

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

**Anja Gašperin**

**Sodobni pogledi na parodijo in njihova uporaba v analizi *Desetega brata Ivana*  
Roba**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

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

**Anja Gašperin**

**Sodobni pogledi na parodijo in njihova uporaba v analizi *Desetega brata Ivana***

**Roba**

Diplomsko delo

Mentorica doc. dr. Vanesa Matajc  
Mentorica izr. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, 2010

# Kazalo

ZAHVALA .....	-4-
IZVLEČEK .....	-5-
SUMMARY .....	-5-
KLJUČNIPOJMI: .....	-5-
VODILO ZA BRANJE .....	-6-
UVOD .....	-7-
ILDEL: VPRAŠANJEPARODIJE .....	-9-
1. ZGODOVINA POJMA PARODIJA IN NJENIHLITERARNOVEDNIHRAZISKOVANJ .....	-10-
2. INTERTEKSTUALNOST .....	-17-
2.1 (TRADICIONALNI) MEDBESEDILNIPOJAVI IN MEJE PARODIJE .....	- 18 -
2.2 PREDHODNIKI, KONCEPT NASTANKA TEORIJE INTERTEKSTUALNOSTI TER KONCEPCIJE CITATNOSTI .....	- 29 -
2.3 MEDBESEDILNOPREDSTAVLJANJE/SKLICEVANJE .....	- 31 -
2.4 FUNKCIJE PARODIJE .....	- 37 -
3. PARODIJA INSLOVENCII .....	-40-
4. NOVEPERSPEKTIVE IN VPRAŠANJA SODOBNIHUPORAB TRAVESTIJE INPARODIJE .....	-46-
ILDEL: IVANROB, <i>DESETI BRAT</i> .....	-50-
1. VLOGA INSOCIALNIPOLOŽAJ AVTORJA .....	-50-
2. RECEPCIJA .....	-57-
2.1 KRITIŠKI ODMEVI OB ROBOVEM KNJIŽNEM PRVENCU IN NJEGOVH PONATISIH .....	- 57 -
2.2 DANAŠNJA IN JUTRIŠNJA RECEPCIJA <i>DESETEGA BRATA</i> .....	- 68 -
3. MEDBESEDILNOST <i>DESETEGA BRATA</i> .....	-72-
3.1 TOPIKA, MOTIVI INTEME .....	- 72 -
3.1.1. <i>Politično, družbeno, kulturno in literarno dogajanje/stanje v Evropi in Jugoslaviji tridesetih let</i> .....	- 73 -
3.1.2 <i>Parodija in obsodba družbe tridesetih let – politična, družbeno kritična in etična</i> .....	- 84 -
3.1.3 <i>Literarne in metaliterarne navezave v Desetem bratu</i> .....	- 100 -
ZA KONEC .....	-112-
SKLEP .....	-120-
BIBLIOGRAFIJA .....	-121-

## Zahvala

*O muze, k vam zdaj v tihe hrame  
namerjam v škornjih svoj korak,  
da vsega duh me vaš objame,  
da stil in verz mi bo lehak.*

(Ivan Rob)

Hvala vsem za kritična branja. Pavlu tudi za gostoljubno posojjo pisarne, Jeri za prevodne rešitve, Klemenu in Wimu pa za obilno pomoč v boju z računalniškimi zmaji.

## **Izvleček**

Ivan Rob je na Slovenskem manj znan avtor, recepcija njegovih del pa je omejena na pretežno izobraženo publiko. Njegovo najdaljše delo, roman v verzih *Deseti brat*, je travestija na prvi slovenski roman Josipa Jurčiča, *Deseti brat*. V luči novega razumevanja parodije želim v tem diplomskem delu ponovno osvetliti razvoj teorij, temeljne raziskovalce in današnji obseg pojma parodije, odnos parodije do njenih mejnih zvrsti, še posebej travestije (ki ju zlasti slovenski literarni zgodovinarji dosledno mešajo in prepletajo, kar je eden od vzrokov, da po Juvanovem zgledu poskušam pokazati, kako razlika med njima v sodobni literarni teoriji ni več utemeljena) in pregled medbesedilnih figur in vrst, s pomočjo katerih želim ponovno prebrati Robovo travestijo, parodično delo, roman/povest v verzih ali humor(istič)no pesnitev *Deseti brat*. Raziskati želim vzroke, zakaj se delo ni povzdignilo med slovenska kanonska dela, in pokazati njegovo klasičnost.

## **Summary**

Ivan Rob is as a humorist in Slovenia less well known, due to the high level of reader education necessary for the comprehension of his work. His largest work, a novel in verse *Deseti brat*, is a travesty of the first Slovene novel of the same title by Josip Jurčič. In my thesis I will analyse the various types of intertextuality. I will research the contemporary theory of parody and compare it with an older parodic genre, travesty. I intend to show that there is no crucial difference between the two genres. My other thesis is that Rob's novel is a work of high quality which has received a positive reception but did not enter the canon of classical Slovene literature. I will focus on the reasons for that and on the reception of comical and funny (along with parodic) in the Slovene historico-literary tradition.

## **Ključni pojmi:**

Ivan Rob, *Deseti brat*, parodija, travestija, ironija, medbesedilne vrste.

## Vodilo za branje

Sodobne teorije literarne vede predstavljajo svojevrsten diskurz, katerega učinek ni omejen le na strokovno pisanje o problemih literature. Literarni teoretiki imajo pogosto željo in moč z jezikom napraviti nekaj več od predstavljanja nekaterih značilnosti literature – in včasih se zgodi, da so teorije v svoji materiji – jeziku – znotraj svojega diskurza prepričljivejše kot v svojih izpeljavah v argumente za predstavitev konkretnega literarnega besedila. Prepad in razočaranje raziskovalca se pokažeta šele, ko nek teoretičen premislek poskuša aplicirati na konkretno literarno delo in se mu zazdi, da je privlačneje razvozlavati bogati teoretski diskurz, kot pa literaturo samo. Teoretični diskurz svoj predmet virtuožno generalizira, razvršča in ocenjuje, spopad s korpusom pa lahko postane (prosto po Juvanu) »duhamorno povprečen«. Laskajoči komplimenti in vrednost, ki jo sodobna literarna teorija pripisuje parodiji, včasih zavajajo, da branemu tekstu pripišemo višjo estetsko vrednost, kot jo ima – ali bi jo imel brez pomoči literarne vede, česar pa tu ne nameravam (o)vrednotiti, temveč želim opozoriti na zunanjo formo svojega diplomskega dela. Prvi del, ki je teoretične narave, sem naslonila na tradicionalno in sodobno teorijo parodije ter intertekstualnosti, ki je nisem prilagajala analiziranemu besedilu. V drugem delu pa sem pokazala, katere teorije imajo v njegovem kontekstu določeno vlogo in kako lahko sooblikujejo branje Robovega romana.

## Uvod

Ivan Rob je kot humorist na Slovenskem manj (splošneje) znan avtor, recepcija njegovih del (hkrati pa tudi sama parodija kot vrh kanona) je omejena pretežno na izobražene bralce. Njegovo najdaljše delo, roman v verzih *Deseti brat*, je travestija na prvi slovenski roman Josipa Jurčiča, *Deseti brat*. V svoji nalogi se želim posvetiti medbesedilnosti oziroma vrstam medbesedilnosti v teh dveh romanih.

Raziskati želim sodobno teorijo parodije in jo primerjati s starejšo parodično zvrstjo slovenske literarne in literarno-teoretske prakse, travestijo. Moja teza, ki sledi Juvanovim sodobnim teoretskim argumentom, je, da razlike med njima ni. Ker je naslovni roman parodija na prvi slovenski roman in s tem hkrati tudi na njegove ponovne uporabe v konstruiranju nacionalne ideologije (bistveno povezane z literaturo), se bom podrobneje posvetila tudi njemu in vsem njegovim značilnostim, ki se kontinuirano pripisujejo slovenskemu romanu. Ena takih lastnosti je »hrepenejski junak«, nastal na podlagi izjemno vplivnega, za slovensko književnost posebej konstitutivnega pisateljskega opusa Ivana Cankarja, ki ga lahko kot obnavljajoči se model prepoznamo tudi v marsikaterem sodobnem romanu in ga na drugačen način, s postmodernistično, eksplicitno doseženo medbesedilno parodijo pritegne Andrej Blatnik v romanu *Plamenice in solze*.

Obseg parodij in vseh njenih podvrst, aplikacij v mejnih literarnih svetovih, še posebej v publicistiki, je praktično neobvladljiv. Vzrok temu je poleg količine in raznolikosti tudi manjvrednostni odnos, ki ga je v zgodovini imela literarna kritika do tekstov tega tipa, posebej pa zahtevnost ločevanja parodije od ironije in satire ter njihovih medsebojnih prepletanj. Literarna veda je v tradiciji vzpostavljanja literarnega kanona s svojim izgonom parodičnih zvrsti s piedestala visoke umetnosti dosegla njeno manjvrednost, ni pa zmotila niti njenih funkcij – na primer subverzije, ki vzpostavlja ponoven premislek konvencij in vrednot - (čeprav se jih ni zavedala) niti popularnosti, omogočila jim je še večji razmah, svobodnejše razvijanje, ki – kot se zdi - ni bilo tako močno pogojeno s pravili literarnega pisanja in je bilo nekoliko manj izpostavljeno ostri kritiki. Tako so se različne uporabe parodije lahko svobodno razvijale in širile ter jih je težko ujeti in

zaobseči. Šele s sodobnimi teorijami, ki na parodijo gledajo kot na medbesedilno vrsto, hkrati pa tudi kot na enega tipičnih postopkov postmodernizma, je kot teoretična vrsta dobila svoj ugled, marsikatero delo pa pri umeščanju v literarni kanon kljub temu ostaja prezrto.

Moja druga teza je, da je roman Ivana Roba *Deseti brat* kvalitetno delo, ki je doživelo sicer pozitivne odzive, raziskati pa želim vzroke, da se delo ni povzdignilo med slovenske klasične romane. Pri tem si želim postaviti vprašanja o odnosu do komičnega in smešnega (vključno s parodijo) v slovenski kulturnozgodovinski tradiciji. Obseg in zanimanje sodobnih literarnih teoretikov za ukvarjanje s parodijo se povečuje, hkrati pa raste tudi število različnih pogledov na zgodovino parodije.

Pozitivna recepcija, navdušen bralski sprejem *Desetega brata* v tridesetih letih očitno ni bil dovolj za podrobnejšo obravnavo in sprejem slovenskega humorističnega dela v kanonizirano, t.j. nesporno umetniško kvalitetno književnost. V luči sodobnega razumevanja parodije želim v tem diplomskem delu ponovno osvetliti razvoj teorij, temeljne raziskovalce in današnji obseg pojma parodije, odnos parodije do svojih mejnih zvrsti, še posebej travestije, in pregled medbesedilnih figur in vrst, s pomočjo katerih želim ponovno prebrati Robovo travestijo, parodično delo, roman/povest v verzih ali humor(istič)no pesnitev *Deseti brat*. Vodilni slovenski teoretik tega področja, Marko Juvan, v svoji antologiji parodične pesnitve na Slovenskem Ivana Roba okliče za klasika slovenske parodije, sama pa bi rada pokazala tudi klasičnost njegovega temeljnega dela, *Desetega brata*.



