

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MAJA DICHLBERGER

**Podsaharska Afrika
v sodobnem slovenskem romanu**

Diplomsko delo

Črnomelj, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MAJA DICHLBERGER

**Podsaharska Afrika
v sodobnem slovenskem romanu**

Diplomsko delo

Mentorica: red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Študijski program:
Slovenistika – E

Črnomelj, 2013

Izvleček

Podsaharska Afrika v sodobnem slovenskem romanu

Diplomsko delo obravnava t. i. črno celino in poglede nanjo skozi analizo treh sodobnih slovenskih romanov: *Iqball hotela* Borisa Kolarja, *Kože iz bombaža* Gabriele Babnik in *Tropske melanholije* Blaža Ogorevca. Teoretični del postavi Afriko v socialni kontekst: zajame njeno zgodovino in zgodovinski pomen, po drugi strani pa predstavi današnje stanje in probleme, nastale zaradi procesov kolonizacije in kasneje dekolonizacije. Izpostavi pomembnost in razširjenost afriške književnosti, tudi na slovenskem (tako literarnem kot neliterarnem) območju. Rezultati analize pokažejo medsebojno raznolikost literarnih del, kar se kaže v karakterizacijah likov in njihovem odnosu do Afrike, večji ali manjši prisotnosti različnih oblik afriške tradicije, možnem pojavu stereotipizacije ljudi in/ali celine same, vpletenosti simbolov v literarno delo, raznolikosti jezikovnih prijemov in žanrski uvrstitvi.

Ključne besede: sodobni slovenski roman, Podsaharska Afrika, postkolonialne študije, Boris Kolar, Gabriela Babnik, Blaž Ogorevc

Abstract

Sub-Saharan Africa in a contemporary Slovene novel

This thesis discusses the so-called Dark Continent and the views on it through the analysis of three contemporary Slovene novels: *Iqball hotel* by Boris Kolar, *Koža iz bombaža* by Gabriela Babnik and *Tropska melanholija* by Blaž Ogorevc. The theoretical part sets Africa in a social context: it encompasses its history and historical meaning but also introduces its present state and issues, connected to the processes of colonisation and later decolonisation. It exposes the significance and extent of African literature, which attaches a lot of importance also in the Slovenian area (literary and non-literary). The results of the analysis show mutual diversity of the literary texts, which is seen in the characterisation, literary characters' attitude towards Africa, presence of various forms of African tradition, possible stereotypes of the people and/or the continent itself, use of symbols, diversity of language and styles and genre syncretism.

Key words: contemporary Slovene novel, Sub-Saharan Africa, postcolonial studies, Boris Kolar, Gabriela Babnik, Blaž Ogorevc

KAZALO

1	UVOD.....	1
2	AFRIKA	2
2.1	Afrika skozi zgodovino	2
2.1.1	Evropa v Afriki.....	2
2.1.2	Neodvisna Afrika.....	3
2.2	Problematizacija Afrike.....	4
2.2.1	Postkolonializem	6
2.3	Razvoj afriške književnosti: od ustnosti do pisave.....	9
2.4	Afrika v slovenski književnosti in prevodu.....	13
3	SODOBNI SLOVENSKI ROMAN	16
3.1	Žanrska raznolikost v sodobnem slovenskem romanu	16
3.1.1	Potopisna književnost in potopisni roman.....	18
3.2	Boris Kolar: <i>Iqball hotel</i>	20
3.3	Blaž Ogorevc: <i>Tropska melanholija</i>	21
3.4	Gabriela Babnik: <i>Koža iz bombaža</i>	22
4	LITERARNI LIKI IN NJIHOV ODNOS DO AFRIKE.....	24
5	POSEBNOSTI AFRIŠKE TRADICIJE	29
6	STEREOTIPNE PODOBE AFRIKE	33
7	LITERARNA SIMBOLIKA	36
8	STILNO-JEZIKOVNA PODOBA	40
9	ZAKLJUČEK	45
10	VIRI IN LITERATURA.....	47

1 UVOD

Podsaharska oziroma črna Afrika, katero štejemo tudi za zibelko človeštva, velja za izjemno raznoliko regijo z obsežnim naravnim bogastvom in bogato zgodovino. Toda Vintar Mally (2009: 10) navaja, da je ta celina odrinjena na rob svetovnega dogajanja in da večinoma slišimo le o njenih negativnih podobah kot so revščina, spori, naravne nesreče in bolezni. Ti pojavi seveda prispevajo k slabi podobi regije in jo stereotipizirajo.

Gacoin-Marks (2009: 7) pa kljub temu (ali mogoče prav zaradi tega) ugotavlja, da se v Sloveniji zanimanje za podsaharski del Afrike vedno bolj povečuje. Nasploh se zanimanje za afriške, predvsem postkolonialne študije povečuje tudi drugod po svetu, povečuje se tudi odprtost slovenske družbe do oddaljenih dežel in kultur. Število afriških literarnih del, prevedenih v slovenščino, prav tako narašča, kar je znak, da se za to regijo vse bolj zanima tudi širša slovenska javnost. Vedno številčnejša slovenska književnost, ki se nanaša na črno Afriko, pa priča o poglobljenosti nekaterih Slovencev v afriško resničnost in tradicijo.

Prav potopisna in sodobna slovenska književnost nasploh prinašata svoje, raznolike poglede na ta del sveta. Potopisni in druge vrste romani lahko kažejo podobe tradicionalne Afrike ali Afrike, ki jo razjeda Zahod. Te podobe so lahko slabšalno stereotipizirane ali pa Afriko celo idealizirajo. Glede na raznolikost literarnih prijemov in prikaz te regije sem se osredotočila na analizo sledečih sodobnih slovenskih romanov: *Iqball hotela* (2008) Borisa Kolarja, *Tropske melanholije* (1998) Blaža Ogorevca in *Kože iz bombaža* (2007) pisateljice Gabriele Babnik.

2 AFRIKA

2.1 Afrika skozi zgodovino

O zgodovini črne celine je bilo v preteklosti napisanih kar nekaj radikalnih stališč. Dominantni način mišljenja 19. in prve polovice 20. stoletja tako ni priznaval Afričanov in tudi njihove zgodovine ne. Hegel v svojem učbeniku *Filozofija zgodovine* trdi, da Afrika ni del zgodovine sveta in da ne more pokazati zgodovinskega dogajanja in razvoja (v Ki-Zerbo 1977: 8). Tudi Coupland, v *Priročniku za zgodovino vzhodne Afrike*, trdi: »Lahko rečemo, da Afrika vse do Davida Livingstona sploh ni imela zgodovine. Večina njenih prebivalcev je obtičala v pradavnini, pogreznjena v barbarstvo. Zdi se mi, da je bil tak ukaz narave. Njihov razvoj je obstal, niso ne napredovali, ne nazadovali« (v Ki-Zerbo 1977: 8).

Vendar takšne trditve so (vsaj) z današnjega stališča in védenja skrajno nepravične. Že najzgodnejša znana pričevanja o obstoju človeka namreč izvirajo iz odkritij v vzhodni in severovzhodni Afriki (Etiopija, Tanzanija, Kenija). Omeniti je treba vsaj tehnične iznajdbe v paleolitiku, prehod plemenske ureditve v kraljestva oziroma cesarstva, sudanske veletrgovce z zlatom v srednjem veku, delež, ki so ga črnici z delom prinesli industrijski revoluciji, kulturno vlogo, ki jo ameriški črnici igrajo že stoletje, uvoz kamelje kože, manioka, tobaka itd. (Ki-Zerbo 1977: 8–10). Napačno evropsko mišljenje o Afriki namreč izhaja iz predsodkov avtorjev in neokolonialističnih razmer, v katerih se še vedno utapljuje mnoge afriške dežele. Eden od poglobitnih problemov afriškega zgodovinopisja je pomanjkanje pisnih dokumentov, kajti tam so zapustili dediščino znanja (tudi zgodovinskega) predvsem izobraženi duhovniki. Je pa zato na tem področju toliko bolj pomembno – čeprav je hkrati manj zanesljivo – ustno izročilo.

2.1.1 Evropa v Afriki

Leta 1415 so Portugalci zavzeli maroško utrjeno mesto Ceuto, in od takrat naprej so sledila raziskovanja obal Afrike. Na teh obalah so nastala prva od številnih evropskih oporišč, ki so povezovala Podсахarsko Afriko s preostalim svetom. Do konca 19. stoletja so Evropejci osvojili in si podredili tako rekoč vso celino ter štiristo let vodili najdlje trajajočo in najbolj

obsežno trgovino s sužnji (Fage in Tordoff 2011: 219). 1807 je Velika Britanija prepovedala suženjstvo v kolonijah, sledile so ji ostale države (Ki-Zerbo 1977: 213).

Nato pa so se konec 19. stoletja Evropejci zopet začeli zanimati za Afriko; industrijska revolucija je namreč korenito spremenila gospodarske razmere in Evropa je potrebovala nove surovine, ki jih je imela črna celina. Celotni misijonarji so podpirali osvajanja Afrike – v smislu nadzora, da bi zatrli trgovino s sužnji – vendar so šle stvari svojo pot. Do leta 1902 sta Evropa in svet sprejela, da vsak delček Afrike pripada kateri od evropskih kolonialnih sil: Veliki Britaniji, Franciji, Nemčiji, Italiji, Portugalski ali Španiji (Fage in Tordoff 2011: 395).

Na večini afriških ozemelj je evropska oblast trajala le šest do osem desetletij, vendar je povzročila globoke in trajne spremembe, tako po politični in ekonomski kakor tudi družbeni plati. Prav Evropejci so postavili Afriko v vlogo ponudnice poceni surovin in delovne sile, ki jo igra še danes (Vintar Mally 2009: 11). Spirala medsebojnih vojn, ki jo je na začetku povzročila trgovina s sužnji, pa se zaradi mej, ki so ločevale posamezna ljudstva in združevale tradicionalne sovražnike, nadaljuje v današnji čas (Plut 2001: 217).

2.1.2 Neodvisna Afrika

V šestdesetih letih 20. stoletja se je kolonialni sistem že v celoti umikal, do konca sedemdesetih pa je praktično izginil. Sledil je razmah nacionalističnih gibanj, še posebej negritete (*négritude*), panafricanizma in panislamizma (Fage in Tordoff 2011: 466).

Konec osemdesetih let, v času neodvisnosti, je bila Afrika celina nasprotij. Filozofija in slog vladanja sta se skoraj povsod v Afriki vračala k afriškim vzorcem in v mnogih državah so pozornost zbujala etnična vprašanja. Dejstvo je bilo, da je večina afriških ljudstev postajala vedno bolj revna in da se je prepad med njimi in bogatimi narodi drugod po svetu vidno poglobljal. Glede na te razmere se vojaški režim kot način novega vladanja mnogim ni zdel najbolj primeren (Brumen in Jeffs 2001).

Po drugi strani je bila Afrika bolj kot kadarkoli prej del modernega sveta, celo bolj kot na vrhuncu kolonialne dobe. V vsaki afriški državi je bila močno prisotna vsaj ena od svetovnih religij (islam in/ali krščanstvo), katere vpliv je vse bolj naraščal. Tudi globalni jeziki so bili

skoraj povsod prisotni; veliko vlogo sta imeli (in imata še vedno) angleščina in francoščina. Očiten je bil porast pismenosti, izboljšano šolstvo. Afričani so bolj in bolj zahtevali to, kar ima moderni svet: izobrazbo, zabavo, radijske sprejemnike, ustekleničeno pivo, avtomobile, mednarodne nogometne tekme. Te zahteve so se izražale v predosamosvojitvenih nacionalističnih gibanjih, in postajale so vedno bolj neodložljive – ampak poosamosvojitvene vlade so to zanemarjale. S splošnim nezadovoljstvom so se okrepila zborovanja za demokratičen napredek, ki so jih konec osemdesetih organizirali študentje, sindikalisti in cerkveni voditelji (Brumen in Jeffs 2001).

2.2 Problematizacija Afrike

Na poti k razumevanju enotne in edinstvene Afrike se je treba najprej soočiti z njeno zgodovinsko kontinuiteto – procesom, ki se vleče od Afrike kot zibelke človeštva vse do danes. Afrika je bila od prvih stikov z Evropo, ki sovpadajo s časom odkritja Amerike, med intelektualci prisiljena živeti v večnem »izoliranem sedanjiku«, v katerem so Afričani nastopali kot »plemeniti divjaki«, »ljudožerci« in sužnji. Predstavljala je naravno kuliso, ki omogoča uveljavljanje kapitalistom in pustolovcem (Brumen in Jeffs 2001: v–vi).

Med obema svetovnima vojnama se Afrika začne spreminjati v celino, ki jo zaznamujejo tudi stavke, nemiri, verska gibanja ali pa le mirna opozicija do kolonialne vlade. Medtem so bili kolonialisti še vedno prepričani, da Afriki ponujajo tisto, kar v resnici potrebuje, pa tega sama ni zmožna dojeti: prihodnost in razvoj, povezavo s svetom, vlogo v politiki in navsezadnje zgodovini sami. Procesi dekolonizacije med letoma 1960 in 1970 so bili negacija tovrstnih rasističnih pokroviteljstev. Prvi voditelji neodvisnih držav, kot je bil npr. Kwame Nkrumah (Gana), so razglašali t. i. *négritude* – afriško osebnost, ki je predstavljala glavne značilnosti afriških družb. Šlo je za socialistične in utopične poglede, ki so temeljili na predpostavki, da so družbe predkolonialne Afrike že rešile svoja notranja nasprotja. Vendar sama neodvisnost je še bolj poglobila že prej obstoječa nasprotja v afriških državah, tako zaradi zunanjih kot tudi novih notranjih dejavnikov. Nigerijski pisatelj Chinua Achebe je v svojem delu *A Man of the People* tako opisal občutenje tistega časa:

»Problem naše nove nacije ... včeraj smo bili skupaj zunaj na dežju. Potem se je peščica – pametnih, srečnih, toda skorajda nikoli najboljših – pognala pod edino

zavetje, ki so nam ga pustili naši nekdanji vladarji, ga prevzela in se vanj zabarikadirala. In od znotraj so nas drugi, prek mnogih zvočnikov, skušali prepričati, da je bila prva faza naše bitke dobljena in da je naslednja – razširitev naše hiše – še pomembnejša in potrebna nove ter originalne taktike; zahtevala je, da se vse prepiranje konča in da vse ljudstvo govori z enim glasom, saj bo nadaljnje odstopanje ali pa prepir pred durmi ogrozil ter porušil hišo« (cit. v Brumen in Jeffs 2001: xi).

Afričani so bili razočarani nad neodvisnostjo, saj je ta privedla do dekonstrukcije obstoječih sistemov ekonomske, politične in ideološke kontrole. V preseganju odtujenosti, ki jo je prinesel evropski vdor, se ljudje vračajo k vizijam enotne in sklenjene Afrike. Takšna povezava zemlje, kulture in jezika je skrajno romantična, prinesla naj bi širšo družbeno emancipacijo in avtonomijo nekoč ukradenega zaklada afriškosti. Vendar sledi problem, če se izkaže, da pretekla tradicija ni konsistentna s človekovo emancipacijo (Brumen in Jeffs 2001: xiii).

Nekateri Afričani, med njimi je tudi nigerijski pisatelj Wole Soyinka, pa so kritični do gibanja *négritude*. Pripadniki gibanja namreč niso spodbijali izjave, da je rasa kulturno pogojena: za afriško civilizacijo so uporabljali iste pojme kot pred tem kolonizatorji – čutnost, ritem, prvobitnost. Soyinka pa je mnenja, da afriška kultura deluje kot kompleksna, nenehno spreminjajoča se enota, ki nima nič skupnega s statično, monolitno, intuitivno družbo (kakršno si je zamišljal *négritude*). Prevzame evropski izrek »Mislim, torej sem!« in ga ironizira v »Čutim, torej sem!«. S tem vzdržuje nasprotje med afriško enovitostjo (človeškega duha) in evropskim dualizmom, ki razdeljuje človekovo bistvo na materialni in duhovni del. Soyinka tako zgolj obnavlja prastaro dihotomijo evropskega racionalizma in afriške intuitivnosti (Babnik 2005: 14).

