Žbogar, ki bo prav tako opisan v teoretičnem delu. Zanimalo me bo tudi, v kolikšni meri so v zbirkah prisotni elementi minimalizma, predstavljeni v znanstveni monografiji *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza* (2011) Andreje Perić Jezernik, zato bom zbirki analizirala tudi s tega vidika. Ta del bom zaključila s kritičnimi odzivi na obe zbirki, in sicer tako, da bom vse kritične odzive nanju, ki jih bom našla preko Virtualne knjižnice Slovenije (Cobiss.si), pregledala, analizirala in na kratko predstavila. Tudi pri empiričnem delu mi bo v veliko pomoč obstoječa literatura.

1.2. Hipoteze in cilji

Postavljam si naslednji hipotezi:

- Vse zgodbe obeh zbirk ustrezajo vsem parametrom kratke zgodbe.
- Obe analizirani zbirki sta minimalistični in v obeh se kažejo elementi intimizma.

Cilji magistrskega dela so preko analize ugotoviti, ali vse zgodbe obeh zbirk ustrezajo vsem parametrom kratke zgodbe, ali sta obe analizirani zbirki minimalistični in v kolikšni meri se v njiju kažejo intimistični elementi.

2. O Dušanu Čatru

Slovenski pisatelj, urednik in prevajalec Dušan Čater se je rodil 7. decembra leta 1968 v Celju. V Ljubljani je na Fakulteti za sociologijo, politične vede in novinarstvo študiral sociologijo in novinarstvo. Pri založbi Karantanija, pri kateri je bil urednik, je izdal večino svojih del, kot kolumnist pa je sodeloval pri nekaterih slovenskih revijah in časopisih. Bil je soustvaritelj in urednik mednarodnega kulturnega časopisa *Balkanis*, napisal je nekaj scenarijev za televizijske oddaje, izvernih iger, radijsko igro *Vedeževalka* ter številne spremne besede k raznim knjigam. Od leta 1995 je svobodni pisatelj in sodeluje na mnogih domačih (tudi kot vodja) ter mednarodnih pisateljskih delavnicah. Je član Društva slovenskih pisateljev, živi in ustvarja v Ljubljani.

Prozo je sprva objavljala v revijalnem tisku (*Mentor*, *Literatura*, *Sodobnost*, *Naši razgledi*), uveljavil pa se je zlasti s samostojnimi knjigami kratke proze in z romani. Izdal je dve zbirki kratke proze, in sicer *Resnični umori* (1997) in *Džehenem* (2010). Njegov romaneskni opus je obsežnejši in zajema naslednje romane: *Flash royal* (1994), *Imitacija* (1996), *Patosi* (1999), *Ata je spet pijan* (2002) in *Pojdi z mano* (2008). Napisal je štiri biografije znamenitih osebnosti, in sicer *Marilyn Monroe* (1994), *Casanova* (1994), *Oscar Wilde* (1995) in *The Doors* (2000), s slikanicami *Peter Klepec* (1995), *Kralj Matjaž* (1996) in *Veronika Deseniška* (1996) pa se je preizkusil v otroški literaturi. Izdal je še mladinski roman *Ribamož* (2013).

Za svoja dela je bil za razne literarne nagrade večkrat nominiran. Za roman *Ata je spet pijan* je bil leta 2003 nominiran za nagrado kresnik,¹ za roman *Pojdi z mano* je bil leta 2010 nominiran za nagrado desetnica,² za isto nagrado pa je bil leta 2014 nominiran za mladinski roman *Ribamož*. Leta 2012 je za zbirko kratke proze *Džehenem* prejel Dnevnikovo fabulo.³

Njegova dela so prevedena v štiri tuje jezike. Roman *Flash royal* je preveden v hrvaščino (*Flash royal* – prevajalka Vesna Mlinarec), kratkoprozna zbirka *Džehenem* v srbščino (*Džehenem* – prevajalka Ana Ristović), roman *Ata je spet pijan* pa v češčino (*Tatka je zase*

¹ »Priznanje za najboljši roman preteklega leta. Podeljuje jo časopisna hiša Delo, razglasitev pa poteka vsako leto na Rožniku. Nagrado podeljujejo od leta 1991« (<http://www.mklj.si/gradivo/literarne-nagrade>).

² »Nagrada za otroško in mladinsko književnost, ki jo podeljuje Društvo slovenskih pisateljev. Namenjena je širšemu priznavanju ter uveljavljanju otroške oz. mladinske literature v stanovski organizaciji, literarnokritični stroki in javnosti. Podeljuje se vsako leto v mesecu maju za obdobje zadnjih treh let, izključno članom Društva slovenskih pisateljev, ki ustvarjajo v slovenskem jeziku. Nagrada je bila prvič podeljena leta 2004« (<http://www.mklj.si/gradivo/literarne-nagrade>).

³ »Nagrado podeljuje časopisna hiša Dnevnik od leta 2006 za najboljšo zbirko izvirne slovenske kratke proze, izdano v preteklih dveh letih. Nagrada je podeljena v okviru Mednarodnega festivala zgodbe – Fabula« (<http://www.mklj.si/gradivo/literarne-nagrade>).

opilej – prevajalec Libor Doležán), hrvaščino (*Stari je opet pijan* – prevajalka Jagna Pogačnik) in makedonščino (*Stariot pak e pijan* – prevajalka Dragana Evtomova).

Bogat je tudi njegov prevajalski opus iz hrvaščine. Leta 2002 je prevedel zbirko kratke proze *Vse te smešne zgodbe* (*Sve te smiješne priče*) Roberta Perišića, leta 2004 zbirko kratke proze *Izhod Zagreb jug* (*Izlaz Zagreb jug*) Eda Popovića, leta 2005 pa je z Majo Brodschneider Kotnik in Đurđo Strsoglavec sodeloval pri prevajanju dela *Golo mesto: antologija hrvaške kratke proze* (*Goli grad: antologija hrvatske kratke priče*) Krešimirja Bagića. Leta 2006 je prevedel roman *Gozdni duh* (*Šumski duh*) Gorana Samardžića ter zbirko kratke proze *Veliki šoping* (*Veliki šoping*) Anteja Tomića. V letu 2010 je prevedel zbirko kratke proze *Kino Lika* (*Kino Lika*) in roman *Naš človek na terenu* (*Naš čovjek na terenu*) Damirja Karakaša.

Dušan Čater se lahko pohvali z veliko zastopanostjo v antologijah, tako domačih kot tujih. V slovenskih antologijah ga tako najdemo v delih: *Čas kratke zgodbe: antologija slovenske kratke zgodbe* (1998) Toma Virka, *O čem govorimo: slovenska kratka proza 1990–2004* (2004) Mitje Čandra, *Dan zmage* (2012) Dušana Čatra, Mojce Kumerdej, Andreja E. Skubica, Suzane Tratnik in Gorana Vojnovića ter *Dogodek v mestu* (2013) Jelke Ciglencečki. V tujih antologijah pa ga najdemo v: angleškem *At three and a half past midnight: anthology: young Slovene poetry, fiction and non-fiction* (1996), hrvaškem *Krunski svjedoci: antologija slovenske kratke priče* (2001), srbskem *Krunski svedoci: mlada slovenačka proza devedesetih* (2002), angleškem *The key witnesses: the younger Slovene prose at the turn of the millennia* (2003), češkem *Česko-slovinská literární setkání* (2003), romunskem *Martori suverani: tânără proză slovenă a anilor novăzeci* (2004), nemškem *Zu zweit nirgendwo: neue Erzählungen aus Slowenien* (2006), angleškem *Angels beneath the surface: a selection of contemporary Slovene fiction* (2008), makedonskem *Za što zboruvame: slovenečka kusa proza* (2008), poljskem *Noc w Lublanie: antologia współczesnej krótkiej prozy słoweńskiej* (2009) in bolgarskem *Za kakvo govorim: slovenska kratka proza 1990–2004* (2013).

3. Teoretični del

3.1. Kratka pripovedna proza

V tem poglavju bom na podlagi izbrane literature predstavila osrednje vrste/zvrsti sodobne kratke pripovedne proze in njihov razvoj, kratko pripoved na Slovenskem, slovensko kratko pripovedno prozo 80. in 90. let 20. stoletja, problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi, definicije kratke zgodbe ter število besed v kratkih zgodbah.

3.1.1. Osrednje vrste/zvrsti sodobne kratke pripovedne proze in njihov razvoj

V nadaljevanju bo prikazan razvoj osrednjih vrst/zvrsti sodobne kratke pripovedne proze, vse od njihovih začetkov do danes. Naslonila se bom na delo Toma Virka *Sodobna slovenska krajša pripoved* (2006), v katerem se lahko seznanimo, katere vrste/zvrsti so se pojavljale v določenem obdobju, v kolikšni meri in kakšna je bila njihova funkcija. Uporabljeni bosta dve poimenovanji (kratka pripovedna proza in krajša pripoved), ki ju razumem kot sopomenki, čeprav se na Slovenskem pogosteje rabi termin kratka pripovedna proza.

Krajša pripoved v svojem več kot dvatisočletnem razvoju prehodila pestro razvojno pot. Na svojih začetkih (na Bližnjem in Daljnem vzhodu) še ni imela predvsem estetske funkcije, temveč se je pojavljala kot sestavni del obredja, mitologije, religioznega ali filozofskega sistema, zgodovinopisja in podobno (na primer egiptovski nagrobni napisi, iz katerih se je razvila znana *Sinuhejeva zgodba*, pripovedi v Bibliji, Platonovih filozofskih spisih, delih kitajskih daoističnih filozofov, anekdote v Herodotovem zgodovinopisju). Sestavni del leposlovja v današnjem pomenu besede je postala šele v pozni antiki z grškimi *Miletskimi zgodbami*, ohranjenimi v obliki vložnih zgodb v najpomembnejših rimskih antičnih romanih, Petronijevem *Satirikonu* in Apulejevem *Zlatem oslu*. V srednjem veku se je razvila vrsta krajših pripovedi z delno didaktično (eksempli, nabožne zgodbe, basni, svetniške legende, mirakli), delno pa že estetsko ali vsaj »razvedrilno« funkcijo (kazusi, laiji, fabliauji, facetije, anekdote, t. i. dvorske novele, kratke »novelice« italijanskega poznega srednjega veka, t. i. orientalske zgodbe itn.). Vzpon med pomembne literarne vrste/zvrsti je nato krajša pripoved doživela sredi 14. stoletja v Italiji, z Giovannijem Boccacciem, ki je nadgradil nekatere teh antičnih in srednjeveških oblik in z *Dekameronom* ustvaril tip renesančne, estetsko dognane novele (Virk 2006: 10).

»Ta tip novele je prevladoval v renesansi, proti njenemu koncu in v obdobju baroka (npr. pri Cervantesu in Mme de La Fayette) pa se je stroga boccaccievška novelistična zgradba začela rahljati in prehajati v daljše oblike, povest in roman« (11).

Drugo, za razvoj krajše pripovedi pomembno obdobje je romantika. Nemški klasiki in romantiki (Goethe, Hoffmann, Kleist) so ponovno obudili zanimanje za novelo. /.../ Ko pa se je v kratki pripovedni prozi ameriškega pisatelja E. A. Poeja vloga nenavadnega stopnjevala in so začeli v njej prevladovati iracionalni elementi, tradicionalna, »racionalna«, simetrična zgradba novele ni več zadoščala. Poe je zato tako rekoč iznašel njeno ameriško različico, *short story*, kratko zgodbo /.../ (Virk 2006: 11).

Obe omenjeni obliki (novela in kratka zgodba) sta kratki pripovedi dali velik pečat in izoblikovali pomembno tradicijo, ki jo občutimo še danes.

Po nemški romantiki so tradicionalno novelo z njeno simetrično strukturo in osredotočenostjo na nenavadni dogodek razvijali še na primer Gottfried Keller, Guy de Maupassant, Anton Pavlovič Čehov, Lev Nikolajevič Tolstoj, Luigi Pirandello, Thomas Mann, Aldous Huxley, Albert Camus, Ernest Hemingway, z nekaterimi besedili tudi Jorge Luis Borges, pri Slovencih Ivan Pregelj, Ciril Kosmač, Prežihov Voranc, Andrej Hieng, Rudi Šeligo, Drago Jančar, Jani Virk, Katarina Marinčič in drugi. Za glavne predstavnike kratke zgodbe po Poeju veljajo z nekaterimi besedili Maupassant, Bertolt Brecht, William Faulkner, Heinrich Böll, Borges, Raymond Carver, na Slovenskem pa na primer Milan Kleč in Andrej Blatnik (Virk 2006: 11–12).

Čeprav sta tradicionalna novela in kratka zgodba estetsko najbolj dognani obliki, nista edini, ki sta dali končno obliko sodobni kratki pripovedi, saj se je ob njiju pojavila tudi črtica.

V drugi polovici 19. stoletja se je ob njiju pojavila še črtica kot nekoliko manj opazna različica krajše pripovedi, ki je pri posameznih pisateljih (npr. pri Washingtonu Irvingu ali Ivanu Cankarju) privedena do najvišje estetske dognanosti. Zanja je – poleg praviloma nekoliko krajšega obsega – značilno predvsem, da je preprostejša, brez osrednje zgodbe z nenavnim dogodkom kot vrhuncem, omejena na droben izsek dogajanja, kratko impresijo, lirski opis ali meditativni razmislek. Ni naključje, da je ta oblika vzbudila pozornost prav v novi romantiki in porajajočem se modernizmu, torej v literarnih smereh, ki se od monumentalnih zgodovinskih ter družbenih (torej: zunanjih) dogodkov in sintez (realizma in naturalizma) obračata v človekov notranji svet (Virk 2006: 12).

»Nobena od teh oblik ni najbolj ustrezala novemu pogledu na svet, kot se je izoblikoval (v literaturi) na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Toda pokazalo se je, da primerno izrazno sredstvo na področju krajše pripovedi ponuja črtica. Anton Pavlovič Čehov in James Joyce sta se navezala na njeno zgradbo in ustvarila nov tip t. i. moderne kratke zgodbe /.../« (12).

»Tudi ta tip krajše pripovedi je v 20. stoletju izoblikoval prepoznavno tradicijo, ki poteka prek Hemingwaya do Carverja, na Slovenskem pa na primer od Lojzeta Kovačiča ter nekaterih besedil Jančarja do Blatnika, Aleša Čara, Polone Glavan in Dušana Čatra« (13).

V 20. stoletju tako opazimo mešanico literarnih smeri in tokov, pojavljajo pa se tudi nove vrste kratke pripovedi.

Naj omenimo le dva značilna primera. Franz Kafka in Borges sta pisala med drugim tradicionalne in moderne kratke zgodbe, novele in črtice, obenem pa sta na najvišjo estetsko raven dvignila tudi nekatere starejše oblike krajše pripovedi (pa tudi druge, polliterarne zvrsti), ki prvotno niso imele (prvenstveno) estetske funkcije; Kafka (alegorično) priliko oz. parabolo, Borges pa legendo, anekdoto in esej. Vse to je razlog, da pri krajših pripovednih besedilih v 20. (in 21.) stoletju vrstno/zvrstne pripadnosti v mnogih primerih ni več mogoče določati z enako gotovostjo kot v prejšnjih obdobjih, zato se za vse te oblike vedno pogosteje uporablja kar splošni izraz »kratka proza« oz. »kratka zgodba« (Virk 2006: 13).

Kmalu pa se pri kratki pripovedi srečamo tudi z žanrskim sinkretizmom.

Zgodovino razvoja krajše pripovedi bi bilo mogoče prikazati tudi z vidika zgodovine posameznih žanrov. Boccaccio je uveljavil tip erotične novele, Margareta Navarska psihološko, nemški romantiki in Poe pa fantastično novelo. Poe velja obenem tudi za začetnika detektivske (kratke) zgodbe. Francoski novelist Prosper Mérimée je razvijal etnografsko in potopisno novelo, Američan Mark Twain je oče humoristične kratke zgodbe in črtice, Švicar Gottfried Keller je pisal kmečke novele, Stendhal zgodovinske, Vladimir Bartol filozofke kratke zgodbe, novele in črtice, nemški pisatelj Wolfgang Borchert vojne kratke zgodbe, Američan ruskega rodu Isaac Asimov znanstvenofantastične, prav tako Američan Stephen King pa piše srhljive (*horror*) kratke zgodbe itn. (Virk 2006: 13–14).

Kratka pripoved se torej lahko ponaša s svojo več kot dvatisočletno tradicijo – od začetkov, ko še ni imela primarno estetske funkcije in se ni pojavljala tako pogosto, do danes, ko je ta oblika izjemno razširjena in priljubljena, čemur zagotovo botruje tudi zanimiva mešanica žanrskih vzorcev. Novela in kratka zgodba, ki sta estetsko najbolj dognani obliki, pa nista edini pomembni za razvoj kratke pripovedi – ključna je bila tudi črtica. Zanimivo je, da nobena izmed teh oblik ni ustrezala pogledu na svet, ki je bil v literaturi prisoten ob koncu 19. stoletja, zato je bila ustvarjena moderna kratka zgodba, značilna tudi za Dušana Čatra. Zaradi mešanice literarnih smeri in tokov pa vrstno/zvrstne pripadnosti ni več mogoče določati z lahkoto, zato se vedno bolj pogosto uporablja splošni izraz kratka proza.

3.1.2. Kratka pripoved na Slovenskem

V tem podpoglavju bo predstavljen razvoj kratke pripovedi na Slovenskem. Tudi tukaj se bom naslonila na delo Toma Virka *Sodobna slovenska krajša pripoved* (2006).

Virk zapiše (2006: 14), »da sta zvrstna/vrstna žanrska raznolikost tudi najočitnejši prepoznavni skupni lastnosti sodobne slovenske krajše pripovedi; v njej najdemo tradicionalne in moderne novele, kratke zgodbe in črtice ter številne vmesne oblike, obenem pa tudi bolj ali manj vse osrednje žanre in njihove mešanice«.

Estetsko dognana krajša pripoved je bila do konca 19. stoletja razmeroma redok pojav; v tem obdobju so prevladovali povesti in črtice, artistično napisane novele so bile redke, kratkih zgodb, pisanih npr. po Poejevem zgledu, skoraj ni bilo. Še najbolj se je kratki zgodbi približevala t. i. značajevka (npr. pri Jurčiču), ki pa največkrat nima njene značilne poantizirane zaostrenosti in zato ostaja bliže črtici. Slovenska posebnost je, da je bila prav črtica vse do 1. svetovne vojne pravzaprav najpomembnejša, najbolj cenjena in tudi najbolj izdelana oblika krajše pripovedi, v primeru Cankarja tudi povsem sočasna s trendi evropske književnosti (Virk 2006: 14).

Do spremembe je prišlo v obdobju med vojnami, saj v ospredje pride kar nekaj odličnih novelistov.

/.../ (Milan Pugelj, ki je novele pisal tudi že pred prvo svetovno vojno, Ivan Pregelj, Juš Kozak, Prežihov Voranc), ki so pisali predvsem po zgledu tradicionalne novele, včasih tudi že s posameznimi prvini moderne kratke zgodbe. Posebne pozornosti je v tem pogledu vredna krajša pripoved Vladimirja Bartola, ki sega od tradicionalne novele in črtice do poskusov posebne oblike filozofske kratke zgodbe. Več modernih pripovednih prijemov – zlasti pod vplivom modernizma – je nato zaznati v povojni krajši prozi Cirila Kosmača, Edvarda Kocbeka, Alojza Rebule, Andreja Hienga, Pavleta Zidarja idr., ki pa večinoma ostaja v območju novele in se ne spušča na področje kratke zgodbe (Virk 2006: 15).

»Pomembna izjema je delo, ki lahko v mnogih pogledih velja za najizrazitejšega predhodnika sodobne slovenske krajše pripovedi, namreč *Ljubljanske razglednice* Lojzeta Kovačiča, pisane po zgledu Joyceovih *Ljudi iz Dublina*. To zbirko lahko štejemo za prvo slovensko delo s področja moderne kratke zgodbe, ki pa vse do 80. let ni imelo primernih naslednikov« (15).

V 80. letih 20. stoletja tako v ospredje pride kratka zgodba, vendar ne gre za slučaj, saj se podobno zgodi tudi v nekaterih drugih književnostih.

Evropska in ameriška književnost sta v 20. stoletju razmeroma enako gojili tradicionalne in moderne oblike novele in kratke zgodbe, v obdobju postmodernizma pa je – pod vplivom Borgesa, nato pa tudi nekaterih ameriških piscev (Johna Bartha, Donalda Bathelmeja, Roberta Cooverja) – kratka zgodba prišla v ospredje. To si je mogoče pojasniti z okoliščino, da je kratka zgodba s svojo nesimetrično in neenakomerno zgradbo primernejša

za popisovanje občutkov izgubljenosti v svetu sodobnega človeka, torej občutkov, ki jih izraža t. i. književnost postmoderne oz. postmodernistična književnost. Ker se je na Slovenskem ta književnost uveljavila v 80. letih, je razumljivo, da je v tem obdobju (na Slovenskem pravzaprav prvič zares) doživela vzpon prav kratka zgodba. Ker pa je bilo to tudi obdobje, ko je slovenska književnost bolj kot v nekaterih prejšnjih želela stopati v štrik s trendi drugod po svetu, tudi nepregledno bogastvo njenih oblik v krajši pripovedi ne preseneča (Virik 2006: 15–16).

V tem obdobju pa sta poleg že omenjenih na površje prišli tudi literarna anekdota in kratka kratka zgodba.

Kljub kratkosti te »anekdote« delujejo kot zaokrožena, sklenjena kratkoprozna besedila. Podobno velja tudi za drugo, povsem kratko prozno zvrst iz tega obdobja, po ameriškem zgledu *short short story* pisano kratko kratko zgodbo. Z njo se je ukvarjalo več pisateljev. Značilne primere najdemo pri Igorju Bratožu in Igorju Zabelu. /.../ Kratka kratka zgodba postaja v skrajnih primerih podobna izreku ali aforizmu, le da brez satirične poante ali nauka, ki sta značilna za ti dve mali polliterarni zvrsti. Ostaja čista demonstracija literarnosti, vendar premalo izrazita, na eni strani premalo pripovedna, na drugi premalo lirična (v nasprotju, denimo, s pesmijo v prozi), da bi se lahko obdržala (Virik 2006: 17).

Njuna priljubljenost je bila torej izjemno kratka, saj sta proti koncu 80. let zamrli.

3.1.3. Slovenska kratka pripovedna proza 80. in 90. let 20. stoletja

To podpoglavje nam bo predstavilo slovensko kratko pripovedno prozo 80. in 90. let 20. stoletja. Omenjeno obdobje in njegove značilnosti nas zanimajo, saj je analizirana zbirka Dušana Čatra *Resnični umori* izšla leta 1997.

Blanka Bošnjak zapiše (2006: 49), »da v 80. in 90. letih 20. stoletja opazamo nagel porast kratke pripovedne proze, saj je tedaj mlajša generacija avtorjev pričela ustvarjati t. i. postmodernistično kratko prozo in v tovrstno pisanje pritegnila tudi starejše pisatelje«.

Zakaj je v tem obdobju prišlo do vzpona kratke zgodbe, se sprašuje tudi Tomo Virik in ponuja več možnih teorij.

Mamljiva – vendar najbrž težko preverljiva oz. dokazljiva – se zdi hipoteza o toliko razglašani krizi romana, ki je konec 80. nazadnje spodbodla rojstvo nagrade za roman kresnik, malo za tem pa še muho enodnevnicu, razvpito Slejkovo nagrado za najboljši slovenski roman. Druga možna razlaga bi bilo – v zvezi s kratko zgodbo že kar »tradicionalno« - opozorilo na posebno vlogo literarnih revij, ki jim tako pisanje najbolj ustreza. Vsaj glede začetka obravnavanega obdobja bi bila manj verjetna teza, ki velja za podoben pojav v t. i. ameriški

metafikciji: kratka zgodba kot posledica razmaha šol kreativnega pisanja, saj takih šol ali delavnic na začetku 80. pri nas skoraj ni bilo, vsekakor ne v obliki, kot so se uveljavljale v Združenih državah. Bolj privlačna se zdi hipoteza, da bi lahko ta vznik pojasnili na ozadju globljih, duhovnozgodovinskih dogajanj, kot posledico /.../ radikalnega metafizičnega nihilizma, ki je subjektovo notranjo krizo pripeljal do vrhunca in subjekta – tako kot tipična kratka zgodba svojega junaka – pustil v tej krizi samega, fragmentarno iztrganega iz celote smisla in s tem pripeljanega do praznine, ki se nagiblje že v absurd ali v iracionalno (Virk 1998: 301).

Vse to so možne, potrdljive, pa tudi ovrgljive hipoteze. Bolj neovrgljivo – pravzaprav empirično dokazljivo – se zdi dejstvo, da je do tega vzpona prišlo pod očitnim vplivom postmodernistične kratke proze – te, ki se je izoblikovala pri Jorgeju Luísu Borgesu, pri ameriških metafikcionistih (predvsem Barthelmeju, Cooverju in Barthu, čeprav je zaznaven tudi vpliv Vonnegutovih romanov) in pa v srbskem postmodernizmu, pri Danilu Kišu. Ta vpliv je povsem razviden pri glavnini mlajših piscev kratke proze, saj je zlasti v kratkih zgodbah nekaterih zastopnikov t. i. mlade slovenske proze (denimo pri Blatniku, Janiju Virku, Bratožu, Zabelu, Šušulícu) s precejšnjo gotovostjo mogoče pokazati na elemente, povzete bodisi po Borgesu ali po ameriški metafikciji. Značilno je, da se temu vplivu niso povsem izognili tudi tisti pisci nekoliko starejših generacij, ki morda niso avtorji predvsem kratke proze, pri katerih pa v tem času poleg novel in romanov vendarle zasledimo tudi kakšno značilno kratko zgodbo. Branko Gradišnik, pri katerem je ta vpliv celovit, velja pravzaprav za »očeta« slovenske metafikcijske proze in nekakšnega mentorja marsikaterega pisca mlade slovenske proze (Virk 1998: 301–302).