## I.del: Vprašanje parodije

Parodija je oblika, ki se ne pusti zlahka ujeti in zamejiti: oblikuje tako govorni kot pisni jezik, splošno sporazumevalne in strokovne govorice ter nenazadnje literaturo. Izjemno veliko parodije je v političnem in publicističnem diskurzu, ki ju navadno omejujejo konkretni, sinhroni problemi in situacije, verjetno največ pa je v vsakdanjem govoru. V govoru jo navadno izražamo z intonacijo, z izbiro registra, z dikcijo, tako da se (ne) prilagodimo govorni situaciji – ko govorimo, poleg sporočila vedno sporočamo tudi svoj odnos do naslovnika, do teme in lahko tudi do jezika. In tu se parodija »zgodí«. Lahko jo sprožimo že, če za sogovornikom dobesedno ponovimo njegovo izjavo le z majhno spremembo intonacije. Na te vrste parodijo so obsojeni vsi udeleženci komunikacije, vendar se z njo v pričujoči razpravi ne bom ukvarjala. (Dentith 2000.)

Na tem mestu me bolj zanima tisti ozki spekter literarne parodije, ki jo beremo ali poslušamo/gledamo v gledaliških in filmskih predstavah. Ta parodija ima nekoliko drugačne značilnosti in jo je lažje zamejiti in definirati. Parodija znotraj ene same izjave praktično ne obstaja. Zvezana je s kontekstom, s celotnim besedilom, vedno se tke kot veriga in se navezuje na predhodne izjave, tekste, splošno znanje, literarne tokove, na zgodovino – z eno besedo: je intertekstualna in brezpogojno pogojena z intertekstom.

Ker je parodija vezana na družbeni kontekst, v določeni meri podaja kritiko družbe, je ideološka in vstopa v polje satire. Način, na katerega se parodija izraža, pa je ironija: dostikrat je ironija tisti element, ki parodijo aktivira v tekstu. Parodija deluje na tekstualni, ironija pa na semantični ravni. Da bi pojasnila parodijo, moram pojasniti njuni presečni množici, satiro in ironijo; definicija le teh pa ni enostavna, saj se je razumevanje parodije skozi zgodovino glede na estetike posameznih obdobij krčilo in širilo, spreminjalo njene funkcije in pomen. Prav zato želim v uvodnem poglavju pojasniti zgodovinsko vlogo in razumevanje parodije kot oblike literarne vede.

# 1. Zgodovina pojma parodija in njenih literarnovednih raziskovanj

Pred problemsko obravnavo pojmov parodija in travestija ter (vprašanja o potrebnosti) njunega razlikovanja želim povzeti etimologijo pojma, glavna razhajanja v razvoju teorije parodije skozi zgodovino in vzroke za nastanek medbesedilnega pomena parodije, kot jo razumemo danes, ki so nujno potrebni za analizo Robovega *Desetega brata*, ki jo želim izpeljati.

Izraz parodija izhaja iz grške besede »paroidia«, ki ga poznamo že od 5. stoletja pred Kristusom in je sestavljen iz dveh delov: »para« in »oidia«. Notranja dvoumnost, ki ga skrivata ta dva izraza, je rodila napačno razumevanje parodije. »Para« namreč pomeni poleg, ob, pri, proti, »oidia« pa je spev, pesem. Parodija je torej nekaj, kar spremlja (poleg, ob) pesem, hkrati pa je »proti pesem«, njeno nasprotje. Je nekaj, kar parazitira in je lahko nepristno, nekanonsko. (Juvan 1999<sup>2</sup>: 310.) Napačno razumevanje in definiranje parodije je izhajalo tudi iz neupoštevanja zgodovinskega ozadja tega pojma, ali pa iz upoštevanja le enega ali dveh (pomenskih ali vsebinskih) aspektov ter zanemarjanja ostalih. M. Rose navaja in natančno razčleni šest temeljnih vidikov, potrebnih za definiranje parodije, in sicer: a) etimologijo izraza parodija, b) njene komične aspekte, c) njen odnos do predloge oz. tarče, č) recepcijo, d) omeji jo na tekste, kjer parodija ni le tehnika, ampak splošna metoda dela in e) njen odnos do ostalih humornih žanrov in literarnih zvrsti. (Rose 1993: 3,4.)

Po izročilu je začetnik parodije Hiponaks, ki je živel v sredini 6. stoletja pred Kristusom, vendar je prvi o parodiji pisal Aristotel, ki jo je v *Poetiki* definiral kot komično nasprotje homerskega epa, kot je komedija nasprotje tragediji.<sup>1</sup> To je herojsko-komična pesnitev, ki

---

<sup>1</sup> »Tako na primer prikazuje Homer boljše, Kleofon enake, Hegemon s Tasosa (prvi pisec parodij) pa slabše ljudi. Podobno velja za ditirambe in nome: tudi tu lahko kdo posnema tako, kot je Timotej ali kot je Filoksen prikazal Kiklope. In takšna je navsezadnje tudi temeljna razlika, ki loči tragedijo od komedije:

zaradi neskladja med predmeti in načinom posnemanja vzbujajo smeh. Plehko snov prenaša v metrum junaških epov in degradira družbeni položaj oseb, kot na primer domnevno Homerjeva *Batrachomyomachia* ali *Vojna med žabami in mišmi*. Sklepamo, da je Aristotelu parodija pomenila tudi stilni postopek kršenja prave mere, izrazno nabreklost in nespretnost. Aristotel kot izumitelj parodije navaja Hegemona iz Trakije, ki je živel v 5. stoletju pred Kristusom in je verjetno prvi, ki je zmagal na tekmovanju v parodijah. Ta parodijo definira kot različno dolgo pripovedno pesem v epskem metru(mu), z epskim besediščem, ki obravnava lahke, satirične ali psevdo herojske predmete. (V: Rose 1993: 7 in v: Antika 1998: 402.) Glavni antični parodiki so Aristofan, ki parodira tragedijo na splošno, posebno pa še Evripida, Platon, ki je znan po svojih filozofskih dialogih, v katerih smeši sogovornike, posebej zanimiv z vidika parodije je na primer *Simpozij* ter Lukijan, ki smeši mitsko verovanje v olimpske bogove. V rimski dobi je pisanje parodij nekoliko zamrlo.<sup>2</sup>

Število parodij, ki nastane v določeni dobi, dosti pove o naravi te besedilne vrste: obdobje antičnega Rima je prvo od valov, ki parodijo omejuje: določena oblika politike in družbenega reda ne dopušča samokritike: totalitarna/tiranska/trinožna vladavina vsako kritiko ali smešenje razume kot spodkopavanje družbenega reda. V takih dobah je parodija omejena, večkrat se mora skrivati za norostjo. V renesansi imamo v elizabetinski Angliji tako opravka s pojavom dvornega norčaka, ki ga najdemo na primer v Shakespearovih dramah in je ponavadi najbolj modra oseba, ki pa pod krinko norosti smeši, razkriva in preživi. Nekoliko drugačen primer je Orwelova *Živalska farma*, ki pozornemu bralcu govori o življenju v totalitarnem sistemu.

Helenistični komentatorji Aristofanovih komedij razumejo kot parodijo tudi posamezne

---

komedija skuša prikazati ljudi, ki so slabši, tragedija ljudi, ki so boljši kot današnji.« (Aristotel 2005:81 (1448a 10.)

<sup>2</sup> Resničnost te teze je seveda odvisna od tega, kako razumemo parodijo. Leksikon *Antika*, ki to trditev prinaša, parodijo verjetno razume drugače kot Bahtin, ki poudarja, da v grški in rimski antiki sploh ni bilo resnega dela ali stila, ki ne bi bilo parodirano ali travestirano.

citata in posnetke resnih del, ki se pojavijo v znižanem kontekstu. Kvintilijan v 1. stoletju v *Institutio Oratoria* piše, da je ime dobila po péti pesmi, ki posnema drugo pesem v verzni, lahko pa tudi prozni obliki, a zlorablja (izrablja) njen jezik.<sup>3</sup> S to definicijo se sklada kontrafaktura, posebna oblika, ki je bila imenovana tudi duhovna kontrafaktura (ali *parodia sacra*<sup>4</sup>). Kvintilijan parodijo pogojuje tudi s humorjem, ko pravi, da je najbolj ljubka oblika humorja dovtip/šala, saj je njen uspeh odvisen od zgrešenih pričakovanj in spreminjanja pomena besedam, ki so bile mišljene drugače.<sup>5</sup> (Rose 1993: 32.)

Liede piše, da je najbolj razširjena oblika parodije prav *umetniška parodija*, katere končni namen je popolna ponovitev (imitacija), pri kateri parodija uspeh doseže šele, ko njenega sloga ni moč ločiti od sloga parodiranega originala. (Liede 1977: 12—72.) Najpomembnejša je bila menipejska satira,<sup>6</sup> ki je mešala prozo in poezijo, žanre in sloge, citirala in spajala. Bila je dialoška, karnevalska, polemična do modnih idej in s svojim sinkretizmom v jeziku, obliki in slogu je »spodbudila nastanek satirično-utopičnega in komično-humorističnega evropskega romana od renesanse naprej.« (Juvan 1999<sup>2</sup>: 312.)<sup>7</sup>

Drža in odnos parodista do citiranega teksta sta lahko različna.<sup>8</sup> Skozi stoletja se je

---

<sup>3</sup> Ali kot v angleškem prevodu, iz katerega sem prevajala: »A name drawn from songs sung in imitation of others, but employed by an abuse of language to designate imitation in verse or prose.« (Quintilian 1960: 395.)

<sup>4</sup> »Toda precej bolj tvorna je bila kontrafakturna profanizacija sakralnih besedil in obrazcev.« (Juvan 2000: 37—41.)

<sup>5</sup> Šaljiv učinek lahko povzroči nepričakovan element, kot ga na primer uporabi Cicero: »Kaj temu možu primanjkuje razen bogastva in vrlin?« (V: Rose 1993: 32.)

<sup>6</sup> Tudi *Satirae Menippeae*, imenujejo se po Menipu iz Garade, grškem filozofu, »ki je smešil neumnosti ljudi in filozofov v resnobno-komičnem slogu, z mešanico proze in verzov.« (Antika 1998: 349, 495-497.)

<sup>7</sup> Naslednji pomemben razpravljalec o parodiji je precej mlajši Julij Scaliger, ki v svojem delu *Poetices libri septem* (1561) parodijo razume kot pesem, ki resno besedilo sprevača v smešno: »the inversion of another song which turns it into the ridiculous.« (V: Rose 1993: 30.)

<sup>8</sup> Parodist parodirano delo lahko zaničuje in ga zato smeši, ali pa do njega čuti simpatijo in ga citira zato, ker ga občuduje. Lelièvre pravi, da smešenje tarče še ne pomeni, da jo parodist popolnoma odklanja. (V: Rose 1993: 45—47.)

parodija skrčila na tip burleske,<sup>9</sup> v moderni literarni kritiki je postajala bolj in bolj negativna, nizko cenjena in nesprejeta v kanon. Posebej od 16. do 18. stoletja je bila parodija uveljavljena kot burleska ali travestija, pa tudi herojsko-komična pesnitev ali roman in pastiš, s katerimi so avtorji slabili pomen visokih in prestižnih pesniških vrst, kot sta ep in tragedija.<sup>10</sup> Juvan (1999<sup>2</sup>) v svoji antologiji parodije opisuje, kako v resnici namen teh nizko pojmovanih zvrsti ni bil zgolj v smešenju, temveč so kazale na zakrnelost in zastarelost antičnih jezikovnih in žanrskih vzorcev, ki so bili še vedno v modi. V novem veku se je uporaba parodije še razširila, in sicer tako med marginalne kot ugledne avtorje, med kratke literarne žanre (oda, balada, sonet), žanre lahke književnosti (grozljivi, pustolovski roman, ljubezenska povest, detektivka), med prepoznavne avtorske sloge in modne časovne smernice (svetobolje), med filozofska in znanstvena dela ter publicistiko.