Fanon (v Babnik 2005: 15) za razloge razcepljenega (afriškega) subjekta navaja, da je na primer lenoba domačinov zavestna sabotaza kolonialne postavitve, rezultat zgodovinskih okoliščin in razlik, ki so posledica kolonializma. Nedavno preminul slavni nigerijski pisatelj Chinua Achebe pa je o temi dihotomije med Evropo in Afriko polemiziral v eseju *The novelist as teacher* (1965). Po njegovem mnenju je ena od najpomembnejših razlikovalnih lastnosti in enkratna zahteva afriške estetike družbena vloga pisatelja, in posledično zavračanje evropskega individualizma. Izpostavi razliko med umetnostjo in načinom življenja na Zahodu in v Afriki ter poudari, da v nasprotju z evropskim dojemanjem umetnosti »visoka« in

»nizka« kultura v afriški družbi ne obstaja, pojmuje jo namreč kot družbeno dejavnost (v Babnik 2005: 16).

Centri globalne moči so torej v dilemi: ali prepustiti Afriko naraščajoči ekonomski, politični, ekološki in zdravstveni deprivilegiranosti in nasilju ali pa jo rešiti pred samo seboj. Nekateri so mnenja, da Afrika danes potrebuje »nezainteresirani neokolonializem« (Brumen in Jeffs 2001: xiii), pri čemer naj bi glavno vlogo prevzele kar nekdanje kolonialne sile same, saj so tudi glavni krivec za nastalo situacijo na črni celini.

2.2.1 Postkolonializem

»Afrika, ta ogromni kup dreka, kjer vsak zavrača svoje mesto. Gora dreka, nagravžna gora dreka je ta svet! Nič več in nič manj kot velik trg z drekom« (Labou Tansi o stanju Afrike v postkolonializmu, v Mbembe 2007: 209).

Joseph-Achille Mbembe, kamerunski politolog in filozof, o pojmu postkolonije piše tako (2007: 209–210):

»Pojem »postkolonije« se kratko malo nanaša na določeno pot, prehojeno v zgodovini: pot družb, ki so se šele pred kratkim izvile iz izkušnje kolonizacije, ki jo je treba razumeti kot nasilno razmerje *par excellence*. Predvsem pa je postkolonija kaotična pluralnost z neko notranjo koherenco, s povsem svojimi znakovnimi sistemi, z lastnimi načini proizvodnje simulakrov ali obnavljanja stereotipov, s posebno umetnostjo čezmernosti, s posebnimi načini izganjanja subjekta iz njegovih identitet. Vendar postkolonija ni samo ekonomija znakov, s katerimi se oblast zamišlja. Je tudi niz »teles«, institucij in mehanizmov polaščanja, ki vzpostavljajo specifičen režim nasilja, ki lahko ustvari tako predmet, na katerega deluje, kakor prostor, v katerem deluje [...] Prav zato postkolonija na izredno oster način postavlja problem podreditve in njene posledice, nediscipline ali [...] emancipacije subjekta«.

V zvezi s posledicami kolonizacije v različnih družbah in kulturah se uporablja pojem postkolonializem, včasih tudi post-kolonializem (Babnik 2005: 3). Označuje politične, jezikovne in kulturne izkušnje družb nekdanjih evropskih kolonij; do poznih sedemdesetih let,

ko je termin prevzela tudi literarna veda, je ta izraz imel predvsem kronološki pomen – označevanje obdobja po kolonializmu. Danes postkolonialne študije pokrivajo več teoretičnih izhodišč: preučevanje evropskih ozemeljskih osvajanj, različne institucije evropskega kolonializma, delovanje imperija, vprašanje uporabe nasilja v procesih dekolonizacije, razvoj in prioritete postkolonialne družbe, pa tudi vprašanja neodvisnosti in nacionalizma – celotno zapuščino pred- in postkolonialnih družb (Babnik 2005: 3–4).

S tem izrazom se konec osemdesetih uveljavi tudi pojem »postkolonialna literatura«, ki je bila pred tem označena kot »literatura Commonwealtha«, »kolonialna literatura«, »literatura tretjega sveta«, del njih pa tudi kot »nove literature v angleščini« (Babnik 2005: 4). Ne glede na to da pojem postkolonializem pušča odprta vprašanja različnim temam (položaj žensk, rasna oziroma etnična pripadnost ...), predstavlja tudi sinonim za neodvisnost oziroma t. i. antikolonializem – kot razvijanje strategij za dekolonizacijo (npr. jezika) in kot regeneracija predkolonialnih družb. Prispodoba Susan Bassnet in Harisha Trivedija je slikovita: »Kolonije se lahko le s tem, da pojedjo Evropo, otresejo okov, v katere so bile vključene« (v Babnik 2005: 6).

Že Kwame Nkrumah, prvi predsednik neodvisne Gane, je leta 1965 v svojem delu *Neokolonializem: Zadnji stadij imperializma* (v Jeffs 2007: 463) zapisal:

»Bistvo neokolonializma je v tem, da je država, ki je podrejena neokolonializmu, v teoriji neodvisna in premore vse zunanje kazalce mednarodne suverenosti. Realno gledano pa sta njen ekonomski sistem in zato tudi njena politika vodena od zunaj [...] Posledica neokolonializma je, da se tuji kapital razvitega sveta uporablja za izkoriščanje in ne za razvoj manj razvitih držav. Investicije v neokolonialnih razmerah poglobljajo prepad med revnimi in bogatimi državami sveta in ga ne zmanjšujejo [...] Neokolonializem je najslabša oblika imperializma. Tistim, ki ga prakticirajo, prinese oblast, toda oblast brez odgovornosti; tistim, ki zaradi njega trpijo, pa prinaša izkoriščanje brez priziva. V času staromodnega kolonializma je morala imperialna sila doma vsaj pojasniti in utemeljiti dejanja, ki se jih je lotila na tujem. V kolonijah pa so tisti, ki so služili vladajoči imperialni sili, lahko računali, da jih bo zavarovala pred morebitnimi nasilnimi dejanji njihovih nasprotnikov. Za neokolonializem pa ne velja ne prvo ne drugo [...] Neokolonializem – tako kot kolonializem pred njim – odlaga soočenje z družbenimi vprašanji, s katerimi se bo razviti sektor sveta moral soočiti,

preden se lahko rešimo nevarnosti svetovne vojne ali globalne revščine [...] Tako kot kolonializem je tudi neokolonializem poskus izvoza družbenih konfliktov razvitega sveta«.

Tudi Jeffs se zaveda (2007: 463), da se kolonializem ne konča s formalno neodvisnostjo nekdanjih kolonij. Lahko nastopi problem, ko dekolonizacija ali neodvisna nacionalna država ponovi podobne oblike nadvlade, proti katerim se je sicer sprva borila (2007: 481). Fanon (v Jeffs 2007: 466–467) prav tako opozarja na pasti dekolonizacije glede razraščanja izkoriščevalskega srednjega sloja, klientelizma, korupcije, odtujenih ter fetišiziranih voditeljev. Namreč, ker nova samostojna nacionalna država ne doživi socialne preobrazbe in ker ne more zagotoviti boljšega življenja, si je prisiljena zagotavljati zvestobo z izpraznjenimi državitvornimi simboli, z zaklinjanjem na enotnost v zmagi ter na velikega vodjo. Takšna ideologija je seveda krhka in prazna. Ne preseneča torej, da se toliko afriških pisateljev v svojih romanih ubada s tovrstno tematiko.

Veliko afriških pisateljev v svojih delih prikazuje Afriko kot prostor pretekle in prihodnje utopije – družbeni svet kolektivne kooperacije, vstavljene v pokvarjeno in pozahodnjeno ekonomijo v času po neodvisnosti. Pri spopadanju s posledicami koloniziranosti svari Fanon (v Jameson 2007: 377–378): »[P]rejeti neodvisnost ni isto, kot če si jo vzameš, saj se nova družbena razmerja in nova zavest lahko razvijejo le v revolucionarnem boju«. Tako so se po »zastrupljenem darilu neodvisnosti« radikalni afriški pisci (npr. Sembène v Senegalu in Ngugi v Keniji) ponovno znašli pred dilemo: ali sploh še vztrajati pri spremembah in družbenem preporodu – kljub temu da ta še ni našel nosilcev (Jameson 2007: 378).

O surovosti in nehumanosti nekaterih današnjih afriških voditeljev in režimov pa priča Bayart:

»Tako so v senci slavij doraščale pošasti. V kritju velikega portreta predsednika države, ki je razobešen po vseh zidovih [...] oboroženci (nevestni policisti, ovaduhi, kontrolorji dokumentov, žandarji, možje v kakiju, razbojniška krdela, vsakovrstne milice) izvajajo vrsto neposrednih pritiskov na navadne ljudi in si prisvajajo to, do česar nimajo nikakršne pravice. V družbo uvajajo surovo nasilje. V bistvu ne gre več za to, da bi pokorili telesa ali proizvedli red« (v Mbembe 2007: 236). Kot navaja

Mbembe, gre za izvajanje neproduktivnega nasilja, katerega smoter je zaplemba in izsiljevanje (2007: 237).

Mbembe v eseju *Provizorične opombe k postkoloniji: estetika vulgarnosti* ugotavlja med drugim tudi to, da so afriški voditelji skrajno netolerantni do ljudi, ki se posmehujejo njihovemu režimu. V postkoloniji je namreč v želji po veličastnosti in prestižu vedno vsebovan tudi vidik slikovitega in baročnega, ki ga uradni red skuša zakriti, a ga nanj opominja ljudstvo (2007: 218). Poveljstvo hoče biti samo po sebi »svetovni red«, prav ekscentričnost tega »svetovnega reda« pa ljudski smeh sprevača (čeprav ne vedno namerno in pogosto pomotoma). V določenih položajih postaneta ljudski smeh in brezbržnost bogokletstvo, in sicer zato, ker ju tako interpretirajo tisti, ki zapovedujejo (Mbembe 2007: 222). Pri tem pa ljudski izbruhi smeha in poroga, ki se jih da razbrati iz številnih situacij, zelo pogosto pomenijo samo, da jemljejo ljudje uradni svet tako, kakor se predstavlja (2007: 216).

O terminu »postkolonializem« lahko zaključim z mislijo Roberta Younga (v Jeffs 2007: 503):

»Mnogi ljudje ne marajo termina »postkolonialno«: zdaj vam je mogoče jasno, zakaj. Red sveta ruši. Ogroža privilegije in oblast. Zavrača priznavanje večvrednosti zahodnih kultur. Njegova radikalna agenda je zahteva po enakosti in dobrobiti vseh človeških bitij na tem svetu«.

2.3 Razvoj afriške književnosti: od ustnosti do pisave

Sodobno književnost na območju Podsaharske Afrike lahko razumemo le s poznavanjem njene zgodovine, saj sta ta dva pojma verjetno še bolj soodvisna kot v drugih književnostih.

Afriška književnost izhaja tako rekoč iz ustnega slovstva, saj je večji del jezikovnih izmenjav v tradicionalnih afriških družbah potekal po tej poti. Ustno izročilo tako velja za najboljše pričevanje Afrike o svoji lastni zgodovini in načinu življenja. Skoraj izključno se razvija v afriških jezikih, kjer se (glede na naravo in strukturo besedil) tudi loči na različne zvrsti: mit, legenda, pravljica, pregovor, ep. Ustna književnost je (še vedno prisoten) vidik afriških tradicij ter pomemben vir za pisno afriško literaturo v evropskih jezikih (Cabakulu 2009: 83–85).

Zapisana književnost v Afriki obstaja že tri do štiri tisoč let; pisali so jo na kamen, papirus, listje, blago, leopardjo kožo, in sicer v najrazličnejših afriških jezikih. Danes jo lahko delimo na izvirna literarna besedila ter prevode ustne književnosti. Afriška književnost, pisana v evropskih jezikih, pa je danes bolj znana ter tudi bolj razvita – tako v Afriki kot drugod po svetu (Cabakulu 2009: 85–87).

T. i. moderna literatura se je po Janheinzu Jahnu (1973: 134) začela kot opozicija tradicionalni in odseva najnovejšo zgodovino črne celine. Začetki so prišli šele z latinico, s katero so domačine seznanili misijonarji različnih narodnosti. V začetku se je ta literatura vsebinsko in oblikovno ravnala po evropskih zgledih, ne meneč se za posebne zgodovinske, politične in kulturne posebnosti Afrike in njenih prebivalcev. Za obdobje do neodvisnosti afriških držav (1920–1960) je tako značilno ozaveščanje pisateljev ter kritika kolonizacije. Pojavi se t. i. kolonialni roman, ki odpira vprašanja razrešitve dialoga med Zahodom in Afriko, tradicijo in modernostjo (Cabakulu 2009: 85).

Po drugi svetovni vojni so mladi afriški avtorji zahtevali duhovno emancipacijo. To je bilo najbolj vidno v času od tridesetih do petdesetih let dvajsetega stoletja, v gibanju *négritude*, ki je odražalo pesništvo in ideologijo prevrednotene afriške kulturne dediščine. Avtorji so bili emigranti, ki so začeli pisati šele v emigraciji, ko so dosegli višjo stopnjo izobrazbe. Senghor, Césaire in Damas so ostalim afriškim avtorjem postavljali troje zahtev: poveličevanje afriške preteklosti, borbo proti kolonializmu in povratak k domačim afriškim izviro. Ta dela imajo torej močan protikolonialistični prizvok, kolonializem označujejo kot oblast izkoriščanja. V angleško govoreči Afriki naletimo le na nekaj primerov tovrstne literature, kajti tam se je literarni razvoj začel šele takrat ko so politično samostojnost že dosegli; izjemi sta vzhodna in južna Afrika (Jahn 1973: 135–136).

Afriško tradicijo in samoniklost nekateri avtorji poudarjajo z opisovanjem sodobnega življenja preprostih Afričanov (npr. tanzanijski pisatelj Jackson Musokwe, povest *Tekmeca*), senegalski pisatelj Birago Diop pa v zgodbi *Kost* ne vpleta samo tradicionalnih tem, ampak zna svojo pripoved spretno stopnjevati s ponavljanjem (Ali je kost že mehka?).

Afriška književnost se po 1950 uveljavlja kot avtonomen literarni pojav, romanopisci so že številčnejši. Nastopi t. i. nova generacija pisateljev, kot so Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Ousmane Sembène.

Ob koncu petdesetih let dvajsetega stoletja, ko se končuje doba kolonializma, se namesto romantičnih pogledov v afriški književnosti pojavi socialni in politični realizem. Pisci začnejo skozi družbenoaktualne teme vzpostavljati svojo afriško identiteto. Kot primer veljajo naslednji, danes kanonizirani romani iz tega obdobja afriške književnosti: roman južnoafriškega pisatelja Alana Patona *Jokaj, ljubljena dežela* (*Cry, the Beloved Country*, 1948), zgodovinski roman *Divji pohod* (*Wild Conquest*, 1950) Južnoafričana Petra Abrahamsa, pisemski roman kamerunskega pisatelja Ferdinanda Oyona *Življenje hišnega služabnika* (*Un vie de boy*, 1956), roman *Božje paličice* (*Le Bouts de Bois de Dieu: Banty mam yall*, 1960) Senegalca Ousmana Sembèneja (Hrastnik 2005: 118).