Alenka Žbogar meni (2005: 18), »da v 80. in 90. letih nastopata na slovenskem literarnem prizorišču generaciji, ki ju prelamlja leto 1960. Starejša, imenovana tudi nova slovenska proza, rojena okoli 1950, je začela objavljati konec 70. let. /.../ Mlajša generacija, rojena okoli 1960, se na trgu pojavi v 80. letih«. Doda (prav tam), »da za slednjo leta 1988 Tomo Virk prvi uporabi generacijsko oznako *mlada slovenska proza*, ki preide v splošno rabo«.

Ker Dušana Čatra prištevamo med mlado slovensko prozo, se bomo v nadaljevanju osredotočili le na to generacijo in značilnosti njene proze.

Pripisujejo jim eksplicitno tematiziranje literarnosti in medbesedilnosti, raznovrstno postmodernistično eksperimentiranje (palimpsestnost, simuliranje, imitiranje, citiranje), vračanje v preteklost ter svobodno preinterpretiranje tradicije. Subjekt nostalgичno hrepeni po metafizični gotovosti, je osamljeni izgubljenec v svetu izgubljene nedolžnosti – Borgesovem labirintu brez izhoda in središča. V nasprotju s tradicionalnim (romanesknim) junakom, ki tik pred propadom spozna, da je potovanje sicer končano, a se pot šele začneja, subjekt mlade slovenske kratke proze ugotavlja, da je poti nešteto, kar ga plaši, zato se na potovanje sploh ne poda. Na koncu ozkih izsekov iz poti – prav to navadno prikazuje kratka zgodba – se subjekt ne spremeni, ne spozna ničesar metafizično pretresljivega. Pasivnost je njegovo temeljno določilo: ne skuša reševati sveta, ker se zaveda, da kaj takega ni mogoče, saj ne zmore rešiti niti svojih vsakdanjih življenjskih težav: vse mu ostaja enako (ne)pomembno in življenjsko (ne)usodno (Žbogar 2005: 18–19).

Alenka Žbogar doda (19), »da velikih zgodb, v smislu reševanja javnih vprašanj, kot so nacionalna, ideološka, religiozna ali politična, v produkciji mlade slovenske proze ne zasledimo več, tudi v smislu razreševanja temeljnih eksistencialnih vprašanj ne«.

»Zaostreni individualizem goji t. i. plemenske identitete, zanimanje za velike ideje (ali ideologije) upada, kar odraža tudi slovenska kratka pripovedna proza po letu 1980: obravnava usodnih, velikih tem je manj, pogostejše postajajo obrobne, na videz nepomembne, intimne zgodbe, povezane z duhom postmodernega časa, v katerem se zdi vse enako (ne)pomembno, pa naj bo to globalno ali marginalno, centralno ali periferno, totalno ali fragmentarno« (Žbogar 2009: 540).

O majhnih zgodbah prvi piše Tomo Virk v spremni besedi *Kako so velike zgodbe postale majhne* k Blatnikovemu delu *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982–1988* (1989).

Smisel teh majhnih zgodb popolnoma zgrešimo, če jih merimo po njihovem fizičnem obsegu. Te majhne zgodbe moramo razumeti v kontekstu nekega čisto določenega diskurza, namreč postmodernističnega, in sicer z ozirom na deklarirano postmodernistično destrukcijo velikih zgodb. /.../ Kaj je majhna zgodba, se morda najjasneje pokaže na ravni teme. Tema majhne zgodbe je marginalija, (v primerjavi z velikimi zgodbami nepomemben) trenutek, fragment, gib, gesta, ki ne odloča v resnici o ničemer (npr. Bobnarjev zamah) itd. Ta premik od velikih zgodb k majhnim seveda ni naključen, ampak je na njem nekaj izrazito zeitgeistovskega: namreč spoznanje o enakovrednosti in enakopomembnosti globalnega in marginalnega, velikega in majhnega, centralnega in perifernega, totalnega in fragmentarnega itd. (Virk 1989: 126–127).

Blanka Bošnjak ugotavlja še (2005: 45), »da je v vseh tipih sodobne slovenske kratke proze 80. in 90. let 20. stoletja bolj ali manj opazen tematski premik v *intimizem*. Ta pred bralca razgrinja majhne, vsakdanje in intimne zgodbe običajnih ljudi, kar pa odraža neko skupno točko sicer zelo raznolikih besedil slovenske literarne postmoderne /.../«.

V okvir neorealističnega tipa uvrščamo tudi t. i. minimalistični tip, saj se slogovno in tematsko nanaša na neorealizem. V okvir neorealizma uvrščamo tudi posteksistencialistični tip sodobne slovenske kratke proze, ki izhaja iz duhovno-zgodovinskih temeljev eksistencializma, hkrati pa se je ta tradicionalni način pisanja, ki je upovedoval človekovo eksistencialno vrženost iz sveta in njegovo subjektivno identiteto, dopolnil z modernejšimi postopki postmodernizma, minimalizma, intimizma, kjer se zanimanje za kolektivno usodo sprevrže v opis intimnih doživetij (Bošnjak 2005: 54).

Iz navedenega lahko torej sklenemo, da obstaja več možnih razlag za vzpon kratke zgodbe v tem obdobju, ki jih lahko potrdimo ali ovržemo, najbolj dokazljiva pa ostaja hipoteza, da je do

le-tega prišlo pod vplivom postmodernistične kratke proze. V kratkih zgodbah veliko predstavnikov t. i. mlade slovenske proze lahko namreč opazimo množico elementov, ki so jih slovenski pisci kratke proze povzeli po Borgesu, ameriški metafikciji in srbskem postmodernizmu. Tematiziranja velikih zgodb ni več, pojavijo se t. i. majhne zgodbe – zanimanje za človekov intimni svet, vsakdanje in nepomembne prigode običajnih ljudi. Junaki so pasivne osebe, ki kakršnekoli akcije niso zmožne, sveta nočejo in ne morejo spreminjati, saj so v vrtincu življenja izgubljene.

3.1.4. Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi

Vrstno razlikovanje je v kratki prozi pereč problem, saj so meje med vrstami izjemno tanke. Pri raziskavi sem se oprla na članek Toma Virka Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi, saj je prikaz omenjenega problema v njem nazoren in natančen.

Ko govorimo o romanu, je povsem jasno, da s tem merimo na vrsto, ki jo Španci imenujejo *novela*, Italijani *romanzo*, Slovenci, Hrvati, Srbi, Nemci, Francozi, Rusi *roman* itd. Pri kratki zgodbi pa zadeva ni tako jasna in pregledna. To, kar je po angloameriški terminologiji *short story*, je v španski lahko *novela corta*, *cuento* ali *cuento corto*, v francoski *nouvelle* ali *conte*, v italijanski *racconto*, v nemški *Novelle* ali *Kurzgeschichte*, v ruski *rasskaz*, *povest* ali *novella*, v srbski in hrvaški *kratka priča* ali *novela*, v slovenski *kratka zgodba* ali *novela* (Virk 2004: 279–280).

»Nemška literarna veda v okviru ameriške *short story* zelo jasno razlikuje pravzaprav dve, med seboj ločeni vrsti: novelo in vrsto, ki se v vseh teh literarnih kulturah pojavlja kot dobesedni prevod ameriškega izraza *short story*, namreč kratko zgodbo (nem. *Kurzgeschichte*. sh. *kratka priča*). Podobno velja v zadnjem času tudi za slovensko literarno vedo /.../« (280).

Predlog, da gre pri tem, kar nekatere evropske literarne vede razločujejo kot novelo in kratko zgodbo, le za dva od mnogih tipov *short story*, je povsem legitim in izraža dejstvo, da se da nepregledno raznolikost oblik *short story* zajeti le s sistemom raznih tipologij, ki ločujejo npr. med epifaničnimi in anekdotičnimi zgodbami oz. zgodbami z zapletom, med realističnimi in fantastičnimi, med eliptičnimi in metaforičnimi, med zgodbenimi in impresionističnimi itd., ne nazadnje tudi med krajšimi in daljšimi. Vendar pa to ne odpravi temeljne definicijske težave. Tudi če si pomagamo z omenjenimi tipologijami, so te seveda vedno upravičene le ob predpostavki, da obstaja /.../ »generično bistvo« /.../ vrste *short story*, ki ga posamezni tipi zgolj variirajo, torej neka splošna, razmeroma veljavna in preverljiva definicija *short story*. Toda že bežen pogled na različne teorije te vrste jasno pokaže, da te, vsaj za silo enovite definicije ni (Virk 2004: 280–281).

To, da enotne definicije ni, ni nenavadno, saj lahko vsak strokovnjak poda svojo definicijo, ki se z razvojem področja tudi spreminja. Jasno je, da se definicije razširjajo in preoblikujejo, saj se spreminjajo tako vrste kot njihove oblike. Problem nastane, ker se definicije med seboj prekrivajo le delno ali pa se sploh ne – neka definicija, ki naj bi bila splošna, dejansko predstavlja le košček tistega, kar naj bi bila *short story*.

Zlasti ko pregledujemo angloameriške teorije *short story* (in te danes gotovo prevladujejo), smo torej soočeni z vrsto načelnih dilem, vsaj delno povezanih s terminologijo. Gledano v celoti, ostaja tako nejasno, ali so res vse oblike kratke proze *short stories* ali pa je morda *short story* ali kratka zgodba nekaj drugega kot novela ali črtica. Povsem očitno je, da se že na načelni ravni ponujata dve splošni možnosti odgovora. Prva možnost je ta, da so vse omenjene oblike (povest, zgodba, črtica, novela, kratka zgodba) preprosto *short stories* in so vsa nadaljnja razlikovanja pravzaprav nepotrebna, oziroma da so podvrste te krovne vrste, ki jih z njo družijo skupno »generično bistvo« (možnost, ki je implicitna večini razprav z angloameriškega področja, a ni nikjer eksplicitno in sistematično razdelana). /.../ Druga možnost pa je, da gre vendarle za različne vrste z različnimi »generičnimi bistvi«, ki utelešajo povsem različne pragmatične namere (Virk 2004: 282).

Angloameriška terminologija je torej zelo poenotujoča in prav to je vzrok za veliko nejasnosti. Le-te lahko vsaj delno razrešimo, če se osredotočimo na slovensko ali nemško terminološko rabo.

To se zdi potrebno še zlasti za to, ker za recepcijsko zavest marsikaterega slovenskega in nemškega bralca vendarle obstaja dovolj močna, čeprav ne nujno reflektirana razlika med novelo in kratko zgodbo. /.../ z zgodovinskimi in s fenomenološkimi argumenti, predvsem pa z upoštevanjem pragmatičnega vidika je mogoče pokazati možnost razumevanja, da pri noveli in kratki zgodbi ne gre zgolj za dva tipa ali razvojni fazi znotraj *short story*, temveč za dve različni vrsti z različno zavestjo in različno pragmatično usmerjenostjo (Virk 2004: 282).

Tako v evropski kot ameriški književnosti, ki sta se pojavljali v času po romantiki, srečamo razvoj obeh žanrov.

Tradicionalna novela tudi po Goetheju, Hoffmannu in Kleistu še vedno ostaja pomembna. Razvijajo jo – če navedemo le nekaj imen – Keller, Maupassant, Čehov, L. N. Tolstoj, Pirandello, Th. Mann, Huxley, O'Connor, Camus, Hemingway, v nekaterih besedilih tudi Borges (npr. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), na Slovenskem pa v novejšem času na primer Hieng, Šeligo, Jančar itn. Vendar pa vedno večji pomen dobiva predvsem kratka zgodba. Njena zgodovina poteka od Hoffmanna in Poeja tudi prek Maupassanta (npr. *Nakit*), Brechta (*Augsburški krog s kredo*), Sartra (*Zid*), Faulknerja, Bölla, Borcherta, do M. Atwood, Borgesa ali Carverja, na Slovenskem pa denimo piscev mlade slovenske proze (Virk 2004: 286).

Ves čas pa predstavlja terminološka raba pereč problem.

Težko je presoditi, ali pomeni moderna *short story* neko novo vrsto ali le novejšo obliko ene od tradicionalnih vrst kratke proze (novele, kratke zgodbe ali črtice). Na prvi pogled se zdi, da imamo opraviti z novo ubesedovalno prakso, ne le z zgodovinsko razvojno modifikacijo, saj se moderna *short story* od tradicionalne novele ali kratke zgodbe loči po dogajalni strukturi, formalnih značilnostih, »ideologiji« in pragmatični naravnosti. Pravzaprav se z mnogimi lastnostmi očitneje kot na novelo ali kratko zgodbo navezuje na črtico (to so opazili tudi mnogi raziskovalci), zato preseneča – in dodatno stopnjuje terminološko in definicijsko nejasnost –, da tudi tiste angloameriške teorije *short story*, ki implicitno ali eksplicitno razločujejo med *short story* in črtico, za to obliko uporabljajo izraz (moderna) *short story* in ne npr. (moderna) črtica (Virk 2004: 289).

Vsi vemo, da bi bila neka »nehibridna« vrsta najboljša in idealna rešitev, vendar hkrati vemo tudi, da taka vrsta skoraj ne obstaja. V kratki prozi je le-ta namreč zelo redka ali pa je sploh ni, saj se predvsem v sodobni književnosti srečujemo s »hibridnimi« vrstami. Prav to je eden izmed temeljnih vzrokov za probleme pri terminološki rabi.

S tega vidika se zdi široka angloameriška terminološka raba izraza *short story* upravičena in razumna. Vendar na drugi strani ne bi smeli spregledati okoliščine, da je ne le v širokem območju krajše pripovedi (ki zajema na primer črtico, povest, anekdoto, kratko kratko zgodbo itn.), ampak tudi v ožjem območju *short story* mogoče opaziti različne oblikovalne težnje, za katere kaže, da jih ni mogoče speljati zgolj na slogovne in tipološke razlike, še zlasti zato ne, ker se te razlike pogosto pokažejo kot posledica temeljnejših, zgodovinsko razvojnih, fenomenoloških, ontoloških, pragmatičnih usmeritev (Virk 2004: 289).

»Vtis je, da »ameriška« teorija daje prednost ameriški literarni in teoretski tradiciji, zaradi česar se osredotoča predvsem na problematiko *short story*, katere začetnik je po splošnem soglasju E. A. Poe in je svoje prve teoretske refleksije dobila v ameriški literarni vedi. Tudi kadar ima opraviti z besedili, za katera je – včasih že stoletja – povsem utrjeno in uveljavljeno poimenovanje novela /.../, jih imenuje *short stories*« (289–290).

Nasprotno nemška literarna veda, soočena z močno tradicijo nemške romantične novele in z razvito nemško romantično teorijo o noveli, mnogo bolj poudarja tradicionalno novelo, ki je sicer doživljala številne modifikacije, a se je v jasni kontinuiteti kot vitalna vrsta ohranila vse do danes, kratko zgodbo pa razume kot modernejši izrastek ali »varianto« novele. Pri tem gre včasih tako daleč, da skuša celo glede kratke zgodbe spodbijati Poejevo prvenstvo in ga pripisuje lastni literarni tradiciji, natančneje, Hoffmannu (Virk 2004: 290).

Avtor članka tako v nadaljevanju ponudi predlog, kako v okviru kratke pripovedi razločevati med različnimi vrstami. Pri tem se delno opre na tradicionalno teorijo vrst, ki pa ji doda nove usmeritve. Temelji na pragmatičnemu vidiku, saj ima le-ta največ vpliva na besedilo samo, njegove vsebino, obliko, ideologijo ...

Gledano s tega vidika se zdi, da je v zgodovini krajše pripovedi po nastanku novele v renesansi mogoče razločevati vsaj tri usmeritve z ustreznimi »vrstnotvornimi« posledicami:

- Tradicionalna (z različnimi modifikacijami pa seveda tudi moderna) novela pomeni predvsem pripoved o nekem nenavadnem, posredovanju vrednem realnem (zunanjem) dogodku, ki največkrat ponazarja kak izjemen, zaostren življenjski položaj. Fabula je razmeroma simetrična, z razdelano ekspozičijo in s sintetizirajočim sklepom, ki dogajanje nekako integrira v celovitost sveta.
- Kratka zgodba – ponavadi prek bizarnega, grotesknega, absurdnega dogajanja implicira nedoumljivo, a obenem navzočo »absolutno realnost« oz. *das Unheimliche*, ki prelamlja z našim privajenim svetom. Zato je subjektivna, prvoosebna, z nesklenjeno fabulo, z odprtim začetkom in koncem, eliptična, brez izdelane ekspozičije, konča se na vrhuncu brez sintetičnega sklepa.
- Moderna *short story* se osredotoča na notranjo, subjektivno realnost, dostopno nekontinuirano, prek bežnih, impresionističnih vtisov, posredno, s sugestijami in z namigi. Zato ponavadi nima več osrednjega dogodka, pogosto je sestavljena iz impresij, svoje »sporočilo« pa posreduje s slogovnimi sredstvi, simboliko, z metaforiko, metonimiko (Virk 2004: 290–291).

Opazno je torej, da se Tomo Virk v članku precej kritično opredeli do angloameriške rabe termina *short story*, saj ga na tem območju razumejo kot nek splošni pojem za celovito področje kratke proze. Ker je njihova terminologija poenotujoča, se srečamo z veliko dvomi, saj je nejasno, ali so res vse oblike kratke proze *short stories* ali pa je *short story* nekaj drugega kot novela ali črtica. Nasprotno opazimo v slovenski in nemški literarni vedi, kjer skušamo razlikovati med novelo in kratko zgodbo. Vsi vemo, da bi bila neka »nehibridna« vrsta najboljša in idealna rešitev, vendar hkrati vemo tudi, da taka vrsta skoraj ne obstaja. Avtor članka tako v nadaljevanju ponudi predlog, kako v okviru kratke pripovedi razločevati med različnimi vrstami – tradicionalno novelo, kratko zgodbo in moderno *short story*. Predlog ne pomeni končne teorije vrst, vendar opozarja na nekatere probleme, ki povzročajo nesporazume, in hkrati ponuja rešitve zanje.

3.1.5. Definicije kratke zgodbe

Ker se mnenja literarnih teoretikov glede definicije kratke zgodbe ne prekrivajo v celoti in posledično enotne definicije le-te nimamo, bo v nadaljevanju predstavljenih več opredelitev.

Gregor Kocijan meni (2006: 4), »da naj bi se dolžina kratke zgodbe gibala v razponu od manj kot 1.000 do približno 8.000 besed«.

Tako je mogoče ostajati pri ugotovitvi, da kratka pripoved upovedi izsek (fragment) iz neke življenjske celote, ki je bivanjsko odločilen, pomemben za nadaljnje življenje, obstajanje osrednje osebe, lahko pa pomeni konec

življenjske poti. /.../ Praviloma se vse vrti okoli enega osrednjega lika ali kvečjemu dveh, ki sta v tesni medsebojni odvisnosti. /.../ Vse druge osebe, če se pojavijo, imajo le obrobno vlogo. /.../ Glede na te značilnosti kratke pripovedi je pripovedovanje tudi kompozicijsko usmerjeno v sintetičnost, v dogajalno nerazvejanost, enopramenskost, enolinijsko dogajanje z možnostjo preobrata in naravnostjo v konec. /.../ Eno od načel kratke pripovedi je vsesplošna pripovedna zgoščenost, ki jo narekuje omejenost obsega, zato so ubeseditveni načini (npr. dialog in posledično pripovedni prizori, opisi, označitve, poročanje) praviloma skrčeni, lapidarni, razen če eden od načinov ni prevladujoč (dialog, monolog, naracija itd.) (Kocijan 2006: 5).

Janko Kos zapiše (1995: 164), »da je kratka zgodba (angl. *short story*) sodobna, v Ameriki 19. stoletja nastala različica klasične novele. Ponavadi je krajša, prav tako dramsko osredotočena na en sam dogodek, v kratkem časovnem obdobju in na omejenem prostoru, pogosto z nepričakovanim razpletom. V primerjavi z novelo je njena motivika pretežno sodobna, v tem okviru pa lahko ljubezenska, grozljiva, kriminalna, socialna itn. Napisana je brez izjeme v prozi«. Doda še (prav tam), »da kratka zgodba lahko velja za ameriško različico klasične evropske novele, nastala je po meri in potrebah razvijajočega se časopisja in njegovega literarnega podlistka, od tod njena kratkost, strnjenost in dražljiva zanimivost«.

Alenka Žbogar trdi (2005: 17), »da kratka zgodba obsega od 500 do 8.000 besed, se začinja na sredi stvari, končuje odsekano, v ospredju je navadno en osrednji dogodek, bolj ozek izsek iz dogodka, ki se navadno presenetljivo obrne. Literarnih oseb, ki so – če sploh so – pomanjkljivo karakterizirane, je malo, tj. do tri. Ne razvijajo se niti psihično niti karakterno. Kraj in čas dogajanja sta omejena. Prevladuje prvoosebni pripovedovalec«.

Kratko zgodbo opredeli tudi Aleksander Kustec, ko pove (1999: 100), »da je književno delo, ki ima zunanji obseg od 500 do 30.000 besed. Ta meja je samo približna, vendar naj bi bila zadostno sredstvo za določanje obsega kratke zgodbe in s tem za razmejevanje od drugih književnih vrst«.

Lastnosti kratke zgodbe so zgoščenost, osredotočenost in estetska moč /.../. Kratka zgodba doseže enotnost z izpustom: avtor izpusti vse, kar absolutno ni pomembno. /.../ V kratki zgodbi je avtor časovno omejen, zato se mora bralec zadovoljiti le z epizodo ali detajlom iz življenja neke književne osebe, ostalo mora odkriti sam. Najpogosteje se bo kratka zgodba osredotočila na en dogodek z eno ali dvema književnima osebama. /.../ Kratka zgodba gradi na nepomembnih dogodkih in nas uči, zakaj in kako nam določene sile oblikujejo življenje (Kustec 1999: 101–102).

Kot že omenjeno, Virk o kratki zgodbi trdi (2004: 291), »da ponavadi prek bizarnega, grotesknega, absurdnega dogajanja implicira nedoumljivo, a obenem navzočo »absolutno realnost« oz. *das Unheimliche*, ki prelamlja z našim privajenim svetom. Zato je subjektivna,

prvoosebna, z nesklenjeno fabulo, z odprtim začetkom in koncem, eliptična, brez izdelane ekspozicije, konča pa se na vrhuncu brez sintetičnega sklepa«.

Kratko zgodbo definira tudi Vanesa Matajč.

Kratka zgodba je besedilo, pisano največkrat v prvi osebi, s pomanjkljivo karakterizacijo, kjer se osebe neposredno pojavijo in začno pri priči delovati v dogajanju. Izhodiščne motivacije tega dogajanja niso prikazane: kadar se pojavi predzgodba, je spominsko sugerirana, ne pa dialoško ali poročevalsko utemeljena. Pretežno linearno potekajoče dogajanje je za razliko od novele strukturirano nesimetrično: njegov vrh ne dobi razpleta, tako da kratka zgodba nima vsebinskega konca, marveč le formalni iztek (odprt konec). /.../ »Tipična«, »klasična« kratka zgodba je (zaradi pogosto prvoosebnega pripovedovalca) bolj subjektivna (Matajč 2006: 364–365).

S kratko zgodbo se ukvarja tudi Matjaž Kmecl.

Daleč najbolj priljubljena literatura je že dolgo pripovedna proza, predvsem dolga, tista, ki jo ponavadi kar počez imenujemo roman. Če se nam zdi malce preprostejša, ji rečemo povest, če je krajša, potem nam je novela, in če je že zelo kratka, črtica. Ob teh poznamo še nekaj vrstnih oznak, ki so na videz književno vrstne (bajka, pravljica itd.), vendar niti tem niti drugim (pripovedka, *short story*) ponavadi ne moremo natančneje določiti razlikovalnih lastnosti. Vsem je skupno izražanje v prozi, pripovedni značaj, navzven pa se razlikujejo predvsem po dolžini. Resda jih je mogoče razlikovati tudi po t. i. kompozicijski dominantni /.../, tudi po pripovedni perspektivi, po snovi /.../, vendar ta razlikovanja niso literarno vrstna /.../. Po teh lastnostih ločujemo predvsem t. i. tipe /.../ pripovedne proze in nimajo z običajnim literarno vrstnim ločevanjem nič opraviti (Kmecl 1983: 290).

Kmecl omenja *short story* še v svojih poznejših delih, in sicer v povezavi s časopisi.

V nekoliko bolj zaokroženi obliki se je črtica naravnost bohotno razmahnila (pogosteje z oznako *short story*, iz angl., kratka zgodba) v časopisju. Številni časopisi imajo t. i. literarne strani, ki s svojim obsegom narekujejo dolžino literarnih izdelkov za takšno stran: od 100 do 150 vrstic, od 3 do 4 tipkane strani besedila. Ker redno izhajajo, naravnost silijo pisce v »industrijsko literarno produkcijo« – neinventivno, šablonsko, ponavljajoče se pisanje z obveznimi snovnimi sestavinami: nekaj ljubezni, sentimentalnosti in srhljivosti, malo napetosti, kakšna cenena življenjska modrost, ki poskrbi za videz tehtnosti. Časopisna *short story* je v marsikaterem okolju zato postala pojem cenene, skomercializirane, potrošniške literature (ni pa *short story* nujno takšna, posebno v ameriški literaturi je umetniško cenjena pripovedna proza) (Kmecl 1996: 288).

O kratki zgodbi se sprašuje tudi Miran Hladnik in ugotavlja (1991: 11), »da vse kaže, da je oznaka zgodba, zlasti v obliki »kratka zgodba« (*short story*, *Kurzgeschichte*), nadomestila svojčas najpogostejši, danes pa malo rabljeni podnaslov povest«.

Kratko zgodbo opredeli tudi Blanka Bošnjak.

Njena dolžina je sicer relativna, vendar zaradi zahtev revialnega tiska obsega največ nekaj strani, tako da jo bralec lahko prebere v enem zamahu. Osebe niso podrobno karakterizirane, čeprav kratke zgodbe velikokrat prikazujejo njihovo čustveno doživljanje (posredna karakterizacija). Notranji stil v kratkih zgodbah je liričen, dogajanja in oseb dostokrat ni veliko, prevladuje prvoosebni pripovedovalec, zaključki so navadno presenetljivi, odsekani. Zanje je značilna tudi žanrska raznolikost, kar je prav gotovo povezano s knjigotrškimi zadevami po čim večji branosti (Bošnjak 2005: 29).