V obdobju od 16. do sredine 19. stoletja so jedro in podlago sodobnim teorijam ter razumevanju parodije dali Julius Scaliger, Nicolas Boileau, Johann J. Eschenburg, Carl F. Flogel, A. W. Schlegel, G. W. F. Hegel in F. T. Vischer. Parodijo so razumeli kot »zamenjavo posameznih besed ali fraz, ki resen izvirnik posmehljivo sprevrne v komično ali satirično sporočilo, kot ohranitev besed in posnemanje oblike ali stila vzvišenega besedila ob sočasni profanizaciji njegove snovi ali teme; na drugi strani pa so z izrazom parodija vse pogosteje označevali tudi zafiklljivo posnemanje izraznih značilnosti (manire) kakšnega avtorja, žanra ali sloga.« (V: Juvan 1999<sup>2</sup>: 320, 321.)

Poleg neškodljive zabave je parodija v novem veku dobila tudi pomen literarne kritike, kritičnega razgaljanja in estetske razzodbe. Svojo kritiko nad zastarelimi oblikami in modo je izvrševala s karikaturjo, prav tako pa je štitala uveljavljen kanon pred novostmi, ki bi ga utegnile omajati. S tem se je temeljno preoblikovala funkcija parodije, ki ni le

---

<sup>9</sup> Glej: Cuddon, J. A., 1979: 92 ter v nadaljevanju v poglavju o tradicionalnih medbesedilnih pojavih in mejah parodije.

<sup>10</sup> Take vrste parodist, (samo)ironik in satirik je Alexander Pope, sodobnik Drydna in Swifta, katerega opus obsega napade na sodobnike in antične vzore, na primer Horaca. (Drabble 1990: 778.)

samozadostna zabava, niti zgolj kritika ali ščitenje, temveč kombinacija vsega trojega. Slednje je parodijo utrdilo kot vrsto in ji dalo novo perspektivo, ki jo je zgubila v antiki in srednjemu veku, ni pa ji vrnilo izgubljenega ugleda. Še vedno je veljala za parazitsko, zaradi komike, profanosti in množičnosti pa za trivialno. Odnos do nje se je dokončno spremenil z nastopom avantgard, modernizma in postmodernizma. (Juvan 1999<sup>2</sup>.)

Najpomembnejši moderni teoretiki parodije so: Jurij Tinjanov, Mihail Bahtin, Wolfgang Karrer, Gerard Genette, Linda Hutcheon, Margaret Rose in Simon Dentith.<sup>11</sup> Parodijo kot krovni pojem za travestijo in ostale pojave, za katere je značilen parodičen odnos do sveta, ponovno srečamo v novem kontekstu teorije intertekstualnosti, ki je spremenila optiko obsežnega dela literarne teorije in parodijo vpela v nove filozofske okvire. Posebej se s parodijo in postmodernizmom ukvarjajo Hutcheonova, Rose in Dentith. Rose (1993: 35) pa poleg ostalih aspektov v svojo definicijo parodije vnaša tudi vpliv bralske recepcije, ki se zdi posebej pomemben za branje Robovega *Desetega brata*. Vsako konkretno besedilo opravi določeno pot, ob tem pa se povzpne v literarni kanon ali ne. Procese, ki vplivajo na sakralizacijo konkretnega besedila, pogojujejo člani v literarni komunikaciji: recepcija oz. bralski sprejem je eden izmed pomembnih udeležencev/členov te verige. Ker želim v analizi Robovega besedila pojasniti konkretno recepcijsko pot, bi rada tem mestu predstavila nekatere nasvete M. Rose, kako v besedilu lahko na različnih ravneh prepoznamo in posledično aktiviramo parodijo.

**I. Sprememba koherence**, tj. pomenske ravni citiranega besedila, ki vključuje:

1) Semantične spremembe: a) navidezno nepomembne, absurde spremembe sporočila

---

<sup>11</sup> O slovenskih teoretikih in teorijah bom razmišljala kasneje, na tem mestu lahko ob bok omenjenim teoretikom postavim Marka Juvana, ki je parodiji posvetil tudi svojo doktorsko dizertacijo z naslovom *Parodija in slovenski literarni kanon (modeli, analize, interpretacije)*, (1993). Wolfgang Karrer se je v svoji nemški monografiji posebej posvetil travestiji, v zaključku prvega dela bom natančneje opisala njegov nov pogled na travestijo in njene aplikacije v dobi različnih medijev. Genette in Bahtin sta najbolj vplivna pri obravnavi in razvoju teorije intertekstualnosti, Hutcheonova pa poleg dizertacije o parodiji veliko piše tudi o ironiji, tako da bom njeno teorijo omenila v poglavju o ironiji.

ali predmetne vsebine originala; b) spremembe sporočila ali predmeta snovi originala na bolj pomemben način, na primer na ironičen, satiričen ali komičen način spreminja značilnosti besedila. 2) Spremembe v izbiri besed, dobesedni pomen in metaforične funkcije besed, vzeti iz originala. 3) Sintaktične spremembe, (ki seveda vplivajo tudi na semantično raven). 4) Spremembe slovničnega časa, osebe ali drugih slovničnih značilnosti stavka. 5) Meje med odlomki znotraj parodije, ki so vzeti iz parodiranega dela. 6) Spremembe med posnemanim (imitiranim) tekstom in ostalimi kontekstualnimi spremembami v parodiji. 7) Spremembe sociolekta, idiolektov in drugih elementov leksike. 8) Spremembe metruma ali ritma v verzni parodiji in drugih formalnih elementov pri drami in prozi.

## II. **Neposredna izjava**, trditev:

1) Razlaga, komentar, pripomba o parodiranem tekstu, o avtorju parodije ali o bralcih. 2) Pojasnilo (o) bralcu parodije. 3) Pojasnilo o avtorju parodije. 4) Razlaga<sup>12</sup> parodije kot celovitega besedila.

## III. **Vpliv na bralca**:

1) Šok, presenečenje in humor, izhajajoč iz konflikta med pričakovanji in tekstom parodije. 2) Sprememba bralčevega pogleda na parodirani (izvorni) tekst.

## IV. **Spremembe pričakovanega stila** ali predmetne **vsebine**:

Dober način za prepoznavanje parodičnosti je tudi sprememba stila besedila ali sprememba konteksta parodiranega teksta v novem besedilu. To se zgodi, ko bralec poveže stil pisanja besedila, ki ga bere, s parodiranim besedilom. Bralec se zave, da stil, ki ga pravkar bere, ni značilen za avtorja tega dela, temveč za nekoga drugega, pa naj gre za besedilo, pisca, slog ali kaj drugega. Tako imamo štiri možne (empirične) bralske odzive na parodijo:

---

<sup>12</sup> V izvirmiku »comments« (pri vseh alinejah) lahko prevajamo in razumemo kot komentarje, pojasnila, namige, omembe v delu, širšo citatnost.

A) Bralec ne prepozna vsebnosti ironije, citatni tekst bere kot homogeni del teksta. B) Bralec zazna vsebnost vseh navzočih tekstov (stilov), vendar ne prepozna ironične osti in ne pozna parodiranega teksta, zato misli, da avtor napačno citira. C) Bralec prepozna parodirane odlomke v besedilu in pozna ime, na katero se parodija nanaša. Č) Bralec prepozna parodijo, pozna pa tudi obe besedili – parodirano in parodijo, ob besedilu (prepoznavanju) uživa. To je idealen recepcijski odziv na parodijo. (Rose 1993: 34—43.)



## 2. Intertekstualnost

V poglavju o intertekstualnosti želim pojasniti razliko med tradicionalnimi uporabami in pojmovanjem parodičnosti ter njenih zvrsti, ki se v literaturo vključujejo od njenih začetnih pojavov, in novim filozofskim razumevanjem intertekstualnosti, ki je nastalo v Franciji iz smeri poststrukturalizma<sup>13</sup> in se sprva ni nanašalo izrecno na literarne tekste, a so ga kasnejši teoretiki prenesli v literarno vedo, kjer je pustil poseben pečat.

V terminološko zmedo se je v slovenskem prostoru vtaknil Juvan, ki je uvedel razločevanje med pojmi intertekstualnost, medbesedilnost ter citatnost. Izposojenko intertekstualnost razume v pomenu obče intertekstualnosti, posebej še v poststrukturalističnem oziru, pojem medbesedilnost pa je primeren takrat, kadar občo intertekstualnost rabimo kot opisno kategorijo v okviru literarnovedne ali jezikoslovne problematike. Tretji izraz, citatnost, predlaga v primeru konvencionalno zaznamovanega vnašanja tuje izjave v besedilo in njene razpoznavne navzočnosti in drugačnosti. (Juvan 2000: 58.)

Ker je literarno delo, ki ga obravnavam v nadaljevanju, tradicionalno zasnovana travestija oz. širše razumljena parodija, bom najprej predstavila tradicionalne medbesedilne pojave, kajti novi pojavi niso vplivali na njegov nastanek, temveč zgolj na kasnejšo recepcijo in branja. V drugem delu tega poglavja se bom osredotočila na koncepcije citatnosti in medbesedilno sklicevanje, s pomočjo katerih ponovno berem Robovega *Desetega brata*.

Pokazati želim, da Robovo delo ni enoplastno in ne ustreza povsem obsegu tradicionalnega žanra travestije. Zato bom podrobneje obravnavala tudi ironijo (ter satiro), saj je kvaliteta Robovega *Desetega brata* prav v prepletanju različnih postopkov, s čimer se izmika enosmerni interpretaciji.

---

<sup>13</sup> Pojem intertekstualnost je skovala Julija Kristeva v letih 1966–67 in ga je razumela izrazito široko: medbesedilno, meddiskurzivno, celo medkulturno. V obeh različicah razprave o Bahtinu, besedi, dialogu in romanu (1967 in 1969) je prvič formulirala tudi koncepcijo intertekstualnosti. (Virik 2000, 31, 73.)

## 2.1 (Tradicionalni) medbesedilni pojavi in meje parodije

Renate Lachmann piše, da je spomin teksta njegova medbesedilnost, književnost pa je mnemotehnična umetnost *par excellence*, saj utemeljuje spomin kulture. (V: Juvan 2006: 277.) Medbesedilni pojavi niso nastali skupaj z modernim neologizmom medbesedilnost oziroma intertekstualnost, ampak živijo že od prej, in sicer v folkloristiki, literaturi, filozofiji, teologiji, filologiji, in drugih znanostih. Roland Barthes piše, da intertekstualnost predstavlja dva obraza: zakon, ječo in zgodovinski kod za nadzor kulturne ideologije, hkrati pa predstavlja tudi ključ za izhod iz te ujetosti. (V: Juvan 2000: 14.) Tradicionalne medbesedilne vrste in oblike, ki so obstajale še pred uvedbo strokovne obravnave intertekstualnosti, so:

**Topika (gr.: *topoi*, lat.: *loci communes*, sln.: *topika*) – obča mesta.** Obče mesto (*topos*) je sredstvo ohranjanja kulturnega spomina med retorji, politiki, pesniki, pravniki, poetologi, hermanevtiki, filozofi in teologi, ki topiko uporabljajo za oblikovanje prepričljivega argumenta, mnenja, stališča, misli in jezikovnih formulacij. Od antike pa do nastopa estetike enkratnosti in izvornosti topika predstavlja transhistorični repertoar tradicije. Najdemo jo v obliki citatov, sentenc, motivno-zgradbenih eksempljev, prisposodob, motivnih in stilnih klišejev, miselnih krilatic, podob, situacij, alegorij in simbolov.<sup>14</sup> V Nemčiji se je razvila literarno zgodovinska disciplina *Toposforschung*, ki jo je utemeljil E. R. Curtius. (Literatura 1977: 244, Antika 1998: 56, 98 in Juvan 2006: 278, 288.)