Do leta 1960, v katerem je že večji del afriških držav postal neodvisnih, je prevladovala v francoščini pisana afriška literatura. Odtlej pa so se uveljavili angleško pišoči avtorji, ki se niso več obračali na evropske bralce, temveč predvsem na domače. Prevladuje realistični pristop, temi sta še vedno kolonizacija ter konflikt med tradicijo in modernostjo, pojavi pa se tudi posamosvojitvena problematika (Cabakulu 2009: 86). Nekateri izmed pisateljev v svojih delih ne kritizirajo več tujcev, ampak lastne domače politike in razmere – revščino in nerazvitost. Gabriel Okara kritizira krhko moralo sodobnega vlemesta, Chinua Achebe v romanu *Razpad*¹ nakazuje na korupcijo kot na sredstvo za napredek, do afriškega voditelja Nkrumaha je kritičen pisatelj Cameron Duodu, Wole Soyinka, ki velja za enega najgenialnejših sodobnih afriških piscev, pa v svojih delih (npr. *Tolmači*, 1965) prikazuje afriško sedanost brez kakršnegakoli olepševanja (Jahn 1973).

Cabakulu (2009: 86) imenuje obdobje od 1970 do 1990 »obdobje Afrike narodov«. V književnosti so v ospredju problemi posameznih držav; mogoče je govoriti o nacionalnih književnostih. V romanu se pojavijo inovacije – tematske, slogovne in estetske. Velik del afriških pisateljev pa zaradi političnih razmer v novonastalih državah ustvarja v izgnanstvu, predvsem v Franciji, ter tematizira življenje Afričanov na Zahodu. Odpirajo se nova vprašanja, povezana s problematiko položaja izseljenstva.

Za razvoj afriške književnosti v zadnjih desetletjih je tako pomembna družbena in politična ideja panafrikanizma in »afriške osebnosti«, ki je pravzaprav nastala med Afroameričani. Ta sicer precej utopična ideja verjame v načela enotnosti vseh črncev, zahteva priznavanje

¹ V izvorniku *Things Fall Apart*, 1958, v slovenskem prevodu obstaja tudi z naslovom *Okonkvo*. Leta 2008 je izšla popravljena verzija, in sicer pod naslovom *Razpad*.

zgodovine in podeljevanje enakopravnosti ter dostojanstva Afriki kot prvotni deželi vseh. Dela so večinoma umeščena v specifična tradicionalna kulturna okolja, ruralna in urbana, osredotočena na afriške like in njihove dileme. Pogosto govorijo o krvavih bitkah za oblast in iskanju identitet posameznika v postkolonialnem obdobju. Razvoj afriškega romana tako lahko delimo na obdobje pred in po osamosvojitvi. Romani so sprva afrocentrični in nacionalistični, pisani z družbeno in politično angažiranostjo, uperjeni v kritiko kolonialnih sistemov. Osredotočenost na odnose med belci in črnci pa prehaja k odnosom med Afričani samimi ter k njihovim osebnim dilemam (Hrastnik 2005: 118).

Sodobni afriški romani so žanrsko zelo raznoliki, njihovi presežki so vidni npr. v rabi magičnega realizma (Mia Couto, Ananda Devi), pri vzpostavljanju distance v političnih satirah, polnih črnega humorja (Ahmadou Kourouma), pa tudi v alegoričnih romanih absurda (Sony Labou Tansy). Kljub temu da so v teh romanih očitne nove jezikovne in slogovne prvine, pa sodobna afriška književnost še vedno ohranja svojo družbeno in politično angažiranost. Vse te pripovedi zaradi značilne heterogenosti postkolonialnih afriških družb, raznolikost kultur in vplivov kažejo na to, da se afriške literature ne da posploševati.

Večina sodobnih afriških avtorjev piše v katerem od evropskih jezikov, večinoma francoščini in angleščini. Jezikovna področja afriških jezikov so ponavadi preozka, da bi si lahko privoščila svojo lastno pisano in tiskano književnost. Avtorji, ki pišejo v afriških jezikih, sicer dosegajo visoke naklade, vendar so izven meja svojih jezikov bolj malo znani.

Afriška fikcija nam danes tudi dokazuje, da afriški javni prostor ni opredeljen le z etničnostjo, razredom ali kastami, temveč je preprečen z nešteto vertikalnimi in horizontalnimi verigami odnosov, ki predstavljajo realno fluidnost socialnih identitet (Brumen in Jeffs 2001: xii).

Afriška književnost, tako ustna kot pisna, je torej zelo bogata in raznolika in še naprej uspešno razvija nove oblike. Afrika tako zagotovo ne predstavlja le rezervoarja surovin, ampak tudi celino novonastajajočih kulturnih spomenikov (Cabakulu 2009: 87).

2.4 Afrika v slovenski književnosti in prevodu

Misijonar Ignacij Knoblehar je avtor prvega, sicer neliterarnega potopisa, prevedenega v slovenski jezik. To je hkrati prvi potopis Slovencev o Afriki; gre za delo z naslovom *Potovanje po Beli reki* (1850), kjer opisuje svoje misijonarsko delo v Sudanu. Kasneje je bilo napisanih več del s tematiko severne, muslimanske Afrike, predvsem Egipta. K podsaharski Afriki pa se vrnejo Miran Ogrin (meditativni potopis *Na jugu sveta*, 1969), Vinko Zaletel (potopis *Po Afriki in Južni Ameriki*, 1971), Emil Frelj (potopis *Vzhod črne celine*, 1992), Danilo Jelenc (*Etiopija in Eritreja: Četrto stoletje v Afriki*, 1994), Franc Tretjak (*Korenine zla: Afriške slike I-III*, 1995), Jože Volfand (*Naši obrazi v Afriki*), Jože Širnelj (*Živa Afrika: potopis*), Maksimilijan Jezernik (religiozen potopis *Rim-Atene-Nairobi: popis potovanja*) in drugi potopisci (Lah 1999).

Prvi prevod afriške književnosti pa smo Slovenci dobili relativno pozno, leta 1943, in sicer pustolovski roman o naseljevanju Burov v Južni Afriki z naslovom *Kolesa se vrtijo* (*Turning Wheels*), avtorja Stuarta Cloeteja (Hrastnik 2005: 122).

Zanimanje in možnosti za izdajanje prevodne književnosti je po 1960 le naraščalo. V tem času je Slovenija, še kot jugoslovanska republika, spadala v politično gibanje neuvrščenih², kamor je spadal tudi večji del Afrike. Takšno stanje je pripeljalo do gospodarskih, političnih in tudi prijateljskih navezav, med drugim tudi z vrsto afriških držav. Tako je bilo mnogo izdaj afriške književnosti vzpodbujene skozi pozitivno naravnano družbeno ozračje do Afrike (Hrastnik 2005: 122). To se ni kazalo le v prevajanju afriške književnosti, temveč tudi v pisanju Slovencev in Jugoslovanov o Afriki (Jože Smole: *Prebujena Afrika*, kasneje tudi otroški romani, npr. *Počitnice v Bayangi* pisateljice Mire Mihelič ter *Temno srce* avtorja Bogdana Novaka).

Pomurska založba je ustanovila svojo knjižno zbirko *Mostovi*, ki je bila tematsko osredotočena na prevode romanov avtorjev iz večinoma neevropskih dežel. Že samo ime zbirke je pomenilo povezovanje z drugimi kulturami ter seveda tudi z njihovo književnostjo.

² T. i. neuvrščene države so zavračale blokovsko politiko, vseeno pa so hotele imeti aktivno vlogo v mednarodni politiki, njihovo sodelovanje je bilo usmerjeno k odpravi kolonialnega sistema, preprečevanju neokolonializma, gospodarskem razvoju, razorožitvi.

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja so tako izšli štirje prevodi del Podсахarske Afrike, med drugim 1964 eno najbolj znanih del afriške književnosti, roman *Razpad* nigerijskega pisatelja Chinue Achebeja.

V sedemdesetih letih smo dobili že enajst prevedenih afriških del, tudi antologijo afriške podsaharske književnosti ter dve zbirki afriške poezije, čeprav smo v tem času večinoma dobili prevode romanov (Hrastnik 2005: 123).

Prelomno desetletje so vsekakor pomenila osemdeseta leta, ko izide kar dvajset prevodov afriške književnosti, od tega zbirka *Mostovi* pripomore k izidu večine. Pri Mladinski knjigi pa postane za afriško književnost pomembna zbirka *Zvezda*, ki v enem letu izda pet ključnih in kanoničnih romanov, mdr. *Črni otrok* gvinejskega pisatelja Camare Laye in *Krvavi cvetni listi* kenijskega pisatelja Ngugija Wa Thiong'a (Hrastnik 2005: 123–124). Kasneje ta književnost ne izhaja več v posebnih zbirkah, temveč v prevodih zbirk svetovnih klasikov.

V tretjem tisočletju gredo stvari še korak dlje; poleg vedno več prevodov je bila ustanovljena zbirka afriške književnosti *Pod afriškim soncem* pri Založbi Sanje ter zbirka *Kaif*, namenjena literaturi t. i. tretjega sveta. Hrastnik (2005: 124) je mnenja, da je na porast prevodov skoraj zagotovo vplival mednarodni festival afriške kulture *Polmesec reke Niger*, leta 2004. Ta je subvencioniral prihod afriških pisateljev in pisateljic ter nudil promocijo novih prevodov knjižnih del (npr. Amma Darko: *Brez obraza*, Niyi Osundare: *Zgovorno darilo*, Ama Ata Aidoo: *Vse šteje*).

Leta 2006 in 2007 dobimo še dve antologiji, in sicer *Zgodbe iz Afrike* (2006), leto kasneje pa *Jutri je predaleč: Sodobne afriške zgodbe*. Leta 2008 dobimo prevod leksikona afriških pisateljev in pisateljic, z naslovom *Književnost črne Afrike*.

V celoti gledano so prevedena dela v večini romani, sledijo jim kratke zgodbe in zbirke poezije. Dram med njimi ni, kljub temu da afriške dežele premorejo veliko uspešnih dramatikov – navsezadnje je drama zvrst, ki po svoji naravi ustreza Afričanom v več pogledih, ne le zaradi svoje neposrednosti, temveč tudi zaradi zmožnosti približati umetnost tudi nepismenim. Med 1969 in 1981 pa je bilo prevedenih tudi trinajst radijskih iger in radijskih priredb dramskih del, ki jih v knjižni obliki žal nimamo (Hrastnik 2005: 124–125).

Hrastnik ugotavlja, da je moških avtorjev občutno več kakor ženskih, približno dvanajst moških na eno žensko pisateljico (2005: 125). Dejstvo je tudi, da nobeden od romanov ni preveden iz kakšnega od afriških jezikov (npr. svahili, bantu, joruba, hausa, afrikans idr.), ne samo ker je treba znati izvirne afriške jezike, temveč predvsem zato ker so ti romani večinoma res napisani v enem od kolonialnih jezikov. V sodobnem času je največ prevodov iz angleščine, sledita ji francoščina in portugalščina.

Pomembno je dejstvo, da Slovenija podpira prevajanje afriške književnosti tako iz literarno močnejših držav, kot sta Nigerija in Južna Afrika, pa tudi iz literarno manj znanih dežel (Hrastnik 2005: 127). V novem tisočletju se vrača zanimanje za afriško in drugo svetovno književnost, prevaja se pisatelje, ki so se že uveljavili na Zahodu, objavljajo se intervjuji, pisatelje pogosto vabijo v Slovenijo in morda lahko trdimo, da se slovensko zanimanje za afriško književnost počasi uveljavlja tudi kot nov literarni trend.

3 SODOBNI SLOVENSKI ROMAN

3.1 Žanrska raznolikost v sodobnem slovenskem romanu

Freedman (v Zupan Sosič 2006: 50) meni, da ima roman kot najobsežnejša pripovedna vrsta malo specifičnih dogovorov ali strukturnih zahtev, saj ni nikoli izoblikoval svoje enotne zgodovine – to so storili le njegovi žanri. Romaneske značilnosti, kot so nedoločljivost, odprtost in prehodnost, so mu pri razvoju koristile, v tradiciji vrstne definiranosti pa so bile problematične.

Po Zupan Sosič (2006: 51) je edina ustaljena značilnost sodobnega slovenskega romana t. i. romanekni sinkretizem, ki je lahko zvrstni, vrstni in žanrski. Slednji, ki zadeva to poglavje, v romanu deluje tako, da spaja različne literarne žanre, in s tem ohranja romanekno pripovednost³. Žanrski sinkretizem tako v okviru enega literarnega (v tem primeru romaneknega) besedila povezuje in prepleta različne romanekne žanre (roman je torej lahko spoj ljubezenskega, potopisnega in razvojnega romana).

Sinkretizem kot oblika vpogleda v literarno besedilo se zdi še posebej primeren pri analizi slovenskih romanov devetdesetih let, saj literarnosmerno uvrščanje v tem obdobju ni bilo uspešno. Sodobni slovenski roman se namreč (po Zupan Sosič 2006: 53) zgleduje po tradicionalnem romanu, njegov osnovni model pa spreminjajo različne preobrazbe (npr. žanrski sinkretizem); roman tako lahko imenujemo modificirani tradicionalni roman.

Mnogoplastna žanrska analiza torej obravnava besedila v smislu večžanrskih določil – treh ubeseditvenih načinov (opis, pripoved, govor) in pripovednih elementov (zgodba, perspektiva, pripovedovalec, literarna oseba, prostor, čas). Vzpodbuja iskanje različnih teoretskih sistemov (naratologija, recepcijska estetika, genologija ...), čeprav si medsebojno nasprotujejo (Zupan Sosič 2006: 52).

³ Pripovednost je tu mišljena kot tradicionalni ubeseditveni postopek, za katerega je značilno nizanje določenih dogodkov. Te vežejo časovni in vzročno-posledični odnosi, iz katerih nastaja zgodba (Zupan Sosič 2006: 51).

Ker se žanri lahko med seboj tudi prepletajo, je njihova natančna določitev vprašljiva. Pavličić (v Zupan Sosič 2006: 55) definira žanr kot množico del, ki imajo določene skupne ali samo njim lastne značilnosti. Predstavniki posameznega žanra tako vsebujejo takšno posebnost, ki je vsem skupna, a jih razlikuje od ostalih predstavnikov vrste, v katero se žanr kot v večjo skupino vključi. Po Wittgensteinovem konceptu (družinske) podobnosti lahko razumemo »pripadnike« žanra kot dela, ki nimajo bistvenih določujočih potez, ampak samo niz družinskih podobnosti – vendar pa v tej teoriji manjka ključni člen, tj. skupni »prednik« (Zupan Sosič 2006: 55).

V okviru Wittgensteinovega koncepta podobnosti izhaja tudi žanrska analiza sodobnega slovenskega romana (Zupan Sosič 2006: 55) – v njej žanri delujejo kot določene konstante literarne ustvarjalnosti ogrode za preučevanje literarnih besedil. Pri tem je seveda nujno védenje, da homogena žanrska zavest ne obstaja, ampak je preprejena z rasnimi, spolnimi, kulturnimi, razrednimi in civilizacijskimi razlikami (Biti v Zupan Sosič 2006: 56). Ne glede na obliko uvrščanja literarnih del v žanre je zagotovo, da zgodovinski opis ni več zadosten kriterij žanrske analize; vedno je namreč treba upoštevati vlogo avtorja, bralca, besedila in metabesedila (Gerhart v Zupan Sosič 2006: 57).

Žanrski sinkretizem v zadnjih dveh desetletjih poskuša z žanrskim prepletanjem literarno preoblikovati tradicionalne romaneskne vzorce v pestrejšo podobo romana. Pri tem so različne romaneskne strukture podrejene dominantni žanrski osnovi, in se ne razkrivajo po fregmentih (zgolj kot nizanje različnih žanrskih drobcev); tako žanrski sinkretizem vseskozi gradi razvidno zgodbo (Zupan Sosič 2006: 58).

Združevanje več romanesknih žanrov torej predstavlja bistvenega preoblikovalca tradicionalnega slovenskega romana. Ob analizi sodobnih slovenskih romanov *Iqball hotel*, *Tropska melanholija* in *Koža iz bombaža* pa bom ugotovila, ali ta stalnica lahko velja tudi za prej omenjene romane.