Sklenemo lahko, da se definicije kratke zgodbe različnih strokovnjakov res ne prekrivajo v celoti. Prav to je eden izmed vzrokov za nejasnosti pri terminološki rabi in razločevanju med vrstami/zvrstmi kratke pripovedne proze.

3.1.6. Število besed v kratkih zgodbah

Mnenja teoretikov so glede dolžine kratke zgodbe torej različna.

Gregor Kocijan meni (2006: 4), »da naj bi se dolžina kratke zgodbe gibala v razponu od manj kot 1.000 do približno 8.000 besed«, Alenka Žbogar trdi (2005: 17), »da kratka zgodba obsega od 500 do 8.000 besed«, Aleksander Kustec meni (1999: 100), »da je kratka zgodba književno delo, ki obsega od 500 do 30.000 besed (ta meja je samo približna, vendar naj bi bila zadostno sredstvo za določanje obsega kratke zgodbe in s tem za razmejevanje od drugih književnih vrst)«, Matjaž Kmecl zapiše (1996: 288), »da naj bi imela kratka zgodba od 100 do 150 vrstic, od 3 do 4 tipkane strani besedila«, Blanka Bošnjak pa trdi (2005: 29), »da je njena dolžina sicer relativna, vendar zaradi zahtev revialnega tiska obsega največ nekaj strani«.

V čem je smisel preštevanja besed v kratkih zgodbah, se v enem izmed svojih člankov sprašuje Alenka Žbogar. Ugotavlja (2013: 101), »da slovenska literarna veda pripisuje pomembnosti obsega pripovedi različno težo«.

Matjaž Kmecl v *Noveli v literarni teoriji* (1975), na katero se še po štirih desetletjih sklicujejo malodane vsi slovenski raziskovalci kratke proze, izhajajoč iz nemške literarne teorije, npr. Hansa Hermanna Malmedeja, Fritza Lockemanna, Manfreda Schunichta, Roberta Petscha, Walterja Pabsta, Karla Konrada Polheima, Hermanna Pongsa, Emila Staigerja, Bena von Wieseja, o kratki zgodbi pa zlasti Klause Dodererja, loči med kvantitativnimi in kvalitativnimi določilnicami novele. Med prve prišteva obseg oz. dolžino, pri čemer je zanimivo, da novelo umešča med pripovedi »srednje dolžine«, čeprav sicer na več mestih opozarja na njeno kratkost, in izpostavlja problem spodnje dolžinske meje kratke proze. Kvantitativni kriterij je Matjažu Kmeclu le

pomožno raziskovalno sredstvo, Gregorju Kocijanu pa ena osrednjih določilnic, ki narekuje obsežnost in izbiro narativnih postopkov (Žbogar 2013: 101–102).

The World Book Encyclopedia (1990) navaja, da naj bi *short story* obsegala od 1.000 do 1.500 besed, krajša besedila so *short-short story*; slednjo Matjaž Kmecl razume kot »nekoliko krajšo in »lažjo« short-story«. /.../ Franck Évrard prešteva kratko prozo z vidika prostora (po številu besed na stran) in časa (ki ga porabimo za branje). /.../ Poudarja, da kriterij kratkosti z vidika kvalitete ni posebej uporaben: kakovost je bolj posledica zgoščenosti teme, ritma in tona pripovedi. Kaže se v razmerju med različnimi elementi besedila, zgradbo in spodbuja k ponovnemu branju. /.../ Obseg je pomembno določilo tudi Baldickovemu leksikonu literarnih terminov, v katerem je kratka zgodba definirana kot pripovedna vrsta, ki je krajša od romana, epa, sage ali romance. Z vidika obsega sta določnejša William Harmon in Hugh C. Holman: ločita kratko-kratko zgodbo (*short short story*), ki obsega okoli 500 besed, in dolgo kratko zgodbo (*long short story*), ki zajema od 12.000 do 15.000 besed (Žbogar 2013: 102–103).

»Miranu Hladniku je meja med kratko in srednje dolgo pripovedno prozo 10.000 besed, večje dolžine razvršča takole: 10.000–20.000 besed srednja, 20.000–45.000 daljša, 45.000–95.000 dolga in več kot 95.000 besed zelo dolga proza« (103).

Merjenje obsegovnih parametrov, tj. števila pripovedi in števila besed, ima le opisno in ne normativne vrednosti, vrstne oznake na področju kratke pripovedne proze so zgolj literarnovedne opisne opredelitve, obsegovne meje kratke proze so dogovorne. Zato govorimo o t. i. dolžinskih tipih pripovedi, ki jih določimo glede na to, koliko pripovedi ima manj kot 500 besed, koliko od 500 do 999 besed ter po tisočicah do 9.999 besed. Posebej so obravnavane pripovedi, ki imajo od 10.000 do 15.000 besed, in posebej tiste z več kot 15.000 besedami (Žbogar 2013: 104).

O merjenju besedil v številu besed natančno piše Miran Hladnik v delu *Slovenski zgodovinski roman* (2009).

Merjenje besedil v številu besed je zamuden in povrhu ne preveč natančen posel. Poteka tako, da najprej preštujemo število strani in od njega odštejemo vse prazne strani in tiste, na katerih so ilustracije, natančno do četrtine strani. Potem preštujemo število vrstic na strani in od seštevka odštejemo povprečno število praznih vrstic. Povprečje dobimo tako, da na desetih zaporednih straneh število odstavkov delimo z dve (predpostavljamo, da povprečni odstavek da pol prazne vrste). Nazadnje določimo še povprečno število besed v polni vrstici, upoštevaje deset vrst. Zmnožek besed v vrsti, vrst na stran in števila strani v knjigi dá število besed v knjigi, ki ga zaokrožimo na stotice. Natančnost tega početja sem pri kmečki povesti ocenil s +/-5 %, zdaj ko imamo precej besedil na voljo v elektronskem formatu, pa je bilo mogoče oceno preveriti. Ročno izmerjena dolžina odstopa od dejanske za 4 do 17 %, povprečno 8 %, in to dvakrat pogosteje navzgor kot navzdol. Ker se dolžinske kategorije dolge proze spreminjajo, ko besedilo naraste za 100 %, napake pri ročno izmerjenih besedilih niso usodne. Kazala, predgovori, spremne besede ipd. ne spadajo v preštevalno maso besedila, pač pa spadajo sem opombe (Hladnik 2009: 174).

Teoretiki torej glede dolžine kratke zgodbe nimajo enotnega mnenja, merjenje števila pripovedi in števila besed pa nima normativne, ampak le opisno vrednost. Štetje besed je dolgotrajno in nenatančno, pri čemer moramo vedeti tudi, da so vrstne oznake na področju kratke pripovedne proze le literarnovedne opisne opredelitve, obsegovne meje kratke proze pa stvar dogovora.

3.2. Minimalizem

Pri raziskavi minimalizma sem se oprla na znanstveno monografijo *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza* (2011) Andreje Perić Jezernik, saj tematiko obravnava izjemno natančno in celovito. Posveti se minimalizmu v povezavi s sodobno estetiko in umetnostjo, zanimajo jo minimalizem, minimalizacija in minimalistična estetika v literaturi, minimalizem v kratki prozi ter minimalizem v sodobni slovenski kratki prozi. V nadaljevanju bodo predstavljena le podpoglavja, relevantna za tematiko magistrskega dela.⁴

3.2.1. O razvoju minimalizma

To podpoglavje bo na kratko predstavilo razvoj minimalizma – vse od izvora do danes.

Minimalizem kot literarna smer ima, podobno kot v likovni umetnosti in glasbi, svoje izvore v drugi polovici 20. stoletja, natančneje, ob koncu šestdesetih let v Združenih državah Amerike. Takrat so začela izhajati besedila, ki so se z nedramatičnim tonom, ekonomičnostjo izraza, obsedenostjo z vsakdanjimi stvarmi in asketsko zadržanim slogom vsaj na videz močno razlikovala od eksperimentalne, avtorefleksivno metafizijske proze, ki je raziskovala meje fiktivnosti. Zato so sprva naletela na hladen odmev med uveljavljenimi postmodernističnimi teoretiki in vse do konca sedemdesetih let ostala v senci postmodernizma. Leta 1976, ko je Raymond Carver (1938–1988) izdal prvo zbirko kratkih zgodb, *Will You Please Be Quiet, Please?*, je bil namreč postmodernizem vodilna smer v ameriški književnosti in težko je bilo priznati, da se je začelo uveljavljati nekaj povsem novega in drugačnega. Poleg Carverja so »drugačno« literaturo pisali še nekateri ameriški avtorji in avtorice: Ann Beattie (1947), Richard Ford (1944), Tobias Wolff (1945), Mary Robison (1949), Frederick Barthelme (1943) in drugi. Tedanji odklonilen odnos je očitno tudi iz sarkastičnih poimenovanj, s katerimi so teoretiki obmetavali pisanje

⁴ Pod točko 3.2.5. pa bosta predstavljena še minimalizem in minimalistični tip/podtip sodobne slovenske kratke proze, kot ju v znanstveni monografiji *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi* (2005) definira Blanka Bošnjak.

mladih avtorjev, ki so ga imeli le za pretenciozno modno muho: /.../ »TV Fiction«, »Hi-Tech Fiction« /.../ »Postalcoholic Blue-Collar Minimalist Hyperrealism«, »Around-the-house-and-in-the-yard Fiction«, »Coke Fiction«. Moralo je preteči nekaj časa, da je stroka minimalistični literaturi pričela priznavati umetniško vrednost, saj ni ta zaradi strogega nadzora uporabe besed nič manj mojstrska in subverzivna, kot je bila svojčas postmodernistična (Perić Jezernik 2011: 49–51).

Minimalizem kot literarna smer torej nima (več)tisočletne tradicije, saj sega njen izvor v 60. leta 20. stoletja. Ta smer, izhajajoča iz ZDA, na začetku ni bila deležna pozitivnih odzivov, saj je bil v ameriški književnosti tedaj v ospredju postmodernizem in nepredstavlljivo je bilo, da bi ga nadomestilo nekaj novega. Umetniško vrednost, kot jo ima še danes, je namreč dobila šele čez nekaj časa.

3.2.2. Minimalizem in slovenska literatura

V nadaljevanju bo predstavljen minimalizem, in sicer v povezavi s slovensko literaturo. Pri nas se je namreč pojavil šele v 90. letih, torej več kot desetletje kasneje kot v ZDA, od koder pravzaprav izvira.

»Marko Juvan je prvi, ki o minimalizmu na Slovenskem govori kot o literarni smeri, natančneje, kot eni vidnejših smeri, ki se oblikujejo na prehodu iz 80. v 90. leta. Med slovenskimi predstavniki omenja Andreja Blatnika in Igorja Zabela. Kot značilnosti minimalizma navaja izoblikovan čut za razpoloženje, vsakdanjo tematiko in odmik od postmodernizma /.../« (prav tam).

O minimalizmu piše tudi Tomo Virk.

»V eseju »Literatura izčrpane eksistence« minimalizem opredeli kot premik, ki pomeni vnovično vzpostavljanje konkretnega (ne zgolj fiktivnega) sveta z njegovimi »majhnimi« resnicami in metafizičnega patosa razbremenjenimi eksistencialnimi problemi posameznika. Svet, ki ga minimalizem predstavlja, je ontološko negotov in razpet med fikcijo in resničnostjo« (51–52).

Pojav postavlja v 90. leta, povezuje pa ga s skrajnim nihilizmom, zaradi katerega stopijo v ospredje male zgodbe. Nov razvojni sunek pa po njegovem mnenju kaže na naveličanost nad postmodernistično literaturo izčrpanosti, hkrati pa sprejema postmodernistično spoznanje, da velike zgodbe niso več mogoče, da torej ni ene absolutne in za vse zavezujoče resnice, zato se umika v svet intime in skuša tu vzpostaviti svojo lastno, zasebno resničnost.

/.../ Virk kot potencialnega začetnika minimalizma na Slovenskem omenja Boštjana Seliškarja s kratko zgodbo *Taksist*, ki je nastala sredi 80. let. Med vidnejše »minimaliste« podobno kot Juvan prišteva tudi Andreja Blatnika z zbirko *Menjave kož* (1990), Dušana Čatra in Polono Glavan, minimalizem pa omenja tudi v zbirki Vinka Möderndorferja *Nekatere ljubezni* (1997). /.../ Med slovenske avtorje, ki po njegovem sodijo v okviru kratke zgodbe, pa poleg zgoraj omenjenih prišteva še Draga Jančarja (z nekaterimi zgodbami), Igorja Zabela, Aleša Čara, Nejca Gazvodo (Perić Jezernik 2011: 52).

Minimalizem raziskuje tudi Igor Divjak.

»Igor Divjak /.../ kot značilnosti minimalizma navaja minimalizirano strukturo trenutka resnice, osiromašeni »tok zavesti« ali miselni tok, minimalistični vpogled, eliptični dialog, nedramatično zgradbo, odprt začetek in konec. /.../ Avtorji, ki jih obravnava, so Raymond Carver, Andrej Blatnik in Dušan Čater« (52–53).

Z minimalizmom pa se v diplomski nalogi ukvarja še Jana Pertot.

Jana Pertot se /.../ naslanja predvsem na Virkove študije in Divjakovo opredelitev minimalizma. Pertotova po Virkovem zgledu govori o treh različicah minimalistične proze, ki izhajajo iz različnih izhodišč: prva različica se je razvila iz radikalne metafikcijske proze pri Blatniku in Zabelu in je nastala zaradi spoznanja o izčrpanosti metafikcijske literature; druga različica ima tradicionalnejše izhodišče v prozi Draga Jančarja, ki ni poznala skrajne faze nihilizma, pač pa je zgolj sestopila v intimo; tretja različica, kamor spadata Čater in Glavanova, ima svoje izhodišče v malih intimnih temah in ni obremenjena ne z velikimi zgodbami ne z avtoreferencialnostjo. Avtorji, ki jih v nalogi obravnava Pertotova, so Carver, Blatnik, Čater in Jančar, medtem ko je Polona Glavan zgolj omenjena (Perić Jezernik 2011: 53).

Minimalizem je torej sodobna literarna smer, ki se je v ZDA pojavila v 70. in 80. letih, v Sloveniji pa več kot desetletje kasneje. O minimalizmu (kot o literarni smeri) pri nas prvi piše Marko Juvan, kasneje pa o njem pišejo tudi Tomo Virk, Igor Divjak, Jana Pertot, Andreja Perić Jezernik idr.

3.2.3. Značilnosti minimalizma kot stila pisanja

Minimalizem lahko razumemo tudi kot stil pisanja. V nadaljevanju nas bo zanimalo, kakšne so v tem primeru njegove značilnosti.

»Minimalizem je mogoče razumeti tudi kot stilno kategorijo, pri čemer je bistvenega pomena, kako razumemo stil« (43).

»Za minimalizem so zaradi situacijskosti in redukcije subjektivnosti zanimive predvsem tiste izjave, ki jih po Johnu Austinu (1990) imenujemo performativne, torej tiste, ki izvršujejo dejanja, s tem, ko jih designirajo (takšne so obljube, otvoritve sestankov, stave, krsti, poroke itd.). Tudi govorčeva identiteta je performativna, oblikuje se v postajanju skozi izjave« (44).

»Minimalizem v literaturi je vezan na jezikovno artikulacijo (literatura) in redukcijo (subjekta) na bistveno – komunikacijo, ki subjekt vzpostavlja oz. ga razkraja in razpršuje – v performativnosti diskurza« (prav tam).

»Izjavljanje je tisto dejanje, ki iz posameznikov dela subjekte in omogoča komunikacijo med njimi, minimalistična literatura pa to komunikacijo problematizira: s posnemanjem oz. mimetičnim ponazarjanjem vsakdanje komunikacije na konkretnih primerih prikazuje krizo performativne identitete« (prav tam).

Za minimalistična besedila je značilno, da se tako literarni liki kot bralci ne morejo zanesti na jezikovno izražanje. Zdi se, kot bi bili v diskurzu zmedeni, izgubljeni, ne znajo izraziti tistega, kar bi si želeli. Komunikacija in pogovor sta edini možnosti za izhod iz že tako brezizhodnih situacij, vendar liki tega ne znajo, ne morejo in nočejo izkoristiti. Govorijo drug mimo drugega ali pa sploh ne vejo, kaj govoriti. Dialogi so prazni in nekonkretni.

Implicitni avtor in pripovedovalec (če ne gre za osebno pripoved neartikuliranega posameznika) dobro poznata take omejitve jezika (in prav tako subtilni bralec), zato njegovo rabo minimalizirata s pomočjo različnih postopkov /.../. Tako se ogneta razlaganju in pojasnjevanju ter dopustita »deformirani komunikaciji«, da govori sama zase. Ogrožena in izjemno neučinkovita raba jezika s stališča literarne osebe vodi v problematično identiteto. V prid tej domnevi govori tudi pogosta medbesedilna uporaba fraz in citatov, ki nakazuje možnosti in nemožnosti subjekta, konstruiranega jezikovno. Intertekstualnost svoje pisave minimalisti reflektirajo in jo uporabljajo povsem zavestno, kot stilno-kompozicijski izraz krize identitete (Perić Jezernik 2011: 45).

Vrh »emancipacije človekove subjektivnosti« in »razpadanja metafizične nadesničnosti« Kos postavlja v 20. stoletje, natančneje, v literarni modernizem in postmodernizem. Medtem ko se v modernizmu človek še dojema kot pogojen s čisto subjektivnostjo, z zavestjo in nad njim ni metafizične instance (ter gotovosti o resnici), v postmodernizmu izginja tudi gotovost, da je resničnost, ki jo človek doživlja prek psihičnih aktov svoje zavesti, prava resničnost, čeprav brez razvidne resnice. V minimalizmu gre pravzaprav za popolnoma isti princip – krizo identitete, le da je namesto »strahu pred naivnostjo« /.../ in najrazličnejših tematizacij logičnih paradoksov glavna vsebina minimalizma subjektivna nemoč komunikacije. /.../ Zaradi razpršenosti subjekta in njegove izgubljenosti v jeziku je identiteta le nedosegljivi in nebesedljivi ideal, odsotnost njene celovitosti in upovedljivosti pa glavni vzrok za občutji odtujenosti in osamljenosti, ki onemogočata identifikacijo. Postaneta torej razlika in izključitev, gradnika minimalistične istovetnosti in oviri, zaradi katerih subjekti niso sposobni izraziti svojega stanja ali uvideti, da so dejansko »vsi na istem« (Perić Jezernik 2011: 46).

Kot bralcem nam postane takoj jasno, da so literarni liki v brezizhodnem položaju, da životarijo, da so pasivni in nezmožni kakršnekoli akcije, ki bi spremenila njihov svet, hkrati pa ugotovimo, da smo bili v to situacijo kar naenkrat postavljeni – temu botrujejo tudi začetki *in medias res*. Začetnih pojasnil ni, pripovedi so fragmentarne.

Ta lastnost delno izvira iz žanrskih konvencij, saj je ena od značilnosti kratke proze začetek *in medias res* in pogosto abrupten konec pripovedi. Zaradi številnih minimalizacij v tekstu (slogovnih, vsebinskih, strukturnih in subjektivnih) oz. konstrukcij odsotne »totalitete« se moramo ob branju še bolj potruditi, da uganemo, kaj se skriva v ozadju. To daje branju minimalistične proze priokus skrajno »veristične hermetičnosti« in minimalizem kot kompleksen stil uvršča v kontekst postmodernega paradoksa, v katerem Janko Kos prepoznava središče tega obdobja, polnega protislovij (Perić Jezernik 2011: 46–47).

»Težko je navesti seznam značilnosti, ki bi minimalizem univerzalno določale, vendar je mogoče reči, da gre za načrtno konstrukcijo odsotnosti »totalitete« in njene historične vsebine, torej metafizike in njenega postopnega »konca« v izteku modernosti« (47).

Kljub temu Andreja Perić Jezernik v nadaljevanju zapiše nekaj temeljnih značilnosti minimalizma.

- Vseobsegajoča redukcionistična težnja, v literaturi vidna na ravni zgodbe, dogodka, dogajanja, oseb in jezika samega,
- subjekt, reduciran na minimalni jaz brez filozofske, spoznavno ali etično in estetsko zanesljive opore, ki ga lahko bralec le domišljijsko sluti ali pa si ga »sestavi« iz skopo namerjenih namigov v besedilu,
- svet minimalne pojavnosti, razkrit ravno toliko, da vemo, da gre za »tukaj in zdaj«,
- razpoloženje oz. atmosfera, ki postane prostor z močnejšo ali pa vsaj enakovredno semantiko kot izgovorjene besede,
- pomenljiva tišina in številni premolki (tu se minimalistična proza bliža poeziji),
- tematika vsakdanjika, ki ustvarja zavajajoči videz preprostosti, saj s tem razpira »rakaste rane« sodobne družbe,
- odpiranje k dialoškosti s posnemanjem pogovornega jezika sodobnega urbanega človeka (v območju mimetičnega govora se minimalistična proza približa drami),
- selekcija pomenljivih površinskih detajlov, ki delujejo kot substitucija za globlje dogajanje in ustvarjajo razpoloženje oz. predstavljajo minimalistično simboliko kot znak nečesa neizrekljivega, česar ni mogoče izreči v konvencijah sporočanja,
- minimalistični trenutek resnice – krhki ostanki tistega, kar se je še pri Joyceu imenovalo *epifanija*, ostanki, prek katerih se subtilnemu sodobnemu bralcu artikulira in razkriva »spoznanje«,
- minimalistični oz. reducirani »tok zavesti« ali miselni tok, ki je radikalna modifikacija modernističnega toka zavesti (Perić Jezernik 2011: 47).

Minimalizem kot stil pisanja je torej tesno povezan z jezikovno artikulacijo. Komunikacija je namreč tisto dejanje, ki omogoča, da se subjekti med seboj sporazumevajo, pogovarjajo, vendar pa je za minimalistična besedila značilno, da se tako literarni liki kot bralci na jezikovno izražanje ne morejo zanesti. Zdi se, kot bi bili v diskurzu zmedeni, izgubljeni, ne znajo izraziti tistega, kar bi si želeli. Junaki so pasivni, govorijo drug mimo drugega, bralci pa smo z začetkom *in medias res* v dogajanje postavljeni kar naenkrat.

3.2.4. Minimalizem in kratka proza

V tem podpoglavju bodo predstavljene značilnosti minimalizma v povezavi s kratko prozo, pri čemer bodo natančno opisani elementi, značilni za minimalistično kratko prozo.

Za minimalistično kratko prozo veljajo splošne značilnosti kratke proze, seveda z ozirom na zvrstno pripadnost (črtica, kratka zgodba, moderna kratka zgodba), pri čemer so nekatere lastnosti v minimalizmu tako spremenjene, da postanejo hkrati njene minimalistične značilnosti. Avtorji najpogosteje navajajo naslednja določila: premišljeno uporabo besednih figur, izključitev emocionalnosti, pičlost dogajanja, pripovedovalčevo odtujenost, občutek »zgodbe brez zgodbe« in »zgodbe brez avtorja«, fragmentarnost, poudarjanje površinskih podrobnosti, nelinearnost zapleta, nagnjenost k izpuščanju in arbitrarnost koncev (Perić Jezernik 2011: 94–95).

Splošne značilnosti kratke proze in minimalistične kratke proze se na več mestih stikajo in celo prekrivajo, kar je sicer logično, a hkrati otežuje poskus natančnejšega razlikovanja med njima. Minimalizacijski postopki so namreč lahko značilni tudi za kratko prozo, ki ne velja za minimalistično. Teoretsko opredeljevanje se v tej točki izčrpa in ne zadostuje več, zato se moramo s splošnih značilnosti premakniti na posebne, torej na samo literarno prakso, saj je ravno v delovanju minimalističnih pripovedi in njenih posameznih gradnikov mogoče najti najprepričljivejše argumente za to sodobno literarno umetnost (Perić Jezernik 2011: 95).

Avtorica monografije zato v nadaljevanju predstavi posamezne minimalistične elemente.

1. Minimalistična eliptičnost

»Je eden izmed osrednjih principov tako kratke proze kakor minimalizma. Nagnjenost k izpuščanju določenih prvin pripovedi zadeva prav vse vidike minimalistične kratke proze: zvrstno strukturo, jezik (pripoved in dialoge), strukturo resničnosti, trenutek vpogleda, subjekte (pripovedovalca in literarne osebe) in dogajanje« (96).

1.1. Dialog

»Dialogi v minimalistični kratki prozi »posnemajo« vsakdanji govor, kar je zagotovo eden od odločilnih virov njihove eliptičnosti« (prav tam).

Komunikacija je v minimalizmu »deformirana« na ravni posameznih izjav in sporočilnega konteksta, kar je vir pogostega nerazumevanja med literarnimi liki in učinka na bralca, ki si z naslovnikom in pošiljateljem dialoškega sporočila največkrat ne deli celotnega konteksta. Pomanjkljivost konteksta in eliptičnost dialogov od bralca zahtevata večji trud pri zapolnjevanju praznin in rekonstrukciji konteksta, da bi v pripovedi posredovano dialoško sporočilo doseglo večjo operativnost (Perić Jezernik 2011: 96).

»Eliptični dialog postane sredstvo ironične implicitne karakterizacije – ironizacije karakterja prek njegovega eliptičnega načina govora. Pogosta je tudi ironizacija v tem smislu, da pripovedovalec »vidi« literarno osebo drugače, kot se dojema sama, ker ne zaznava problematičnosti oz. komunikacijske blokiranosti svoje eliptične komunikacije« (97).

Literarni liki imajo v minimalističnih kratkoproznih besedilih torej željo po dialogu, pogovoru, vendar komunikacije niso sposobni vzpostaviti, saj govorijo drug mimo drugega, pogovori so prazni in brezciljni.

»Vanesa Matajč ugotavlja, da zavest nemoči ali slutnja nevednosti skozi deformiran dialog ustvarja dogodek, ki je fiktiven v tem, da ničesar ne spremeni. Likom minimalistične kratke proze je torej skupna njihova komunikacijska nemoč« (102–103).

Čeprav komunikacija predstavlja edini izhod iz krize, pa jo pasivni subjekti ne morejo in nočejo izkoristiti.