**Citat (apoftegma, gnoma, sentenca; moto).** Današnji pomen, tj. navedek, izposoja odlomka iz besedila, je citat dobil šele v 16., uveljavil pa se je v 18. stoletju. Čut za dobesedno navajanje je izostril Erazem Rotterdamski, ki je v *Auctores citandi formulae* napisal šestindvajset obrazcev za citiranje avtorjev. V antiki so uporabljali apoftegme,

---

<sup>14</sup> V Robovem *Desetem bratu* se na primer večkrat pojavlja *topos* Parnasa, prav tako pa tudi pregovori in reki, na primer: »amici, amo – ergo sum« (92), ki prenovitev Descartesovega izreka 'mislim, torej sem' vzpostavi tako, da 'mislim' zamenja z 'ljubim'.

hkrati pa tudi sopomenki gnoma in sentenca, ki so označevale izreke znanih filozofov in zgodovinskih osebnosti, navadno izhajale iz anekdot in so pomenile okras govora. V srednjem veku so citirali le še *Sveto pismo*, sicer pa je v modo prišla parafraza. Poleg sentenc se je uveljavil tudi moto ali epigraf, in sicer kot komentar in napoved teme, napoved pomenske razsežnosti, lahko pa za nakazovanje kontrasta ali analogije citiranega besedila z novim. Druga funkcija mota pa je lahko prikaz ozadja pomena in estetskega profila.<sup>15</sup> (Cuddon 1987: 52, 288, 405, 549, 616 in Juvan 2000: 25—30.)

**Aluzija.** Aluzija s svojim etimološkim pomenom (alludere) implicira igrivost in se od ostalih oblik razlikuje po tem, da je konkretna vsebina, na katero se nanaša, zamolčana. V besedilu je skrit nek vzorec, struktura, ki namiguje na drugo besedilo. To je lahko lastno ime, stilem, situacija, dogodek, oseba, pomembno je le, da ga bralec prepozna. Aludirati je možno na sodobne osebe, dogodke, ideje, na mite in zgodovino ali literarna dela. Posebej močno je aluzija zaznamovala učeno poezijo, imenovano *poeta erudita*.<sup>16</sup> (Cuddon 1987: 31, Webber 1999.)

**Parafraza, imitacija in prevod.** Pojem parafraza je definiral Kvintilijan v delu *Institutio oratoria*, kjer jo razume kot obnovo, z drugimi besedami povedan smisel parafraziranega besedila, kjer pa se hkrati ni moč izogniti interpretaciji. Sem spada prevod iz poezije v prozo, tudi dešifriranje tropov in figur, lahko pa je šlo za tekmovanje govornika, kako bi določeno misel povedal bolje kot njegov predhodnik.<sup>17</sup> (Cuddon 1987: 481, 325, Juvan 2000: 31—37.)

---

<sup>15</sup> Jurčič svoja poglavja pričinja z moti, prav tako tudi njegov parodist Rob. V drugem delu bom pokazala odnos med predlogo in travestijo ter opozorila na posebnost Roba, da ves čas eksplicitno opozarja na dele, ki jih povzema po Jurčiču. V štirih motih Rob neposredno parodira Jurčičeve verze.

<sup>16</sup> Robov *Deseti brat* je poln aluzij na sodobno politično dogajanje (Kraljevina Jugoslavija (49), korupcija (59, 60), španska državljanska (32) in kitajsko japonska vojna (118)); zanimiv je lik Vencljeve hčerke Maričke, ki jo preimenuje v Olgo in s tem aludira na Puškinovega *Jevgenija Onjegina* (94).

<sup>17</sup> Stanovnik (1998) natančno opredeli tudi razlike med prevodom, priredbo, prevodom priredbe in imitacijo na primeru Shakespeara ter zariše podrobne razlike med posameznimi vrstami (in mejami) parafraziranja.

**Parodija (menipejska satira, kontrafaktura, travestija, burleska) in pastiš.** Med najpomembnejšimi medbesedilnimi pojavi so bili v zgodovini literarne vede tisti, kjer je bila interakcija med predlogo in besedilom najbolj intenzivna. »V njih je bila razlika med tujim in lastnim diskurzom ne le razvidna, ampak tudi ustvarjalno izkoriščena, in to na pomensko-tematski, jezikovno-stilni, oblikovni, žanrski in idejno-vrednostni ravni.« (Juvan 2000: 37.) Najstarejša in najproduktivnejša je bila seveda parodija.<sup>18</sup> Za razliko od nje menipejska satira (ime ima po Menipu iz Gadare), kamor spada na primer Rabelaisov *Gargantua in Pantagruel* ali Voltairov *Candid*, »v slogovni, žanrski, jezikovni, verzno-prozni mešanici, s spoji drzne fantastike, pustolovskih sivejev, sinkretičnih mitologemov in grobega verzizma kritično osvetljuje velike filozofsko-religiozne teme, sisteme in predstave ter jih komično familizira.« Poznamo tudi horacijsko, juvanalsko satiro, satirično burlesko in satirično komedijo. (Snodgrass 1996: 405—412, Juvan 2000: 39.)

Kontrafaktura je oblika, ki se sklada z definicijo, s katero je parodijo definirala Kvintilijan. »Je namreč takšna imitacija oz. predelava znane pesmi (napeva), ki z najmanjšimi spremembami posameznih besed in fraz v okviru izposojenega besedila vpelje novo, od izvirnika povsem drugačno sporočilo, ne da bi pri tem predlogo samo smešila in kritizirala.« (Juvan 2000: 40.) Poznamo kontrafakture, ki so v nabožne preurejale posvetne pesmi in imele popularne melodije, te se imenujejo *parodia sacra*, precej pogostejši pa je obraten postopek, zabavna profanizacija nabožnih besedil.

V času med 16. in 18. stoletjem so parodijo izrabljali predvsem za burleskno pesništvo in komično-humoristični roman, s katerimi so spodbijali neomajno avtoriteto antičnih zgledov, in sicer na način, da so navidez posnemali pravila antične estetike, razdirali pa so jo z namernimi kršitvami. Travestija je vrsta burlesknega pesništva, ki je bila največkrat pisana v komičnem verzu kot pesnitev, lahko pa tudi kot dramsko ali prozno

---

<sup>18</sup> Definicije, razumevanje parodije sem opisala v poglavju o zgodovini pojmovanja besede parodija in njenih strokovnih razpravljanj.

delo. Za predlogo so taka dela izbrala *Eneido* ali kako podobno mogočno delo in vulgarizirala osebe, nižala slog, vnesla namige na sodobnost in delo aktualizirala.<sup>19</sup> Za razliko od travestije herojsko-komična pesnitev ohrani slog junaškega epa, drastično pa zniža vsebino. Prav tako se ne opira na pomembno kanonizirano delo, temveč na splošne konvencije. Herojsko-komična pesnitev se je razvila v burlesko, katere ime izhaja iz it. izraza 'burla', (in logično) iz Italije, kjer je bila uveljavljena že v 16. stoletju, Francozi pa so jo prevzeli stoletje kasneje.<sup>20</sup> Specifika burleske je poleg nizkega sloga tudi uporaba vulgarizmov, dialektizmov in kolokvializmov, izraz je bil v uporabi tudi za komično-humoristične romane, kot je *Don Kihot*, predvsem pa je burleska prevzela žanrsko vlogo.<sup>21</sup> Neskladnost med obliko in vsebino, nasprotje med tem, kar je rečeno, in načinom, kako je rečeno, je nujen pogoj za burlesko. (Bond 1932: 3.) H. Home ta izvir smešnosti imenuje nasprotje med vsebino («subject») in načinom opisovanja. V kompoziciji burleske, kot trdi, nikoli ne sme biti očitne komike, saj bi uničila ta kontrast, ko se avtor pretvarja, da vsebino jemlje skrajno resno, kot vzvišeno in veličastno. (Home 1762: 350.) Boileau v opozicijo burleski postavi novo burlesko, ki uporablja bolj uglajeno komiko in nizke značaje postavlja na visoko raven epskega sloga. Na podlagi razmerja nove in stare burleske se je razvilo tudi nasprotje med travestijo in parodijo. Bond pa razdeli burlesko na visoko in nizko in med nizko burlesko uvršča travestijo in hudibrastični verz,<sup>22</sup> med visoko pa parodijo in komično-heroično pesnitev. Tako se med

---

<sup>19</sup> O sodobni travestiji veliko piše W. Karrer in podrobno razčleni njen odnos s parodijo.

<sup>20</sup> Richman P. Bond jo v svoji monografiji (1923) *English Burlesque Poetry, 1700-1750* opredeljuje kot štorasto, radostno, prijetno, a tudi groteskno obliko nizke komičnosti, ki pretirano oponaša slog /.../ ne glede na žanr parodiranega besedila (Bond 1932: 19.)

<sup>21</sup> Nasprotno P. Pavis za gledališko burlesko (burko) trdi, da ni zvrst, temveč slog in estetsko načelo, v katerem nastopa burkež ali Harlekin in jo je težko ločiti od satire in komedije, saj pogosto uporablja »pamflet, družbeno ali politično satiro«. Nastala je kot »reakcija zoper jarem klasičnih pravil«, vendar je »burleskna pisava – ali vnovična pisava - /.../ stilistična deformacija norme, skrbno raziskano in dragoceno gradivo izražanja, nikakor ne ljudska in spontana zvrst. Je znamenje visokih stilov in ironičnih duhov, ki občudujejo parodirani predmet, in tako v obliki kot v tematiki stavijo na komične učinke kontrasta in presežnika«. (Pavis 1997: 77, 78.)

<sup>22</sup> Hudibrastični verz (povzemam ga po angleški različici hudibrastic verse) je imenovan po delu Samuela

parodijo in travestijo vzpostavi razmerje opozicijskih parov, enako kot med novo in (staro) burlesko. (Bond 1932: 11.)

Uporaba pojma burleska za parodijo je burleski omogočila pregnati žanr komične parodije iz kanona resne in sprejete literature kljub starejšim, komičnim in demokratičnim uporabam parodije. Eden od učinkov tega izгона parodije v burlesko je, da je postala manjvredna literarna vrsta, dojeta kot nezmožna kompleksnosti in resnosti. (Rose 1993: 67, 68.)

Nekoliko mlajši je izraz **pastiš**,<sup>23</sup> ki ga je literarna veda preko slikarstva prevzela iz kulinarike. Gre za posnemanje sloga avtorja, tako da uporabi njegove tipične motive in tehniko, vendar jih novo delo organizira po svoje, ponavadi iz občudovanja določenega avtorja, a hkrati s kritično distanco ali celo s posmehom. Poleg omenjenih ostaja še nekaj oblik in zvrsti, ki pa so po svoji tvornosti in uporabah na robu parodije.<sup>24</sup> M. Rose omenja plagiatorstvo, potegavščine, ki prikrivajo namen in so ironičen ponaredek določenega dela, posebno obliko imitiranja neuspešnega in netaleantiranega avtorja, nenazadnje pa tudi zasmeh ali posmeh in pa persiflažo, ki bolj kot tehniko pisanja označuje odnos pisca. (Rose 1993: 68—71.)