3.1.1 Potopisna književnost in potopisni roman

Glede na to, da sem si za diplomsko nalogo izbrala tematiko Afrike, je treba nekaj besed nameniti tudi žanru, v katerega literarna besedila, ki snov črpajo v tujem okolju, pogosto spadajo. Po izvedeni analizi izvemo, ali je temu res tako.

Za starejše slovenske potopisce štejemo Frana Levstika (*Popotovanje iz Litije do Čateža* – to delo iz leta 1858 velja za prvi slovenski literarni potopis), Frana Erjavca (*Pot iz Ljubljane v Šiško* – potopisna parodija, nekakšno zanikanje poti), Janeza Mencingerja (*Moja hoja na Triglav* – izdana 1897, velja za prvi slovenski potopisni roman – Lah 1999 in Zupan Sosič 2003: 269). Slovensko potopisje se količinsko razmahne v šestdesetih letih 20. stoletja, z obdobjem samostojne Slovenije (po 1991) pa se število potopiscev in potopisov še izrazito poveča. Med njimi so npr. Evald Flisar, Branko Gradišnik, Sonja Porle, Andrej Blatnik, Polona Glavan, Andrej Morovič, Blaž Ogorevc, Ervin Hladnik Milharčič (Lah 1999: 195–196).

Med potopisno književnost uvrščamo vsa besedila, katerim je (glavna) tema potovanje. Gre za zelo širok literarni spekter, kamor lahko spada tako literarni potopis, potopisno poročilo, ep, roman, pesem; resnična dejstva pa se lahko prepletajo z izmišljenimi. Da literarno delo spada v to področje, mora biti zadoščeno le enemu faktorju: ubeseditvi potovanja. Ta lahko predstavlja tematsko ali kompozicijsko ogrodje teksta (Zupan Sosič 2003: 266).

Zmago Šmitek (2002: 187) deli slovenski potopis (genološko) na več podvrst, in sicer diplomatski, misijonarski, izseljenski, romarski, (avan)turistični, vojaški, pomorski, fiktivni itd. V kategorijo romarskega potopisa kot prvi spada avtor Mihael Verne, k diplomatskemu potopisu znamenito delo Žige Herbersteina *Rerum Moscoviticarum commentarii*, sem lahko uvrstimo tudi odposlanca Benedikta Kuripečiča. Misijonarske potopise so pisali Ignacij Knoblehar, Jakob Šašel idr., pomorske in vojaške potopise pa npr. mornariški podčastnik Vinko Vidmar ter jadrarca Jože Mušič in Jure Šterk. Umetniški potopis, ki je pogosto pisan kot ilustriran dnevnik, so ustvarjali slikarji, kot so Božidar Jakac, Leo Vilhar, Jaro Hilbert, Avgust Andrej Bucik ter novejši slikar Jože Ciuha. (Avan)turistične potopise je v obliki potopisnih in beletrističnih podlistkov, reportaž in knjig pisala Celjanka Alma Karlin, sodobno fazo tovrstnega potopisa pa predstavljajo zelo samosvoji, raznoliki avtorji, kot so Miran Ogrin, Evald Flisar, Tomo Križnar, Zvone Šeruga, Sonja Porle idr. (Šmitek 2002: 195).

Opazimo lahko celo, da gredo »stopinje« slovenskega potopisa v smeri človekovega osvobajanja – od državne misije do osebnega podviga, pa tudi od skupinskih stereotipov do osebnega, intuitivnega doživljanja sveta (Šmitek 2002: 187).

Po Zupan Sosič (2003: 266) velja za najbolj ohlapno delitev potopisne literature na (neliterarni) potopis in literarni potopis, kjer za bistveni merili veljata namen in način predstavitve potovanja. Za potopis so odločilni verodostojni, torej resnični opisi poti na subjektiven način, podajanje številnih informacij, avtor je obenem popotnik in potopisec, pozornost popotnika je obrnjena na pot (navzven, in ne navznoter), je nekako na meji med leposlovjem in novinarsko-dokumentarnim pisanjem (Lah 1999: 9).

Za literarni potopis pa dokumentarnost ni tako pomembna, ta lahko velja le za ogrodje ali izhodišče besedila, ki se oblikuje po načelih fiktivnosti. Torej se potopis in literarni potopis razlikujeta glede na literarni zapis in fiktivnost, in s tem tudi glede na pragmatično, didaktično in informativno vlogo.

Naslednje merilo za razlikovanje je tudi stopnja ohlapnosti kompozicije – dogajalna struktura besedil je drugačna. Doživljaji potopisca niso prilagojeni oziroma skrčeni, saj ga zanima neposredna in neprirejena predmetnost – potopisna napetost ni usmerjena na enega ali več dogodkov, temveč na številne obrobnosti in naključja, kar onemogoči dogajalno gostoto. Pri literarnem potopisu pa je dogajalnost drugačna, tu ni več linearne predstavitve poti, pač pa sta v središču subjekt in jezikovnostilna oblikovanost besedila. Pozornost pripovedovalca je tu obrnjena pretežno navznoter (pri neliterarnem potopisu navzven), značilna je tudi navidezna nezaključenost potovanja (Zupan Sosič 2003: 266–267).

Zupan Sosič (2003: 267) navaja, da velja potopisni roman za najpogostejši literarni žanr sodobnega literarnega potopisa. Določajo ga omenjene stalnice: gostota dogajalnosti, ki je podrejena fiktivnosti, prirejenost, postopnost in dramatičnost dogodkov, nanizanih po vzročno-posledični in časovni logiki (ta je lahko tudi nelinearna), ter osrednja vloga pripovedovalca, ki obrača pozornost nase, ne toliko na potovanje.

Termin potopisni roman je širok pojem, srečamo ga tudi pod naslednjimi oznakami: pustolovski/avanturistični, potepuški/pikareskni, fantastični, satirični, sentimentalni, razvojni

roman – zaradi prepletanja različnih romanesknih žanrov v okviru enega romana je potopisni roman skoraj nemogoče obravnavati kot vase zaprt model (Zupan Sosič 2003: 268). Sodobni potopisni roman poleg tega vsebuje še veliko lirskih, esejističnih, avtobiografskih, nefikcionalnih in simbolnih prvin (Metzler v Zupan Sosič 2003: 269).

3.2 Boris Kolar: *Iqball hotel*

Avtor Boris Kolar je sicer po izobrazbi biolog, zaposlen na inštitutu za varstvo okolja, evropski ekspert za vpliv veterinarskih zdravil na okolje in načrtovalec okoljskih tehnologij za slovensko vojsko in NATO. *Iqball hotel* velja za njegov prvenec, za katerega je dejal, da je nastajal kar deset let. Pred tem je objavljale krajše črtice in satire.

Roman *Iqball hotel* je prostorsko umeščen v Afriko, najverjetneje v Kenijo, časovno pa se razteza od začetkov človeštva do njegovega apokaliptičnega konca. Večina pripovedi se dogaja v dvajsetem stoletju, in sicer v času po prvi svetovni vojni. Žanrsko velja za humoristični roman, a vsebuje tudi potopisne, ljubezenske in pravljичne elemente. Kljub temu da je zgodba večinoma humorna in deluje lahkotno, je prepredena z najrazličnejšimi simboli in motivi.

O eni sami fabuli je pravzaprav težko govoriti, saj je zgodba romana razplastena. Primorec Vito je eden izmed osrednjih likov, brezskrbnež, ki uživa v brezdelju in si zaželi imeti svoj hotel sredi Afrike. Živi v sožitju z domačini, masajskim plemenom Haruše. V njihovo idilo se vmešajo irski misijonski učitelj Brandon O'Donnell, njegova služkinja Alica ter nekdanji vojak Hans Putka moja, ki s pripovedovanjem zgodb ustvarja prav posebno vzdušje.

Zgodba ostaja brez pravega vrha ali razvoja, pa tudi večjih konfliktov ni. Značilni so lirični opisi dogajanja, zgodba je pripovedovana v počasnem tempu, ležerno (spominja na protagonista Vita). Roman beremo kot zgodbo o času nasploh, z začetkom človeštva, njegovimi slabostmi, napakami pa tudi dobrimi dejanji in raznoraznimi norostmi, navsezadnje vsemu temu kaosu sledi apokaliptični konec in ponoven začetek, poln optimizma.

3.3 Blaž Ogorevc: *Tropska melanholija*

Roman, izdan leta 1998, nekateri uvrščajo tudi pod kratke zgodbe. Gre namreč za konglomerat potopisnih anekdot, ki se ne dogajajo le v neki državi, ampak širom po svetu. Vsaka pripoved (ali poglavje) je postavljena na neko celino ali državo, bodisi Evropo, Južno Ameriko, Azijo ali Afriko; vse te pripovedi pa imajo isti, značilen slog pisanja, in jih brezkompromisno združuje (vsaj) en pojem: potovanje.

Roman lahko žanrsko zagotovo označimo kot potopisni roman. To lahko razberemo tudi iz obeh posvetil (*Bil je velik lažnivec, kot vsi svetovni popotniki!* in *Potovati je zelo naporno in neprijetno, spominjati se pa vznemirljivo in lepo*), iz katerih pa je razvidna tudi demitizacija potovanja.

Izbiro naslova pojasni tako: »Kajti bolan človek sem, pravzaprav zelo resno bolan. Bolezen, ki me je popadla, pa je neozdravljiva in tudi v naših krajih prav zanesljivo precej pogostejša, kot si mislimo, vendar se je večina ljudi skoraj ne zaveda, čeprav proti njenim napadom še nihče ni odkril zanesljivega zdravila. Imenuje se tropska melanholija ali melalcoholica tropica, po latinsko« (str. 19). To je nekakšna klinično neraziskana bolezen sanjaških popotnikov z Zahoda, ki jih mika le brezdelje.

Pojasni, da se je ta »bacil« naselil vanj že v njegovem rojstnem kraju, Škofji Loki. Sledijo opisi dogodkov iz otroštva, otroška kolonija v Ankaranu in kako je vedno slutil, da ga je nekaj gnalo »preko strmih hribov tam zadaj«. In kako se je neke noči, ko ga natakarica z muko pošiljala domov, odločil, da gre: »Potem pa grem. Ni pomembno, kam, in pravzaprav si sploh ne želim širiti intelektualnih obzorij ali prek spoznave drugačnosti postajati plemenitejši, kot navadno počno drugi popotniki, dovolj mi je le, da se klatim« (str. 33).

Pripoved se s prologom začenja v Istanbulu, nadaljuje z bizarnimi opisi banalnih in neestetiskih doživetij, ki jih označujejo poglavja, kot so Čreva (živalska, človeška, urbana, zemeljska), Podgane in Ščurki. Povsod je v ospredju človeško telo in telesne funkcije, ki skupaj z vulgarnim izrazjem delujejo kot estetika grdega, osredotočena na prehranjevanje, uživanje alkoholnih pijač, izločanje in spolnost.

»Klati« se ob indijsko-pakistanski meji, v Afganistanu, Izraelu, Romuniji, Kostariki, Maleziji, Tajski, Siriji, Iraku, in se vseskozi posveča svojim spominom in občutjem na domačih, slovenskih tleh. Poleg podob iz domačih in tujih dežel ter potovanj v otroštvo pa nam roman ponuja informacije z različnih področij: naravoslovja oziroma biologije (opisi redkih, pa tudi nevsakdanjih živalskih vrst), politike ter domoznanstva (opisi kmečkih opravil).

Najdaljše poglavje v romanu *Tropska melanholija*, več kot četrtina pripovedi, se dogaja v Afriki; natančneje v Južni Afriki in Zimbabveju. Pripovedovalec Blaž se s tremi prijatelji (Jure, Ksenija, Attila) odpravi na safari, kjer se odvija pripoved. Prispejo na veleposestvo in zasebno lovišče gospoda Smarta in njegove žene, gospe Smart.

Lokacija potovanja eksplicitno ni navedena, lahko pa jo razberemo iz različnih omemb: v imenu poglavja se skriva mesto Bulawayo (drugo največje mesto v Zimbabveju), pripovedovalec omeni, da so mu domačini s ponosom dali poskusiti južnoafriško vino, na safari gredo v Krügerjev narodni park (le-ta se nahaja v Južni Afriki), prijatelja Ksenija in Attila odletita iz »Džoburga« (Johannesburga – Južna Afrika), z Juretom pa se spreta pri Viktorijinih slapovih (ti so na meji med Zimbabvejem in Zambijo).

3.4 Gabriela Babnik: *Koža iz bombaža*

Gabriela Babnik, rojena 1979, je pisateljica, literarna kritičarka in prevajalka. Poročena je z Afričanom iz Burkiné Faso, zaradi česar tudi živi razpeta med Ljubljano in Ouagadougoujem. Za svoj prvi roman *Koža iz bombaža* je prejela nagrado za najboljši prvenec leta 2007, njen drugi (*V visoki travi*, 2009) in tretji roman (*Sušna doba*, 2012) pa sta bila oba v širšem izboru za nagrado kresnik.

Prvoosebni pripovedovalec v romanu je moški, Afričan, ki pride k svojemu dekletu v Ljubljano. Zgodba poseže tudi v afriško okolje, Burkiné Faso, ter v Pariz. Postopoma se razkriva ozadje njegovega odraščanja v Afriki in opredeljevanje do kulturno specifične Slovenije. Njuna zveza ju vodi do usodne odločitve, ko se par nameni k njemu v Afriko, kjer pa v romanu naletimo na dva možna konca – v prvem ostaneta skupaj, v drugem pa gresta vsaksebi.

Koža iz bombaža ima namen literarno preučiti srečanje dveh kultur in prikazati vztrajanje ljubezni, preveriti hoče njene meje in kulturno združljivost (pa tudi privlačnost), izpostaviti dilemo med domom in svetom (Bogataj 2008: 131). V osnovi ljubezenska zgodba o paru, ki išče svoj prostor pod soncem, pa v sebi prepleta elemente simbolike z usodami resničnih oseb. Roman tako zagotovo ni le ljubezenski, ampak vsaj tudi zmes političnega eseja, avtobiografije in zgodovinske kronike.

4 LITERARNI LIKI IN NJIHOV ODNOS DO AFRIKE

V romanu *Iqball hotel* imajo nadvse pomembno vlogo barviti značaji štirih glavnih literarnih likov, to so: Vito, gospodinja Alica, misijonski učitelj Brandon O'Donell in bivši vojak nemške vojske, imenovan Hans Putka moja. Likom je skupno, da se osebnostno/značajsko ne razvijajo, niti niso psihološko poglobljeni. Vsi ti liki pa predstavljajo alegorijo na določeno človeško lastnost ali obdobje v zgodovini. Kar trije od njih so belci (razen Alice), skozi pripoved pa doživljamo njihovo spopadanje z Afriko.

Vito predstavlja ležernega in z vedrino obdarjenega Primorca, literarno netipično prikazanega Slovenca. Pri devetnajstih se odloči zapustiti svojo rodno slovensko vas, k temu ga ženeta radovednost in pustolovski duh. V savani se spoprijatelji s plemenom, imenovanim Haruše, ki mu nazadnje tudi zgradi hotel oziroma majhno kočo iz blata. Sam se pri tem počuti nadzornika gradbišča; vsi so srečni, živijo v sožitju. Lik Vito je **alegorija** srečne in na svoj način modre mediteranske lenobnosti, nadvse pozitivna in obupa nezmožna oseba, ki se »ni imel za lenega, le delal ni rad« (str. 6). Predstavlja neaktivnega junaka, ki poleg življenjske želje zgraditi hotel sredi afriške savane ne prispeva ničesar drugega kot svojo optimistično filozofijo (Ciglencečki 2008: 234–235).

Alica je gospodinja misijonskega učitelja Brandona. Čeprav malce naivna in na trenutke zmedena, pa je kljub vsemu dobrodušna oseba, ki bi naredila vse za zadovoljstvo drugih. V pripovedi jo spoznamo kot »afriško femme fatale«, ritasto in prsato domačinko z nasmehom na obrazu, ki (dobesedno) prikolesari v Vitovo življenje, kasneje se tudi poročita. Lahko jo imenujemo za **alegorijo** sončnega afriškega smeha (Ciglencečki 2008: 235) ali pa ima metaforično funkcijo matere Zemlje.