1.2. Začetek *in medias res*

Kratka analiza odprtih začetkov v kratki prozi slovenskih avtorjev pokaže, da so minimalistični odprti začetki v smislu takojšnjega prehoda na dogajanje v primerjavi z realističnimi ali modernističnimi bistveno bolj negotovi in neposredni. Občutek negotovosti je posebej izrazit v tistih pripovedih, ki se začnejo z dialogom oz. monologom, saj bralec v takih primerih ostane brez uvodnih pojasnil, ki bi ga pripravila na tisto, kar ga v besedilu čaka. /.../ Bralčevo takojšnje soočenje z (zunanjim ali notranjim) dogajanjem ima dramatičen učinek, saj se bralec nenadoma znajde v vlogi opazovalca nečesa, kar se odvija neposredno pred njegovimi očmi, (tretjeosebni ali prvoosebni) pripovedovalec pa ni več »zanesljivi zaveznik«, kakršen je bil v realizmu. V minimalizmu je odprtost začetka pogosto kmalu po narativnem – formalnem – začetku pripovedi vir dvoma, ki bralca največkrat neprizanesljivo spremlja do konca besedila (Perić Jezernik 2011: 105).

Začetek *in medias res* nas torej v dogajanje postavi neposredno, kar bralcu večkrat povzroči nejasnosti, saj ne dobi nikakršnih začetnih informacij. Do slednjih se lahko sicer v nekaterih primerih dokoplje z branjem, vendar pa veliko mest ostaja odprtih, čemur botruje fragmentarna pripoved.

1.3. Vpogled (minimalistični trenutek resnice)

Minimalistični trenutki resnice so precej drugačni od tradicionalnih realističnih pa tudi modernističnih notranjih vpogledov. Soočenje literarnih oseb z resnico je namreč jasno razvidno, medtem ko je v minimalističnih pripovedih največkrat le bežno zarisano, osiromašeno predstavljeno ali prikrito, pravo spoznanje – resnica manka – pa se pogosto skriva za samo razsežnostjo besed. Literarne osebe zaradi svoje starosti ali kakšne druge (začasne ali stalne) omejitve mnogokrat niso sposobne uvideti teh pomenljivih trenutkov, četudi lahko bralec isto »spoznanje« zazna s pomočjo narativne strategije ironije, zaradi katere je med pripovedovalcem in literarno osebo nezanemarljiva distanca /.../ (Perić Jezernik 2011: 106).

Literarni liki so največkrat izpostavljeni zgolj bežnemu minimalističnemu vpogledu v lastno situacijo, ki pa ostane prezrta, saj iz različnih razlogov nimajo moči, da bi se z njo soočili. Implicitnost in minimalnost teh vpogledov gresta z roko v roki s fragmentarno strukturo te proze in z nenadnimi ter pogosto popolnoma odprtimi konci. Občasno se kateremu od likov uspe dokopati do nečesa, kar lahko obravnavamo kot hipen uvid, vendar je tudi ta bodisi implicitno nakazan ali pa zelo eliptično predstavljen (Perić Jezernik 2011: 106–107).

Trenutki resnice so lahko kot nekaj enkratnega ali kot ponavljajoča se situacija – v vseh primerih pa so brez možnosti izboljšanja situacije, spremembe na bolje.

1.4. Pripovedovalec

Pripovedovalci v minimalističnih besedilih so navadno manj dostopni oz. »avktorialno nedostopni«, saj je vsevedni zunanji pripovedovalec odsoten, zato prevladuje »avktorialna tišina«, avktorialni vdori v pripoved, tako značilni za postmodernistično relativizacijo z virtualnim naratorjem, pa so izjemno redki. Enega izmed najprepričljivejših minimalističnih učinkov Abádi-Nagy vidi v tretjeosebнем pripovedovalcu, ki se giblje med zunanjim in notranjim žariščenjem (skozi eno ali več oseb), povzroča dramatičnost pripovedi. Sam pripovedovalec se umakne in postane »anonimni agens«, ki skoraj izgine (Perić Jezernik 2011: 113).

Poleg tretjeosebnega nedojemljivega pripovedovalca imamo pogosto opraviti tudi s prvoosebним pripovedovalcem kot z osebo (delujočo ali govorečo), ki v minimalizmu paradokсно postane »impersonalna«, saj pogosto ni imenovana, če pa slučajno je, nam o sebi ne pove vsega, saj je njena identiteta predstavljena eliptično. Čeprav je pripoved notranja, osebna, takšen pripovedovalec pomaga ustvarjati učinek pripovedne brezosebnosti, hkrati pa omogoča lažjo identifikacijo bralca (Perić Jezernik 2011: 114).

»Kos razvije tri pripovedovalske triade. Prvo, transhistorično triado predstavljajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec /.../. Najmanjši je delež drugoosebne pripovedi /.../. Prvoosebna in tretjeosebna pripoved sta zastopani približno enakovredno in sta najpogostejši« (116).

Drugo Kosovo triado, ki je historične narave, sestavljajo avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec. Avktorialni pripovedovalec je značilen za tradicionalno pripovedništvo, epe, romane in novele, od homerskih pesnitev do realističnih in naturalističnih, simbolističnih in novoromantičnih pripovedi do konca 19. stoletja in z začetka 20. stoletja, personalni pripovedovalec je značilen zlasti za modernizem in moderni roman, virtualni pripovedovalec pa je značilen za postmodernistično pripovedništvo (Perić Jezernik 2011: 117).

»Zadnji del Kosove trojne tipologije tvori triada lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca, ki temelji na opredelitvah lirike, epike in dramatike. Tudi ta trojica je kakor tipološka trojica prvoosebnega, drugoosebnega in tretjeosebnega pripovedovalca transhistorične narave in ni vezana na duhovnozgodovinske premike v razvoju pripovedništva« (118).

V kratki prozi z minimalističnimi značilnostmi lahko srečamo tudi kombinacije omenjenih pripovednih tipov, ki se razlikujejo glede na pripovedovalca in na način njegovega pripovedovanja.

Vsem tem pripovedovalcem so skupne omejena zgovornost, pogosta skrivnostnost in neavktorialnost, ki izhajajo iz nezanesljivega postmoderne duhovnozgodovinskega temelja. Ta ne nudi več trdne opore niti resnici niti resničnosti, ki ju zato zaznamuje breztemeljnost. Osebe mestoma sicer zaznajo krizo, vendar se slej ko prej zablokirajo, kar se lahko samo ponavlja. Dogodek je torej nemoč in pripovedovalec ga lahko le navidezno obvladuje, saj je tudi sam v istem območju nemoči (Perić Jezernik 2011: 121).

1.5. Literarne osebe in dogajanje

Osebe minimalistične kratke proze so posamezniki, obremenjeni z vsakdanjimi problemi navadnega, povprečnega človeka. So pasivni, nezmožni kakršnekoli akcije, ki bi izboljšala njihov vsakdan.

»Akcija, ki jo je mogoče najpogosteje opaziti v minimalistični kratki prozi je nedvomno komunikacija; prevladuje torej verbalno dogajanje. Ker je to že vnaprej obsojeno na neuspeh, se liki občasno odločijo tudi za »fizično« akcijo, ki je praviloma precej neznatna, predvsem pa nima moči, da bi spreminjala obstoječe stanje. Literarne osebe se k takšnim akcijam zatekajo predvsem takrat, ko odpove govor« (121–122).

»Ravno tako pogosto kot premikanje, razvidno v obliki zunanje, fizične akcije, je v minimalistični kratki prozi zaslediti tudi pogovarjanje, ki podobno kot dejanja, h katerim se zateka minimalistični subjekt /.../ ne prinaša prave razrešitve. Pogovor je običajno reakcija na dogodek, ki bi lahko sprožil »močnejši« odziv, a ga ne /.../« (122).

Literarni subjekti se med seboj sicer pogovarjajo, komunicirajo, izjavljajo, vendar so pogovori brezciljni, saj z njimi ne dosežejo ničesar. Občutek dobimo, da še sami ne vedo, kaj bi povedali – to, kar povedo, pa je že vnaprej obsojeno na propad.

2. Minimalistična tematika in motivika

Izbira tematike in motivike v minimalistični kratki prozi je povezana z relativizirano naravo postmoderne sveta, kjer lahko obrobno velja za pomembno, malo pa nadomesti veliko. Z vdorom zunanje resničnosti v literaturo se minimalizem vrača k tradiciji, a ta vrnitev ni dobesedna, saj predstavljena resničnost ni nekaj trdnega in objektivnega, ampak nekaj spremenljivega in negotovega. Zunanja resničnost v minimalistični percepciji se oblikuje skozi medosebna razmerja, ki v svoji negotovosti in reduciranosti opredeljujejo tudi prostor. Ker sta tako zunanja kakor notranja resničnost brez trdnega temelja, sta tematika in motivika v minimalizmu sodobni in zato »vsakdanji«, predvsem pa mnogo intimnejši, kot sta bili kdajkoli v realizmu ali modernizmu (Perić Jezernik 2011: 123–124).

Carver je menil, da mora sodobni pisatelj pisati o rečeh, ki so poznane vsem, vendar večina o njih molči, in videti je, da se tudi slovenski avtorji ravna po podobni težnji. Tako lahko beremo o ločitvah, razvezah, prepirih, pretepih, popivanju, drogiranju, posilstvih, povsem navadnih pogovorih, malih pripetljajih, pogrebih, smrti, samomorih, incestih, najrazličnejših prevarah, lažeh, nesrečnih ljubeznih, seksu, zločinih, fobijah, fantazijah, zablodah in nevrozah, z drugimi besedami, o vsakdanjih in »patoloških« razsežnostih preživetja v sodobnem svetu. Kljub navidezni raznolikosti opisane motivike pa ima večje število kratkih proz z minimalističnimi značilnostmi isto glavno temo, Vanesa Matajč jo poimenuje »tema deformirane komunikacije«, ki izraža splošno eksistencialno nemoč (Perić Jezernik 2011: 124).

Glavni motivi in teme so torej povezani s preprostimi ljudmi in z njihovo intimo, z vsakdanjimi dogodki, običajnimi prigodami, ki z velikimi zgodbami nimajo nikakršne povezave.

»Zaradi minimalističnega zožanja gledišča se osrednja tema ali motiv pogosto zdita nejasna in fragmentarna. Kljub temu se ob pozornem branju razkrije dovolj podrobnosti, ki, četudi omejene in navidezno vsebinsko skope, odpirajo obilje interpretativnih možnosti. V tem pogledu eliptičnost na ravni strukture, vsebine, subjekta in vsega ostalega zares deluje kot ojačevalec tematike in motivike, ki pronica iz praznine med vrsticami« (124).

3. Minimalistična atmosfera

Minimalistična atmosfera oz. ton kakor lepilo povezuje ostale elemente pripovedi in v minimalistični kratki prozi ustvarja enotnost, četudi gre včasih za (motivno) navidezno nepovezane fragmente, kot je značilno za moderno kratko zgodbo. Dogajanje, kakršnokoli že je, karakterizacija (četudi zelo skopa), minimaliziran tok zavesti, eliptični dialogi, odprti pripovedni začetki in odsekani konci ter minimalistični trenutki resnice soustvarjajo to posebno vzdušje, ki pripomore k občutku živosti, avtentičnosti, neposrednosti in prepričljivosti morebitni pičlosti v »količinskem« smislu navkljub (Perić Jezernik 2011: 127).

»Po analogiji lahko govorimo predvsem o treh glavnih tipih ustvarjanja minimalističnega vzdušja:⁵ o epičnem oz. kombiniranem (ki zaobseže vse plasti resničnosti), o impresivno-refleksivnem oz. liričnem in o dialoškem oz. dramatičnem. To ne pomeni, da je vsa minimalistična kratka proza, v kateri prevladuje isti tipološki način ustvarjanja atmosfere (na primer lirični), identična, ampak le, da kaže določene skupne lastnosti« (127–128).

Pri epični atmosferi gre za ustvarjanje vzdušja, ki izhaja iz zunanjšega dogajanja, čeprav to praviloma ostaja na ravni bolj ali manj drobnih pripetljajev in gre le izjemoma za pravi dogodek. Takšna minimalistična kratka proza temelji na dogodku ali pripetljaju, ki deluje »realno« in vsakdanje, temu pa daje tudi dodatne poudarke, ki ustvarjajo posebne podtone, npr. ironične, groteskne, refleksivne, vulgarne, humorne, paradokсне, resnobne. Prevladuje opisovanje, ki je značilno eliptično, dodani pa so mu komentarji v obliki mišljenja oz. notranjih monologov literarnih oseb pa tudi eliptični dialogi. Pripovedovalec je pri epični atmosferi lahko prvoosebni ali tretjeosebni, v obeh primerih pa njegovo pripovedovanje dela epično predvsem menjavanje različnih načinov pripovedovanja (opisi zunanjšega dogajanja, razmišljanje literarne osebe oz. oseb, posredovanje dialogov). Kadar gre za prvoosebno pripoved, je tisti, ki vidi, hkrati tudi tisti, ki govori, oz. tisti, ki posreduje govor drugih literarnih oseb in hkrati posreduje opise zunanje resničnosti. Pri tretjeosebni pripovedi je pripovedovalec tisti, ki poroča tako o zunanji resničnosti kakor o notranjem dogajanju oz. razmišljanju literarnih oseb ter govoru. Včasih tretjeosebni pripovedovalec vidi skozi literarno osebo in torej poroča o tistem, kar neki lik ve, včasih pa zgolj vidi lik in je njegovo poročilo bolj pomanjkljivo kakor vednost lika (Perić Jezernik 2011: 128).

Pogosta je tudi impresivno-refleksivna oz. lirična atmosfera, ki jo besedila dosegajo z nizanem bodisi vtisov zunanjšega okolja ali vtisov, izhajajočih iz samopodoživljanja osebe, bodisi refleksij ali avtorefleksij ali pa s kombinacijo obojega. Impresije in refleksije so vedno premestitev vsakdanjih težav, problemov ali »dogodkov«, hkrati pa so značilno minimalizirane, eliptične in s tem pomanjkljive. Tudi ta atmosfera ni sterilna, ampak je obogatena z ironičnimi, mornimi, grotesknimi in drugimi poudarki (Perić Jezernik 2011: 130).

⁵ Predlagana tipologija si ne dela utvar, da lahko s tremi tipi različnih minimalističnih atmosfer natančno označi pestrost minimalistične kratke proze. To niti ni njen namen. Vendar je osredotočenost na vzdušje zagotovo tisto, kar skupaj z dogajanjem, ki je ponavadi precej zanemarljivo, notranjim doživljanjem, ki je značilno minimalizirano in zato nejasno, eliptičnimi dialogi, ki stvari navadno dodatno zapletejo, ali pa s kombinacijo vsega naštetega ustvarja možnost, da bralčevi interpretativni naporji obrodijo kolikor toliko razumljive sadove (Perić Jezernik 2011: 134).

»Splošna lastnost impresivno-refleksivne oz. lirične atmosfere je torej subjektivnost, ki izhaja iz »osebne narave« teh kratkih proz in iz dejstva, da te temeljijo predvsem na notranjem doživljanju, medtem ko »realno« zunanje dogajanje, ki prevladuje pri epični atmosferi, služi predvsem kot izvor dodatnih podtonov (epičnih, humornih, tragičnih, filozofskih idr.) in kot podkrepitev psihične realnosti« (131).

Tretja pogosta oblika minimalistične atmosfere je dialoška oz. dramatična, ki jo besedila ustvarjajo s pomočjo značilno eliptičnih in pogosto mimobežnih dialogov; v tej variaciji kratke proze predstavljajo osrednji del, največkrat kombiniran z eliptično podanimi razmišljanji likov in morebitnimi kratkimi opisi zunanje resničnosti, ki pa so postranskega pomena in služijo zgolj krepitvi dialoškega dela pripovedi, vidimo pa jih skozi določeno pripovedno osebo. Ker se bralcu skozi dialog oz. izjave različnih subjektov posredno razkrivajo različna mnenja o neki skupni stvari oz. problemu, je pred njimi nekakšna »polifonija« /.../, ki je osnovna značilnost minimalistične kratke proze z dialoškim vzdušjem. Temu so dodani še drugi podtoni, npr. ironičen ali humoren (Perić Jezernik 131–132).

V splošnem lahko torej minimalistično atmosfero prepoznamo po eliptičnosti, fragmentarnosti, impresijah, refleksijah, minimalnosti, mimobežnosti ...

»Minimalistična kratka proza ustvarja dialoško atmosfero s pomočjo soočanja različnih glasov, pri čemer pa mora bralec eliptične interpretativne namige iskati v posameznih izjavah, občasno pa si lahko pomaga tudi z morebitnimi dodatnimi, praviloma s skopimi opisi (z epičnim podtonom) ali z minimaliziranim »tokom zavesti« (z impresivno-refleksivnim podtonom)« (134).

Atmosfera se v vseh treh omenjenih pojavnih oblikah nakazuje skozi pazljivo izbrane podrobnosti (predmete, misli, izrečene besede), ki predstavljajo minimalistično variacijo realistične in modernistične »simbolične konkretizacije«. Atmosfera je tesno povezana s pripovedovalcem. Kadar je pripovedovalec epski, je epična oz. kombinirana tudi atmosfera, kadar je lirski, je tudi atmosfera lirična oz. impresivno-refleksivna, in kadar je dramski, je atmosfera dialoška oz. dramatična (Perić Jezernik 2011: 134).

»Dodatne odtenke v atmosferi ustvarjajo podtoni, ki izhajajo iz razmerij med pripovedovalcem in liki (kdo vidi, kdo govori) ter se lahko gibljejo od ironičnih, grotesknh, humornih, komičnih do tragikomičnih, resnobnih in pesimističnih, njihova raznolikost pa kaže na dejstvo, da je predlagana tipologija minimalističnih atmosfer le pomožno orodje za predstavitev minimalistične pluralnosti vzdušij« (134–135).

Sklenemo lahko torej, da se splošne značilnosti kratke proze in minimalistične kratke proze na več mestih prekrivajo, vendar pa to posledično otežuje natančno razlikovanje med njima.

Teorija na tem mestu ne zadostuje več, zato nam avtorica monografije predstavi posamezne minimalistične elemente.

3.2.5. Minimalizem in minimalistični tip/podtip sodobne slovenske kratke proze

V nadaljevanju bosta predstavljena še minimalizem in minimalistični tip/podtip sodobne slovenske kratke proze, kot ju v znanstveni monografiji *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi* (2005) definira Blanka Bošnjak.

Minimalizem na tematski in pripovedni ravni odlikuje čut za atmosfero, zanimanje za intimne podrobnosti medčloveških odnosov, partnerskih zvez, družin, kar je podano brez posebnega truda za jasni sporočilni namen. Tovrstne kratke pripovedi stilno odstopajo od medbesedilno-metafizijskega postmodernizma tako, da dajejo prednost preprostosti, neumetelnosti, odpirajo pa najširše polje pogovornosti, predvsem dialog, ki tako postaja najvidnejši znak zunanje forme minimalizma (Bošnjak 2005: 94).

Blanka Bošnjak zapiše (2005: 94–95), »da minimalistični tip v večini primerov problematizira odnos med moškim in žensko, ki je postavljen v sodobni čas, ponavadi v urbano okolje in moderen način življenja. Prisotnost erotičnih motivov je večinoma prepletena s tematizacijo vsakdanjega življenja, tako da je velikokrat zaznati njihovo eksistencialno vlogo, kakor npr. Blatnikova kratka zgodba O čem govoriva ali pripoved Polone Glavan Pravzaprav«.

Minimalistični tip kratke proze se kaže kot nekakšen odklon od postmodernističnega pisanja, saj besedila ne morejo biti več sama sebi zadostna, tudi fabulacija in metafizika izgubljata na pomenu, prevladuje realistični način pisanja. Pričenja se pojavljati predvsem zanimanje za človekovo intimo, zasebno usodo (tipičen primer take pisave je Blatnikova kratka zgodba O čem govoriva), kar je torej tematska stalnica minimalizma. V tem tipu je subjekt v primerjavi s subjektom v metafizijskem tipu, ki se je bolj ali manj nagibal v razpršenost, nekakšno »shizofreničnost«, veliko bolj enovit, ni pa usmerjen v zunanjo akcijo; je pasiven in samo ugotavlja stanje, v katerem se nahaja, tako da ga nekateri literarni teoretiki poimenujejo kar »subjekt pogovarjanja« (Bošnjak 2005: 95).

Doda (95), »da te lastnosti pa določajo tudi poglobitno formalno značilnost minimalističnega tipa, in sicer uporabo *dialoga* (ter ponekod tudi *monologa*), ki teče med osebami (te navadno niso poimenovane) skoraj skozi vso pripoved. V tem tipu se torej zelo malo uporablja

povzemanje in pripovedni diskurz, tako da je treba dogajanje razbrati in povezati na drugačen način; takšna besedila se približujejo dramatiki».

Minimalizem znotraj neorealističnega tipa kratke pripovedne proze v literaturi se torej kaže na različne načine, predvsem na formalnem (uporaba dialoga, monologa, malo povzemanja, kar ga približuje dramatiki), motivno-tematskem (zanimanje za intimno usodo posameznika) in zvrstnem nivoju (v uporabi kratke in t. i. majhne zgodbe). V minimalističnem tipu so opazna tudi sredstva oblikovanja, ki so značilna predvsem za postmodernizem, s čimer mislimo na medbesedilnost (citatnost) in nekatere metafikcijske elemente. Pogosta je tudi tema človekove vrženosti v sodobni svet, kar je pravzaprav tematska dominantna karakteristika posteksistencialističnega tipa. Stil pisanja pa je v minimalističnem tipu literature vseskozi realističen (Bošnjak 2005: 100–101).

Razvidno je torej, da Blanka Bošnjak minimalizem definira zelo podobno kot Andreja Perić Jezernik – zanimajo ga človekova intima in vsakdanji problemi običajnih ljudi. V minimalističnem tipu kratke proze je subjekt pasiven, zmožen le komunikacije, ne pa dejanj. Pogosto sta uporabljena dialog in monolog, srečamo pa se tudi z raznimi elementi, značilnimi za postmodernizem.

4. Kratka proza Dušana Čatra

4.1. *Resnični umori*

Zbirka 25 kratkih zgodb *Resnični umori* je leta 1997 izšla pri založbi Karantanija. Da gre res za kratke zgodbe, dokazujejo: dolžina zgodb, ki se giblje od 2 do 7 strani;⁶ začetki vseh zgodb na sredini stvari; odsekani konci vseh zgodb; ospredje enega osrednjega dogodka oz. izseka iz le-tega v vseh zgodbah; majhno število literarnih oseb v vseh zgodbah – največkrat ena ali dve, v primeru, da je omenjena še kakšna druga oseba, ima le-ta obrobno in nebistveno vlogo – vse osebe so zelo pomanjkljivo karakterizirane, saj o njih ne izvemo skoraj nič, ne razvijajo se niti karakterno niti psihično; v vseh zgodbah je pripovedovalec prvoosebni; kraj in čas dogajanja sta v vseh zgodbah omejena.

Vseh 25 kratkih zgodb je naslovljenih, vsaka izmed njih pa je na koncu tudi datirana z letnim časom in letnico (pozimi, 1996; jeseni, 1995; zgodaj poleti, 1996 ...).

4.1.1. Motivno-tematska analiza

Za zbirko *Resnični umori* ne moremo reči, da tematizira velike in pomembne dogodke, saj smo priča mimobežnim, nepomembnim, vsakdanjim dogodkom oz. izsekom iz le-teh. Gre torej za **tematiziranje majhnih, intimnih zgodb**.

Čatrovi *Resnični umori* so prozne sličice, vendar ne iz družinskega albuma, pač pa iz časa, ko pripovedovalec ne živi več s starši, ampak v najeti garsonjeri, iz časa, ko v njegovo življenje občasno zaidejo prijatelji, znanci, stanovski kolegi, posebneži in čisti naključneži. Te slike niso dokumenti o velikih in pomembnih dogodkih, temveč slike juter, dnevov, večerov in noči, vseh po vrsti utopljenih v alkoholu, takih vsakdanjih, navadnih in mimobežnih stvari, kot so na primer posledice, ki jih na prebavi pusti kombinacija pekinškega mesa s curryjem in piva, večerni sprehod po zasneženem študentskem naselju, čakanje na mestni potniški avtobus, ki ga ni in ni, se pa seveda zelo mudi, preskakovanje kupov snega na neočiščenih ulicah, pregovorni prepir na sedmini, neučinkovita tolažba ob prekinjeni ljubezenski zvezi, poravnavanje starih računov in zamer, preganjanje dolgčasa ob pivu in modrovanju o sto in eni, seveda nepomembni, stvari, metanje radia ob steno, selitev, odhod

⁶ Natančnejša analiza bo prikazana pod točko 4.1.4.

na morje, zabijanje časa za šankom in neko nedefinirano čakanje, da se bo kaj zgodilo, kaj nevsakdanjega, drugačnega, drugega, da bo kakšen dogodek spremenil »um, bum bum«, na nekaj, kar bo spremenilo življenje, to mlačno bivanje, nekaj, kar bo morebiti pospešilo uresničitev obetov (Strsoglavec 2006: 224).

Motiv čakanja je v zbirki pogost, saj imamo večkrat občutek, da liki nekaj čakajo, vendar hkrati upajo, da se ne bi zgodilo nič, saj nočejo oz. ne zmorejo biti aktivni – njihova glavna značilnost je namreč pasivnost oz. nezmožnost kakršnekoli akcije, ki bi njihovo življenje izboljšala. Tako je tudi v kratki zgodbi *Obeti*.

»In ... veš kaj, manjka ti kurčevega poguma, to je!« V mislih je imela verjetno obljubljeni odhod. »Saj ni bilo zaresno!« »Pri tebi ni nič zaresno!« »Nekoč,« sem rekel. »Nekega dne, morda!« »Obljubiš?« »Obljubim!« Ali sem ji pravkar obljubil odhod, ne vem. Vem pa, da pogum ni imel nič pri stvari. Ne! Ne pogum! Nekakšen dogodek, nekaj, kar bi mi spremenilo um, bum bum, sem pametoval in namesto juhe k ustom primaknil bibita plastiko. Razmišljal in obljubljal sem nasploh odločno preveč (Čater 1997: 60).