Nenazadnje moram, ko razmišljam o oblikah in vrstah parodije in o njenem robu,

---

Butlerja *Hudibras* (1663, 1674, 1678) in označuje »psevdo-heroična satirična pesem v zaporedno rimanih osmercih«. (Cuddon 1979: 312, Dentith 2000: 191.)

<sup>23</sup> M. Rose po *A Dictionary of Art and Artists* povzema, da je pastiš »posnemanje ali ponaredek, katerega motivi so prevzeti iz izvornih del drugih avtorjev in ponovno uporabljeni tako, da jih razumemo kot samostojno izvorno delo«. (V: Rose 1993: 72.)

<sup>24</sup> **Palinodija** je »pesem, s katero avtor prekliče svoje ali kako drugo delo, napisano v enaki obliki« (Juvan 2000: 46). **Centó ali krpanka** je kolaž citiranih verzov različnih avtorjev (ali različnih besedil istega avtorja), sestavljenih skupaj. (Cuddon 1987: 108.) **Anagram** je besedilo, ki po porazporeditvi črk poleg odkritega sporočila proizvede še eno ali več skritih. (Cuddon 1987: 38.) **Emblem** združi rek, epigram in sliko, **montaža** je značilna za obdobje modernizma in avantgarde, in sicer spaja različne ravni resničnosti ali različne besedilne, miselne ali stavčne odlomke. (Cuddon 1987: 217, 235.)

osvetliti tudi pojma satira in ironija. Parodija, satira in ironija se pogosto mešajo in prepletajo, sestavine ene se pojavljajo v drugi. Nekatere moderne diskusije satiri očitajo pomanjkanje subtilne ironije, medtem ko parodija jemlje elemente obeh, ironije in satire. F. Schlegel je pisal, da je romantična ironija višja od satire, in bi se tako romantična ironija lahko imenovala samo-parodija. Različne definicije parodije kot ironične in satirične, ki so skozi stoletja kazale na uporabo satire in ironije v parodiji, pričajo o kompatibilnosti obeh s parodijo. (V: Rose 1993: 88.)

Svoje razumevanje razlikovanja **satire** in parodije sem naslonila na teorijo Michaela Issacharofa (1989), ki se sprašuje, ali ju je možno ločiti, ali obstajata pojava kot sta čista satira ali parodija, ter ali lahko soobstajata. Glavna razlika med tema žanroma, kot dokazuje avtor, je v tem, na kaj se nanašata. Če naj začnem z najbolj očitnim: satira ni vrsta intertekstualnosti, kar parodija je. Satira in ironija sta dostikrat pomešani, ker sta oba načina kritična: obe merita na to, da bi razkrinkali tisto, kar daje vtis, da je resno, obe spodkopavata in uničujeta. Satira (ki ima za izhodišče moralizem v najširšem pomenu besede, to je v političnem, socialnem ali filozofskem) ni pogojena s predhodnim tekstom: njene tarče so pogosteje kot znaki zunajbesedilne stvari. Toda satira in parodija lahko sobivata v danem delu, saj vidimo, da je mogoče hkrati smešiti ideje in način, na katerega so izražene. Zato je včasih težko razvozlati parodijo in satiro, na primer ko Voltaire v *Kandidu* napada Leibnizove ideje in hkrati tudi način izražanja, slog.

Ločnico parodije in satire poskušamo potegniti s pomočjo ideologije. Najbolj očitno je tekst ideološki, ko gre za ideološko referenco; v tekstu je omenjena filozofska ali teološka ideja, politična institucija, režim ali oseba. Ideologija je neposredno navzoča v tekstu in pripada žanru satire, ki je do te ideologije vedno kritična, jo (anti)propagira. Toda obstaja tudi drug način, kako ideologija deluje v tekstu: tekst je lahko ideološki v načinu, na katerega izbira – in parodira – izbrani tekst. Tu govorimo o ideologiji teksta, ki je značilna za parodijo. Način, na katerega izbira slogovna sredstva, besedila, iz katerih izbira, niso nič manj ideološka kot omembe realnih ideološko delujočih organov ali procesov.

Issacharof si iz literarne vede izposodi termina »referent«, označenec in »signifier«, označevalec ter ju primerja z žanroma satire in parodije; označenec je pogojen z besedo, vsebino, označevalec pa je lahko uporabljen neusmerjeno, ni nujno, da ima vsebino, kot lahko vidimo na primeru diskurza dadaistov in surrealistov. Iz tega sledi, da je satira podrejena parodiji, vendar ne obratno.

Avtor satiro in parodijo primerja z Jakobsonovimi funkcijami jezika in parodijo označi kot poetsko funkcijo, katere cilj je, kako je nekaj izraženo, izraz, Issacharof to imenuje »medij«, satira pa predstavlja referencialno funkcijo, ki se osredotoča na vsebino, na kontekst, na zunajbesedilno stvarnost. Čista satira se vedno nanaša na nekaj, kar je zunaj besedila, na račun označevalca se mora omejiti samo na označenec. Čista parodija pa se na račun sporočila nanaša na intertekstualnost, na druga besedila, osredotoča se na medigro med hiperteksom in hipotekstom, če uporabimo Genettovo terminologijo; je logocentrična, kar pomeni, da ima v ospredju frazeologijo ali druge besedne ali strokovne konvencije tarčnega teksta, in ne poudarja zunajbesedilnih referenc/omemb. Kljub poglobljeni raziskavi Issacharof ni našel besedilnih primerov čiste parodije ali satire, saj noben tekst ni pisan v literarnem vakuumu.

»Moja hipoteza je, da parodija in satira ležita na premici, od najbolj hermetičnih in formalističnih tekstov, kjer je ključna parodija, pa do najbolj ideološko osredotočenih, kjer je focus na označencu (referentu), kjer glavni cilj predstavlja vsebina in kjer je skrb za (gledališki) medij razvrednotena (ni obremenjen z medijem-obliko-izrazom). V neznanski večini tekstov se parodija in satira verjetno prekrivata, posebno če sta uporabljena, da bi skupaj okrepili končni ideološki in estetski cilj avtorja. Drugače pa parodija lahko opravlja satirični namen bolj daljnosežno kot tekstna parodija, ki komaj prikriva avtorjeve ideološke namene.« (Issacharof 1989: 219.)

Ker sta obe, satira in parodija kritični vrsti, nikakor ne moreta biti popolnoma ideološko nevtralni. Satira je po definiciji nujno opredeljena, konec koncev pa tudi parodija svoje bodice pogosto naperja v literarni kanon z namenom, da detronizira (malo)meščanske oblike literature. Ideološko satira odgovarja ideologiji v tekstu, medtem ko je parodija



bolj povezana z ideologijo teksta. Fokus satire je torej zunajbesedilen, fokus parodije pa medbesedilen. Satira in parodija lahko brez dvoma sobivata, toda če imamo opravka s čisto satiro, potem v njej ni prostora za čisto parodijo in obratno. Satira je bolj jasna v svoji socialni in ideološki zavezanosti, parodija pa je navadno bolj "literarna", obrnjena nase (navznoter), samorefleksivna. (Issacharof 1989: 211—221.)

**Ironija** je za parodijo dosti pomembnejša, kot se sprva zdi,<sup>25</sup> saj jo razumemo kot aktiviranje parodije v tekstu.<sup>26</sup> Hkrati pa jo nekateri teoretiki razumejo celo kot krovni pojem komedije.<sup>27</sup> Različni teoretiki jo poskušajo ponovno definirati in klasificirati, pri čemer jim je v ospredju želja, da bi jo končno ustrezno zamejili ali vsaj pokazali njeno neujemljivost. Najstarejša (še vedno tudi slovarska<sup>28</sup>) je delitev na besedno in situacijsko ironijo, pri čemer je osnovni pomen (besedne) ironije retorična figura, ki sporoča nekaj drugega, kar izraža z besedami. Drugi, figurativni pomen pa je ironija kot stanje ali dogodek, ki je nasproten pričakovanemu; cilj akcije je posmeh temu, kar smo pričakovali ali bi bilo ustrezno. (V: Muecke 2009: 110.) Muecke dodaja postopek tvorjenja obeh vrst: za besedno rečemo: »x nastopa ironično«, za situacijsko pa: »ironično je, da«.

---

<sup>25</sup> Dejstvo samo, da so v prvi številki revije *Literatura* 2009 tematski blok posvetili ironiji, pa tudi pogled na cobiss ali pa splošno prepričanje vseh piščočih teoretikov o tej temi potrjujejo, da je v slovenskem prostoru slabo obdelana, nezadovoljivo definirana, pri čemer ne tolaži dejstvo, da drugje ni dosti bolje. V angleškem območju so znana imena W. C. Booth, Brook-Rose, Muecke, L. Hutcheon, ki pa se vsi po malem počutijo pionirje, saj svoje monografije začenjajo z opazko, da tema ni (zadovoljivo) raziskana. Skup šestih slovenskih razprav in uvodnika na temo ironije je v omenjeni diskurz prinesel veliko svežine, dinamike in optimizma.

<sup>26</sup> »Ironija deluje na mikroskopski (semantični) ravni enako kot parodija na makroskopski (tekstualni) ravni.« (Hutcheon 1981: 141.)

<sup>27</sup> »Svet je komedija za tiste, ki mislijo, tragedija pa za tiste, ki čutijo.« (Warpole V: Kozak 2009: 184.) – »Vendar ironija ne more ostati podrejena komediji, temveč prej nasprotno: komedijo bi morali razumeti kot eno sestavin ironije.« (Kozak 2009: 190.)

<sup>28</sup> Za rimske retorike (posebej Cicera in Kvintiljana) je ironija »pomenila retorično figuro in način govora, v katerem je pomen sporočila pretežno nasproten pomenu besed. Ta dvoreznost očitno predstavlja diahrono lastnost ironije«. (Cuddon 1979: 336.)

Še vedno aktualna je osnovna delitev ironije na sokratsko, retorično in romantično. Sokratska ironija »dvomi v samospoznanje kot v spoznanje sveta in pristane pri spoznanju lastne nevednosti«. (Jankelevitch 2009: 142.) Sokrat je dražil in budil Atence s pronicljivimi dialogi, za kar je plačal z življenjem, zaradi česar sokratska ironija nima le retorične, ampak tudi izrazito praktično vrednost spoznanja. Romantična ironija<sup>29</sup> pa za razliko od nje »omalovažuje svet le zato, da se lahko resneje jemlje sama.« (Jankelevitch 2009: 142.) Je edina ironija, ki se prvotno vzpostavlja na območju literature, kot odnos subjekta do svojega dela, teksta. Vezana je na obdobje nemške romantike, vendar je imela svoje predhodnike, prav tako pa ima tudi danes nadaljevalce in jo na nek način smemo razumeti tudi kot univerzalno. Retorična ironija je bila predvsem predmet antičnih razprav z namenom retoričnega prepričevanja poslušalcev; lahko leti na posameznika, skupino, ali pa služi družbenim ciljem. (Čučnik 2009: 4.)

Muecke jo razdeli tudi na tri stopnje: odkrita ironija je povsem nedvoumna, lahko sarkazem, jedka ironija ali pa težka ironija; največji avtor odkrite ironije je Milton. Ironija, ki nas želi dalj časa držati v napetosti, ki se ne želi takoj izčrpati in spretno variira postopke, je prikrita. Sporoča nam svoje znake, a jo moramo izslediti sami. Zasebna ironija je tiste vrste postopek, ki naj ga ne bi uvidela niti žrtev niti kdo drug. – Poleg stopenj se poljubno križajo še štirje načini ironičnega nastopanja (brezosebna, samoomalovažujoča, naivna in dramaturgirana ironija). Brezosebna je ironija, v kateri ne zaznamo ironika kot osebe ali nosilca vrednot in prepričanj, ki izreka sodbo; samoomalovažujoča ironija je »subjektivna ustreznica bodisi podcenjevanja bodisi pretiravanja. Ironik se najbolj umakne v naivni ironiji, v dramaturgirani ironiji pa gre predvsem za primer situacijske ironije, ki jo prikazuje podobno, kot jo srečamo v realnem življenju. (Muecke 2009: 133, 134.)