Brandon O'Donell je irski misijonski učitelj, kateremu so bližnji namenili pomembno usodo, čeprav je po naravi »samotarska, skoraj vrtnarska duša« (str. 23). Nikoli ni zadovoljen z ničimer kar Alica stori zanj, v ljudeh hoče zbuditi občutek krivde in greha. Je neodločen, negotov, ciničen in samopomiljuoč lik, kateremu je vse težje kot drugim. Je **alegorija** neuspešnega in nesrečnega kolonizatorja, lahko tudi misijonarja; poseblja kolonialni svet 20. stoletja, poln predsodkov do vsega, kar je afriško ali žensko – »pregrešno je vse, česar so se domislili črnici« (str. 57).

Hans Putka moja je **alegorija** nemškega romantika, ki sprva brezciljno blodi po savani in se v sladkem polsnu spominja svoje ljubezni. V Vasi postane pripovedovalec oziroma griot, ki s svojimi zgodbami povezuje čas in prostor literarnih likov z nevidnim, skrivnostnim ozadjem dogajanja, kjer vladata afriška magija in vedno prisotni veter. Njegove pripovedke s pravljličnimi elementi vnašajo v osrednjo zgodo eksotičnost kronotopa. Hans Putka moja predstavlja tudi opomin vojnih grozot, ki so pretresale 20. stoletje (v *Iqball hotel: O avtorju in zgodbi*).

Poleg glavnih literarnih likov ima opazno vlogo seveda **pleme Haruš**, ki so bili kot »veseli pastirji na strašansko dolgih nogah« (str. 8) hitrejši od arabskih trgovcev in njihovih konjev, in tako naselili *Deželo, ki ji nebo podpira veter*. Dobrodušno sprejmejo novega gosta, Vita, in mu zgradijo »sanjski hotel«, ki postane njihovo skupno svetišče. Haruše predstavljajo primarno otroško naivno skupnost, kjer vse temelji na vzajemnosti in sreči. Ne poznajo denarja in dobrin Zahoda, njihova zabava so preproste igre, kjer pa ne manjka tudi domačega žganja. Pomembno vlogo imajo zgodbe, pripovedovane iz roda v rod, ter stari mag M'zee, ki piše usodo Haruš in zanje pomeni boga.

V vložnih zgodbah najdemo tudi zlobne **mage**, ki se hočejo polastiti bogastva afriških gozdov. Ti magi so prispodoba evropskih kolonialistov, »neznansko ošabni«, ki »so se tako kot hijene plazili nekateri s severa, drugi doli z juga« in ki »v svoji jeznoritosti in ljubosumnosti niso sovražili nikogar bolj kot prav drug drugega« (str. 75).

Tudi izbira imen literarnih likov pove veliko o njihovem značaju. Sredozemsko ime Vito pomeni vitalnost, življenje; lahko pa tudi gospodarja, Alica spominja na pravljlično osebo iz »čudežne dežele«, Hans (izhajajoč iz imena Johannes) pomeni božjo milost, Brendon pa izhaja iz irskega imena Brendan, ki, ironično, pomeni princa (Keber 1996 in Behind the Name 2013).

Literarne like v *Iqball hotelu* lahko razdelimo v dve skupini: na like, ki predstavljajo prvobitno, pozitivno ali tradicionalno plat Afrike, in like, ki skušajo Afriko spremeniti, jo podrediti sebi oziroma Zahodnemu svetu. V prvo skupino tako zlahka uvrstimo Vita, ki že s svojim ležernim in optimističnim značajem deluje nekako »afriško«, Alico kot dobrodušno Afričanko z vasi, Haruše kot prvobitno afriško pleme ter Hansa Putko mojo kot nekoga, ki s

pripovedovanjem zgodb povezuje življenje preprostih ljudi in skrivnostnost, ki je vtkana v Afriko samo. V skupino t. i. negativnih značajev pa spadajo: Brandon O'Donell, ki že kot lik misijonskega učitelja napeljuje na uvajanje zahodnjaških (krščanskih) vrednot v »pregrešno črnsko Afriko«, sem pa lahko uvrstimo tudi like zlobnih magov v vložnih pripovedih, kateri podobno kot Brandon predstavljajo evropske kolonialiste. Slednjim likom navkljub pa je pripoved izredno optimistična, prežeta z veselimi, sončnimi značaji literarnih oseb, ki kažejo že skoraj patetično podobo Afrike.

V *Tropski melanholiji* predstavljajo literarni liki dva pola: domorodce in Zahodnjake. Temu primeren je seveda pripovedovalčev odnos do njih. Do **domorodcev** oziroma črnuhov, zamorcev in Afrikanarjev, kot jih pripovedovalec imenuje, ima očitno zaničljiv in sarkastičen odnos: »[N]ekaj otožnih zamorcev je nezainteresirano posedalo po odmaknjenih kotičkih in kazalo je, da se s prostodušno igrano neumnostjo izogibajo služabniškemu posluhu« (str. 137). Služinčad na posestvu gospoda Smarta je prikazana kot lenobna in samopomilujoča, ki pa se ob večerih, »ko cuknejo litrček ali dva piva Leopard«, spremeni v lahkoživo drhal, vedno pripravljeno za pesem in ples.

Mnenje gospoda Smarta je podobno, primerja jih z opicami, natančneje pavijani. »Cela stoletja so se samo brezplodno motali po pustem grmičevju in oprezali, kje bi zakuhali kakšno lumparijo, zdaj, kar na lepem, pa so se jim oči ustavile na skrbno obdelanih farmah, ki bi jih v imenu neke enakosti in demokracije radi malo delili« (str. 151).

Domorodke so v očeh gospoda Smarta prikazane kot izrazit spolni objekt, v povezavi z njimi uporablja izraze, kot so: tolstorita Hotentotka, mastodontske joške in riti ipd. »[O]bstajajo skrivna vratca, katerih ključek je skrit le med bedri debelih zamork [...] So pač naravni talenti, je govoril, v nasladni zamišljenosti zroč v zvezdno nebo« (str. 152).

Navsezadnje pa se tudi ime tega poglavja (*Kako sem postal afriško-tropski pijanec in ljubitelj debelih zamork*) ter pripovedovalčev odnos do domorodk ne razlikujeta kaj dosti od besed gospoda Smarta. Svoje dogodivščine Blaž opiše s »čokoladnima mojstricama« Shemy in Sunny, in tudi tu se zgodba kaj več od vulgarnih erotičnih opisov ne razvije.

Omenjena je, seveda pretirano poudarjeno, še ena posebnost t. i. Bušmank: nenaravno ogromna in izbočena rit, antropologi ta pojav imenujejo steatopigija. V Afriki velja za

arhetipski lepotni ideal, ki si ga pripovedovalec razlaga tako: »Sicer se zdi, da je ta pojav predvsem le prekanjena zvijača matere narave, saj podobno kot kamele tudi ta skromna bitja životarijo v okrutnih razmerah puščav, kjer si le redko lahko privoščijo obilen zalogaj«. Nato humorno pripomni: »Te jim po takih mlaskalnih orgijah tako hribato nabreknejo in se tako ponosno razlezejo v okolico, da bi lahko nanje mirneje kot na trdno knjižno polico zložil celotno Britansko enciklopedijo« (str. 180).

Zahodnjaki, se pravi pripovedovalec Blaž, njegovi prijatelji, gospod in gospa Smart ter ostali turisti, so seveda prikazani drugače. Gospod Smart kot beli človek, tujec sredi divjine, ki z neokolonialno rezidenco deluje zelo gospodovalno, se nadvse rad považi s »svojo« Afriko. Poseben odnos, že skoraj intimen, ima tudi do svoje puške; kajti puška mu tudi daje moč in občutek po nadvladi drugim, tako živalim kot domorodcem.

Njegovo ženo, gospo Smart, spoznamo kot starejšo, zgubano gospo uvelega telesa, ki je zaradi odgovornosti in skrbi življenja na afriškem veleposestvu postala stroga in zlobna. Pripovedovalec jo vidi tako: »Mislim, da je bila celo frigidna, povsem očitno pa je sovražila neodgovorno zamorsko služinčad in zamazane bele potepuhe. (Zdi se, da prostranstva afriških savan niso tista plodna tla, kjer bi se razbuhtel lahkoživi značaj zahodnjaških žena, to je pač dežela hudobnih zveri, črncev in krepkih dedcev)« – str. 137.

Za gubast obraz gospoda Smarta so krivi »tropska vročina in visokoodstotni alkoholni napitki«. Slednji se v pripovedi pojavljajo dokaj pogosto, malodane ves čas (že v podnaslovu: melalcoholica tropica), ponavadi v kombinaciji s pripovedovalcem. Ko z gospodom Smartom nazdravljajo z izvrstnim južnoafriškim vinom, se v pripoved vrinejo tudi Blaževe bolj ali manj primitivne dogodivščine z ljubljanskega vinskega sejma, vendar pa o razvitosti svoje vinske kulture raje molči. O njej pa zato toliko več povedo izrazi za uživanje teh substanc, ki se skozi pripoved kažejo kot popivanje, nalivanje, krepko nacejanje, cukanje. Karkoli se namreč zgodi – tudi ko se mogočno drevo baobab zruši na njegov šotor – pripovedovalec konča brezskrbno – v gostilni.

V romanu *Koža iz bombaža* je eden glavnih literarnih likov tudi prvoosebni pripovedovalec. Je moškega spola, kar je za roman, pisan izpod peresa ženske, precejšnja redkost. **Ousmane** je sicer netipičen Afričan – vsaj z naše, evropske perspektive se zdi tako. Kasneje nam seveda postane jasno, da niti ni tako netipičen, le naše predstave o »ljudeh, ki živijo na drevesih«, so

bile napačne. Ousmane namreč nosi leviske, črno srajco, uporablja ustekleničen parfum, ima svojo radijsko postajo in potuje po Evropi, iščoč glasbenike.

Ousmane prihaja iz muslimanske družine, kar pomeni, da ima lahko moški več žena. To se mu ne zdi pravično, in ko kot deček spozna, da se je njegov oče poročil z drugo žensko, ker se je bil naveličal njegove matere **Site**, ga zasovraži.

Uteho najde pri svojem dedku **Kalifi**, ki ima poseben dar za pripovedovanje zgodb, je neke vrste griot. Razume dečka in ga popelje v čarobni svet besed. Kalifa v Ousmaneu vidi reinkarnacijo svojega pokojnega brata, tudi zato dečku posveti toliko časa. Njegove zgodbe so »elastične kot afriške družine«, saj se vanje lahko vklopi »nov član in družini ali zgodbi doda novo dimenzijo«. Bile so »mehke in trde hkrati, sladke in kisle, dišale so po ebenovini [...] Bile so hkrati na tleh in v zraku« (str. 14).

Ousmane je zelo navezan na svojo mater Sito in ima izredno spoštljiv odnos do nje⁴. Včasih se pošalita drug z drugim, takrat zamenjata vlogi; Ousmane jo kliče *sou* Sita (prvi otrok), ona njega *baba* Ousmane (oče). Ko ji torej pove za **Njo**, ki ni temne polti, ga je strah njenega odziva. Po njenem prvem skupnem srečanju mu mama reče tako: »Ousmane, upam, da veš, v kaj se spuščaš, upam, da veš, kajti to dekle nosi angelsko ime in ženskam se ne daje angelskih imen ...« (str. 165). Glede na dejstvo (katerega avtorica sicer zanika), da je roman vsaj delno avtobiografski, tu zlahka referiramo na avtoričino ime, Gabriela.

Brezimenska Ona pa je kot **Niama**, deklica z najrahljšo in mlečno kožo, o kateri vložna zgodba govori skozi celotno pripoved. Ta deklica naj bi bila Sita in prvi otrok, vendar je kmalu umrla. Njena posebnost je bila, da je bila »svetla in mehka kakor vata«, »rahla in bela kot bombaž«. Po njeni smrti pa je Sita »molila, da bi se deklica v kateremkoli času, v katerikoli obliki že vrnila« (str. 37). Njena želja se nato, s prihodom Nje kot dekleta bele polti, ljubezni njenega sina Ousmaneja, res uresniči.

⁴ Tudi sicer imajo Afričani do svojih mater izredno spoštljiv odnos. Materi ne morejo nikoli reči ne, medtem ko očetu lahko – mati je zanje boginja (Odpri kop 2007).

5 POSEBNOSTI AFRIŠKE TRADICIJE

Vsa ljudstva imajo lastno dožemanje življenja, smrti, družbe. Afriško dožemanje sveta in verovanja se nepredstavljivo razlikuje od »zahodnega sveta« in njegove – predvsem krščanske – miselnosti. Zato je afriški svet težko razumljiv in z našega vidika označen kot primitiven.

Afrika se danes vedno bolj sooča s spremembami, z drugačnim; je v času preobrazbe, saj se v njej srečujeta tradicija in zahodni svet (pomembno vlogo so imeli in še imajo tudi misijonarji, ki prinašajo svoj vpliv z zahodnega sveta). V teh spreminjajočih se časih Afričani počasi pozabljajo svojo kulturo – oziroma postaja le-ta vedno bolj modificirana z elementi zahodnega sveta. Nekateri jo tudi razlagajo po svoje in tako izrabljajo sebi v prid (Furlan-Štante 2007: 550).

Furlan-Štante za glavne značilnosti afriških kultur⁵ navaja: plemenske skupine, hierarhijo bivanja, pomembnost simbolov, antropocentrizem. Dve tretjini črne Afrike naseljujejo *Bantu*⁶ plemena, ki sicer govorijo različne, a med seboj sorodne jezike (2007: 551). Te plemenske skupnosti so po svoji organiziranosti pretežno matriarhalne – to pomeni, da otroci, dedovanje in nasledstvo potekajo po ženski liniji, mož se preseli na ženin dom, avtoriteto nad otroki pa imajo ženini sorodniki, predvsem njeni bratje.

Pri večini afriških kultur so vsi elementi povezani v celoto. Zanje je značilna hierarhija bivanja, označena z izrazom *muntu*⁷ – na vrhu piramide je Bog, pod njim božanstva in duhovi, nato ljudje, pod njimi živali, rastline in nato še neživa narava, npr. kamni. Vsi ti elementi pa so v stalni interakciji. Hierarhija velja tudi v ureditvi človeške skupnosti: na prvem mestu so starešine, nato glave družin, v najnižji kategoriji so novorojenčki. Družbeni položaj je tako povezan z življenjsko stopnjo, na kateri je človek.

Vse pomembne prelomnice v življenju Afričana so zaznamovane s posebnimi obredi, ki imajo tudi močno simbolno vrednost. Pri rojstvu, poroki, smrti uporabljajo simbole, ker le-ti

⁵ Celotna podsaharska Afrika je preširok pojem, da bi lahko posplošili in strnili vse njihove tradicionalne običaje, način življenja in miselnost. Po Furlan-Štante navajam nekatere afriške posebnosti na primerih plemen v Zambiji.

⁶ *Bantu* pomeni 'ljudje'.

⁷ *Muntu* izraža podobo o hierarhično urejenem svetu, ki vključuje Boga, duhove prednikov, živeče ljudi in drevesa (Mbiti v Furlan-Štante 2007: 553).

predstavljajo del harmonije življenja. So nepretrgani, stalni, mora se jih spoštovati in ne zlorabljeni, saj imajo lahko nasproten učinek. Namreč karkoli se nanaša na človeka, je del njega in vpliva nanj, bodisi njegovo ime, senca ali beseda, namenjena njemu (Furlan-Štante 2007: 553).