Motiv alkohola oz. alkoholiziranosti je prisoten v skoraj vsaki kratki zgodbi, tudi v kratki zgodbi *Mirno glavo, mirno kri*: »»Še enega,« sem veselo pomahal natararici, potem pa je k meni pristopil tisti lektor in beseda je dala besedo, kozarček pa kozarček, tako je pač s temi stvarmi. /.../ In za nameček mi je še tisti s steklenice tam nekje pri petem, šestem kozarčku, dejal: »Dragi Dušan! Gospod Daniels ti želi: mirno glavo, mirno kri!«« (36–37). Srečamo se torej s popivanjem v nočnih lokalih, s popivanjem čez dan, s pijanostjo in z jutranjim mačkom. Motiv je lepo viden tudi v kratki zgodbi *Ivan in jaz*.

»Poplakni,« je ponovila in pokazala na pločevinko piva. In sem res poplaknil. Verjetno je opazila, da me je malce zvilo v želodcu, kar pa ni nič čudnega, saj sem se prejšnji dan skoraj zastrupil z alkoholom podobne vrste. Nasploh pa toplega viskija nikoli nisem dobro prenašal. Nato sem zopet prijel steklenico in ji jo ponudil. Sprejela jo je in naredila dolg požirek. /.../ Vse to mi je bilo všeč. To, da pijeva iz steklenice, da se je razšla s prijateljem, da se ga dobesedno nalivava (Čater 1997: 51).

Predvsem je zanimiva kratka zgodba *Preproste stvari*, pri kateri najprej pomislimo, da gre za **motiv psihičnih motenj**, saj protagonist na tla vrže radio, ki se raztrešči na koščke, čeprav se nato sprašuje, kaj mu je bilo treba, da je to storil. Kasneje izvemo, da je le-temu dogodku botroval alkohol. Odloči se namreč za nakup novega radia, ki pa naslednje jutro razbit leži na tleh. »»Ja ... Kaj pa *tole*?« sem rekel in pokazal na razbito Toshiba sredi sobe. »To pa ti meni povej!« Kaj naj ji povem, če pa ničesar ne vem. Vedel pa sem, da so Rusi spet enkrat premagali Japonce, da sem po pol litra vodke popolnoma pozabil nanje, sploh na vse, če sem povsem iskren« (70). Domnevo potrdi tudi z naslednjimi besedami: »Ali to pomeni, da ne obstajam, sem razmišljal ves mačkast. Mačkast, pa ja« (71).

Z alkoholom pa je povezan še **motiv depresije**, viden v kratki zgodbi Beseda ni konj, ejga!, v kateri glavni junak sedi na balkonu in se ukvarja s svojo slabo voljo. »Tokrat me je tako rekoč pahnilo v depresijo, tako imenovano *postalkoholno* depresijo. Zapečatilo me je vse tisto popivanje, seks v kadi, polni vroče vode, neprespene noči, prividi ob deveti zjutraj na terasi, kjer se je kazalo mesto v vsej svoji megleni podobi« (63). Nezmožnost protagonistov kratkih zgodb, da bi stopili v akcijo in nekaj spremenili, se v tej kratki zgodbi še enkrat nazorno pokaže, ko glavni junak, namesto, da bi svoje življenje spravil v red, na koncu reče: »»Poslušaj! Dovolj bo. Pojdiva na pivičko.«« (64).

V veliko kratkih zgodbah najdemo **motiv kajenja**, še posebej je le-ta opazen, ko so liki v nelagodnem položaju. Srečamo ga denimo v kratki zgodbi Najine stvari: »Malce dima ji je ušlo skozi usta, ko je to rekla. V desnici je trdo stiskala cigareto in roke so se ji tresle. Nasploh je delovala malce nervozno« (38). Podobno je tudi v kratki zgodbi Biser: »»Ti si ... ti si otrok,« mi je rekla in nervozno ugasnila cigareto v pepelnik. »Resno te sprašujem?« »Saj sem ti povedal,« sem rekel. Zamahnila je z roko in segla po novi cigareti. Ponudil sem se ji, da ji prižgem, a me je tako grdo ošinila s pogledom, da sem to namero takoj opustil in ji izročil vžigalnik« (33).

Zasledimo tudi **motiv droge**. Le-ta je najbolj viden v kratki zgodbi Zločin se ne spleča! »Nejc ima mamilarno. /.../ Tiste vrste mamilarno, v kateri so vrata odjemalcem odprta ob vsakem času, nekakšen dragstor, po nekakšnem zahodnjaškem zgledu, kaj pa vem. Sicer jih ne izdeluje sam, gre za nekakšen import eksport, promet z mamili d. o. o.« (107). V nekaterih ostalih kratkih zgodbah je droga le mimobežno omenjena denimo v kratki zgodbi Nič!, kjer protagonist pove, da je za njegovo smejanje kriv »te-ha-ce«.

V kratki zgodbi Zločin se ne spleča! najdemo še **motiv posilstva**. »Sanja se mi ne, s čim vse je napolnil mojo drago, da je lahko izvršil silo nad njo, saj Nejca ni nič skupaj, koliko pa ga je v hlačah, pa ne vem, nisem tiste vrste tič, ki bi ga to zanimalo. Kakor koli že, tega mu res ne bi bilo treba. Zločin se ne spleča« (107–108).

Večkrat naletimo na **motiv varanja**, in sicer v kratkih zgodbah Dober dan, tesnoba!, Jesenske višave, S čim pa ti razmišljaš? in American way. V slednji smo priča dogodku, ko pripovedovalec zasači svojo ženo med spolnim odnosom z ljubimcem. Preseneti nas dejstvo, da je pasiven, saj nima nobene negativne reakcije, še več – takoj za tem je nakazan njun spolni odnos, ki pa se ne realizira. Otopelost protagonistov kratkih zgodb je tu znova dokazana. »To se mi ne dogaja pogosto. To, da *ne vem*, zakaj sem brez besed. Odvrigel sem

časopis na tla in naredil nekaj zelo ameriškega. Stopil sem do nje in jo položil na mizo. Še vedno gola je razširila noge in jaz sem ji obliznil trebuh. To sem storil in v samih spodnjicah stekel na cesto« (106). V ostalih treh kratkih zgodbah pa je v varanju udeležen pripovedovalec; v kratki zgodbi *Dober dan, tesnoba!* se poljublja z Mojco, ki ima fanta, v kratki zgodbi *Jesenske višave* ima spolni odnos z gospo Fedor, medtem ko jo po dogovoru z njenim možem portretira golo, v kratki zgodbi *S čim pa ti razmišljaš?* pa govori o svojih prijateljicah, med drugimi tudi o Evi, ki je bila dekle njegovega najboljšega prijatelja, dokler ju le-ta ni zasačil med spolnim odnosom.

Motivu spolnega odnosa smo priča večkrat. V nekaterih kratkih zgodbah je le-ta eksplicitno prikazan denimo v kratki zgodbi *Beseda ni konj, ejga!* »In spomnil sem se, kako prijetno je bučala tista voda v kadi, kjer sva z naključno izbrano partnerico zganjala spolnost, misleč, da je to popolnost. Kakšni trenutki, ejga!« (64). Ponekod je spolni odnos le nakazan – avtor tako bralcu z odprtim koncem dopušča svojo interpretacijo. Tako je tudi v kratki zgodbi *Nič!*: »»Kaj pa je zdaj to?« je kriknila in s prstom kazala v moje mednožje. »Nič,« sem rekel in pustil glasbi, da se je odvirtela do konca (92).

V kratki zgodbi *Kosta* zasledimo **motiv umora**, čeprav zaradi odprtega konca ne moremo z gotovostjo trditi, kaj se je z žrtvijo kasneje zgodilo. »Zabavali smo se in pregledovali konje naših jeklenih konjičkov, ko je Kosta nekomu od njih snel čelado z glave in ga s kamnom udaril po betici. Revež se je zrušil in negibno obležal. /.../ Misleč, da sva zagrešila umor, sva sedla na čoperja in jo mahnila proti Celju« (62).

Posebna je tudi kratka zgodba *Resnični umori*, o kateri piše Barbara Pregelj.

Jančarjev *Pogled angela* se v korpus besedil z medbesedilnimi navezavami na **kriminalko** vpenja motivno-tematsko, kratka zgodba Dušana Čatra *Resnični umori* pa tudi s svojo neposredno medbesedilno nanašalnostjo. Pripoved »zločinca«, ki ga po krivem obsojajo umora sedemnajstih žensk, je spoštljiva do nasprotnikov in hkrati ironična in zabavna, predvsem pa medbesedilno-citatna, operira tudi z mešanico fakta in fikcije. Čatrova zgodba z destrukcijo lika zločinca (zločinec je zgolj ena izmed pripovednih vlog, ki si jih nadene prvoosebni pripovedovalec) opozarja, da je tudi pravi zločin mogoč le še v literaturi, včasih pa tudi v njej ne več (Pregelj 2007: 115).

Đurđa Strsoglavc mení (2006: 225), »da se Čater metabesedilno poigra z naslovom zbirke, in sicer z naslovi dveh kriminalk Maje Novak, romanov *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* (1993) in *Cimre* (1995), ter razkrije, da ne bo šlo za zločine, vsaj za »zaresne« ne«.

»Potem je v sobo, obloženo z nekakšnimi gobastimi piramicami, vstopila inšpektorica, gospa Maja Novakova sama. Prestrašil sem se. Na hitro sem pobrskal po možganih, ali sem zagrešil kak umor v teritorialnih vodah ali kaj podobnega. Nič. Pa tudi preklete cimre nisem nikoli imel, saj je neizpodbitna resnica, da sem večji del življenja preživel ob materi, vendar ne bi mogel reči, da sva bila cimra« (8).

Rečemo lahko, da zbirka *Resnični umori* v splošnem tematizira **izpraznjenost medosebnih odnosov**, ki se kaže v odnosih med prijatelji, partnerji in družinskimi člani. Izpraznjene in neiskrene odnose med prijatelji tako opazimo denimo v kratki zgodbi *S čim pa ti razmišljaš?*, v kateri ima, kot je bilo že zgoraj omenjeno, pripovedovalec spolni odnos z dekletom svojega najboljšega prijatelja. Škodoželjnost in neiskreno prijateljstvo pa je vidno tudi v kratki zgodbi *Dobro se je spomnil*, da se je zresnil, v kateri družčina svojega »prijatelja« *Bojana* ne opozori na stopnico pred straniščem, s katerega se vrača, zato se le-ta spotakne in pade.

Izpraznjenost medosebnih odnosov je pri partnerjih najbolj vidna zaradi nezmožnosti komunikacije, prepiranja, neproduktivnih dialogov, oddaljenosti. Tako je denimo v kratki zgodbi *Biser*, kjer se pripovedovalec zjutraj odpravi k svoji partnerici, da bi zgladila spore, vendar je njun dialog nekonkreten, prazen. Partnerica mu sicer reče, naj se naspi, uredi in pride znova jutri, vendar bralec dobi občutek, da se pripovedovalec ne bo spremenil – ves čas namreč popiva in je brez denarja, kar je glavni vzrok njunih prepиров. Izpraznjeni medosebni odnosi med partnerjema so lepo vidni še v kratki zgodbi *Preproste stvari*, v kateri na koncu *Beba* odide iz stanovanja, saj s pripovedovalcem noče imeti nobenega opravka več. Zaradi odprtega konca ne vemo, ali je res odšla za vedno, čeprav lahko zaradi pasivnosti likov, ki niso zmožni prave akcije, domnevamo, da se bo vrnila. V to je prepričan tudi pripovedovalec: »Nisem verjel, da je zares odšla. To bi bilo pa res preveč preprosto« (71).

V zbirki srečamo tudi izpraznjene medosebne odnose med družinskimi člani. Tako je v kratki zgodbi *Ivan in jaz*, v kateri je pripovedovalec po dolgem času dogovorjen za srečanje z mamo. Videla se nista že veliko časa, saj ne živita skupaj. On se za srečanje uredi in nanj s kolesom tudi odpravi, vendar na poti sreča *Marto*, s katero se raje napijeta. Pripovedovalec pove, da ima nekaj slabe vesti, saj je zatajil mamo, vendar kljub temu ne stori ničesar – edina akcija, ki jo je v danem trenutku sposoben, je nadaljevanje pitja alkohola. Podobno je tudi v kratki zgodbi *Sedmina*, v kateri se pripovedovalec spominja pogreba svoje babice, vendar v njegovem govoru ni čutiti žalovanja: »Peljali naj bi se na sedmino, da se vsaj dodobra najemo po vsej žalosti, ki smo jo, roko na srce, že pustili za sabo« (45–46). Razberemo lahko, da ima

slabe odnose s sorodniki, saj je na babičino sedmino odšel peš, ker zanj v nobenem avtomobilu ni bilo prostora: »Zame namreč ni bilo prostora in tudi to bi lahko bila zgodba mojega življenja« (46). Vidno je tudi, da se ne razume z družino, saj pove: »Vse bolj se mi zdi, da sem se že rodil kot egoist. Da je bilo že samo privekanje na svet iz tiste p. m. zelo sebično dejanje. Kdo pa me je sploh potreboval, drugega otroka, ko so, resnici na ljubo, vsi pričakovali, da bodo tam med nogami novorojenca zagledali nekakšno špranjico namesto visečega pimpka« (46).

4.1.2. Jezikovno-slogovna analiza

Jezik zbirke *Resnični umori* je zelo razgiban. Đurđa Strsoglavec zapiše (2006: 222), »da je za zbirko značilen tudi jezik, ki ne beži pred neokrašenim, pogovornim in nizkim jezikovnim izrazom /.../, kar daje pripovednim svetovom status vsakdanje resničnosti (tudi avtentičnosti)«.

V zbirki sicer srečamo knjižni jezik, ki pa je premešan s pogovornim jezikom (izi, stari, izi; alo, gremo; ekola, pa bo, ejga ...), s tujkami (*What?, Do it!, remember, Ma digni joj glavu!, in flagranti ...*), s frazemi (kot pljunek v morje, za lase privlečena, beliti si glavo ...), z medmeti (pok, pok, pok; huh, huh; tralala, tralali; tuc, tuc ...), s kletvicami (jebeni, zajebana, kurac ...) in s pomanjševalnicami (pridkana, pujska, sporočilce, jeziček ...).

Prav tak jezik je na veliko mestih krivec za humor. Tako je denimo v kratki zgodbi *Beseda ni konj, ejga!*, v kateri ima pripovedovalec zjutraj mačka, to pa opiše humorno: »Tudi moralni maček se je oglašal, črvičil je po črni duši in takrat je res bilo potrebno reči konec, basta, amen, kamen. /.../ »Ta maček, spaček ... Za lase te povleče in te ne spusti, da ga j...« je nadaljeval« (63–64). Podobno je v kratki zgodbi *Preproste stvari*: »Žice, kondenzatorji, tuljave, drekec pekec. Nič kaj preprosta stvar, tale japonska škatla« (71). Uporaba jezika pa humornost povzroči tudi v kratki zgodbi *Jesenske višave*: »Z žličko je mešala po skodelici čaja in ustvarjala tisti cingl cingl hrup« (95).

Humornost pa v eni izmed kratkih zgodb povzroči besedna igra. Gre za kratko zgodbo *Ivan in jaz*, v kateri pripovedovalec zataji svojo mamo, saj se s prijateljico Marto raje napije, kot da bi se po dolgem času srečal z njo. Humorno je, da se Martin bivši fant imenuje Ivan, Čater pa v

kratko zgodbo vključi še Ivana Cankarja, ki je prav tako zatajil svojo mamo. »Vendarle imava nekaj skupnega s pokojnim Cankarjevim Ivanom. Oba sva zatajila mater! On jo je zatajil, jaz pa ... »Mater sem zapil,« sem rekel. Marta je še vedno gledala na mesto in rekla: »Mater, tudi jaz sem se zapila!« Nisva se razumela, pa vseeno. Ni mi bilo do tega, da bi ji šel pravit podrobnosti. »Ivan bi že razumel,« mi je ušlo. »Kurac bi razumel!« je rekla Marta in nagnila steklenico« (54).

Humornosti pa Čater ne poda le z jezikom, ampak tudi z vsebino. Tako je že v prvi kratki zgodbi Resnični umori, v kateri je pripovedovalec obtožen umora sedemnajstih žensk. Ko ga z zasliševanja spustijo in hodi po starem delu mesta, vidi pravi umor. Gre za staro ženico, ki hrani golobe s kruhom, sam pa se sprašuje, kako je to mogoče, saj otroke že v osnovnih šolah učijo, da jim, ko ptiči na kruh spišejo vodo, raznese trebuhe. »Pok, pok, pok in cela jata gre rakom žvižgat. To je množični umor, ne pa mojih sedemnajst žensk, za katere lahko trdim, da jih sploh nikoli ni bilo. Torej jih nisem nikoli ubil, vsaj *zares* ne« (9). S humorjem se srečamo tudi v kratki zgodbi Sedmina, v kateri gre pripovedovalec na babičino sedmino peš, saj zanj v avtomobilih ni bilo prostora, sorodniki pa se mu režijo: »In kot zakleto, kot bi hotela dodati piko na »i«, novo poleno na ogenj, mi je vsa preljuba žlahta trobila in mahala, ko se je udobno peljala mimo mene« (46).

V zbirki je zaslediti tudi ironijo. Đurđa Strsoglavca meni (prav tam), »da je disharmonično razmerje med posameznikom in družbo, bodisi prijateljev ali družine bodisi naključnežev, ter še večkrat med posameznikom in njim samim upovedano z ironično distanco, zaradi česar /.../ Čatrove zgodbe tudi ne zapadajo v za »sodobnega« bralca moteče moraliziranje in samopomilovanje«. Tako je tudi v kratki zgodbi Zime v mestu niso nič kaj prida, se mi zdi, ko pripovedovalec reče: »Že pri vstopu v park me je prešinilo, ali bi me sploh kdaj našli, če si se nenadoma zgrudil, in če bi me, ali bi me še pravočasno, da bi me lahko rešili. Roko na srce, škoda bi me bilo. Dokaj mlad in perspektiven sem, pravijo« (18).

V vseh kratkih zgodbah je pripovedovalec prvoosebni. Gre za mladega pisatelja, ki sodeluje pri različnih literarnih revijah in se udeležuje različnih literarnih srečanj. Do svojega delovanja ima ravnodušen odnos – to je vidno tudi v kratki zgodbi Mirno glavo, mirno kri, ko se odpravi na Novo revijo, vendar do nje ne prispe, saj se po poti raje napije v gostilni. V tej kratki zgodbi opazimo tudi njegov (avto)ironičen odnos: »Naravnost iz založbe sem se namenil na Novo revijo. Bil sem lačen, žejen in umazan, in kje drugje bi me bili bolj veseli, kot ravno v tistem hramu kulturnih užitkov« (35).

V skoraj vseh kratkih zgodbah je sicer prisoten dialog, vendar je le-ta v manjšini, saj je v ospredju predvsem pripovedovanje oz. junakovo razmišljanje, ki se ne spreobrne v nikakršno akcijo. »Kot že rečeno, prekletih notranjih samogovorov imam že vrh glave, jamranja in stokanja pa sploh. Pa nekako ne gre mimo tega« (46). To potrdi tudi Đurđa Strsoglavec, ko zapiše (prav tam), »da ima pripovedovalec do dogajanja največkrat brezbrizen odnos, redko vanj poseže aktivno, je bolj opisovalec, popisovalec vsakdanjega stanja – tako telesa kot duha. /.../ Kadar pa ga neki notranji vzgib le pripravi do tega, da poseže v dogajanje, se /.../ pri Čatrovem pripovedovalcu, ki je »zvest nekakšni preletni usodi«, konča z odzivom, ki ponavadi vse samo še bolj pokvari, namesto da bi popravil ali predrugačil«.

Ker je pripovedovalec mlad pisatelj in ker so v zbirki literarna srečanja, literarne revije, knjižni sejmi ipd. večkrat omenjeni, bralec dobi občutek, da gre pri nekaterih kratkih zgodbah za avtobiografskost. To lahko domnevamo tudi zato, ker v kratkih zgodbah ponekod nastopajo avtorjevi prijatelji iz literarnih krogov – lahko so poimenovani konkretno ali opisani tako, da jih prepoznamo. Primer je kratka zgodba Nič!, v kateri je omenjen Mohor, razberemo pa lahko, da gre za Mohorja Hudeja. »Tam nekje konec srednje šole, ali pa je bilo že na faksu, ne vem, sva z Mohorjem, saj ga poznaš, šla v Maribor na neko srečanje mladih pesnikov in pisateljev« (90). Čeprav v kratkih zgodbah Mirno glavo, mirno kri, Življenje v umivalniku in Preproste stvari pripovedovalec omeni svoje ime (Dušan) in čeprav je v kratkih zgodbah Gremo vsi k Čatru! in Cirkus omenjen »nek« Čater, pa tega zaradi skope karakterizacije ne moremo potrditi.

4.1.3. Idejno-sporočilna analiza

Če bralec pred branjem zbirke in le glede na naslov meni, da se bo srečal s kriminalko, s pravimi umori, se moti. Dušan Čater nam namreč z *Resničnimi umori* dokaže, da so resnični umori umori jaza, duše.

Đurđa Strsoglavec trdi (2006: 222), »da se pripovedovalčev svet in njegova temeljna bivanjska vprašanja skozi fragmentirano tematiziranje vsakdana razgaljajo kot ponavljajoči se umori in samomori jaza«.

Vsakdanji umori in samomori jaza /.../ niso posledica mrtvih oz. razblinjenih iluzij, ker jih /.../ Čatrovi protagonisti pravzaprav nimajo, zato tudi ni razočaranja in posledično tistega grenkega okusa po vnovičnem razočaranju. Kljub dolgočasnosti, naveličanosti in mlačnemu bivanju, ki prevladujejo v življenjih protagonistov /.../ Čatrovih zgodb, v njih le redko zasledimo grenkobo. Predvsem pripovedovalec nima neizpolnjenih hrepenenj ali želja in kljub temu, da se mu pravzaprav ne dogaja nič vznemirljivega in nevsakdanjega, ne zbuja vtisa, da je zaradi tega nesrečen ali vdan v usodo povprečnosti. Zato umori jaza paradoksalno niso tragični, iz te pasti jih rešujejo predvsem distanciranost, filozofičnost in (avto)ironija (Strsoglavec 2006: 226).

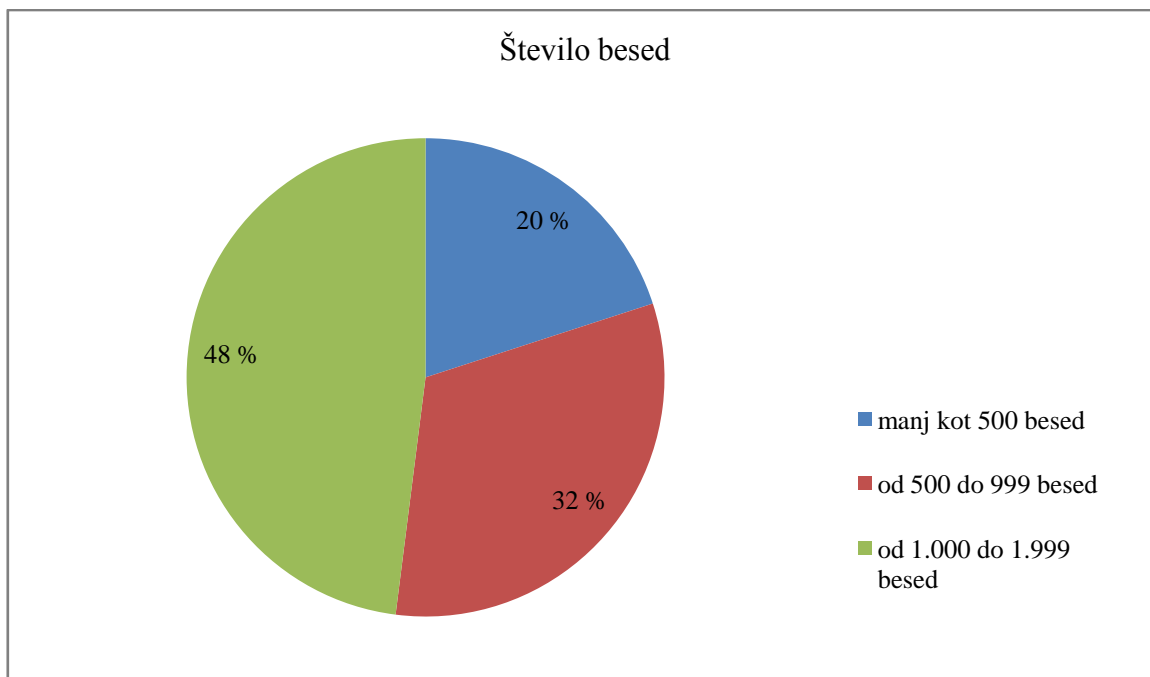
Čatrovi junaki so torej pasivni junaki, ujeti v vsakdanjo dolgočasnost in nejevoljo, da bi karkoli spremenili. Gibljejo se v vrtincu, iz katerega ne morejo in nočejo, kar pa ima za posledico vsakdanje umiranje lastne osebnosti, lastnega jaza.

Zdravko Duša v spremni besedi k zbirki zapiše (1997: 110), »da že sam naslov opozarja /.../ na ironično dejstvo, da čas, ki v žanrsko zarisanem »povpraševanju« vedno znova in znova išče osrednjo temo v takih in drugačnih umorih, spregleduje vedno znova dogajajoči se, tihi in vsakdanji umor jaza«. Doda (110–111), »da imamo opraviti torej z ontologijo in literaturo, ki je znala prekleto temeljna vprašanja zajeti v bežne zarise«.

4.1.4. Število besed

Pri štetju besed v zgodbah sem se oprla na v teoretičnem delu predstavljeno Hladnikovo metodo, razvrstila pa jih bom po predlogu razvrščanja Alenke Žbogar, ki je prav tako opisan v teoretičnem delu.