---

<sup>29</sup> Juvan posebej opozarja na romantično ironijo kot estetsko ali spoznavno-etično kategorijo za razliko od romantične ironije kot (tehnik) postopka. V slednjem pomenu predstavlja »tehniko za razbijanje iluzije in ohlajanje romantičnih čustev: kompozicijskega sopostavljanja vzvišenega, domišljjskega in banalnega, verističnega, klimaksa in antiklimaksa. To tehniko so razvili zlasti Byron, Puškin, Heine in vsi, ki so se nanje navezovali«. (Juvan 1997: 153, 154.)

Za Thirlwalla je lahko ironija verbalna (v skladu s klasično retoriko), dialektična (za celovite sklope argumentov, na primer Platonove dialoge) in praktična, ki je tudi tragična, dramatična ali sofoklejska ironija. Kot primer tragične - tudi ironije usode - večina slovarjev in avtorjev navaja *Ojdipa*. Ironija je namenjena gledalcu, ki naj bi na koncu doživel katarzo. (V: Kozak 2009: 188, 189.)

Pintarič ironijo utemeljuje kot božjo (lahko tudi ironijo usode, čeprav ju ne razume povsem prekrivno, vsekakor je ne razlaga povsem v Kozakovem pomenu), v kateri je Bog posmehljivec, ki nam je pripravil svet in nas skuša prepričati, da je za nas dober. Človek je v tej božji ironiji objekt, hkrati pa je ironijo moč opredeliti tudi kot človeško, saj je človek v njej objekt in subjekt. Pintarič (predvidevam, da neironično) predlaga sistematično učenje ironije v šolah in svoje razmišljanje zaključuje s trditvijo, da je ironija »s svojo sugestivnostjo in brez napuha neposrednosti /.../ orodje smisla.« (Pintarič 2009: 163.)

Ironija je metoda, ki polni vse vrste komunikacije, tako logično tudi literaturo. Čučnik ni osamljen v svojem eksplicitnem opozarjanju na samoironijo kot predpogoj kakršnekoli ironičnosti. Tako kot Pintarič jo označi za inteligenten način sporazumevanja, ki pa (nam) Slovencem manjka, kar slednji utemelji z odsotnostjo slovenskih kletvic, z robotostjo šal in didaktičnostjo pregovorov, kar nakazuje podeželskega, neurbanega duha. (Pintarič 2009: 151, 152.) In prav tu se razmišljanja o ironiji vpnejo v kontekst *Desetega brata*, ki sicer v dobršni meri izkorišča že Jurčičevo bolj prikrito ironijo, vendar jo prestavi v nov družbeni okvir 20. stoletja. Boj med podeželjem in meščanstvom, ki se ga Jurčič zavestno odloči problematizirati na ravni odnosov, vere,<sup>30</sup> posebej pa jezika, pri Robu še vedno

---

<sup>30</sup> Jurčič se na primer posmehuje naivni veri kmetstva: »v sredi Obrhka pa je stalo leseno znamenje s kaj malo umetelno izrezljano podobo Križanega, kateremu so vaška dekleta na vsako pomlad glavo z venci in rožnimi kitami olepšale in pred katerim se je vsak vaščan mimo gredoč spoštljivo odkrival, spomnivši se na smrt in na fajmoštrovo besedo, tudi če je ravno šel od krčmarja Obrščaka ves vinski in težak. (Jurčič 1967: 30.)

ostaja nepokopan. Redko meščanstvo se zamenja z malomeščanstvom, kmečko ljudstvo se pomeša z delavstvom, razkol pa ostaja predstavljen predvsem na ravni ironije ali z njeno pomočjo, in sicer vse od romantične ironije, kjer aludira Puškina in odnos do literarnega junaka Roba ter pripovedovalca z bralcem,<sup>31</sup> pa do retorične krjavljevske ironije izkrivljenje argumentacije. Ironija je postopek, s katerim Rob kontinuirano na vseh ravneh ohranja razkol, prelom novega s starim, dobrega z zlom, in s katerim je tudi sodobnemu bralcu ohranil dvom malega človeka in malih zgodb.

---

<sup>31</sup> Romantični komentarji pripovedovalca bralcu (večkrat eksplicitni nagovori) so domači že Jurčiču. (Romantični (v estetskem smislu) zato, ker tematizira pogojenost in omejitve umetniškega dela – pripovedovalec naslovniku kaže, da predstavljena resničnost ni »prava« (Juvan 1997: 152.) in je hkrati samoironičen.) »Ko bi se kaj takega primerilo, in sosebno od mlajših bralcev se bojimo enakega ometa, ne vemo boljšega izgovora, kakor da rečemo: pisalec ni od Boga tiste potrebne lastnosti prejel, da bi bil ob enem istem času na vseh krajih«. (Jurčič 1976: 97.) Robov istoimenski junak se mora odpovedati ljubezni iz naivne perspektive (ne popolnoma brez ironije) o linearnosti (literarnega) časa, saj mu dekle medtem, ko popisuje ostalo dogajanje, uide z drugim. Ne more sodelovati v zgodbi ter jo gledati od zunaj in popisovati.

## **2.2 Predhodniki, koncept nastanka teorije intertekstualnosti ter koncepcije citatnosti**

Teorija intertekstualnosti se je začela razvijati v 60. letih 20. stoletja, vendar je zares nov le neologizem »intertekstualnost«, ostalo pa so izpeljave starejših idej in teorij. Nekaj je direktnih predhodnikov (de Saussure, Bahtin), večino teorij pa so teoretiki intertekstualnosti v svoj dialog priklicali naknadno in jih proglasili za vplive na svoje teze. Najstarejša in najbolj zgovorna predhodnica teorije intertekstualnosti je teorija posnemanja, tekmovanja in spominjanja, katere dialog teče že od antike. Posnemanje je bilo ključ retorike; zgedovali oz. posnemali so klasična dela pomembnih avtorjev, pa tudi mitološke in zgodovinske like, reke in podobe, ki so jih tkali v kulturno zakladnico. Obstajalo je pravilo, da najboljši posnemovalci niso zgolj posneli predlog, temveč so jih interpretirali, parafrazirali. Ingen to slikovito opiše: »Učenci iz plaščev svojih učiteljev delajo obleke in jih tako okinčajo s srebrom in zlatom, da jih ni več mogoče prepoznati.« Aristotel je pisal, da je posnemanje učenje, spoznavanje, kar vedno vzbuja ugodje. (V: Juvan 2000: 63.)

Rimljani so posnemali Grke, a z njimi tudi tekmovali, tako da so vključevali »novitas«, novosti v svoje interpretacije. Tekmovanje delo posnema, ga interpretira, nato pa si ga prisvoji in ga izkoristi za ubeseditev ob drugačni publiko ali razmerah. Odnos do posnemanja se je ob predromantični ideji vzvišenega, originalnega in genialnega seveda spremenil in znižal, da ga je ponovno oživil šele strukturalizem. Spominjanje je mnemotehnični postopek za ohranitev kulturnega spomina, topike. Teksti so tako kot na primer Prešernov opus lahko akumulatorji ali generatorji smisla, ki s svojim sintetiziranjem (na primer literarne evropske dediščine od antike do romantike pri Prešernu) ter z njenim prenosom v določeno kulturo in aplikacijo na osebno tematiko postanejo »veliki kod za stotine medbesedilnih izpeljav in sklicevanj«. (Juvan 2000: 60-68.)

Ena na drugo sta vplivali tudi teorija vpliva in intertekstualnosti. Vpliv se je vzpostavil nekako sočasno z upadom posnemanja. Pomenil je strah, da kot zunanja realnost

spodjeda avtorjevo ustvarjalnost, individualnost. Alexander Cioranescu (1966) ga je definiral kot nepregleden psihični proces, ki sicer formulira substanco za literarni izraz, vendar ne vodi v predvidljive besedilne strukture. (V: Juvan 2000: 69.) Pojem intertekstualnost se je pojavil s premikom središča literarnovednih raziskav k tekstu samemu, to se je zgodilo v semiotiki Barthesa, Kristeve, Foucaulta in Sollersa. Barthes v svojih znamenitih razpravah *Smrt avtorja* in *Rojstvo teksta* predlaga nove pojme, to so tekst, pisar in pisanje. Avtor izgubi svojo izvorno-ustvarjalno funkcijo, jezik namreč govori sam, zapisuje pa ga pisar. Tekst ni več avtorjev izdelek, temveč je prostor, 'tkivo citatov.' Teorijo teksta je poleg razgretih družbenih razmer<sup>32</sup> najbolj zaznamovala Derridajeva dekonstrukcija strukturalistične lingvistike in semiotike. (Virk 2003: 109—123, 175—206.) Strukture se ne organizirajo več okoli pomenskih središč, jeder, temveč tečejo v 'svobodni igri označevalcev', 'odprti verigi substitucij in transformacij'. Culler takole komentira Derridaja: »Pomen je odvisen od konteksta, toda kontekst je brez mej.« (V: Juvan 2000: 104.) Intertekst pomeni »nezmožnost, da bi živeli zunaj neskončnega teksta.« (Barthes 1973: 59.)

Bahtin, najpomembnejši predhodnik nove teorije, je vse svoje raziskovanje zasnoval na dialoški in izjavi. Dialog je zanj kateri koli tip komunikacije, izjava v dialogu pa se lahko nanaša na vse prejšnje izjave, na žanre in literarne smeri, prav tako lahko le en stavek porodi novo besedilo.<sup>33</sup> Nanj se je Kristeva navezala v svoji prvi objavi v francoščini, pod naslovom *Bahtin, beseda, dialog in roman* (1969), kjer je izčrpno predstavila vse njegove ideje. Tako Kristeva, utemeljiteljica pojma intertekstualnosti, kot njen mentor in sodelavec Barthes, sta intertekstualnost razumela v njenem občem pomenu. Intertekstualnosti nista nikoli izrecno umestila v literarno vedo, prav tako zanju ni bila osrednji problem. Šele kasnejši raziskovalci so se osredotočili in konkretizirali zastavljeno idejo ter intertekstualnost postavili kot metodološko izhodišče literarnovednih

---

<sup>32</sup> Barthes in Kristeva sta svojo koncepcijo zasnovala okoli leta 1968, ko so se odvijali študentski upori.

<sup>33</sup> Jezikovni znak in izjava tako »razgradita nasprotja med zunanjim in notranjim, družbenim in psihičnim, besedilnim in zunajbesedilnim, diahronim in sinhronim. Zavest, subjekt, jezik, ideologija, kultura, zgodovina in družba imajo za Bahtina namreč znakovno, jezikovno-diskurziven značaj« (Juvan 2000: 111.)

raziskav. Seveda se je nova veda zasidrala tudi v drugih vedah oz. disciplinah.<sup>34</sup> Pomembna raziskovalca obče intertekstualnosti sta tudi Beaugrande in Dressler, ki sta jo postavila za enega od sedmih pogojev besedilnosti in jo s tem znanstveno normirala. (Beaugrande, Dressler 1992.)