Pomembna značilnost afriške tradicije je tudi antropocentrizem – nazor, ki pravi, da je človek središče stvarstva (oziroma v tem primeru človeške skupnosti). Zanje je namreč vzdrževanje človeške skupnosti glavni cilj, bistvo človeka, ki se uresničuje s solidarnostjo, vzajemnostjo in močnimi družinskimi vezmi. Vse te vrednote skupnosti torej močno presegajo osebne vrednote oziroma težnjo po osebnem dosežku.

Stalni in splošni temelj afriškega izročila je duhovno gledanje na življenje. Afriške religije so predvsem panteistično-animistične – gre za globlji nazor, po katerem so vsa bitja povezana s svetom nevidnih stvari in duha. V njihovo duhovno življenje tako spadajo raznorazna čaščenja, številni *tabuji*, miti, *totemi* in tudi čarovništvo. Svoje prednike imajo za skrbnike morale – pazijo, da njihovi ljudje živijo čisto in sveto, v skladu z religijo in njihovim pravom. Predniki so tudi tisti, ki kaznujejo ljudi, kadar prekršijo tradicijo. Parrinder (v Furlan-Štante 2007: 561) tako ugotavlja, da je pravzaprav nemogoče razumeti Afričana brez da bi razumeli položaj njegovih prednikov.

Tabu se v Afriki nanaša na človeka ali predmet, ki velja za prepovedanega ali svetega, in se ga zato ni dovoljeno dotakniti ali ga uporabiti. V afriški družbi so pomembni, ker med drugim uravnavajo obnašanje skupnosti in so glavni ključ do strahospoštovanja. Tabuji so osredotočeni na določene socialne probleme ter v skupnosti ponazarjajo sliko spoštovanja, strahu, verovanja in tudi vraževerja. Ponavadi se nanašajo na področje zakonskega življenja, spolnosti, nosečnosti in rojstva. Beseda *totem* pa poimenuje predmet, do katerega ima določeno ljudstvo poseben ali mističen odnos; lahko gre za žival, kraj ali neživo stvar.

Čarovništvo je v afriškem svetu še vedno močno prisotno. Pravzaprav je eden izmed redkih pojavov, katerega se proces modernizacije sploh ni dotaknil. Pri čarovništvu gre za upravljanje z (predvsem negativnimi) močmi, kjer so posledice lahko tudi smrtne. In v obstoj ter moč čarovništva verjame velika večina Zambijcev, če že ne Afričanov (Furlan-Štante 2007: 563).

Zanimivo je, da je afriška tradicija načeloma še vedno zelo močna, kljub sodobni, razvijajoči se družbi, ki je podvržena socialnim, ekonomskim in političnim spremembam.

Deloma so posebnosti afriške tradicije prikazane tudi v analiziranih romanih, kot prvi naj bo *Koža iz bombaža*. Že drevo na začetku pripovedi, kot pravi mitološki ali družbeno konstitutiven element, predstavlja os in središče sveta, spominja na prehajanje med tostranstvom in onostranstvom. In potem v romanu res zasledimo vrsto namigovanj na duhove prednikov, ponovitve in cikličnost (na to med drugim kažejo vložene zgodbe). Navezavo na regionalne mitološke artikulacije, arhetipe in duhovne prakse spremljamo tudi z usodo Ousmanejevih staršev in starih staršev, katerih zgodba se odvija v tradicionalnem vaškem svetu (Bogataj 2008: 129). To preteklost, v kateri je slutiti tradicionalni družbeni sistem hierarhije bivanja, pa kasneje v romanu začne spodjedati sprva kolonializem, nato še poskusi narodove neodvisnosti. Roman torej od arhetipskega in začetnega prizora nastajanja skupnosti okoli drevesa preide k afriškemu vsakdanu, ki je zapleten in medetničen.

V romanu se torej fragmentarno, pa vendar konstantno, prikazujejo podobe tradicionalne Afrike. Vsi ti elementi so vgrajeni v tematiko zgodbe, imajo estetsko funkcijo. Kažejo se npr. v pripovedovanju zgodb griota Kalife, Ousmanejevga dedka, in Gabriela Babnik s tem literarnim prijemom v roman vnaša tudi prenos ustne tradicije v pisno. Tako izvemo za raznorazne legende in mite, ki izhajajo iz teh pripovedovanj; med drugim za legendo o zgodovini ganskega imperija in z njo povezanim junakom Soundjato Keito ter legendo o čudežnem konju *massaso*, čigar gospodar lahko vidi v prihodnost.

Interakcija med živimi in neživimi elementi je prisotna tudi z vseskozi ponavljajočim se motivom duhov. Drevesa tako velikokrat oživijo, šepetajo, poslušajo, se smeji, pod večer pa »se v njegove krošnje naselijo duhovi. Čez dan spijo na poljih, ker zakopani v zemljo laže prenašajo vročino« (str. 143). Z onostranstvom pa so povezani tudi otroci – »[o]troci v afriškem konceptu naj bi bili namreč prinašalci podatkov iz onostranstva« (str. 141).

Medtem ko v romanu *Tropska melanholija* podob tradicionalne Afrike ni ali pa so zironizirane do skrajnosti, Kolar v *Iqball hotelu* podobno kot Babnik v *Koži iz bombaža* vnaša elemente afriške tradicije, in sicer je pri tem veliko manj fragmentaren kot slednja. Prikaz plemenske skupine (Haruše), njihove hierarhije bivanja, dožemanje življenja, iger, smrti, verovanja ter povezanost Dežele z Vasjo – vse to nam kaže (sicer idealizirano, že skoraj

patetično) podobo njihove tradicije, lahko bi dejali, da gre za prikaz tradicionalne Afrike z zasanjane, romantične perspektive. Kolar kot del tradicije plemena Haruš prikaže njihovo olimpijado, ki jo organizirajo vsakič po deževni dobi; takrat se »napijejo«, temu pa obvezno sledi pretep.

Na Vasi imajo ob polni luni vaške semnje, takrat prepevajo junaške pesmi iz davnih časov (npr. o faraonih ali nubijskih kraljih), pijejo pivo, poslušajo pesnike in pripovedovalce zgodb. Med slednjimi je tudi lik Hansa Putke moje, ki kot glavni griot v romanu vnaša v osrednjo zgodbo pripovedke s pravljličnimi elementi. Medtem ko Babnik griote imenuje za »knjižnico nekdanjih časov« (str. 238), pa jih ima Kolar za »božje mojstre« (str. 62). Hans je sicer pripovedovalec zgodb vsakdanjih ljudi (kmetov, njihovih žena), pa tudi zgodb o drevesih, živalih in vetru.

Ena takih zgodb o interakciji med živimi in neživimi elementi je Hansova pripoved o dečku Taifi in mogočnem drevesu baobab. Nesrečni Taifa v njem najde uteho in mu pove svoje tegobe, drevo z imenom Mama Bengo pa ga posluša in mu odgovarja. Taifa se odloči, da bo ostal pri tem drevesu, zleze mu pod lubje in postane »zalubnik«. To »je v tistih časih pomenilo, da se je človek popolnoma predal drevesu in drevo ga je vzelo k sebi do konca dni« (str. 69). S to zgodbo je povezan tudi pojem afriške tradicije čarovništva, t. i. zalubniki naj bi bili namreč čarovniški vajenci, bodoči magi, ki poznajo uroke in spreminjajo ženske v orjaške some. Čarovnije oziroma t. i. afriške terapije se večkrat posluži tudi lik gospodinje Alice. Najprej, ko hoče ozdraviti slabovoljnega Brandona; pod njegovo blazino dá mošnjo z ježevčevo kožo, dvema starima kovancema in odlomljenim zobom nilskega konja. Drugič pa, ko z Vitom žalostna ugotovita, da ne more ostati pri njem, ker je Brandon še vedno njen »zakoniti gospodar« – takrat uporabi novo čarovnijo, ki zopet vžge.

Zgodbe pripovedujejo tudi Haruše, in sicer v času velikega deževja: »Po obupno pusti večerji so starci začeli momljati svoje vedno enake zgodbe o prvem človeku v *Deželi, ki ji nebo podpira veter*, in o arabskih trgovcih s sužnji, o nebu in o vetru. Vsi so zgodbe poznali, vendar starcev nihče ni prekinjal« (str. 33).

6 STEREOTIPNE PODOBE AFRIKE

Na Afriko gledamo z našega, evropskega oziroma zahodnega stališča, in pri tem pozabljamo na njeno izvornost, drugačnost. Pirc (2012: 9) ob pregledu podob Afrike v sodobnih slovenskih učbenikih za geografijo ugotavlja, da so pri prikazu črne celine večinoma značilni:

- evrocentrična perspektiva pri obravnavi družbenogeografskih procesov v Afriki (le-ta odvezuje Evropo vsakršne odgovornosti za slabe razmere na omenjeni celini, preveč pokroviteljski pogled ter hkrati velika mera distance in nerazumevanja);
- kratek zgodovinski spomin, ki ponavadi sega le do evropske kolonizacije Afrike ter ignorira afriško zgodovino in dosežke njenih prebivalcev;
- obravnava etnično-kulturnega mozaika Afrike na način delitve na rase, plemena in druge pojme, ki so lahko neustrezni, žaljivi ali zastareli;
- negativne podobe (bolezn, vojne, lakota, širjenje puščav) so v večini in prikazane kot problemi, ki so značilni samo za to celino ali pa, da so zanje odgovorni izključno Afričani.

Muršič (2012: 10) ugotavlja, da je postala Afrika ob vzniku publicistike v očeh slovenskih bralcev eksotična dežela, kjer prebivajo t. i. zamorci (ljudje temne polti, ki živijo za morjem). Podobe so (večinoma) polne puščav, savan z levi in drugimi afriškimi živalmi ter tropskih pragozdov. Značaj tamkajšnjih prebivalcev je označen s pridevniki, kot so: dobrotljiv, naivno neveden in nedolžen. Avtor sam navaja, da ob misli na ta kontinent najprej pomisli na predstavo o zibelki človeštva ter vročino; med stereotipne podobe pa vsekakor spadajo tudi lakota, pomanjkanje, suša, epidemije, revščina.

Muršič je tudi mnenja, da je prekletstvo Afrike v tem, da uvaža najslabše, kar je mogoče najti na Zahodu (pohlep in izkoriščanje), izvaža pa najlepše, kar premore: ljudi in njihove ideje. Njihov pokončni duh, poln samozavesti in ustvarjalnosti tako s svojo glasbo, filmi in literaturo bogati Evropo in preostali Zahod (2012: 10).

Izredno negativno stereotipizirana podoba Afrike se kaže v romanu *Tropska melanholija*. Literarni liki (poglavje 4) so brezdvomno razdeljeni na dva pola: belci – črnici, dobri – slabi, vredni – ničvredni. Kaže se velika mera nerazumevanja do Afričanov, posploševanja,

ignoriranje in nepriznavanje njihovih dosežkov ter vrednot. Izbira literarnega jezika pokaže največjo stopnjo stereotipiziranja črncev, ki jih označi za čruhe, zamorce, Afrikanarje, lenobneže; ženske pa so z izrazi, kot so tolstorita Hotentotka, mastodontske joške in riti ipd. prikazane kot izrazit spolni objekt. Afrika kot dežela je pač »dežela hudobnih zveri, črncev in krepkih dedcev« (str. 137).

Vendar slog pisanja v *Tropski melanholiji* ni ciničen le do predstavnikov t. i. črne rase, temveč se stereotipi pojavljajo tudi pri opisih Evropejcev. Vedejo se izredno gospodovalno, tako popotniki kot tudi lastnika posestva v Afriki. Predstavljajo »pametnejši«, večvrednejši pol, na kar namiguje tudi priimek posestnikov – Smart. Afrika služi njim, oni so tam za zabavo in da skrbijo za red. Skozi celotno pripoved se prepletajo tudi pивske navade Zahodnjakov (pa tudi Afričanov) in njihovo prepogosto uživanje alkohola.

Afrika, opisana v *Koži iz bombaža*, je drugačna od njene (prevladujoče) podobe v sodobni kulturi in medijih. Je bližje skoraj katerikoli zahodni državi oziroma se lahko z njo tudi primerja. Afriška družba se razvija, prikazane so tako pozitivne kot negativne podobe, idealizirana vsekakor ni. Marsikdo pa verjetno ne bo ravno navdušen nad prikazom zahodnega sveta, se pravi, kako Afrika vidi Zahod oziroma Slovenijo. Stereotipne podobe v romanu se torej kažejo v upodabljanju navad Slovencev, medtem ko se stereotipi o Afriki in Afričanih rušijo, in to prinaša svežo spremembo na slovenskem literarnem področju.

Že Ousmanejev lik je prikazan tako, kakor ga na Zahodu »nismo vajeni«. Odklanja kolektivno identiteto, se ji upira in teži k individualnosti. Izvemo, da je ambiciozen in razgledan Afričan, pozna Baudelaira, oblečen je po zadnji modi in niti najmanj ne prihaja iz afriškega plemena sredi savane, obkrožen z levi in žirafami. Po nasvetu strica investira svoj denar v nepremičnino in si kupi hišo z vrtom.

Ousmanejevo dekle sicer pove tudi to, da se v Burkini Faso čutijo vplivi francoske kolonizacije. Povsod je namreč sama majoneza, preveč Francozov in jagod, »pa dolgi francoski avtomobili in dolg francoski kruh namesto sladkega ganskega ...« (str. 136). Ousmane pa se strinja, da v Afriki vsi ves čas žicajo za naslove in telefonske.

Zanimiv je prikaz Ousmanejevega dekleta in njene družine. Ko pride v Afriki v njegovo hišo, odpre okna in vrata in se loti čiščenja. Pri tem jo opazuje soseda, ki si je »zagotovo morala

misлити: belka, ki ne nosi tričetrt hlač in senčnika, ni prava belka« (str. 156). Nadalje, Ousmane pojasnjuje svoji materi Siti, od kod prihaja Ona: »Slovenka, iz države v obliki kokoši« (str. 162).

Njena družina mu ponosno ponudi slovensko nacionalno jed, za katero je sam sicer prepričan, da jo je jedel že v Franciji, »in tudi tam so trdili, da gre za lokalno specialiteto«. Izognil se ni tudi ogledu vseh prostorov, če pa ne bi naletaval sneg, bi mu »razkazali še sadna drevesa, češnje, hruške, jabolka, trto, jagode, malenkost zelenjave in pasji grob«. Ona sama pa mu pove: »V otroštvu sva s sestro morali sedeti na tleh v dnevni sobi in ne na kavču, ker bi se lahko preveč ugreznil« (str. 171–173).

In ko prvič prispe na obisk k Njeni babici, začuden odkrije afriške »simbole« na slovenskih produktih: zamorček s kadečo se kavo, zamorček na steklenici ruma ... Zave se, da si je tudi on oblikoval določene stereotipe o naši državi, da jih je zasadil »kakor jagode v lonček in jih gojil na sobni temperaturi« (str. 43).

V središču romana je torej ljubezenska zgodba. In skozi pripoved nam kmalu postane jasno, da je pojmovanje ljubezni povsod enako, tako v Evropi kot drugod po svetu. Ousmane in njegovo dekle trpita v razdvojenih prostorih in časih, ko pa sta skupaj, se tudi prepirata kot vsi drugi. Tudi Afričan je krvav pod kožo, stereotipov tukaj ni – in to je za ta roman (in tudi sicer) bistveno.

Podobno kot *Koža iz bombaža* tudi roman *Iqball hotel* stereotipe večinoma razbija. Namreč kljub temu da se zgodba dogaja v tipičnem afriškem okolju, savani, kjer je povsod prisotno afriško pleme in njihova tradicija (pripovedovanje zgodb, čarovništvo, miti ...), pa slog pisanja prežene kakršnokoli sled negativnih stereotipov. Po drugi strani pa ta humorna, optimistična nota prikazuje idealizirano podobo Afrike, ki je polna pristnega smeha in veselja na vsakem koraku. In ta idealizacija je vsekakor tudi neke vrste stereotipizacija, pretiravanje v drugo smer.