- 5 zgodb ima manj kot 500 besed: Oto, pela sem!, Najine stvari, Kosta, Beseda ni konj, ejga! in S čim pa ti razmišljaš?
- 8 zgodb ima od 500 do 999 besed: Resnični umori, Pivo in pekinško meso s curryjem, Dobro se je spomnil, da se je zresnil, Mirno glavo, mirno kri, Sedmina, Gremo vsi k Čatru!, American way in Zločin se ne splača!
- Vse ostale zgodbe imajo od 1.000 do 1.999 besed: Dober dan, tesnoba!, Zime v mestu niso nič kaj prida, se mi zdi, Biser, Cirkus, Ivan in jaz, Obeti, Preproste stvari, Poskus filmske kritike, Brez odgovornosti!, Življenje v umivalniku, Nič! in Jesenske višave.



Priloga 1: Grafični prikaz števila besed v zgodbah zbirke Resnični umori

Največ zgodb spada v skupino od 1.000 do 1.999 besed, sledi skupina od 500 do 999 besed, najmanj zgodb pa spada v skupino z manj kot 500 besedami. Glede na analizo števila besed v zgodbah in v teoretičnem delu predstavljene definicije kratke zgodbe lahko torej potrdim, da gre za kratke zgodbe.

4.1.5. Minimalizem

»Deformirano« komunikacijo, značilno za minimalizem, opazimo tudi v zbirki *Resnični umori*, saj se z dialogi, ki izražajo nemoč komunikacije, srečujemo zelo pogosto. Tako je denimo v kratki zgodbi *Preproste stvari*, v kateri imamo eliptično podano pripoved, saj sta protagonist in njegova partnerka nezmožna komunikacije, ki ne bi bila deformirana, le-ta pa njima in bralcu otežuje razumevanje situacije. Podoben primer je kratka zgodba *Biser*, v kateri med sprtima partnerjema nimamo konkretnega dialoga, ampak le govoričenje brez končne rešitve problema. »Torej, nisem imel nič pametnega povedati in sem ugasnil cigareto v pepelnik in se postavil pred vrata. Pomislil sem, da bi spregovoril o denarju, le o tem bi se lahko pogovarjal povsem sproščeno, pa nisem nič rekel« (34).

Za vse kratke zgodbe iz analizirane zbirke je značilen začetek *in medias res*, saj je bralec takoj postavljen v neko dogajanje, o katerem ne ve ničesar. Še posebej je zanimiv odprt začetek v kratki zgodbi Najine stvari, v kateri se soočimo z izjemno eliptičnim dialogom. »»So že tu!« Malce dima ji je ušlo skozi usta, ko je to rekla. V desnici je trdo stiskala cigareto in roke so se ji tresle. Nasploh je delovala malce nervozno« (38). Soočimo se torej z izjavo nervozne ženske, o kateri pa ne vemo ničesar, prav tako pa ne vemo, na koga se nanaša, ko reče, da je nekdo že tu. Odprt začetek nas v situacijo ne uvede, vanjo smo postavljeni povsem nepripravljeni. Dialog uvaja tudi kratko zgodbo Oto, pela sem!, pri kateri smo prav tako postavljeni v situacijo, o kateri ne vemo ničesar. Izvemo le, da gre za dialog med neko žensko in pripovedovalcem, in sicer med čakanjem avtobusa. »»Nak! Tole je že druga štirinajstica v zadnjih štirinajstih dneh,« je rekla. Pogledal sem jo in nisem se dal zмести. »Vedno je tako, hudiča! Kot zakleto ni od nikoder tiste trole, ki jo čakaš,« je nadaljevala. »Ti si trola!« (25).

Vpogledi oz. minimalistični trenutki resnice v minimalizmu niso eksplicitni in tako je tudi v zbirki *Resnični umori*, saj so težko opazni, prikriti in večkrat jih lahko razberemo le iz besed. Tako je denimo v kratki zgodbi Življenje v umivalniku, v kateri protagonist v umivalniku opazi rastlino, ki raste iz majhne luknjice. V nekem trenutku se na to skrivnostno življenje spomni in bralec lahko iz njegovih besed sklepa, da svoje življenje, ki ni srečno, primerja z življenjem v umivalniku. Počuti se ujetega, saj je njegov jaz umira dan za dnem – z resnico se sooči, ko ugotovi, da bi, če bi rastlino utrgal iz umivalnika, ravno tam zrastle nova, njegovemu ubitemu jazu pa ne more pomagati nič in nihče, saj iz »umivalnika«, v katerega je ujet, ne more. Čeprav protagonist to uvidi, njegova lastna situacija ostane nespremenjena, saj nima volje in moči, da bi se z njo soočil in jo popravil. Podobno je tudi v kratki zgodbi Sedmina, v kateri protagonist uvidi, da je vsem odveč – ne razume se niti z družino niti s sorodniki, saj so si že ob rojstvu vsi želeli deklico –, vendar ne stori ničesar, zato se odnosi ne spremenijo.

Lik iz Čatrove kratke proze American way ima drugačno dilemo: artikulirati ni zmožen ene same besede, kar ga mori in čemur (vsaj v pripovedi) ne pride do dna. V sklepu pravi: »To se mi ne dogaja pogosto. To, da ne vem, zakaj sem brez besed« (106). Potem ko prešuštno ženo polži po trebuhu in v spodnjicah steče na cesto, spet ponovi svojo največjo zadrego: »In tam, na koncu Lewintownske avenije, sem bil zopet enkrat brez besed« (prav tam). Sledi spomin, kar v bralec vzbudi pričakovanje, da bo morda po analogiji izvedel, v čem je težava, a pripetljaj, o katerem poroča lik, služi le njegovi ponazoritvi, da ve, zakaj je takrat (ko se je poljubljal z dekletom, ki je imelo v ustih britvico, s katero mu je razmesarilo jezik) ostal brez besed. Pravega trenutka resnice v pripovedi ni, podani vpogled pa je zelo zadržan in navidezen (Perić Jezernik 2011: 110–111).

V vseh kratkih zgodbah te zbirke je pripovedovalec prvoosebni, posebna pa je kratka zgodba Dobro se je spomnil, da se je zresnil, v kateri je prvoosebni pripovedovalec množinski. Izjemna je tudi kratka zgodba American way, saj je, kot ugotovi Andreja Perić Jezernik (2011: 115), »izrazit primer neartikuliranosti prvoosebnega pripovedovalca, kjer pripovedovalec samo posreduje in skozi notranjo fokalizacijo komentira bizarno dogajanje, sam pa v besedilu ne izreče niti besede«. Enako sem opazila še v kratkih zgodbah Resnični umori, Kosta, Poskus filmske kritike in S čim pa ti razmišljaš?

V vseh kratkih zgodbah zasledimo personalnega pripovedovalca.⁷

V večini kratkih zgodb je prisoten epski pripovedovalec,⁸ v kratkih zgodbah Resnični umori, Poskus filmske kritike, Življenje v umivalniku in S čim pa ti razmišljaš? je pripovedovalec lirski,⁹ v kratkih zgodbah Preproste stvari, Najine stvari, Ivan in jaz, Obiti in Nič! pa zasledimo dramskega pripovedovalca.¹⁰

Osebe minimalistične kratke proze so obremenjene z vsakdanjimi problemi, hkrati pa so pasivne in nezmožne kakršnekoli akcije. To vidimo tudi v analizirani zbirki v kratkih zgodbah Beseda ni konj, ejga!, v kateri protagonist veliko popiva, vendar tega ne želi spremeniti – še več, na koncu reče prijatelju, da ima dovolj pritoževanj in naj gresta še na eno pivo, American

⁷ Nujno se mi zdi opozoriti na mnenje Perić Jezernikove (2011: 118), »da se zdi, da bi bilo najbolj smiselno razmišljati o nadgradnji te triade s četrtem tipom pripovedovalca – minimalističnim«.

Minimalistični pripovedovalci namreč navidezno indicirajo »bližino«, njihovo delovanje pa je potujevalno, v njihovi pripovedi prevladuje avktorialni molk, prvoosebni pripovedovalci pa so protislovno neosebni. /.../ minimalistični pripovedovalec daje zgolj videz personalnosti ali vsevednosti, zato maksimalna stopnja informacije in hkrati minimalna stopnja informatorja /.../ učinkujeta paradoksalno. /.../ Pri opredelitvi minimalizma je bilo ugotovljeno, da /.../ ni več trdnega temelja, na katerem bi temeljili resnica in resničnost, pač pa prevladujejo relativizirana resnica, paradoksnost in neizrazljivost resnice oz. neprepoznavnost krizne resničnosti. /.../ v minimalizmu ne gre za to, da bi pripovedovalec igral virtualca /.../, pač pa pripovedovalec dejansko ve komaj kaj več kot lik, kar pa ve, jemlje zares, kot resničnost. /.../ Iz tega izhaja, da ni pričakovati avktorialne pripovedi /.../, ki je po Kosu vezana na trdno in zaokroženo resnico, prav tako ne personalne pripovedi v smislu modernizma /.../, hkrati pa ne moremo pričakovati virtualne pripovedi, značilne za postmodernizem (Perić Jezernik 2011: 117–118).

⁸ »Ko sem nato stopil v dvigalo, ki bi me pripeljalo do moje sobe, sem razmišljal, ali bi se oglasil pri Mojci. Nujno sem potreboval sogovornika, nekoga, ki bi mi prisluhnil, ko bi besedičil tja v tri dni, v prazno. Nikakor pa nisem hotel do konca, zato sem pritisnil na gumb, ki je označeval moje nadstropje. Konca sem se bal, cukrček v množici izgubljenih študentov. Konec koncev, kdo pa se ne boji konca« (Čater 1997: 15).

⁹ »Navadno spodnji del mojega ekosistema vzame pot pod noge, preskakuje septembrske luže in vse skupaj privleče do najete garsonjere, kjer že nekaj dolgih let zabijam čas. Vse lepo in prav! Pršice se še vedno zajedajo vame, imajo prave OI na meni in je lepo! Še danes je, če razmišljam s pravim delom telesa. In to ubija« (Čater 1997: 100).

¹⁰ »»Joj, oprosti,« je rekla in ugasnila cigareto v pepelnik. Nasmehnil sem se in rekel: »To je samo primer. Kar kadi!« In je zopet vzela cigareto in jaz sem ji prižgal. /.../ »Nič, nič! Kar pusti,« je rekla in se udobno namestila na dvosedu. Še bolj sem se stisnil k njej in ji počasi začel odpirati gumbe na lahki poletni srajci. Skrivnostno se je smejala, jaz pa sem ji že čaral tam nekje po modrčku« (Čater 1997: 90–92).

way, v kateri glavni junak ob pogledu na ženo med spolnim odnosom z drugim ne stori ničesar, Življenje v umivalniku, v kateri protagonist svojega življenja, čeprav se počuti ujetega, ne spremeni ... Pri nobenem izmed likov torej ne opazimo nikakršne akcije, ujeti so v rutino, vrtinec, iz katerega ne morejo in nočejo. Vdani so v usodo in večkrat lahko bralci opazimo zaničljiv odnos do samega sebe. Tako je tudi v kratki zgodbi Poskus filmske kritike: »Kakor koli že, takole sedeč na školjki in s strahom zroč v svoj drek, sem se odločil, da kljub vsemu opustim vse projekte, pa ne samo videzu usode navkljub. In vse bolj se mi dozdeva, da nikakor nisem v pravem vagonu. Da sem v tistem spredaj, kjer se vse pripravlja. Da sem drek« (75), podobno pa srečamo tudi v kratki zgodbi Biser: »Pokimal sem, odprl vrata in brez pozdrava odšel. Tam na stopnicah sem srečal njenega očeta, moža načel. Pozdravil sem ga in šel mimo njega, jaz, biser svetovnega klošeraja, obzirnosti in neumnosti. Biser nad biseri« (34).

Tudi motivika in tematika zbirke sta tipično minimalistični, saj smo priča majhnim, intimnim zgodbam, vsakdanjim človeškim problemom itd. Tako v kratki zgodbi Biser naletimo na prepiranje med partnerjema, v kratki zgodbi Beseda ni konj, ejga! na popivanje in jutranjega mačka, v kratki zgodbi Jesenske višave na varanje, v kratki zgodbi Oto, pela sem! na čakanje avtobusa, ki noče priti, v kratki zgodbi Pivo in pekinško meso s curryjem pa na prebavne motnje zaradi slabe kombinacije hrane in pijače. Posebna je tudi kratka zgodba Najine stvari.

Dušan Čater v moderni kratki zgodbi Najine stvari tematizira intimnost med moškim in žensko. To počne na zelo lahкотen, priložnosten način, hkrati pa se poslužuje simbolike delfinov. Gre za kratek utrinek, ki ga kot bralci spremljamo v obliki dialoga in eliptičnega, nejasnega toka zavesti prvoosebnega pripovedovalca. »Dogajanje« je precej nenavadno, saj moški in ženska »razpravljata« o delfinih, ki so priplavali v reko, ki teče mimo njune hiše, moški pa pozna skrivnost, za katero ženska še ne ve: malo prej si je dal tetovirati delfina na desno ramo. /.../ Konec je nenaden in odprt /.../ (Perić Jezernik 2011: 125).

Naslov Najine stvari je prav tako v vlogi simbola, saj opravičuje intimno »hermetičnost« besedila. Ta ne izvira iz zapletenosti jezika samega, saj je ta pogovoren in preprost, pač pa iz dejstva, da so nam kot bralcem podani le fragmenti zasebne sfere dveh posameznikov. Kaj se resnično skriva v ozadju »delfinjih zadev«, ostane popolnoma nepojasnjeno, moški pa o njih še pove, da se mu celo zdi, da sta zanje vedela samo onadva. Bežna refleksija, ki je kratka proza Najine stvari, prek nejasnih namigov kaže na tisto, kar poimenuje v naslovu, in predstavlja umetelen minimalistični prikaz intimnosti (Perić Jezernik 2011: 125).

V večini kratkih zgodb iz analizirane zbirke srečamo epično atmosfero, impresivno-refleksivno oz. lirično atmosfero najdemo v kratkih zgodbah Resnični umori, Poskus filmske kritike, Življenje v umivalniku in S čim pa ti razmišljaš?, dialoško oz. dramatično atmosfero pa opazimo v kratkih zgodbah Preproste stvari, Najine stvari, Ivan in jaz, Obeti in Nič!

4.1.6. Kritični odzivi

Edina literarna recenzija zbirke *Resnični umori* je bila objavljena leto po izdaji le-te v literarni reviji *Mentor: mesečnik za vprašanja literature in mentorstva*. Gre za literarno kritiko Jurija Hudolina z naslovom Nonšalantno pero. Avtor meni (1998: 108), »da Čatrovo prozo prepredajo frivolni junaki, ki se spopadajo z alkoholom in dekleti, a pri tem nikoli ne zapadejo v patetično razčustvovanost ali jamranje«.

»To prozo dela svežo avtorjevo neslovensko in šarmersko pero, ki ne mari za velika življenjska vprašanja – tako pri njem redko zasledimo besede, kot so smrt, ljubezen ali življenje – in se tako na izviren način ogiba svetobolju ali v klišeje zapredenemu esejiziranju in filozofičnem pametovanju« (prav tam).

»Literatura »nove dekadence« ne tripa več na človeški ujetosti in nezmožnosti polne eksistence, temveč na izzivanju privlačnih in provokativnih življenjskih podrobnosti, ki se skrivajo za vsakim vogalom, a jih ljudje, ujeti v lastno prepričanje mračne usojenosti, nikakor ne opazijo. Čatrovo prozaistično gibalno se skriva prav v tej komponenti in nonšalantni percepciji človekovih težav, ki si jih ponavadi na glavo nakoplje kar sam« (prav tam).

»Čeprav *Resnični umori* /.../ ne dosežajo izvrstno in brezkompromisno napisanega romana *Imitacija*, so sveža knjiga, ki pritegne z lahkotno artikulirano vsakdanjostjo, v kateri so najgloblje življenjske opcije skrite pod plaščem drobnarij« (prav tam).

»Vsekakor knjiga, s katero ne boste imeli težav« (prav tam).

4.2. *Džehenem*

Zbirka 6 kratkih zgodb¹¹ *Džehenem* je leta 2010 izšla pri Študentski založbi. Da gre res za kratke zgodbe, dokazujejo: dolžina, ki se giblje od 19 do 51 strani;¹² začetki vseh zgodb na sredini stvari; odsekani konci vseh zgodb; ospredje več nepomembnih, vsakdanjih dogodkov oz. izseki iz le-teh v vseh zgodbah; majhno število literarnih oseb v vseh zgodbah – v ospredju je 1 glavna oseba, ostale osebe imajo lahko obrobno oz. nebistveno vlogo (natakarica v gostilni), lahko pa so udeleženci pomembnejših dogodkov, povezanih z glavno osebo (glavno junakinjo skoraj posili njen tast) – karakterizacija ni skopa, saj o glavni osebi izvemo kar nekaj podatkov, vendar ni celovita, saj veliko podatkov ostaja zakritih, hkrati pa se osebe ne razvijajo niti karakterno niti psihično; v vseh zgodbah je pripovedovalec tretjeosebni; kraj in čas dogajanja sta v vseh zgodbah omejena.

Vseh 6 kratkih zgodb je naslovljenih, dve izmed njih (*Kjer si, tam si* in *Holliday in Cambodia*) uvaja citat iz pesmi.

4.2.1. Motivno-tematska analiza

Tudi za zbirko *Džehenem* ne moremo reči, da tematizira velike in pomembne dogodke, saj smo priča mimobežnim, nepomembnim dogodkom iz posameznikovih življenj oz. izsekom iz le-teh. Gre torej za **tematiziranje majhnih, intimnih zgodb**.

V zbirki *Džehenem* spremljamo zgodbe posameznikov, ki so se na tak ali drugačen način znašli na geografskem prostoru naše dežele. Odnos Slovencev do prišlekov je že pregovorno vse prej kot prijazen, zato se junaki zbirke spoprijemajo s svojo eksistencialno krizo in z novim okoljem. Junaki *Džehenema*, ki so prišli vsak iz svojega kraja sveta, so se po nekem sosledju naključij že srečali, kar pa je v majhni Sloveniji povsem normalen pojav. Njihove zgodbe pa so samo zgodbe, ki jih piše življenje samo. Temu primerno smešne, žalostne, vesele in tragične (Čater, 2010).

V kratki zgodbi *Kjer si, tam si* se tako srečamo z nesrečnim življenjem taksista Seja Šahinpašića, ki se je v Slovenijo priselil iz Bosne, v kratki zgodbi *Še kaj hujšega* smo

¹¹ Na tem mestu je smiselno opozoriti na nedoslednost in nezanesljivost vrstnih oznak, ki nam jih ponuja Virtualna knjižnica Slovenije (Cobiss.si), saj je zbirka kratkih zgodb *Džehenem* označena kot roman.

¹² Natančnejša analiza bo prikazana pod točko 4.2.4.

preživali pa s prigodami Ivana Domazeta, rojenega na Hrvaškem, ki s svojo družino sedaj živi v Ljubljani. V kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar beremo o žalostni življenjski zgodbi Moldavijke Nadje, ki sedaj živi na Kozjanskem, v kratki zgodbi Trajalo je pa o enoličnem in nič kaj srečnem življenju Dragija, ki se je v Zidani Most preselil iz Srbije. Kratka zgodba Holliday in Cambodia nam ponudi preplet dveh zgodb, in sicer zgodbe duhovnika – Kambodžana Marcela, ki se je iz počitnic v Kambodži v Grosuplje, kamor živi sedaj, pravkar vrnil, in zgodbe Darje in Sergeja, za katera izvemo, da sta bila Marcelova posvojitelja, vendar sta se že kmalu po njegovi posvojitvi smrtno ponesrečila. Glavna protagonistka zadnje kratke zgodbe Drakula iz Ljubljane pa je Finka Taria, ki se je za nekaj časa preselila v Ljubljano.

V vseh kratkih zgodbah iz zbirke srečamo **motiv alkohola oz. alkoholiziranosti**. Le-ta ima ponekod obrobno vlogo, npr. v kratki zgodbi Kjer si, tam si, v kateri Sejo v enem izmed kafičev ob Ljubljani pije pivo, ponekod pa je njegova vloga bistvena, npr. v kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar, v kateri Nadjo skoraj posili pijan tast Tone. »In iz ust mu je zaudarjalo po poceni tobaku in gnilih zobeh. Tudi šnopc je Nadja zavohala. Takoj je stopila korak nazaj« (Čater 2010: 92). Vedno več pije tudi Nadjin mož Tone, kar (med drugim) botruje propadanju njunega zakona. »»Spi, ves pijan! Zadnje cajte je sploh vedno pijan ...«« (92). Alkohol ima bistveno vlogo tudi v kratki zgodbi Holliday in Cambodia, v kateri se Darja in Sergej smrtno ponesrečita zaradi prehitre vožnje pod vplivom alkohola. »Sergej ga je imel kar nekaj pod kapo in Darja mu je večkrat rekla, da naj vozi bolj počasi« (162). Tu je torej viden še **motiv smrti**.

V vseh kratkih zgodbah je prisoten še **motiv kajenja**, ki pa nima bistvene vloge, saj je omenjen le mimobežno – zdi se, kot da osebe kadijo iz navade ali dolgčasa in ne zaradi živčnosti v dani situaciji. Tako je tudi v kratkih zgodbah Kjer si, tam si, v kateri Sejo kadi med čakanjem na kavo, in Še kaj hujšega smo preživali, v kateri Teržan prižge cigareto med ogledom stanovanja pri Domazetovih. »»Ja, zdaj bi mi pa pasal en čik,« je rekel moški in segel z roko v žep kavbojk. /.../ Moški je na mizo postavil škatlico rdečih marlboro 100s. Izvlekel je eno cigareto in jo vtaknil v usta. Potem je iz drugega žepa izvlekel zippo vžigalnik in si z eno roko večče prižgal cigareto. Nekajkrat je še škljocnil z vžigalnikom, preden ga je spravil nazaj v žep. /.../ Prišlek se je na stolu naslonil nazaj in pihal pod strop« (70).

Tudi v tej zbirki je viden **motiv droge** – na primer v kratki zgodbi Drakula iz Ljubljane. »Vedno se je tudi našel kdo, ki je navil kakšen joint, narezal kakšno črtico belega, v modi so bili tripi in raznorazni ecstasyji, speedi in amfetamini« (178). Podobno je tudi v kratki zgodbi

Še kaj hujšega smo preživali, v kateri je oče Ivan prepričan, da se sin drogira. S tem motivom lahko povežemo še **motiv tablet**, ki je najočitnejši v kratki zgodbi Kjer si, tam si. »Škatlice lexaurina, xsanaxa, tramala in podobnih tablet so se razletele po mizi. Denisa jih je hitro pobrala in z njimi šla v kuhinjo« (21).

V kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar imamo **motiv prostitucije**. Nakazan je že na začetku, saj je Nadjo njen bivši fant Vlad prisilil, da je spala z njegovimi prijatelji, potrjen pa v nadaljevanju, ko izvemo, da se je Nadja prodajala v Miami Night Clubu v Celju, kjer je spoznala tudi zdajšnjega moža Toneta. »To pa je Toneta tako razveselilo, da je takoj odštel denar za še eno uro druženja in poljubljanja z njo, kar se je potem razvleklo v nekaj mesecev, vsak petek zvečer, dokler ni nekega večera Tone enostavno prišel z ženitveno ponudbo« (85). Zaradi prostituiranja je bila Nadja žrtev nenehnega zmerjanja, tako iz strani družine kot okolice.

V isti kratki zgodbi imamo tudi **motiv posilstva**, saj Nadjo skoraj posili tast Tone, ki jo napade v kurniku, v katerem je Nadja želela ubiti piščanca. Prav zato je imela pri sebi nož, ki ga je uporabila pri obrambi pred posiljevalcem. Ker Nadja nož zapiči Tonetu v trebuh, smo v isti kratki zgodbi priča še **motiv uboja**. »Starejši Tone je ležal sredi kurnika na hrbtu, iz njegovega trebuha je še vedno gledal nož in kure so kljuvale v njegovo živo rano. Videla je, kako iz njegovih ust brbotajo krvavo rdeči balončki ...« (95). Slednji dogodek je povod za dejanje, ki ga naposled naredi Nadjin mož Tone – srečamo se z **motivom samomora**. »Tam v kotu hleva je s trama dol, na debeli vrvi, ki so jo imeli za privezovanje živine, visel njen Tone. Spodaj na tleh je ležal okrvavljen nož« (101).

Motiv posilstva je nakazan tudi v kratki zgodbi Trajalo je, vendar bralec zaradi odprtega konca ne ve, ali se je to okrutno dejanje realiziralo. »»Haalooo ...!« je rekla mladenka presenečeno tam s školjke. »Zasedeno je!« »Vse ste iste,« je rekel Dragi z gnusom v glasu in zaprl vrata za sabo. Ti dam, ti dam zvok je zadušil krike« (118).

Opazen je **motiv nestrpnosti do drugačnih**. To je še posebej vidno v kratki zgodbi Holliday in Cambodia, saj je Marcel temnopolt. »»Pa tu je sramota za celu družino! Enega črnca si privlekla damu, kuga bodo rekli ljudje?«« (159). Tarča posmehov je bil že od prihoda v Slovenijo. »Obrnil se je in tam zagledal Juršetovega Marjana, enega tistih, ki je ob njegovem prihodu sem imel največ za povedati čez njega. Kar nekaj ogromnih polen mu je Marjan vrgel pod noge in eno ga je skoraj spodneslo« (163). Zaradi svoje preteklosti pa je posmeha in zmerljivk nenehno deležna tudi Nadja iz kratke zgodbe Geografija je zajebana stvar. »»Lejo,

upirala se mi boš? Oho-hoooo! Kurba je postala gospa, poglej si jo no ... Poglej, poglej ...« spet se ji je počasi približeval. »Kaj? Sem mogoče js premal gosposki za tebe, a? Smo postali fini, kaj? Pa zbirčni? Včasih pa nisi bla zbirčna, ne da ne?« (93–94).

V kratki zgodbi Drakula iz Ljubljane je prisoten **motiv istospolne usmerjenosti**, kjer prijateljici Taria in Angie zadovoljujeta druga drugo, homoseksualen odnos pa je nakazan tudi med Tario in Daro. »Jo je pa verjetno slednje dovolj dvignilo, saj je mlado pesnico po nekaj skupnih kozarčkih hitro zvelkla v svoj brlog na Viktoria Luise Platz« (184).