V 70. letih so pojmovanje intertekstualnosti prilagodili in prenesli tudi v okvire literarne vede, kjer je citatnost postala krovna kategorija medbesedilnosti. Te teorije so poudarjale misel, da je literatura narejena iz literature in raziskovale predvsem medbesedilne tehnike, s katerimi kasnejša besedila priklicujejo svoje predhodnike, vzvratno vplivajo na njih, z njimi vstopajo v dialog ali jih prefunkcionirajo.<sup>35</sup> (Juvan 2000: 163, 164.)

V citatnosti so vsi teoretiki kljub svojim diametralno različnim raziskavam, pogledom in tezam videli »pomemben dejavnik literarnega razvoja: po eni strani naj bi kot generator in akumulator kulturnega spomina zagotavljala trajnost in kontinuiteto tradicije, po drugi strani pa s svojo dialoškostjo, proizvajanjem razlik in odklonov spodbujala spremembe, poganjala literarne procese.« (Juvan 2000: 208, Virk 2003: 70—74.)

## 2.3 Medbesedilno predstavljanje/sklicevanje

Intertekstualnost je za parodijo, travestijo, cento (krpanko), pastiš in burlesko prepoznavna lastnost, zato je definiranje njenih vrst še posebej pomembno. Parodije in travestije imajo svoj skupni imenovalac, ki jih utemeljuje, in sicer vrednostna razmerja

---

<sup>34</sup> V analizi diskurza, lingvistiki, sociolingvistiki, stilistiki, tekstologiji, kulturologiji, sociologiji, politologiji, teoriji zgodovinopisja, folkloristiki, estetiki, filozofiji hiperteksta, muzikologiji, filmski teoriji in drugod.

<sup>35</sup> »Ključno spoznanje, ki izhaja iz koncepcij citatnosti, je, da bralec, ki ima ustrezno književno zmožnost, iz nekaterih 'objektivnih' potez besedila – to je že načelno ne-cela, zgolj shematična tvorba – lahko bolj ali manj zanesljivo sklepa, da ujemanje tega dela z njegovimi bralskimi spomini (désjà lu) niso naključna, nenadzorovana, ampak da je avtor te učinke estetsko-pomensko načrtoval in predvidel tudi recepcijsko pot, na kateri je medbesedilne navezave prav treba prepoznati in jih razvozlati.« (Juvan 2000: 206.)

ter formalne postopke preoblikovanja predlog. Da ciljni naslovnik besedilo poleg ostalih oznak lahko prepozna tudi kot parodijo, mora biti njegovo tarčno besedilo (slog, obdobje) (po)znano. Parodija vedno deluje tako, da predpostavke in pričakovanja bralcev, piscev in kritikov prenaša v drugačen, nepredvidljiv in nedoločen kontekst. Parodičnost je lastnost, ki jo imajo lahko prvine ali sestavine besedil, njihova dodatna medbesedilna valentnost ali pa besedila v celoti. Vendar so parodije samo tisti primeri parodičnosti, ko je ta lastnost dominantna celotnega, samostojnega ali vložnega besedila, ki se navezuje na eno dominantno oz. homogeno predlogo – na besedilo, niz tekstov, žanrski, avtorski ali časovni stil.

Marko Juvan je izdelal zelo natančno tipologijo citatnih figur in vrst, ki jih klasificira na podlagi postopkov medbesedilnega predstavljanja oziroma sklicevanja. Tipologija je sama po sebi nadvse zanimiva in zajema veliko število pojavov, ki so bili do sedaj neraziskani, vsekakor pa neuvrščeni. Tako podrobna in pretanjena tipologija tudi v tuji literarni vedi ni bila izdelana, zastavlja pa se mi vprašanje njene uporabnosti v konkretni besedilni analizi.<sup>36</sup> Juvanovo terminologijo citatnih figur in vrst bom v nadaljevanju predstavila, nisem pa je mogla v celoti uporabiti v svoji analizi. Nekatere oznake in pojmi so preširoki oziroma presplošni in za literarnoteoretsko analizo preohlapni, spet drugi pa ustrezajo zgolj ozkemu spektru besedil, v katerega travestija *Deseti brat* ne spada.

Če na primer omenim citatne figure, ki jih strukturira postopek prenosa: v *Desetem bratu* so citati vseh vrst: dobesedni in pretvorjeni, toda v konkretnih primerih se mi zdi nesmiselno njihovo razlikovanje od parafraz in aluzij. Prav tako najdemo moto, parafraze, sentence, celo pregovore, a so navadno prenovljeni. Posebej problematična se mi zdi analiza frazemov: so napake ali prenovljeni frazemi, so to le parafraze ali zgolj aluzije na »prave/uveljavnjene« frazeme? Na ravni besedilnega sveta prihaja do izposoje

---

<sup>36</sup> Zanimiva bi bila primerjava z jezikoslovnimi tipologijami metabesedilnih elementov. Teh tipologij je vse več, izkazalo pa se je, da mora vsak raziskovalec poiskati svojo, novo. Glej: Vande Kopple (1985), Crismore in Farnsworth (1990), Mauranen (1993), Backlund (1998), Hyland (2000 in 2005) in drugi v: Pisanski 2001: 283—292.)



oseb, motivov, dogajalnega prostora, mitskih likov, zgodbe in situacij, a to je ravno tisto, kar travestijo že definicijsko določa in se zdi v analizi na to nepotrebno dodatno opozarjati. *Desetega brata* lahko razumemo kot travestijo, mogoče pa ga je brati tudi kot nadaljevanje, dopolnitev ali celo variacijo na temo, motiv itd. Preigravanje Juvanove tipologije v konkretni besedilni analizi je gotovo zanimivo, pomaga ozavestiti postopke, ki se jih je posluževal avtor, vendar jih ne razrešuje. Juvanova tipologija je odlično zasnovan teoretski konstrukt, njen pomen je v tem, da razširja zavest, kaj vse predstavlja medbesedilno sklicevanje, osnovne žanre kot sta parodija in travestija razširi z žanri iz neliterarnega sveta (kritika, povzetek, analiza), ki razširjajo literarno obzorje in ga povezujejo z besedilnimi vrstami stvarnega sveta. Toda tipologija sama ne predstavlja ključa za branje posameznega besedila. Za tekstno analizo je Juvanova terminologija vendar preohlapna: težko ločujemo med aluzijo in preoblikovanjem (parafrazo) ali variacijo. Tako si mora analitik/bralac sam ustvariti orodje, s katerimi bo odkodiral namenoma zaprti tekst in na receptivni ravni razširil njegovo povednost.

Prva vrsta parodičnih figur je *pačenje predloge*, kot na primer prenos naslova, opis literarnih predlog in podobno. Pačenje sestavljata dva parodična načina: A) *karikatura* oz. mehanizacija vzorca je hoteno kršenje hierarhije aptuma,<sup>37</sup> doseže se jo s količinskimi, zaporeditvenimi posegi (izpusti, dodatki, ponavljalnim kopičenjem iste prvine) bodisi z *litotami in hiperbolami*.<sup>38</sup> (Juvan 1993: 131, 132.) B) Drugi parodični način pačenja predlog, *neskladje* ali inkongruenca pa namerno komično krši elokucijsko normo 'prave mere', tako da se prvine predloge ideološko, pomensko ali/in stilno ne skladajo z označevalnim okoljem drugotnega besedila. Besedilo namerno razglasi kršenje njegovih 'vrednot'. Taka parodija sekularizira temo parodiranega besedila ali pa njegov stil prenese na povsem neprimerno (navadno znižano) tematiko. (Juvan 1993.)

---

<sup>37</sup> »Tj. zakonitosti ujemanja, skladnosti predmeta in načina predstavljanja«. (Juvan 1993: 131.)

<sup>38</sup> Litota redukcionično poenostavlja parodirani stil, ki ga zvaja na nekaj površinskih lastnosti, hiperbola pa pretirava v frekvenci stilnih značilnosti in obsegu njihove uporabe. Karikatura je enako kot v umetnosti komična upodobitev, ki poudari nekatere značilnosti do skrajnosti, ostale pa shematizira. (Juvan 1993: 131, 132.)

Druga vrsta parodičnih figur so *premestitve* ali »ironična transkontekstualizacija« (L. Hutcheon). Ruski formalisti so vso parodijo razlagali tako, kot sodobna teorija razume parodijo premestitve. Ta namreč (s termini ruskih formalistov) potuje, demotivira in razgalja izhodiščni postopek. Parodija elemente in strukture prvotnega besedila iztrga iz njegovega besedila, okolja, od vseh konvencij, v katerih živi, iz sveta, v katerem to besedilo deluje relevantno in smiselno in ga prestavi v nov okvir, v svoje miselno in besedilno okolje. Ta iztrgani del je novemu besedilnemu svetu lahko tema, središče, ali pa je samo uporabljen kot sredstvo za nekaj drugega, lahko je torej *tematizacija* ali *uporaba*. *Tematizacija* bralca usmerja na refleksijo konvencij in mesta parodiranega teksta v literarnem sistemu. *Uporaba* pa tudi, če se iz tarčnega besedila ne norčuje neposredno, do njega ni nevtralna in lahko vpliva na njegovo mesto v literarni komunikaciji. Z izbiro izvirnika parodija historizira, problematizira univerzalnost njenega sveta.<sup>39</sup> (Juvan 1993.)

Spregovoriti je potrebno tudi o *pragmatskih etosih* parodije. Medtem ko etos satire in ironije vedno signalizira »posmeh in porog ironije; prezir, zasmeh s ciljem korekcije, reformacije pri satiri« (Juvan 1993: 139.), etos parodije ni determiniran. Variira med enim in drugim ter mu dodaja vrednostne odtenke. Možen spekter se prepleta od »distanciranega pritrjevanja predlogi do njenega zanikanja« in »od resnosti h komičnosti«, tako da se lahko realizirajo vse Genettove vrste medbesedilnih funkcij: »ludičen, humorističen, resnoben, polemičen, satiričen in ironičen« (Juvan 1993: 139.), niso pa vse enako močno zastopane v tradiciji in uporabi.<sup>40</sup> Ironija izhaja iz iste predpostavke kot parodija, namreč da parodist/ironik ve tisto, česar njegova tarča ne ve,

---

<sup>39</sup> Siegfried J. Schmidt poudarja tudi problematizacijo *estetske in polivalenčne konvencije*, na katerih temelji literatura. To sta konvenciji, ki omogočata atribut literarnosti, prepoznavanje literarnih del. (Juvan: 1993.)

<sup>40</sup> Najpomembnejša za parodijo se zdi *medbesedilna ironija*; Juvan njuni definiciji združi takole: »parodičnost je ironičen način markirane medbesedilnosti oz. parodičnost = ironija + medbesedilnost.« (V: Juvan 1993: 139.)

vendar se v svojem izvirnem besedilu pretvarja, da tega ne ve. Pred-romantična ironija je (kot je razvidno iz Mencingerjevih del) satirična in smeši stare konvencije, na primeru Cankarjeve ironije pa se da lepo pokazati tip samorefleksivne, po-romantične ironije, ki sem jo opisala že v prejšnjem poglavju.