7 LITERARNA SIMBOLIKA

Manj vidne plasti romana *Iqball hotel* so prepletene z najrazličnejšimi motivi in simboli, ki se ponavljajo skozi celotno pripoved. Medtem ko se literarne osebe zdijo podobne alegorijam, pa večpomenske simbole predstavljajo tudi vložne zgodbe v romanu. Za takšno velja na primer zgodba o zlobnem magu, ki nikakor ne more pridobiti bogastva afriškega pragozda, potem pa ga iz zlobe uniči s strašnim vetrom. Lahko jo razumemo kot namig na pogubljenje sodobnega kapitalizma, ki hkrati uničuje naravo, ali pa si lahko predstavljamo obdobje angleške kolonizacije v Afriki (Ciglencečki 2008: 233).

Tudi vsevedni pripovedovalec navrže nekaj zgodb, ki so polne simbolike. Nadvse zanimiv je stranski literarni lik iz polpretekle zgodovine črne Afrike, polkovnik, ki si je priboril »svetovno slavo kot predsednik s polnim hladilnikom svojih političnih nasprotnikov« in se je »zagabil celo Sovjetom, preveslal Viktorijino jezero in se skril med dželabije muslimanskih naftnih mogotcev« (str. 139). V omenjenem liku se namreč simbolično skriva resnična oseba, eden najbolj okrutnih afriških diktatorjev, Idi Amin, ki je kriv za izginotje med četrt in pol milijona Ugandcev (Ciglencečki 2008: 233).

Skozi celotno pripoved se ponavljajo tudi drugi, bolj določeni motivi. Eden takih, verjetno najbolj ključnih v romanu, je **veter**. Ta beseda se skriva že v imenu kraja pripovedi, ki ni natančno določeno, je namreč le *Dežela, ki ji nebo podpira veter*. Ko Vito na začetku pripovedi zariše na tla s prstom načrt, mu le-tega veter takoj odpihne. Ta ima vlogo nekoga, ki spreminja situacijo, premeša stvari in napoveduje dež. Veter tudi »splete nitke ljubezni« med Alico in Vitom, ko zapihlja vetrič in se kot znak usode ustavi nad njima. Predstavlja usodo, ki razpihuje slabo in prinaša dobro.

Tudi takrat, ko bi Alica morala oditi nazaj do svojega gospodarja Brandona, veter poseže vmes – začne tako močno pihati, da mora Alica odložiti odhod: »Predstava se je začela: veter je prekopicnil šop suhe trave [...] Vrtinci so se med seboj preganjali in se lovili, se prepletli in zrasli v enega samega [...] Skodele so letele po zraku, izruvani kamni [...] so zaplavali kot v vodnem toku« (str. 98–99).

Skupaj s soncem veter predstavlja brezčasje in neskončnost; stvari, ki se skozi čas niso nikoli spremenile. Na koncu pripovedi, ko granata trešči v hotel in ničesar več ni tam, pa se dviga le steber vetra – znanilec novih sprememb. Ta pa s tem, ko se spusti na tla in pomeče po vsej Afriki delce hotela, predstavlja nosilca ideje sreče in veselja.

Tudi v biblijskem izročilu je veter božji dih, posrednik med Nebom in Zemljo; orodje božje moči, ki poživlja, kaznuje, poučuje, je znamenje in kot angel prinašalec sporočil. Vetrovi so manifestacija božjega, ki hoče sporočiti svoja čustva, od najnežnejše miline do najsrditejše jeze (Chevalier in Gheerbrant 1993: 654–655). Kjer piha veter v praznem prostoru, lahko predstavlja tudi mogočen simbol energije. Zaradi značilnega gibanja je simbol ničevosti, nestalnosti, ki ima vlogo podpornika sveta (*Dežela, ki ji nebo podpira veter*) ter uravnavalca kozmičnih in nravnih ravnotežij.

Po islamskem izročilu je veter otovorjen z vodo; torej ima prav tako funkcijo podpornika, kajti ustvaril je vodo in oblake z neštetimi krili (Chevalier in Gheerbrant 1993: 655). In prav **dež** je tudi drugi ključni motiv v romanu. Le-tega napoveduje veter; gre namreč za čas, ko se odvija največji karneval v vsej Afriki. Velja za veliko spremembo, saj traja le sedem dni na leto, in predstavlja konec sveta za vse žuželke – kobilice, komarje, muhe, metulje, čebele in mušice, ki s svojim plesom pred dežjem simbolično lahko pomenijo tudi konec človeškega rodu. Tako kot veter tudi dež velja za simbol nebeškega vplivanja na zemljo, hkrati s ponovno oživitvijo povečuje njeno rodovitnost. S tem ko dežuje, se Zemlja odpre, razcvete se rešitev in požene pravičnost. Kot seksualni simbol lahko dež predstavlja tudi spermo, medtem ko je zemlja (poljedelska simbolika vegetacije) njeno nasprotje, ki ta dež potrebuje za življenje. Dež je torej vir vse blaginje, duhovne in materialne (Chevalier in Gheerbrant 1993: 109).

V opisih velikokrat zasledimo tudi (zlati) **prah**. Gre za »večno lebdeči« savanski prah, s katerim se igra veter. Je simbol ustvarjalne sile, primerja se s semenom ali cvetnim prahom. Biblijsko izročilo pravi ne le, da je Bog naredil človeka iz prahu zemlje, temveč se tudi njegovi poznejši rodovi primerjajo s prahom: »Tvoj zarod bo kakor prah zemlje; razširil se boš proti zahodu in vzhodu, severu in jugu; in blagoslovljeni bodo v tebi in v tvojem zarodu vsi rodovi na zemlji« (Chevalier in Gheerbrant 1993: 475).

Pogosto se pojavlja motiv **igre**. Igra je simbol boja, lahko s smrtjo, z elementi, s sovražnimi silami ali s samim seboj. Lahko gre tudi za čisto rajanje, odsev zmage (s strani zmagovalca).

Je univerzum, v katerem mora človek najti svoje mesto, združuje pojme celotnosti, pravila in svobode. Igra je tudi družbeni obred, ki kot simbol izraža in krepi enotnost skupine, spominja na skupni izvor. V času iger ni bilo nikoli ne vojn ne usmrtitev – vladalo je splošno premirje. Ponekod v Afriki (Chevalier in Gheerbrant 1993: 178–179) so igre prekipevajoče, nasilne, hitre, surove; spominjajo na sprostitev napetosti. Pregnale naj bi posvečeno, strogo ozračje, ki preveč pritiska na človeka, in s sprostitvijo naj bi spet uvedle običajni red.

V *Iqball hotelu* živijo Haruše in Vito vzajemno, so srečni. Njihove igre so prikazane s pretiravanjem, prežetim s humorjem, npr. metanje kopja skozi uhan, obglavljanje kobilic s kratkim mečem, igra *ulou*. Pri metanju kopja se je »tekmovanje [...] končalo s kričanjem in bučnim slavljem zmagovalca, vendar se je Vitu včasih zazdelo, da je slavje le manj bučno in da eden izmed udeležencev manjka« (str. 18). Igre organizirajo tudi po vsakem dežju, v okviru olimpijade, čemur obvezno sledi pijančevanje in nato pretep.

Drevo se pojavlja večinoma v vložnih zgodbah, ki jih pripoveduje Hans Putka moja. V zgodbi o Taifi in baobabu, imenovanim Mama Bengo, le-ta predstavlja spoštovanja in zaupanja vredno drevo, pod katerim se je vedno zbralo največ živali in v senci katerega so se prebivalci *Dežele* odločali o pomembnih zadevah.

Drevo predstavlja temeljni simbol življenja, ki se nenehno dviga proti nebu (simbolika navpičnosti), po drugi strani pa simbolizira ciklični značaj kozmičnega razvoja: smrt in preporod, ki se kaže predvsem z izgubo listja in nato ponovnim prekritjem z njim (Chevalier in Gheerbrant 1993: 117). Na splošno velja za simbol razmerij med nebom in zemljo. Zaradi ideje biološke evolucije je drevo življenja tudi simbol plodnosti, okoli katerega se je sčasoma razvila t. i. spravna magija. Ponekod v Afriki tako poteka simbolični poročni obred med drevesi in ljudmi – ženina lahko na poročni dan najprej privežejo k drevesu in ga tako oženijo z njim; ta običaj je namenjen krepitvi plodilnih sposobnosti (Chevalier in Gheerbrant 1993: 119).

Tudi v *Koži iz bombaža* se simbol drevesa vseskozi ponavlja, in sicer gre za **mangovec**. Velja za hrano bogov in je simbol ljubezni, plodnosti, izobilja in tudi nesmrtnosti (Forest generation 2013). Predstavlja že sam začetek pripovedi, prvobitnost obstoja: »Na začetku je bilo drevo, nedaleč stran vodnjak, nato so prišli ljudje in okoli drevesa zgradili dvorišče [...] Debela mangova trupla so se povsila nad njihovimi glavami in jim delala senco« (str. 9–10).

Prisoten je tudi njegov sadež, mango – ženska, ki drži ta sadež v roki, predstavlja simbol plodnosti (str. 138). Ousmanaju njegovo dekle, ko živita v Ljubljani, enkrat celo reče, da preveč mitologizira mangovo drevo, on pa ji odvrne: »Če ne bi bilo mangovega drevesa, ne bi imel razloga za vračanje« (str. 266).

Simboliko v romanu *Koža iz bombaža* izražajo tudi **metulji**. Podobno kot mangovo drevo so vtikani v celotno pripoved in nas vseskozi opozarjajo na njihov obstoj. Veljajo za simbol lahkotnosti in nestanovitnosti. Njihova simbolika lahko temelji tudi na preobrazbah, ki predstavljajo preporod – duša se znebi mesenega oklepa in postane srečna (Chevalier in Gheerbrant 1993: 362–363); kot Ousmane in Ona, kadar sta v skupnem prostoru in času.

Ti etnografsko-simbolični elementi tako v *Koži iz bombaža* kot tudi *Iqball hotelu* pa so vgrajeni v samo tematiko zgodbe, imajo estetsko funkcijo in tudi stopnjujejo napetost, nikakor pa ne delujejo stereotipno.

Roman *Tropska melanholija* ne vsebuje vidnejših simbolnih elementov.

8 STILNO-JEZIKOVNA PODOBA

Roman *Iqball hotel* se začne s kreacijo: prvim človekom na Zemlji. Ta je seveda postavljen v Afriko kot naš skupni prednik, in le-to namiguje na dejstvo, da se je človeštvo začelo tam, da Afrika le ni tako nepomemben prostor kot se nam mogoče zdi in da smo navsezadnje vsi Afričani. Skozi roman beremo celo, da so se vse velike zgodbe dvajsetega stoletja začele prav tam (Ciglencečki 2008: 234).

Že prvi človek je imel občutek, da je gospodar dežele, in »tega občutka se njegovi potomci niso nikoli več znebili« (str. 5). Kolonialističnega pogleda na Afriko pa se pisatelj že na začetku pripovedi reši le z nekaj stavki. In čeprav je polpretekla zgodovina črne Afrike prežeta z grehi belcev in vojnimi grozotami, pisatelj vseskozi uspešno uporablja ironično humorno noto, ki pa je »na strani Afričanov«.

Slog pisanja je izrazito liričen. Kolar ga spretno in vseskozi uporablja, prekinitve so le občasne, in sicer v povezavi s humornimi vložki. Lirični opisi dogajanja tudi upočasnjujejo celoten potek pripovedi; zgodba je pripovedovana v počasnem ritmu, kar ji (kot pripovedi o času samem) daje poseben čar, občutek brezčasnosti.

Kolar vnaša v pripoved tudi medbesedilne elemente. Eden njih je vstop ustne tradicije v zapisani medij – Hans Putka moja (in ostali grioti) so namreč s svojim pripovedovanjem mitoloških zgodb prisotni skozi celoten roman in z njimi pričarajo občutek magičnosti, skrivnostnosti.

Imena likov in besedotvorne izpeljanke iz njih (več v poglavju 4) pričajo o tem, da je jezikovna izbira le-teh tudi vidni nosilec pozitivnega oziroma negativnega vrednotenja literarnih likov. Sem spadajo npr. gospod in gospa Smart (v našem primeru ironično pozitivno), Ona (nevtrarno), Vito (optimistično, pozitivno), Hans Putka moja (komično, pozitivno).

Kolar kot biolog v romanu skorajda ne more brez številnih (tujih) poimenovanj za živali in rastline, ki so tipične za afriško okolje; tako izvemo npr. za *bonobo* (podvrsta šimpanza), *galago* (nočna polopica), *dik-dik* (majhen afriški jelen), *vundu* (vrsta soma), *ratán* (vrsta

palme) ipd. Velikokrat uporabi izraze iz drugih jezikov, npr. afriških (kot so svahili, čilapalapa, pemb), nekajkrat pa tudi nemškega.

Specifičnost rabe jezika v romanu *Koža iz bombaža* se kaže na več področjih. Zelo podobno kot *Iqball hotel* se tudi ta pripoved začne s kreacijo sveta. S poetičnim jezikom pričara posebno vzdušje, daje nam občutek pomembnosti Afrike same. Pomembno vlogo imajo tudi eliptično strukturirani stavki, ti imajo vlogo pripovedovalčevega odnosa do dogajanja ali razumevanja stvari ali pa izpostavljajo vsebino, npr:

- »Ne vem sicer, koliko sta verovala. Drug v drugega verjetno že. Vsaj od leta 1828.« (str. 59);
- »Nisva bila opazovana samo v dvojini. Sčasoma sem začel hoditi sam, čisto sam. Oblečen, moje roke in noge, visoka frizura, z nekaj denarja po žepih, naslovi, telefonskimi številkami ljudi, ki so živeli v vzporednem svetu.« (str. 62);
- »Ker ni delala razločkov, tudi mene ni obravnavala, kot da sem njen vnuk, temveč otrok iz zlata. Čistega zlata. Tako kot sto drugih. Lahko bi se mi stopila usta od njenih omak, lahko bi mi odpadla koža od njene vode, v kateri me je kopala, lahko bi mi nabrekla ušesa od njenih zgodb, pa se ji ne bi odpovedal. Nihče od nas.« (str. 68).

Pogosto je tudi izpuščanje osebka v stavku oziroma veliko število zaimkov, kar nas lahko zavede, da dogajanje in dejanje pripišemo zadnji omenjeni osebi (Bogataj 2008: 132). Primer:

»Ko se jima je rodila prva hči, se mu je hkrati ponudila priložnost, da je odšel v francosko legijo. Tam se je naučil jezika in ji pisal pisma. Nekaj v dioula, nekaj v francoščini. Brala jih je počasi, zvesto, potem mu je nekoč odgovorila, da je deklica umrla. Bila je svetla in mehka kakor vata. Vrnil se je dolgo po tistem, ko so jo pokopali.« (Babnik 2007: 10).

Gabriela Babnik v romanu spretno vpelje tako notranjo kot tudi zunanjo formo in dosledno uporablja raznorazne medbesedilne elemente. Vsako poglavje namreč začne s citiranjem avtorjev s področja literature ali glasbe, to so npr. nigerijski pisatelj in Nobelov nagrajenec Wole Soyinka, italijanski pesnik Dante Alighieri, senegalski glasbenik Wasis Diop, slovenski

pisatelj Florjan Lipuš, švedski pesnik Tomas Tranströmer idr. Vseskozi se sklicuje, apelira, citira ali namiguje na avtorje oziroma osebe tudi z drugih področij, npr. slikarstva, filma, zgodovine, arhitekture ... S to kompleksnostjo vnaša v pripoved še večjo stopnjo fragmentarnosti in pretrga pripovedno nit.

Pomembno vlogo imajo tudi govori Tomasa Sankare, predsednika v nekdanji Zgornji Volti (danes Burkina Faso), ki je predsedoval v času osvoboditve in dekolonizacije (Bogataj 2008: 130). Z vključitvijo teh govorov v roman Babnik vnaša tako medbesedilne elemente kot tudi esejistični slog.