Z **motivom varanja** se srečamo v kratki zgodbi Trajalo je, v kateri je Dragi varal Marijo, saj si je občasno privoščil kakšno žensko za denar, domnevamo pa, da tudi Marija vara Dragija. Sredi noči namreč Dragi iz Marijinega mobilnika naključnim osebam pošlje sporočilo z erotično vsebino in ena izmed njih odgovori: »LJUBICA, V FRKI SEM S CASOM, LAHKO PRIDEM ČEZ ENO URO ?« (116). Dragi je sicer na začetku malce nervozen, saj ga zanima, kdo se skriva pod šifro »Joca-kozmetika«, vendar nato ne stori ničesar – mirno se odpravi v službo, kar nam dokazuje pasivnost junaka, ki ni zmožen oz. ne želi nikakršne akcije, ki bi spremenila njegov svet.

Tudi za to zbirko lahko rečemo, da tematizira **izpraznjene medosebne odnose**. V kratki zgodbi Kjer si, tam si tako opazimo izpraznjenost odnosov med družinskimi člani. Čeprav Sejo in sestra Denisa v Ljubljani ne živita skupaj, sta edina, med katerima opazimo družinsko povezanost – skupaj praznujeta Sejov rojstni dan, Denisa mu kupi za darilo pojočo ribo, Sejo jo med jokom potolaži, Denisa omenja čas otroštva ... Preseneti pa nas Sejo, ko pove, da mu kljub vsemu ni do družinskih zadev. »Vedel je, da bo tole družinsko praznovanje njegovega rojstnega dne prava muka, pa je vseeno prišel. Najraje bi kar odšel, pa vseeno, Denisi je veliko do teh stvari. Družinskih stvari, čeprav je družina popolnoma razbita« (17). Oče, ki je pijanec, živi v Bosni – razberemo lahko, da z njim Sejo nima stika. »/.../ stari pa zapit nekje v okolici Novega Travnika, se mu zdi« (17). Omeni tudi mamo, ki je umrla, in sestro Aido, ki živi na Norveškem. Izvemo, da imata Aida in Denisa stike, vendar ne opazimo pretirane družinske povezanosti. Sejo Deniso sicer vpraša, kaj pravi Aida, vendar se o njej pogovarjata mimobežno, brez velike čustvenosti – Denisa med pogovorom o Aidi zaihti, toda takoj za tem veselo nadaljuje pogovor. Izpraznjenost družinskih odnosov nam simbolično prikaže tudi uničena rojstnodnevna torta – čeprav ne vemo, kaj se je natančno zgodilo, vidimo, da torta leži na tleh, Denisa pa ob steni joče.

V isti kratki zgodbi opazimo tudi izpraznjenost odnosov med partnerjema – gre za Deniso in Blaža. Blaž se Denisi laže, da je pri mami, vendar med tem popiva in osvaja dekleta. Ko Denisa obupano joče zaradi uničene rojstnodnevne torte, Blaž le pasivno sedi na zofi. Podobno je še v kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar, v kateri imata Nadja in Tone že nekaj časa ločeni spalnici. Tone je prepričan, da je Nadja kriva za smrt njegove mame, saj je zaradi prostituiranja osramotila celo družino. Nadjo veliko žali in vedno več pije, potem pa jo krivi tudi za smrt njegovega očeta. »»Prekleta kurba pocestna! Si ga morala, kaj? Si ga morala, a? Najprej mater, zdaj pa še njega! Ti ... ti ...« ni našel besed zanjo, pa jo je usekal okoli ušes« (97). Že dolgo ne govorita tudi Dragi in Marija iz kratke zgodbe Trajalo je. Njuna zveza se je izpela, saj Marija Dragiju ni mogla poviti otroka. Čeprav si še vedno delita stanovanje in posteljo, je njun odnos izpraznjen. In če za Marijo domnevamo, da vara Dragija, smo zanj prepričani, da je večkrat prevaral njo.

4.2.2. Jezikovno-slogovna analiza

Tina Vrščaj zapiše (2010: 26), »da si avtor znotraj navednic v duhu trendov privošči odmike od standardnega knjižnega jezika, a ti niso sami sebi namen. Bogatijo dogajanje in prispevajo k tistim občutjem, ki jih spodbuja vsebina: domačnosti, tujosti, ironiji. Občasno naletimo na domače fraze, ki se prilegajo občutjem vsakdanjosti. Nemalo je narečnega govora, srečamo nekaj nemških stavkov, ne more pa nam uiti niti iznajdljivo onomatopejsko izrazje /.../«.

V zbirki tako srečamo preplet knjižnega in pogovornega jezika, bogatijo pa ga še pomanjševalnice (kavica, bratec, pijanček, parček ...), kletvice (fak, jebeš, kurba, jebomater ...), tujke (*La strada degli corpi bellissimi!*, *E moj mali, di si, tu si, tradizionalische* ...), narečje (gaspoud, je blu, deževalu, Kuga?, Kaj adprto!?), frazemi (Žleht kot sto mater, Priden kot sto hudičev ...), pregovori (Rana ura, zlata ura ...) in medmeti (Bum, bum, fijuuu; Mmmm; Drrriinnnn, drrriinnnn ...).

Jezik je pogosto vzrok za humor – tako je tudi v kratki zgodbi Holliday in Cambodia, v kateri je angleški jezik napisan tako, kot ga izgovarjamo: »Du dej nov ic kristms tajm?« (125). Podobno je v kratki zgodbi Kjer si, tam si: »Tejk mi tu de ri-ve-er, trou mi in de vo-te-er« (15). V kratki zgodbi Holliday in Cambodia je humorno tudi, ko Zinka Marcelu, ki sredi zime

hodi v kratkih rokavih, ker je na potovanju izgubil svojo prtljago, reče: »Vi pa napu nagi, gaspoud. To nej dubro, gaspoud!« (128). Večkrat pa humornosti botruje vsebina. Tako je v kratki zgodbi Holliday in Cambodia, ko Darjina mama ob Marcelovi posvojitvi izjavi: »Res de je anmau črn, sam pa spet ne tuk! Sej se ne vid teku zelo!« (159), ko sta Darja in Sergej na letalu: »Ob najmanjši turbolenci je čvrsto stisnila Sergejevo roko, česar pa on sploh ni čutil, saj se je, sicer vaje letalskih poletov (enkrat je letel službeno v Beograd in nazaj in enkrat v London – v eno smer) opremil z bogato bero raznoraznih uspavalnih tablet« (146) ali ko je Sergej na poti v Phnom Penh: »Letalske povezave ni bilo, po nekih kolovozih pa je tja vozilo nekaj, kar bi lahko poimenovali avtobus« (148). Vsebina nas nasmeje tudi v kratki zgodbi Še kaj hujšega smo preživeli, v kateri je Tanja doma iz Malih Braslovč. Ivan želi sina za nekaj časa odpeljati tja k dedku, da bi se naučil, kaj pomeni delati, saj misli le na svoj bend in, kot domneva Ivan, na drogiranje. Ivan medtem objavi oglas za prodajo stanovanja, nanj pa se odzove Teržan, za katerega se izkaže, da je iz Malih Braslovč in da je Tanjo v preteklosti ogoljufal. Ko se sin Nino le pripravi na odhod k dedku, pa se situacija za bralca izteče humorno: »»Foter, a greva?« »Kam?« se je zdrzil Ivan in pogledal vanj. /.../ »Ja, kam?« se je začudil Nino. »V Male Braslovče, kam pa?« »Jebale te Male Braslovče!« je rekel Ivan in lopnil po mizi« (76). Zaradi odprtega konca bralec sicer ne ve, ali se je odhod v Male Braslovče realiziral, domnevamo pa, da do tega ni prišlo. »»Jebale te Male Braslovče!« je še enkrat tiho rekel in se prijel za glavo« (77).

Prav v slednji kratki zgodbi je zaslediti tudi ironijo. Ivan namreč oglašuje svoje stanovanje za prodajo, čeprav ga nima namena prodati. »»Čisto obseden si od tega stanovanja! Saj ga sploh ne misliš ne kupit ne prodat!« je rekla Tanja« (33). Še večja ironija pa je prisotna, ko izvemo, da stanovanje sploh ni njegova lastnina, saj je Teržan Tanjo ogoljufal in le-ta mu je še vedno dolžna veliko vsoto denarja. »»Če prodaš stanovanje, ne pozab name,« je še rekel in se nasmehnil. »Tole je, kako bi reku, skor de skupna last, ha, ha ...« (75).

Avtorju gre pripisati disciplino tako na slogovnem kot pripovednem področju, saj se nikdar pretirano ne odmika od glavnih tematskih žil, vseskozi je zvest tudi enotnemu slogu upovedovanja. Ne spušča se v globine notranjosti posameznih protagonistov, a kljub temu izvrstno izriše psihološke profile likov, med katerimi vsakdo nosi rane in bolečino svoje življenjske zgodovine, zgodba pa pri tem na bralca ne pade z neizprosno težo gradiva, ampak je ponekod ublažena s subtilnim humorjem, zaradi katerega je tudi v peklju še mogoče dihati (Plahuta Simčič v Bošnjak 2013: 64).

V vseh kratkih zgodbah je pripovedovalec tretjeosebni, velika pa je tudi prisotnost dialoga. Opisi so zelo natančni in nazorni: »V ogledalu se je razgledoval po Palači Sprostivte ...

Urejena je bila v kitajskem slogu. Vse je bilo nekako rdeče in črno in po stenah so visele nekakšne kitajske pismenke, s stropa dol pa lampijoni. Nad vhodnimi vrati, nad tistimi, skozi katera je prišel, se je bohotal velik in pisan zmaj, stena desno pa je bila ovešena s stoterimi malimi bodali, okrašenimi z malimi rdečimi cofki« (154).

Izjemno je tudi povezovanje med kratkimi zgodbami. V prvi kratki zgodbi Kjer si, tam si je glavni protagonist taksist Sejo, ki Blažu omenja dogodek iz taksija. »»Bila je ena, ki je vstopila v taksi s kosom stekla v prstu,« je rekel Sejo. /.../ »Imela je tisto steklo v prstu in sploh ni vedela za to ...« /.../ »Pa nobene krvi ni bilo, samo steklo v koži ...« je rekel Sejo« (22–23). Bralec tej pripovedi do konca zadnje kratke zgodbe v zbirki ne daje velikega pomena, saj se bolj osredotoči na preostanek zgodbe in njen konec, ko Sejo zopet s taksijem pelje (tokrat) moškega, ki se udari v glavo. V naslednji kratki zgodbi Še kaj hujšega smo preživeli namreč izvemo, da je bil tisti moški Ivan, glavni protagonist druge kratke zgodbe, saj domov pride z rano na glavi. »»Kakšen pa si? Kaj se je pa zgodilo?« /.../ »V taksiju,« je rekel. »Sedel sem na tisto pojočo ribo ... Ko je zapela sem se prestrašil in se z glavo udaril v streho ...«« (28). V tej kratki zgodbi je omenjen še Teržan, lastnik Miami Night Cluba v Celju, v katerem se je, kot izvemo v tretji kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar, prodajala Nadja, glavna protagonistka le-te. »Tone je Nadjo spoznal v Celju, ko je imela že štiriindvajset let in je delala kot barska plesalka v enem ali pa kar edinem tovrstnem klubu, v Miami Night Clubu« (85). V četrti kratki zgodbi Trajalo je je nato omenjena Nadja, saj Dragi novico, da je postala podjetnica leta, vidi v reviji – izvemo, da ji je za spolne usluge večkrat plačal tudi sam. Domnevno Dragijevo posilstvo, ki naj bi se zgodilo ob koncu zgodbe, je nato prisotno še v peti kratki zgodbi Holliday in Cambodia, saj je policija o tem dogodku spraševala Marcela, ki se je ravno takrat vozil z omenjenim vlakom. »»V Zidanem Mostu sem obtičal,« je rekel Marcel. »Tam je neki ubogi sprevodnik napadel neko mladenko ... Na stranišču jo je ...«« (137). Marcel in njegova izgubljena prtljaga, vključno s frangipaniji, ki jih je želel prinesiti Frenkiju, iz pete kratke zgodbe pa sta prisotna še v šesti kratki zgodbi Drakula iz Ljubljane, saj ju Taria opazi na brniškem letališču. »Tako ko je stopila iz male stavbe letališča, je zagledala nekega Azijca, opravljenega v duhovniško opravilo. Sklanjal se je nad svoj kovček in ven vlekkel neke posušene rože« (185). Ob koncu zgodbe, ko se Taria vozi s taksijem, pa je njen taksist Sejo, protagonist prve kratke zgodbe. »»I'm Sejo,« je rekel taksist. »I'm from Bosnia.« /.../ »Taria,« je rekla in se udobno namestila na sedežu. Zazrla se je v svojo roko. Kos stekla je bil še vedno zapičen v njeno meso. Izvlekla ga je in odvrгла na

tla. Krvi ni bilo« (194). Sejova pripoved Blažu, ki je bila na videz nepomembna, tako postane za sklenitev kroga ključna.

4.2.3. Idejno-sporočilna analiza

Džehenem je turcizem, ki pomeni pekel, in bralec lahko ob koncu branja zbirke potrdi, da je naslov več kot primeren. V zbirki smo namreč priča šestim, med seboj povezanim, kratkim zgodbam, katerih glavni protagonisti so priseljenci v Slovenijo, ki prav zaradi tega doživljajo vsak svoj pekel. Njihove življenjske zgodbe so sicer raznovrstne, na trenutke tudi vesele, vendar pri vseh čutimo neko žalost, odtujenost, tujstvo. Pekel, ki ga doživlja njihova identiteta, je tako simbolno prikazan s krogom, ki se sklene, ko se tudi zadnja in prva kratka zgodba povežeta.

Vzrok občutenja tujstva in odtujenosti subjekta v Čatrovi kratkoprozni zbirki *Džehenem* pa ni le neuspešna komunikacija, saj je ta navadno posledica globljih vzrokov, ki največkrat izvirajo iz krize identitete oz. njene razsrediščenosti v sodobni (slovenski) družbi, na kar kažeta že naslov prve zgodbe *Kjer si, tam si* in kratek dialog med akterjema (pogovarjata se glavna oseba/lik taksist Sejo in bežni (neimenovani) potnik, za katerega se v naslednji, drugi zgodbi *Še kaj hujšega smo preživeli* izkaže, da je Ivan)¹³ (Bošnjak 2013: 66–67).

Blanka Bošnjak doda (2013: 67), »da že prvi dve pripovedi uvajata kompozicijski princip večplastnosti tematizacije tujstva v zbirki, kar se na površinskem nivoju kaže z nosilci dogajanja oz. akterji, ki so večinoma priseljenci v Sloveniji in jih na stilni ravni vseskozi razkriva njihova prvotna jezikovna identiteta /.../«. Zapiše še (68), »da kratki stiki med liki v Čatrovi kratki prozi in njihovi razjedajoči občutki tujstva ter prevladujoče odtujenosti izvirajo deloma bodisi iz medkulturnih razlik bodisi zaradi kontakta med ruralnim in urbanim ali »rovotarstva« v urbanem, vendar pa so temeljni vzrok vsemu temu poudarjena osebna razočaranja subjektov nad izpraznjenostjo lastnega življenja /.../«.

Liki so torej priseljenci, ki so prav zaradi tega odrinjeni, nesrečni, izpraznjeni. Iz pekla pa ne morejo, saj jih okolica le še bolj zaničuje, namesto, da bi jim pomagala. To lahko vidimo denimo pri Marcelu, saj so mu metali polena pod noge zaradi temne polti, pri Nadji, saj so jo

¹³»Vi pa niste od tukaj,« je bolj rekel kot vprašal. »E, moj mali, di si, tu si,« je rekel stari. »Jap,« je rekel Sejo. »Kjer si, tam si« (Čater 2010: 26).

psihično in fizično mučili zaradi njene preteklosti, pri Dragiju, saj ima dolgočasno, enolično življenje in popolnoma izprazen medosebni odnos z Marijo.

V vseh zgodbah iz zbirke *Džehenem* je prisotna vse bolj razširjena in globoko vsajena tesnoba, ki izvira iz življenjskega nesmisla, občutka brezizhodnosti, izgube kompasa zaradi osebnih stisk v svetu izpraznjene, brezupne in večinoma brezciljne komunikacije, neusmiljenih pritiskov težkih življenjskih situacij, brutalnih revolucionarno-vojnih dogodkov ob koncu prejšnjega stoletja in predvsem zaradi posledic gladkega delovanja sistema neoliberalistične logike v sodobnem svetu (Bošnjak 2013: 68).

Več akcije lahko opazimo le pri Tarii iz kratke zgodbe Drakula iz Ljubljane, ki iz Finske pripotuje v Berlin, nato v Ljubljano, na koncu zgodbe pa se zopet znajde na letališču, pri vseh ostalih protagonistih kratkih zgodb pa tovrstne akcije ne vidimo. Občutek dobimo, da so vdani v usodo, v brezizhodnost, v golo preživetje. Da pa je tudi Tariino življenje daleč od popolnega, potrди Ana Geršak.

Glede na celoto usod v *Džehenemu* je Tariina (Drakula iz Ljubljane) preteklost še najprivlačnejša, tipično romaneskna, da ne rečem filmska (življenje v Berlinu ob padcu zidu, druženje z umetniki, boemsko življenje, uspešne fotografske razstave po svetu, New York ...), vendar je to ne more rešiti pred praznino sedanjosti. Geografski premik v Ljubljano je le začasna rešitev, in to zelo slaba, saj je Taria ob odhodu tako anemična, da iz njenih ran ne priteče niti kaplja krvi. Stik z Ljubljano izpije njeno bistvo. Vrne se v Berlin in vse je isto – občutek izpraznjenosti se poveča. Avtorjevo ironiziranje spominskih evokacij tiho, a vztrajno naznanja, da »boljši časi« niso bili nikoli zares »boljši«, kvalitativni pečat je le prevara distance, a je životarjenje na spominih lažje, kot spopadanje z neizprosno dnevno rutino. Čeprav se vsaj za nekatere zdi, da so »še kaj hujšega preživeli«, odprt konec ne jamči, da ne sledi še kaj hujšega od hujšega. Toda – nič ni hujšega od večnega vračanja istega. Kljub temu da se preteklost junakov razkriva le skozi mozaične drobce, je prav zato ob stiku z brezbržnim sedanjikom toliko bolj očitna (Geršak 2010: 1293).

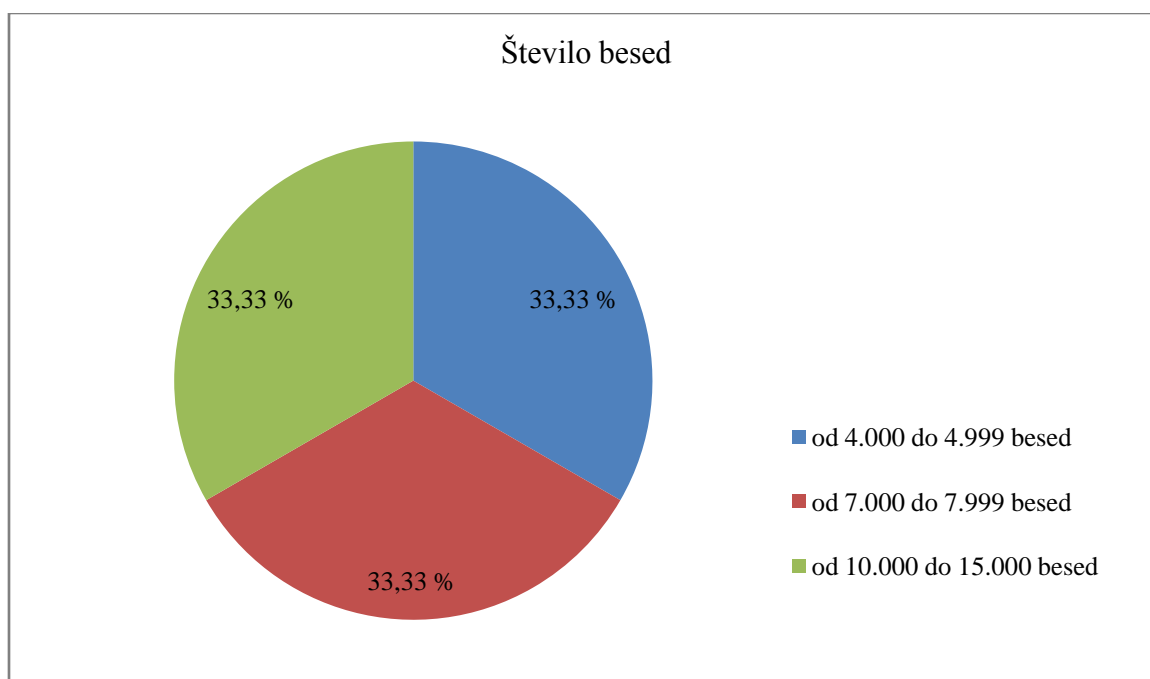
Življenje junakov je torej pekel, iz katerega ne morejo, pa tudi nočejo – opazimo namreč pasivnost junakov, ki so nezmožni kakršnekoli akcije za boljši jutri.

Pestra paleta najrazličnejših tesnobnih občutkov, ki prevevajo like v Čatrovih intimistično zastavljenih zgodbah, so peklerska gugalnica za posamezne subjekte, ki jih identiteta tujstva sicer dela ranljive, vse prežemajoča tematska stalnica »peklerskosti« (odtujenosti) pa je vendarle doktrina sodobnega življenja, ki ne prizanaša nikomur, kakor je zapisano v uvodni misli Geoffreyja Firmina iz filma Pod vulkanom v posvetilu na začetku *Džehenema*: »Pekel je moje naravno okolje!« (7) – ali pa v Sejovem notranjem monologu: »Pekel je globalna zadeva. Zemeljska ... Tuzemeljska! Mah! ...« (25) (Bošnjak 2013: 69).

4.2.4. Število besed

Tudi tokrat sem se pri štetju besed v kratkih zgodbah oprla na v teoretičnem delu predstavljeno Hladnikovo metodo, razvrstila pa jih bom po predlogu razvrščanja Alenke Žbogar, ki je prav tako opisan v teoretičnem delu.

- 2 zgodbi imata od 4.000 do 4.999 besed: Kjer si, tam si in Trajalo je.
- 2 zgodbi imata od 7.000 do 7.999 besed: Geografija je zajebana stvar in Drakula iz Ljubljane.
- 2 zgodbi imata od 10.000 do 15.000 besed: Še kaj hujšega smo preživeli ter Holliday in Cambodia.



Priloga 2: Grafični prikaz števila besed v zgodbah zbirke *Džehenem*

Dve zgodbi spadata v skupino od 4.000 do 4.999 besed, dve zgodbi v skupino od 7.000 do 7.999 besed, dve zgodbi pa spadata v skupino od 10.000 do 15.000 besed. Glede na analizo števila besed v zgodbah in v teoretičnem delu predstavljene definicije kratke zgodbe lahko torej potrdim, da gre za kratke zgodbe.

4.2.5. Minimalizem

Tudi v tej zbirki opazimo eliptične dialoge, nezmožnost prave komunikacije in osebe, ki se pogovarjajo druga mimo druge.

Dialogi med njimi so torej le navidezni, saj ne gre za konstruktivno izmenjavo mnenj in občutij, kar kaže na t. i. krizo subjektive identitete (v vseh pripovedih ima prav ta izpostavljen pomen, pravzaprav prerašča v poglavitno širšo temo odtujenosti), ki se reflektira skozi vsakdanjo in izpraznjeno medsebojno komunikacijo (ali bolje: govor, govorico), kakor izpričuje eden izmed mnogih ilustrativnih odlomkov v Čatrovih kratkih pripovedih iz zbirke *Džehenem*, npr. v drugi pripovedi *Še kaj hujšega smo preživel* (Bošnjak 2013: 65).

»Jebote,« je potem nenadoma rekel. Fiiijuuuu, je zažvižgal. »Tanja, posluš tole ...« In je začel brati: »V Zgornjem Sečovem pri Rogaški Slatini je v stanovanjski hiši odjeknila močna eksplozija,« je bral iz časopisa. »Po prvih ocenah znaša materialna škoda 30 tisoč evrov. Prve ugotovitve preiskovalcev so pokazale, da je do eksplozije prišlo zaradi uhajanja plina iz plinske jeklenke ... Si predstavljaš? Da ti takole gre vse u luft, a?« »Ubogi ljudje,« je rekla Tanja. »V eksploziji po poročanju policije ni bil nihče telesno poškodovan, močno pa je bil poškodovan hišni inventar, več sten in oken ter različni predmeti ... Fiiijuuu,« je spet zažvižgal. »Za trideset tavev evrov škode, ha! Da takole vse izgubiš,« je tlesknil s prsti. Krc. Tanja je zmajevala z glavo. »Pojdi po Nino ...« je potem rekla. »Naj si gre umit roke, jedli bomo ...« »A razkosam piščanca?« je vprašal Ivan. »Pojdi po Nino,« je rekla Tanja. »Boš potem« (Čater 2010: 31).

V vseh kratkih zgodbah iz zbirke zaznamo začetek *in medias res*, saj smo v dogajanje postavljeni nepripravljeni – tako je tudi v kratki zgodbi *Drakula iz Ljubljane*. »Tisto leto je jesen prehitevala. Res da je znalo v mestu, sploh tam ob reki Spree, hitro zahladiti. Ponavadi si se moral že v začetku septembra, skoraj da že *tradizionalische*, do vratu zapreti, če si se sprehajal po mirni Spreeufer ... Domačini in tisti, ki so v mestu že nekaj časa, so pravili, da po delti vleče dol s severa hladen zrak. Vuuuššš! je znalo potegniti in ... Listje z divjega kostanja, ki je rasel po nabrežju, je padalo na zelenico ob sprehajališču« (171). Nobena kratka zgodba se ne začne z dialogom.