Za celoten roman je značilna raba tujih jezikov, in sicer je le-ta še bolj pogosta kot pri Kolarjevem *Iqball hotelu*. Poleg raznih večinoma neprevedenih izrazov (boubou, nanogolan, ngoni, saran, tubab ...) v afriških jezikih se pojavljajo tudi samostojne povedi v angleščini, francoščini in celo arabščini.

Posebno vrsto medbesedilnosti, podobno kot v *Iqball hotelu*, predstavlja tudi prenos ustnega medija (tradicije) v pisni medij. V tem romanu kot griot nastopa Ousmanejev dedek Kalifa, do katerega ima njegov vnuk izredno spoštljiv odnos. Kalifa mu namreč na kakšno od njegovih vprašanj (npr. zakaj ljudje molijo) velikokrat odgovori prav v obliki zgodbe.

Medtem ko se Kolar in Babnik izogibata dokumentarnosti, pa je tovrstnega stila pisanja pri Ogorevcu več. V *Tropski melanholiji* se namreč slike pokrajine harmonično uravnotežijo z refleksijo, in s tem se ohrani tipična značilnost potopisnega romana – zavest o lastnem statusu potopisca v prvoosebni pripovedi. To postane romaneskni okvir oziroma pripovedno središče, okoli katerega so nanizani dogodki (Zupan Sosič 2003: 272).

Perspektiva je za potopis nevsakdanja – prepletena je s cinizmom, ironijo, nesentimentalnostjo in ponekod že meji na grotesko. Prvoosebni pripovedovalec Blaž je kritičen do vsega in vseh, od afriške vročine in brenčanja debelih črnih muh do ljudi, ki jih sreča; vse to pa opisuje na skrajno verističen, če že ne nagnusen način.

Ogorevc se odloči za potopisno ambivalentnost: tako naklonjenosti potovanju kot tudi ravnodušnosti do njega, in sicer brez moralnega spora ali psihologiziranja. Potopisni okvir predstavlja klatenje, pri katerem imajo pomembno vlogo opisi prehranjevanj, pijančevanj,

spolnosti in raznoraznih izločanj (Zupan Sosič 2003: 272). Spoznanje, da čutne užitke vendarle nekaj presega (v tem primeru lepota afriške pokrajine), pa je zrelativizirano z ironijo; pokrajinske slike namreč prekine z deziluzijo estetike grdega. Torej, prevladujoča perspektiva romana je ironija.

Pomembno vlogo v *Tropski melanholiji* imajo pokrajinske slike: opisi narave, predvsem afriških živali in pripovedovalčev odnos do njih, pri čemer nam veliko pove raba jezika. Jezikovna sredstva so namreč očitno sobesedilno izrazilo ironije, v slogu katere je roman pisan. Splošna nesentimentalnost in grobost v romanu ima ključno vlogo, značilni so opisi srečanj z živalmi – o gnujih recimo razmišlja tako:

»Pa gnujev, teh čudno grdih grbastih živali, za katere se zdi, kot da bi bili nekakšni skoti, sparjeni iz konjskih, kravjih in oslovskih prednikov, po grebenu gobca pa bi sodil, da je imela tudi kakšna ovca kaj zraven, tudi nihče ni maral« (str. 158). Vendar pa ko levinji ne uspe prinesiti večerje (tj. enega od teh gnujev) svojim mladičkom, kar se Kseniji zdi skrajno nepošteno, pa pripovedovalec komentira tako: »In s tem, da sem zgolj navijal za življenje gnujev, sem se ji zdel preprosto okruten« (str. 160).

Nosorogi oziroma »rinoti«, kot jih imenuje, so mu vedno izgledali malo pijani: »Morda zaradi njihove težko povešene glave in v zabuhlosti obraza izgubljenih drobnih rdečih očk, morda zaradi njihovih nenadnih postankov, med katerimi so se silno globoko zamislili, kaj naj bi sploh počeli« (str. 158). Razlago neestetske opazke (pijanosti) opiše s pripisovanjem človeških lastnosti živalim – na duhovit, če ne že ironičen način.

Jezik je prav tako poudarjeno čustven pri opisu »hipota« oziroma nilskega konja: »To je bila izjemno obilna, mlahavo mastna krava, ki je s svojim skoraj presunljivo lepo grdim teletom lagodno poležavala v mirni mlačni vodi tolmana [...] In kljub estetskemu predsodku, ki jih vztrajno gojimo do različnih prašičev in s tem seveda tudi do njihovih bližnjih sorodnikov hipotov, sta se mi nenadoma zazdela strašno ljubeznivi in celo romantično lepi živali« (str. 142).

Vulgarno izrazje v pripovedi je ravno tako vseskozi prisotno. Poleg zaničljivih oznak za domorodce (črnuhi, zamorci, Afrikanarji, Bušmani) se pojavljajo še: zajebanost, jebati v glavo, jeba, pijan kot krava, fuk, fukati, fukaški, pofukan, pičke, pičkin dim ipd. Vsekakor pa

ne more mimo zloglasne »pizde«, ki jo na koncu pripovedi zapiše celo z verzalkami – kot prazvor vsega, k čemur se vedno vrača.

9 ZAKLJUČEK

Ob koncu diplomskega dela lahko, glede na začetni teoretični del in končno analizo, podam nekaj stavkov. Izkazalo se je, da afriška zgodovina tudi v slovenski književnosti le ni tako nepomembna ali celo nična. Že glede na dejstvo, da sem analizirala samo tri romane, od teh pa kar dva (*Iqball hotel* in *Koža iz bombaža*) vpeljeta pomen Afrike kot celine, kjer se je začelo človeštvo, lahko izpostavim pozitiven literarni prikaz pomena afriške zgodovine.

Romani izpostavljajo problematiko kolonializma, ki se najbolje kaže v *Iqball hotelu*, in sicer kot prikaz celotnega zgodovinskega okvirja dogajanja, 20. stoletja, v katerem se je to kruto obdobje v zgodovini človeštva zgodilo. Na ciničen prikaz stanja, ki je sledilo temu obdobju, gre torej za obdobje afriške neodvisnosti – dekolonializacije, pa se osredotoči Ogorevc v *Tropski melanholiji*.

Kompleksnost afriške kulture je najbolje vidna v *Koži iz bombaža*, kjer predstavlja nenehno spreminjajočo se enoto, ki nima vedno skupnega s statično, intuitivno družbo; približuje se že namreč evropskemu racionalizmu. *Iqball hotel* pa je njeno nasprotje, pripoved v tem romanu se začne in konča v istem ritmu, v središču sta afriška enovitost in emotivnost, kateri pa evropski racionalizem in njegovo vmešavanje v Afriko le deloma prekinja.

Iqball hotel in *Koža iz bombaža* z uvajanjem ustnega izročila v pripoved vnašata posebnosti afriške tradicije, pa tudi medbesedilne elemente, saj ustna tradicija v teh primerih vstopa v pisni medij. Gabriela Babnik poleg tega vnaša tudi druge medbesedilne elemente – govore Thomasa Sankare, ki pridajo romanu esejistično noto – pa tudi raznorazna druga citiranja, sklicevanja ali namigovanja iz več vrst umetnosti: filma, slikarstva, glasbe ... Njen roman je med drugim tudi zaradi tega izmed vseh najbolj fragmentaren.

Kar zadeva žanrsko uvrstitev romanov: oznako »potopisni roman« lahko dodam le *Tropski melanholiji*, samo ta roman namreč izpolnjuje kriterije, katere sem opisala v poglavju 3.1.1. (Potopisna književnost in potopisni roman). Ostalima romanoma bolje ustrezajo druge žanrske oznake; *Iqball hotel* sicer velja za humoristični roman, a ima tudi lirske, ljubezenske in pravljичne elemente, ki se prepletajo s simbolnimi prvinami, *Koža iz bombaža* pa je zmes ljubezenskega romana, političnega eseja, zgodovinske kronike in avtobiografije, prepletajo se tudi simbolne in lirske prvine.

Iqball hotel opisuje čas (predvsem) dvajsetega stoletja in stanje duha v njem, in sicer na izredno zgoščen, lakoničen način. Vse to pa predstavlja ogrodje, če že ne bistvo celotnega romana. In kljub temu da je v pripovedi polno negativnih dogodkov iz polpreteklega, skrajno krutega in krvoločnega obdobja naše zgodovine (suženjstvo, kolonializem, postkolonializem) pa je roman osredotočen predvsem na vesele dogodke in pozitivne značaje likov. Ti psihološko niso poglobljeni, se ne razvijajo, temveč predstavljajo alegorijo na določeno človeško lastnost ali obdobje v zgodovini človeštva. Literarni liki v *Koži iz bombaža* so psihološko veliko bolj poglobljeni, se razvijajo, zanje pa je značilna nestereotipizacija. Po drugi strani je za like iz *Tropske melanholije* značilna polarizacija – ti so namreč dobri ali slabi, vredni ali nevredni.

Vnos afriške tradicije v roman je zopet prisoten pri *Koži iz bombaža* in *Iqball hotelu*. V obeh romanih se pripoved začne z mitološkim uvodom, prisotna so ustna izročila in z njimi povezani grioti, čarovništvo, legende, interakcija med živim in neživim (pri obeh gre za pogovor človeka z drevesom), Babnik vseskozi namiguje tudi na duhove prednikov. Medtem ko so ti elementi v *Iqball hotelu* bolj ali manj konstantni, pa prikaz afriške tradicije v *Koži iz bombaža* prehaja na prikaz Afrike, prepletene z evropskimi navadami in stilom življenja.

Simboliko pri Kolarju predstavljajo že sami literarni liki, tudi vložne zgodbe, pa tudi vseskozi prisotni motivi vetra, deža, praha, iger, dreves; Babnik pa vpelje motiva mangovca in metuljev.

Tropska melanholija je napisana v delno dokumentarnem slogu, z ironično perspektivo, pri čemer imajo glavno vlogo jezikovna sredstva (nesentimentalen in grob jezik, vulgarizmi). Kolar uporabi lirični slog pisanja, s humornimi vložki; izraze, tipične za afriško okolje, pa poimenuje v njihovem jeziku. Tuje jezike (afriške, angleški, francoski, arabski) uporabi tudi Babnik, poleg tega pa so značilni še eliptično strukturirani stavki in izpuščanje osebka.

10 VIRI IN LITERATURA

Afrika pripoveduje: Iz sodobne afriške proze, 1973. Ur. J. Jahn. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Gabriela Babnik, 2005: *Wole Soyinka, tragično v luči post-kolonialnih študij*: diplomsko delo. Ljubljana: [G. Babnik].

Matej Bogataj, 2008: Gabriela Babnik: Koža iz bombaža. *Sodobnost* 72/1. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 129–133.

Borut Brumen in Nikolai Jeffs, 2001: Afrike. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*. Ur. D. Zadnikar. 29/204–206. Ljubljana: Študentska založba. v–xxvii.

Mwamba Cabakulu, 2009: De l'oralité à l'écriture ou de l'africanité à la transculturalité. *Ars & humanitas* 3/1–2. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 63–87.

Mike Campbell, 2013: *Behind the Name: the etymology and history of first names*. URL: <http://www.behindthename.com/> (citirano 17. 2. 2013).

Mare Cestnik, 1999: Poudarek na bizarnostih. *Razgledi* št. 3 (3. februar). Ljubljana: Delo. 31.

Jean Chevalier in Alain Gheerbrant, 1993: *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jelka Ciglencečki, 2009: Hvalnica življenju: Boris Kolar: Iqball hotel. Založba Obzorja, Maribor 2008. *Literatura* 21/219–220. Ljubljana: LDS. 233–237.

John D. Fage in William Tordoff, 2011: *Zgodovina Afrike*. Ljubljana: Modrijan.

Forest generation, 2013: *Mango*. URL: <http://www.forestgeneration.com/mango.html> (citirano 29. 7. 2013).

Nadja Furlan-Štante, 2007: Nekatere posebnosti afriške miselnosti in verovanja. *Bogoslovni vestnik* 67/4. Ljubljana: Družina. 549–565.

Florence Gacoin-Marks, 2009: Uvodnik v tematski sklop »Podsaharska Afrika«. *Ars & humanitas* 3/1–2. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 7–9.

Nataša Hrastnik, 2005: Afrika pri nas doma: Afriška književnost v Sloveniji. *Odprti afriški spomin = Open African memory*. Ur. N. Hrastnik. Ljubljana: Oddelek za azijske in afriške študije, Filozofska fakulteta. 115–129.

Fredric Jameson, 2007: Književnost tretjega sveta v času multinacionalnega kapitalizma. *Zbornik postkolonialnih študij*. Ur. N. Jeffs. Ljubljana: Krtina. 357–384.

Nikolai Jeffs, 2007: Kdaj, kje, zakaj postkolonialne študije? *Zbornik postkolonialnih študij*. Ur. N. Jeffs. Ljubljana: Krtina. 461–503.

Janez Keber, 1996: *Leksikon imen: Izvor imen na Slovenskem*. Celje: Mohorjeva družba.

Joseph Ki-Zerbo, 1977: *Zgodovina črne Afrike*. Ljubljana: Borec.

Boris Kolar, 2008: *Iqball hotel*. Maribor: Obzorja.

Andrej Koritnik, 1999: Bil je velik lažnivec, kot vsi svetovni popotniki! Blaž Ogorevc: Tropska melanholija: Melalcoholica tropica, Mladina, Ljubljana 1998. *Literatura* 11/93. Ljubljana: LDS. 139–141.

Andrijan Lah, 1999: *Vse strani sveta: Slovensko potopisje od Knobleharja do naših dni*. Ljubljana: Rokus.

Joseph-Achille Mbembe, 2007: Provizorične opombe k postkoloniji: estetika vulgarnosti. *Zbornik postkolonialnih študij*. Ur. N. Jeffs. Ljubljana: Krtina. 209–248.

Rajko Muršič, 2012: Obračun s stereotipnimi podobami Afrike. *Glas Afrike* 2011/2012. Ljubljana: SLOGA – Platforma NVO za razvojno sodelovanje in humanitarno pomoč.

Odprti kop, 2007: *Knjiga mene briga: Gabriela Babnik: Koža iz bombaža*. URL: http://www.rtv slo.si/odprtikop/knjiga_mene_briga/gabriela-babnik-koza-iz-bombaza/ (citirano 24. 7. 2013).

Blaž Ogorevc, 1998: *Tropska melanholija*. Ljubljana: Mladina.

Janez Pirc, 2012: Izkrivljene podobe Afrike v sodobnih slovenskih geografskih učbenikih. *Glas Afrike 2011/2012*. Ljubljana: SLOGA – Platforma NVO za razvojno sodelovanje in humanitarno pomoč.

Boštjan Plut, 2001: Trenutki zgodovin Afrike. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*. Ljubljana: Študentska založba. 207–217.

Zmago Šmitek, 2002: Po stezah slovenskih potopiscev. *38. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Zbornik predavanj. Ur. B. Krakar Vogel. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 187–198.

Melita Vešner, 2010: *Afrika v sodobnem slovenskem romanu: Gabriela Babnik Koža iz bombaža in Sonja Porle Črni angel*: diplomsko delo. Ljubljana: [M. Vešner].

Milan Vincetič, 1999: Grenko zabavno potoljubje. *Mentor* 19/8–10. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije. 116–117.

Katja Vintar Mally, 2009: Razvojno zaostajanje podsaharske Afrike. *Ars & humanitas* 3/1–2. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 10–23.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: Potovati, potovati! Najnovejši slovenski potopisni roman. *Slovenski roman: Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 265–274.

---2006: *Robovi mreže, robovi jaza: Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da sem diplomsko nalogo z naslovom *Podsaharska Afrika v sodobnem slovenskem romanu* napisala samostojno, s pomočjo navedene literature in pod vodstvom mentorice.

Črnomelj, 18. decembra 2013

Maja Dichlberger