Tudi v tej zbirki so vpogledi oz. minimalistični trenutki resnice le bežni, prikriti in večkrat obdani z ironijo. Tako je denimo v kratki zgodbi *Še kaj hujšega smo preživel*, v kateri izvemo, da stanovanje, ki ga je Ivan želel prodati, sploh ni njegovo, saj je njegova žena Tanja Teržanu dolžna še veliko denarja. Ironična prigoda pa se ne konča s kakršnokoli akcijo – zaradi odprtega konca sicer ne vemo, kaj se je zgodilo, vendar opazimo le jezo Ivana, ki ne pokaže moči in volje za spremembo. Podobno je v kratki zgodbi *Trajalo je*, kjer se Dragi zave, da ga Marija verjetno vara, toda akcije, ki bi karkoli spremenila, ni. Ostajajo rutina, pasivnost, brezbržnost. »Šel je do spalnice, do Marije, ne da bi točno vedel, kaj storiti z njo,

pa je obstal tam med vrati in gledal vanjo ... Vlekla je dreto in hlastala za zrakom ... Marija Drobne ... Iz Radovljice! U pičku mater pa še Marija Drobne iz Radovljice! Eto!!! ...» (117). Tudi pri Dragiju opazimo jezo, vendar situacija ostane popolnoma nespremenjena. »Obrnil se je, si obul čevlje, navlekel nase sprevodniško bundo in s treskom vrat zapustil garsonjero. Šel je...« (117). Minimalistični trenutek resnice torej ostane prezrt, hipen uvid je brez možnosti spremembe.

V vseh kratkih zgodbah iz zbirke je prisoten tretjeosebni, avktorialni pripovedovalec¹⁴ in v vseh kratkih zgodbah zasledimo kombinacijo epskega pripovedovalca¹⁵ ter dramske dialoščnosti oz. dramskega pripovedovalca.¹⁶

V kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar srečamo tudi lirskega pripovedovalca.¹⁷

Tudi za to minimalistično zbirko kratke proze velja, da so vsi njeni protagonisti obremenjeni z vsakdanjimi problemi, hkrati pa so pasivni in nezmožni kakršnekoli akcije. To srečamo denimo pri Blažu iz kratke zgodbe Kjer si, tam si, saj je popolnoma pasiven, ko Denisa joče zaradi uničene torte. V isti kratki zgodbi opazimo še brezbržnost Seja in Denise. Čeprav je njuna družina uničena in se zavedata, da je to vzrok njunega nesrečnega življenja, ne storita ničesar – še več, ko se pogovarjata o tem, da bi lahko odšla v rodne kraje, kjer še vedno živi oče, vidimo, da gre le za neko mimobežno idejo, ki je nimata namena dejansko uresničiti. »»Kako mora biti zdaj lepo doma, a?« je rekla čez nekaj časa. /.../ »Jap,« je rekel. »Lepo mora bit ...« »Že celo večnost me ni bilo doma,« je rekla Denisa. Sejo je pokimal. »Lahko bi šla kdaj skupaj tja dol,« je rekel Sejo. »Lahko bi,« je rekla Denisa. Sejo je nagnil frakelj do konca, naredil še zadnji dim iz cigarete in jo frcnil čez ograjo« (19).

Tipično minimalistični sta tudi tematika in motivika analizirane zbirke, saj beremo o vsakdanjih, intimnih, nepomembnih, majhnih dogodkih oz. izsekih iz le-teh. Tako se srečamo s Sejovim nesrečnim življenjem, z njegovo razpadlo družino, s praznovanjem njegovega rojstnega dne, z družino Domazet in njenimi problemi, z Nadjo in njenima nesrečnima

¹⁴ Glej opombo 7.

¹⁵ »Svojega otroštva se Marcel bolj slabo spominja. Vzgojila sta ga dedek in babica, ker sta se starša smrtno ponesrečila v prometni nesreči. In nista kaj veliko govorila o njegovih starših. Le dedek je tu in tam rekel, da njegov oče ni bil kaj prida, da je bil en tak fičfirič, ki ga je rad cuknil in nasploh se je rad potepal po Ljubljani, po njenih ulicah in po njenih beznicah /.../« (Čater 2010: 164).

¹⁶ »»A jo je ujel Ljund?« se je nasmehnil Sejo. Denisa je pokala od smeha. Tolkla se je po kolenih. »Neee,« je rekla, nekako izdavila skozi smeh. /.../ Sejo je pokimal. Denisa je stala nasproti njega in ga gledala z nasmeškom na obrazu. »Počakaj,« je rekla in spet stekla v kuhinjo« (Čater 2010: 15).

¹⁷ »Spodaj v dolini se je vila megla. Kot morje. Bi človek kar skočil vanjo in se potopil ... V hribih se je že prebujalo sonce. Izza Zakamenškove gorce so mežikali prvi žarki. Počasi, kot kakšni laserji, so barvali pokrajino. Koruza je dobila mistične barve in razsežnosti« (Čater 2010: 79).

preteklostjo in sedanjostjo, z alkoholiziranostjo in nasiljem, z enoličnim življenjem Dragija, z varanjem in z (domnevnim) posilstvom, s prepletom zgodb o Marcelu in Darji ter Sergeju, ki sta ga posvojila, z izgubljeno prtljago, s Tario, ki išče svoj prostor v svetu ...

Vse omenjeno ustvarja v zbirki minimalistično atmosfero. V vseh kratkih zgodbah imamo mešanico epične in dialoške oz. dramatične atmosfere, v kratki zgodbi Geografija je zajebana stvar pa mestoma zasledimo še impresivno-refleksivno oz. lirično atmosfero.

4.2.6. Kritični odzivi

Tina Vrščaj v literarni kritiki z naslovom Branje za peklensko deževne dni, ki je bila objavljena v časopisu *Pogledi: umetnost, kultura, družba*, zapiše (2010: 26), »da Čatrovo pisanje ne steguje vratu k višji resnici, temveč se dotika samo tega zemeljskega«.

»Čatra bi lahko oklicali za literarnega bobnarja, saj ima sijajen občutek za ritem pripovedovanja« (prav tam).

»*Džehenem* nas prevzame z junaki, ki s čudaškostjo ali s kako edinstveno zamislijo postajajo človeški. Dovolj resnični so, da bi jih na ulici prepoznali kot svoje znance, in blizu so nam, ker vemo za njihove male, intimne skrivnosti. Te zgodb ne kronajo z višjim smislom. Celotisti bolj tragični dogodki so le to, kar so, in jih nič ne presega. Edini smisel, ki jim ga je morda vendarle moč prisoditi, je, da se povezujejo v mozaik celote« (prav tam).

»Vsaka zgodba vrže svojo senco na naslednjo; zadnja se učinkovito sklene z namigom na prvo in celota je tu. A ta ima dva obraza. Dobra stran pekla je, da ne moreš izkrvaveti; slaba stran je, da ti je peklenšček izpil vso kri. Pred peklom se junaki zatekajo v pozabo družinskih iger, družbe popotnic na vlaku ali v Berlin, kjer se samo živi. In bralce peljejo s seboj v tej knjigi za peklensko deževne dni« (prav tam).

V literarni reviji *Sodobnost* je bila objavljena literarna kritika Ane Geršak z naslovom Dušan Čater: *Džehenem*.

V čem je »peklenskost« šestih življenj, ki se s pomočjo premišljeno izbranih delcev pretakajo druga v drugo? Morda v njihovi banalnosti, s katero se na človeški ravni ni težko poistovetiti, morda v godojevskem čakanju na odrešitev. Zmes ironije in naklonjenosti, s katero avtor spremlja usode Seja, družine Domazet, Nadje, Dragija,

Marcela in njegovih posvojiteljev ter Tarie, občutka negibnosti ne omili, temveč ga kvečjemu podčrta ter obenem prida potrebno distanco, da vse skupaj ne kolabira pod težo tragipatosa (Geršak 2010: 1292).

Ana Geršak doda (2010: 1293), »da je *Džehenem* večstransko privlačna prozna zbirka. To velja posebno za »prazna mesta«, mimobežne trenutke znotraj zgodb in med njimi, ki raztegnejo interpretacijski prostor in enote zveržijo v krožno celoto. Poleg vsebinsko dovršenih pripovedi zbirko odlikuje domiselno izpeljana uroboroška struktura, prek katere se zbirka od daleč spogleduje z enovitostjo romana«.

»Avtor detajlno popisuje na videz banalne, malenkostne pripetljaje in skrbno beleži z njimi povezane »stranske« like, ki na prvi pogled nekoliko samovoljno vznikajo in ponikajo v pripovedno kolesje, znotraj katerega se šele v naslednji pripovedi razkriva njihova prava vloga (ali odsotnost le-te) v sistemu prevezav« (1294).

»Kljub potencialno duhamorni tematiki pisec nikoli ne izgubi prijetno pikrega smisla za humor (tega so se v bežnem komentiranju nadaljnje usode sodžehenemovcev našli tudi protagonisti), zaradi česar so zgodbe gladko berljive. /.../ Če sklepamo po Čatrovem *Džehenemu*, literarni pekel še naprej ostaja privlačnejši od raja« (prav tam).

Literarna kritika Maše Vodušek z naslovom *Džehenem – stranpoti pekla* je bila objavljena v reviji *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. V njej zapiše (2010: 88), »da so pripovedi polne domišljije in tudi krute vsakdanje realnosti o posameznih priseljencih, ki so se zaradi individualnih vzgibov znašli v Sloveniji, o zatohlosti prostora države, ki ima do tujstva prav poseben odklonilen odnos«.

»Čater s svojo domiselnostjo ne skopari, saj bralca popelje tudi izven omejujočega slovenskega prostora, na ulice svetovnih mest in v čas polpretekle zgodovine« (prav tam).

»Protagonisti so soočeni s svojo geografsko determiniranostjo, ki jim pomeni temeljno izhodišče preživetja, obenem pa njihov zamejeni prostor pooseblja individualna poguba« (prav tam).

Skozi tovrstno enoličnost in vsakdanjo rutino spremljamo mozaik slovenske folklore, tujosti prostora in preživetja, ki spremlja obraze Čatrovih razočaranih in resigniranih likov znotraj obskurnosti in licemerstva, ki so ga deležni tujci na vsakdanji ravni. Bralcu se zdi, da za turoben razplet zgodb /.../ pravzaprav zmanjka besed, kajti v prepletu romanesknih obrazov zgubimo realno noto. A Dušan Čater je uporabil pekel kot tisto prikladno metaforo, ki jo vsi protagonisti na svoji koži globoko občutijo (Vodušek 2010: 88).

Metafore pekla pa ne gre razumeti niti v smislu krščanskega odrešenja, ki nas po trpljenju čaka v onostranstvu, niti v tridelni Dantejevi različici Pekla, Vic in Nebes, temveč gre razumeti pekel kot filozofsko instanco stanja in načina, kako stvari so« (prav tam).

Literarna kritika Gabriele Babnik z naslovom Na robu peklenske sedanjosti je bila objavljena v časopisu *Delo*.

Zbirko kratkih zgodb oziroma novel Dušana Čatra *Džehenem* lahko razumemo bodisi kot evokacijo na znamenito Jarmuschevo filmsko klasiko (*Noč na zemlji*, 1991) bodisi kot variacijo na tako zelo opevani *Čefurji raus!*, le da je Čatrov »roman« (samo pogojno rečeno) manj radikalen, čeprav zaobjame širok jezikovni spekter tako bosanščine kot slovenščine, in manj filmski, čeprav jedro skoraj vsake zgodbe predstavljajo dialogi in se posamezne zgodbe razrešijo šele v naslednji in se tako odbijejo od druge usode – še vedno pa je to besedilo, osredotočeno na tematiko tujstva, tujcev v Sloveniji (Babnik 2010: 14).

Gabriela Babnik zapiše še (2010: 14), »da je razlog, zakaj se je Čatru na neko specifično avtohtonost zdelo smiselno pogledati iz perspektive priseljencev /.../ jasen: s tem je pridobil distanco, ustvaril si je vmesni pripovedni prostor, ki vase pripušča ironijo, ponekod celo cinizem, hkrati pa se mu je v odmaknjen pogled kot že tolikokrat poprej /.../ priplazila fragmentarnost, razsrediščenost sodobnega sveta«.

»Zdi se torej, da v Čatrovi knjigi skoraj ni prostora za optimizem, čeprav je po drugi strani *Džehenem* knjiga o iskanju človečnosti, prežeta torej z več kot samo optimizmom« (prav tam).

V literarni reviji *Literatura* je bila objavljena literarna kritika Mateja Bogataja z naslovom *Pekel so ljudje*. Bogataj meni (2011: 184), »da je *Džehenem* roman o tujcih in tujstvu, o tujstvu kot usodi. Še natančneje, o odnosu domačinov do tujcev, o neprijetnosti biti rojen (kot tujec)«.

»Razseljene osebe, apatridi, pa niso samo tujci, niso samo izobčenci, niso stigmatiziranci in zato izjeme, so tudi sleherniki. Ob branju dobimo občutek, da smo se znašli v času in prostoru, kjer ni nihče doma, razen tistih, ki prisegajo /.../ na domačijskost. Pri tem ne uvidijo, da je še ta iluzija, da ni več doma, družine, da so vse skupaj samo bolj ali manj očitni vzorci prisile, direktne ali kot permanentno čustveno izsiljevanje« (185).

»To so zgodbe o ljudeh v podalpski deželici, katerih usode se srečujejo, bolj kot prekrivajo, glavne v lastnih poglavjih so mini epizode v ostalih, kar daje tej pisavi nadih splošnosti in

neizogibnosti. To Čater še poudarja z dovolj učinkovito metaforiko, ki kot metronom odmerja čas in pogloblja zgodbo /.../« (186).

»Zdi se, da so drastičnosti odpadle, kolikor niso del širše družbene patologije, tudi zasuki so nekako tipični za nacionalni značaj, avtodestruktivnost, temeljna zavrtost in zagamanost, vsi ti elementi lepo ležejo v neko širšo sliko. Hkrati je ta pisava doživela večjo izpisanost – kadar popisuje širši okvir, predzgodbe ali usodo starševske generacije, se zdi, da je tokrat v njej več raziskave, da poskuša doseči gostoto dejstev« (188).

»Tudi kompozicijsko je s svojo povedno krožno strukturo *Džehenem* učinkovit in trdno vpet v tisto, kar si je zadal; preveriti tisto, kar se skriva in je globoko zažrto za včasih nesovražnimi obrazi« (prav tam).

»*Džehenem* je proza o tem tukaj in zdaj, o časih po tranziciji in o sledih, ki jih je pustila s svojim premešanjem in deteritorializacijo« (prav tam).

Vsebinsko zelo podobna, a precej krajša, literarna kritika avtorja Mateja Bogataja je izšla mesec dni kasneje v reviji *Mladina*.

5. Zaključek

V magistrskem delu sem se ukvarjala s kratko prozo Dušana Čatra, in sicer z dvema zbirkami *Resnični umori* (1997) in *Džehenem* (2010).

Preko analize zgodb sem ugotovila, da vse zgodbe obeh zbirk ustrezajo vsem parametrom kratke zgodbe, s čimer lahko potrdim prvo hipotezo. Dolžina zgodb se v zbirki *Resnični umori* giblje od 2 do 7 strani, v zbirki *Džehenem* pa od 19 do 51 strani. Vse zgodbe obeh zbirk se začnejo na sredini stvari, konci so odsekani, v ospredju pa so nepomembni, vsakdanji dogodki ali izseki iz le-teh. Število literarnih oseb je majhno – največkrat ena ali dve, ostale osebe imajo obrobno oz. nebistveno vlogo. Karakterizacija je skopa, osebe pa se ne razvijajo niti psihično niti karakterni. V vseh zgodbah zbirke *Resnični umori* imamo prvoosebnega pripovedovalca, v vseh zgodbah zbirke *Džehenem* pa tretjeosebne pripovedovalca. Kraj in čas dogajanja sta omejena.

V zbirki *Resnični umori* opazimo motiv čakanja, motiv alkohola oz. alkoholiziranosti, motiv depresije, motiv kajenja, motiv droge, motiv posilstva, motiv varanja, motiv spolnega odnosa, motiv umora ter vpetost na kriminalko, v zbirki *Džehenem* pa motiv alkohola oz. alkoholiziranosti, motiv smrti, motiv kajenja, motiv droge, motiv tablet, motiv prostitucije, motiv posilstva, motiv uboja, motiv samomora, motiv nestrpnosti do drugačnih, motiv istospolne usmerjenosti in motiv varanja. Za obe zbirki velja, da tematizirata izpraznjene medosebne odnose.

Jezik obeh zbirk je zelo razgiban, saj gre za preplet knjižnega in pogovornega jezika z dodatkom tujk, pomanjševalnic, kletvic, frazemov in medmetov, v zbirki *Džehenem* pa opazimo tudi narečje in pregovore. V obeh zbirkah zasledimo humor – tako na ravni jezika kot vsebine –, (avto)ironijo ter dialog, le da je prisotnost slednjega v zbirki *Resnični umori* manjša, v zbirki *Džehenem* pa večja.

Ob branju zbirke *Resnični umori* dobi bralec občutek, da gre pri nekaterih kratkih zgodbah za avtobiografskost, vendar tega zaradi skope karakterizacije ne moremo potrditi. Omenjenega v zbirki *Džehenem* ne opazimo, srečamo pa se s povezovanjem med kratkimi zgodbami – le-te se med seboj povezujejo zaporedoma, zadnja kratka zgodba pa se poveže s prvo in krog je sklenjen.

Čatrovi junaki so v obeh zbirkah pasivni, ujeti v zdolgočasnost, nejevoljo, da bi karkoli spremenili. Gibajo se v vrtincu, iz katerega ne morejo in nočejo, saj so nezmožni kakršnekoli akcije za boljši jutri.

V zbirki *Resnični umori* ima 5 zgodb manj kot 500 besed, 8 zgodb od 500 do 999 besed, vse ostale zgodbe pa imajo od 1.000 do 1.999 besed. V zbirki *Džehenem* imata 2 zgodbi od 4.000 do 4.999 besed, 2 zgodbi od 7.000 do 7.999 besed, 2 zgodbi pa imata od 10.000 do 15.000 besed. Na podlagi tega ugotavljam, da gre za kratke zgodbe, kar potrjujejo tudi motivno-tematska, jezikovno-slogovna in idejno-sporočilna analiza.

Preko analize minimalizma v zbirkah sem ugotovila, da obe zbirki vsebujeta vse minimalistične elemente, zato lahko potrdim tudi drugo hipotezo, da sta obe zbirki minimalistični z elementi intimizma. Tako v obeh opazimo »deformirano komunikacijo«, saj osebe govorijo druga mimo druge, za vse kratke zgodbe je značilen začetek *in medias res*, vpogledi oz. minimalistični trenutki resnice niso eksplicitni, osebe so obremenjene z vsakdanjimi problemi, tipično minimalistični sta tudi tematika in motivika analiziranih zbirk. Za obe zbirki namreč velja, da ne tematizirata velikih in pomembnih dogodkov, saj smo priča mimobežnim, nepomembnim, vsakdanjim dogodkom oz. izsekom iz le-teh. Gre torej za tematiziranje majhnih, intimnih zgodb.

V zbirki *Resnični umori* imamo prvoosebne, personalnega pripovedovalca. V večini kratkih zgodb je prisoten epski pripovedovalec, v štirih kratkih zgodbah srečamo lirskega pripovedovalca, v petih kratkih zgodbah pa dramskega pripovedovalca. Zasledimo epično, lirično in dramatično atmosfero. V zbirki *Džehenem* srečamo tretjeosebne, avktorialnega pripovedovalca, v vseh kratkih zgodbah pa je prisotna kombinacija epskega ter dramskega pripovedovalca. V eni kratki zgodbi zasledimo še lirskega pripovedovalca. Tudi v tej zbirki so prisotne epična, dramatična in lirična atmosfera.

Na zbirko *Resnični umori* sem našla samo eno literarno kritiko, na zbirko *Džehenem* pa šest.

6. Povzetek

V magistrskem delu sem se ukvarjala s kratko prozo Dušana Čatra, in sicer z dvema zbirkama *Resnični umori* (1997) in *Džehenem* (2010).

Preko analize zgodb sem ugotovila, da vse zgodbe obeh zbirk ustrezajo vsem parametrom kratke zgodbe, s čimer lahko potrdim prvo hipotezo.

V zbirkah opazimo veliko istih motivov (motiv alkohola oz. alkoholiziranosti, motiv kajenja, motiv droge, motiv posilstva, motiv varanja), nekateri motivi pa se pojavijo samo v eni izmed zbirk (motiv čakanja, motiv depresije, motiv spolnega odnosa, motiv umora, vpetost na kriminalko, motiv smrti, motiv tablet, motiv prostitucije, motiv uboja, motiv samomora, motiv nestrpnosti do drugačnih, motiv istospolne usmerjenosti). Za obe zbirki velja, da tematizirata izpraznjene medosebne odnose.

Jezik obeh zbirk je zelo razgiban, saj gre za preplet knjižnega in pogovornega jezika z dodatkom tujk, pomanjševalnic, kletvic, frazemov in medmetov, v zbirki *Džehenem* pa opazimo tudi narečje in pregovore. V obeh zbirkah zasledimo humor – tako na ravni jezika kot vsebine –, (avto)ironijo ter dialog.

Čatrovi junaki so v obeh zbirkah pasivni, ujeti v vsakdanjo rutino, so zdolgočaseni in naveličani. Gibajo se v vrtincu, iz katerega ne morejo in nočejo, saj so nezmožni kakršnekoli akcije za boljši jutri.

Preko analize minimalizma v zbirkah sem ugotovila, da obe zbirki vsebujeta vse minimalistične elemente, zato lahko potrdim tudi drugo hipotezo, da sta obe zbirki minimalistični z elementi intimizma.

Na zbirko *Resnični umori* sem našla samo eno literarno kritiko, na zbirko *Džehenem* pa šest.

7. Viri in literatura

A) Viri

Čater, Dušan, 1997: *Resnični umori*. Ljubljana: Karantanija.

Čater, Dušan, 2010: *Džehenem*. Ljubljana: Študentska založba.

B) Literatura

Babnik, Gabriela, 2010: Na robu peklenske sedanjosti. *Delo* 52/302. 14.

Bogataj, Matej, 2011: Pekel so ljudje. *Literatura* 23/237. 184–188.

Bogataj, Matej, 2011: Dušan Čater: Džehenem. *Mladina* 13. 66.

Bošnjak, Blanka, 2005: Pregled tipologije sodobne slovenske kratke proze (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja). *Jezik in slovstvo* 50/6. 43–61.

Bošnjak, Blanka, 2005: *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi*. Maribor: Slavistično društvo.

Bošnjak, Blanka, 2006: Premiki v sodobni slovenski kratki pripovedni prozi. Novak Popov, Irena (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 49–58.

Bošnjak, Blanka, 2013: Pekel odtujenosti v izbrani kratki prozi Dušana Čatra. *Jezik in slovstvo* 58/1–2. 63–71.

Duša, Zdravko, 1997: Dušan Čater: Resnični umori. *Resnični umori*. Dušan Čater. Ljubljana: Karantanija.

Geršak, Ana, 2010: Dušan Čater: *Džehenem*. *Sodobnost* 74/10. 1292–1294.

Hladnik, Miran, 1991: *Povest*. Literarni leksikon 36. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Hladnik, Miran, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 174.

Hudolin, Jurij, 1998: Nonšalantno pero. *Mentor: mesečnik za vprašanja literature in mentorstva* 19/3–5. 107–108.

Kmecl, Matjaž, 1983: *Mala literarna teorija: priročnik za učitelje slovenščine na osnovnih in srednjih šolah*. Ljubljana: Univerzum.

Kmecl, Matjaž, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.

Kocijan, Gregor, 2006: Slovenska kratka pripovedna proza 1850–1941. Novak Popov, Irena (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 3–14.

Kos, Janko, 1995: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kustec, Aleksander, 1999: Kratka zgodba v literarni teoriji. *Slavistična revija* 47/1. 89–108.

Matajc, Vanesa, 2006: Epizacijske strategije v sodobni slovenski kratki prozi. Novak Popov, Irena (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 361–373.

Perić Jezernik, Andreja, 2011: *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Pregelj, Barbara, 2007: *Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

Repina, Ana, 2012: *Analiza prevodov Dušana Čatra*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Stanonik, Tončka in Brenk, Lan (ur.), 2008: *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Strsogavec, Đurđa, 2006: *Vsakdanji umori jaza v kratkih zgodbah Dušana Čatra in Mohorja Hudeja*. Novak Popov, Irena (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 221–226.

Virk, Tomo, 1989: *Kako so velike zgodbe postale majhne*. Andrej Blatnik. *Biografije brezimenih: majhne zgodbe 1982–1988*. Ljubljana: Aleph.

Virk, Tomo, 1998: *Čas kratke zgodbe: antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: Študentska založba.

Virk, Tomo, 2004: Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi. *Slavistična revija* 52/3. 279–293.

Virk, Tomo, 2006: *Sodobna slovenska krajša pripoved*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Vodušek, Maša, 2010: Džehenem – stranpoti pekla. *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo* 11/11–12. 88.

Vrščaj, Tina, 2010: Branje za peklensko deževne dni. *Pogledi: umetnost, kultura, družba* 1/14. 26.

Žabkar, Ana, 2006: *Človek in družba v najnovejšem slovenskem in poljskem romanu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Žbogar, Alenka, 2005: Kratka proza na prelomu tisočletja. *Jezik in slovstvo* 50/3–4. 17–26.

Žbogar, Alenka, 2009: Slovenska kratka pripovedna proza po letu 1980. *Slavistična revija* 57/4. 539–554.

Žbogar, Alenka, 2013: Slovenska kratka proza od 1980 do 2000 preštevno. *Jezik in slovstvo* 58/1–2. 99–112.

<http://www.mklj.si/gradivo/literarne-nagrade> (Dostop 5. 11. 2014)

http://www.jakrs.si/baza_prevodov/?no_cache=1&tx_jakprevodi_pi1%2525255BsearchAvtor%2525255D=35&cHash=83b1c3f2eec6864433a80171618553f2 (Dostop 5. 11. 2014)

8. Seznam prilog

Priloga 1: Grafični prikaz števila besed v zgodbah zbirke *Resnični umori*

Priloga 2: Grafični prikaz števila besed v zgodbah zbirke *Džehenem*

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 25. maja 2015

Nika Birsa