	Raven vpisa	Način medbesedilnega predstavljanja/sklicevanja					
		PRENOS		POSNETEK		OPIS	
CITATNE FIGURE	jezikovni svet	citat: dobeseden, pretvorjen; moto; parafraza; sentenca; pregovor, reklo; frazem; emblem (citatni del) ...	Aluzija	imitacija stilema; izrazna reminiscenca: zvočna, oblikovna, besedna, skladijska; metrični citat; stilizacija ...	Aluzija	parafraza; medvrstična glosa; marginalija; opomba; metafizijska digresija; kratka oznaka pisatelja, njegovega dela, stila, besedila, lit. vrste ...	Aluzija
	besedilni svet	izposoja osebe, motiva, dogajal. prostora; mitski lik, zgodba ali situacija; topos; emblem (pictura) ...		motivno-tematska reminiscenca; oblikovno-zgradbeni citat; arhetipska situacija ali lik ...		—	
CITATNE VRSTE	jezikovni izraz in besedilni svet	cento; kontrafaktura; kontrafakt. Parodija; montaža, travestija; nadaljevanje, dopolnitev; variacija na temo, motiv ...		stilizacija žanra ali lit. smeri; burleska; heroikomika; karikaturna parodija; pastiš; motivno-zgodbena analogija (pripovedna aluzija) ...		povzetek; kritika; interpretacija; analiza ...	

Tabela 1: Razvrstitev citatnih figur in vrst. (Juvan 1999<sup>1</sup>: 409.)

S pomočjo omenjenih medbesedilnih figur nastajajo tipi in podvrste parodije. (Tabela 1).<sup>41</sup> Predloge so lahko priklicane s tremi postopki medbesedilnega predstavljanja: z

<sup>41</sup> Juvan je model postopkov medbesedilnega predstavljanja oziroma navezovanja oprl na več teorij: na Gennettovo razlikovanje med metatekstualnostjo in transformacijsko ali imitacijsko hipertekstualnostjo, potem na opozicijo Renate Lachmann, tj. kontigvitetne in similaritetne medbesedilnosti, na Karrerjev binom poustvarjanja elementov in relacij predloge, najbolj pa na zadnji dve: na Piercevo trojno razumevanje znaka kot indeksa, ikone in simbola ter Bahtinovo delitev podajanja tuje besede, kjer je tuji diskurz lahko

opisom, prenosom ali posnetkom. V konkretnih parodijah se vsi trije postopki prepletajo, vendar navadno eden od njih izstopa. Medbesedilne sklice Juvan razdeli na asimilacijske in disimilacijske; prvi poudarjajo ujemanje s predlogo, potrjujejo njen vrednostni svet, drugi pa jo zavračajo in poudarjajo svojo različnost od nje.

Najznačilnejši uporabi opisa sta parafraza in povzetek. Razmerje dela do predloge je metajezikovno; svoje tarčno delo poimenuje, označuje, komentira, opisuje, razčlenjuje, povzema, interpretira in ocenjuje. Med literarnimi deli opis praviloma najdemo v satiri, pogostejši pa je v neliterarnih spisih, v poetikah, retorikah in literarnih kritikah, zato so pogoste citatne vrste povzetek, kritika, interpretacija in analiza. Figure jezikovnih izrazov so parafraza, medvrstična glosa, marginalija, opomba, metafikcijska digresija, kratka oznaka pisatelja, njegovega dela, stila, besedila, literarne vrste etc.

Prenos je največkrat uporabljen kot dobesedni citat; novo besedilo s predlogo ustvari stilno, pomensko-vrednostno in funkcijsko interferenco. Tu gre za ponovitve ali indekse,<sup>42</sup> znaki torej dopolnjujejo ali nadaljujejo predlogo. S prenosi nastajajo naslednje vrste: cento (krpanka), kontrafaktura, kontrafakturna parodija, montaža, travestija, nadaljevanje, dopolnitev, variacija na temo ali motiv etc. Citatne figure, ki sestojijo iz prenosa, pa so: dobeseden ali pretvorjen citat, moto, parafraza, sentenca, pregovor, reklo, frazem in emblem na ravni jezikovnih izrazov, na ravni besedilnega sveta pa izposoja osebe, motiva, dogajalnega prostora, mitski lik, zgodba ali situacija, topos in emblem. »Vtis, da poznejše besedilo pše o istih osebah ali dogodkih neposredno, ne da bi poudarilo, da so le-ti zgolj reference, ustvarjene z znaki predloge, lahko citatnost povsem zatre.« (Juvan 1999<sup>1</sup>: 405.)

---

predmet, tema govora in vanjo ne posega, ali pa ga vsebinsko in izrazno interferira ter ustvarja hibridne konstrukcije. (Juvan 1999<sup>1</sup>: 404.)

<sup>42</sup> Indeks tu razumem po Peircovi definiciji. »Indeks je znak ali reprezentacija, ki se nanaša na svoj objekt ne toliko zaradi podobnosti ali analogije z njim, kakor tudi ne zaradi povezave s splošnimi značilnostmi, ki jih ima ta objekt, temveč zaradi dinamične (vključno prostorske) povezanosti tako s posameznim objektom na eni strani kot s čuti ali spomini osebe, ki ga znak uporablja na drugi strani«. Če so črke simboli, so indeksi številke. (Peirce 2004: 19—24.)

Tretja vrsta figur so posnetki, kjer je njihov dialog med lastnim in tujim govorom zelo izrazit. Znaki v posnetku so ikonične predstavitve predloge; z analogiziranjem priklicujejo relacije med elementi obeh besedil. S posnetki nastajajo naslednje citatne vrste: stilizacija žanra ali lit. smeri, burleska, heroikomika, karikatura, parodija, pastiš, motivno-zgodbena analogija, pripovedna iluzija. Figure na ravni jezika so imitacija stilema, izrazna reminiscenca (tj. zvočna, oblikovna, besedna in skladenjska), metrični citat, stilizacija. Na besedni ravni pa sem spadajo tudi figure kot so motivno-tematska reminiscenca, oblikovno-zgradbeni citat, arhetipska stilizacija ali lik.<sup>43</sup>

## 2.4 Funkcije parodije

Parodija ima lahko različne interese, namene in funkcije. Parodija je v ožjem pomenu »besedilo, ki z ironičnim, satiričnim ali zabavnim namenom karikira oz. ob vrednostno nižani tematiki ali stilu uporablja znano (literarno) besedilo – cenjeno, klasično oz. modno, aktualno – , pa tudi vrste, smeri, avtorske idr. stile«. (Juvan 1994: 81.) Interesi parodije so lahko literarno-kritični oz. –refleksivni, lahko pa ostali, kamor se uvrščajo na primer komično-zabavni, poučni, družbeno-kritični interesi.<sup>44</sup>

Ena od možnih predlog za ironijo in satiro je raba klasike, trdno kanoniziranih del v nacionalni književnosti. To navadno izberejo tiste parodije, ki nimajo literarnokritične vloge, ampak snov parodije le prenašajo iz distanciranega okolja zakrnelih klasikov v realno, trivialno ali popularno okolje. Predloge služijo kontrastu, ki ga zarisuje parodija. S to vrsto parodij se ukvarja Hladnik (1983). Po Juvanovem mnenju (1994) med to vrsto spada tudi Robov *Deseti brat*, ki izvirniku noče škodovati in zgolj prenese predlogo v

---

<sup>43</sup> Vse zgoraj omenjene citatne figure in vrste so lahko podlaga aluziji. Sklic ali citat pri aluziji nastopata kot kazalka, »ki bralca napoteva, da iz predloge izbere snop denotacij ali konotacij, ki ustrezajo novemu kontekstu, v samem aluzivnem izrazu pa niso eksplicirane.« (Juvan 1999<sup>1</sup>: 413.)

<sup>44</sup> Pri pregledu funkcij parodije je pomembna opomba, da je do Kanta in romantike obstajala trdna resnica in so parodisti lahko smešili svoje predloge v imenu te Resnice, idealov, kot je na primer prava mera. Po Kantu pa so z izgubo resnice ironije in satire izgubile svojo osnovno oporo, postale so samorefleksivne.

utrip 30. let, jo preuredi v uspešnico in vanjo vključi dnevno aktualno dogajanje kot tudi literarno aktualnost svojega časa.

Parodija v literarnokritični/satirični funkciji želi učinkovati z retoriko oz. ilokucijsko močjo ironije in spremeniti ustroj med udeleženci v literarnem komuniciranju. Napake predlog »ikonično, imitacijsko in sintetično izpostavlja posmehu s tem, da jih karikira: hiperbolizira frekvenco tipičnih stilemov in področje njihove uporabe, litotizira, reducira pa druge prvine – shematizira, razglobinja predlogo, jo abstrahira od konteksta, v katerem je bila videti utemeljena, smiselna, relevantna (demotivacija)«. (Juvan 1994: 87.) Literarnosistemska<sup>45</sup> vloga parodije je v njeni samonanašalnosti in samoopisovalnosti (avtoreferencialnosti in avtopoetičnosti). To misel<sup>46</sup> od teoretikov še najbolj razvija Linda Hutcheon.<sup>47</sup> Imamo pa tudi parodije, katerih interes je problematiziranje nacionalnega kanona, rečemo jim 'elitniške'. Ta besedila si za svoje predloge izberejo sodobna besedila, ki si prizadevajo prebiti se do kanona, a so še na njegovem robu. S svojo ilokucijsko močjo ironije poskušajo prodreti v krog literarne komunikacije in vplivati na konkurenčne literature.

Teoretiki poimenujejo različne funkcije parodij, in sicer konzervativno ali ohranjevalno, razločevalno in progresivno parodijo. Najmanj pozornosti v teoriji so dosegle ohranjevalne parodije, ki se s satiričnostjo zavzemajo za čim večje poenotenje, iz kanona

---

<sup>45</sup> (Gre za sistemsko teorijo v literarni vedi avtorja Niklasa Luhmanna; gl. Virk: 2003, 227—234.)

<sup>46</sup> Parodija reprezentira, vrednoti, kritizira prvine in strukture literarnega sistema (besedila, žanre, načine bralskega sprejemanja, kritiške norme, literarne programe, družbeni položaj pisateljev, urednikov in kritikov, tipični slovstveni repertoar ipd.) z njegovimi lastnimi sredstvi, z rekombiniranjem izrazil, ki so se v literarnih besedilih in žanrih že uveljavila. To omogoča tudi razvojno samorefleksijo. (Hannoosh 1989: 113—127.)

<sup>47</sup> »Parodija je ponovitev, a ponovitev z razliko; je posnemanje s kritično distanco, katere ironija lahko reže v obe smeri. Ironična verzija »transkonstektualizacije« in inverzija sta njeni glavni orodji, pragmatičnega etosa pa se razteza od vzvišenega posmehovanja do spoštljive hvale.« (Hutcheon 1985: 37.) Samonanašujoče se opisovanje (kot Hutcheonovo prevaja Juvan: 1994, 89) je ponovitev diskurza s kritično/ironično distanco, ki odigra vidno vlogo v spreminjanju, evoluiranju sistema.

izganjajo obrobne pisce, ki se odločajo za neuveljavljene izbire. Kanon ščitijo pred neprofesionalnimi pisci, pred diletanti in trivialnostjo, zato ves čas opozarjajo na »napake«. Ker je parodija predhodnica kritike, je tako večkrat dosegla, da je kakšen avtor v resnici »popravlil, oz. spremenil« slog glede na satirične opazke, ki jih je bil deležen. Take vrste parodija pogosto ironizira tuje vzorce, včasih pa je tudi samorefleksivna.<sup>48</sup> Razločevalne parodije so tiste, ki poskušajo izriniti ali pa vsaj osmešiti konkurenčne tokove ali tendence z literarnega prizorišča. Predloge so jim tako vzporedne, pa naj so napredni ali pa v zaostanku. (Hannoosh 1989: 113—127.)

Zadnja skupina so progresivne ali naprednjaške parodije, kot je celotno parodijo razumel in opisal Paternu ter ruski formalisti. Natančneje o njej pišem v poglavju o slovenskem pojmovanju parodije. Je nekakšna predhodnica novih tokov, razkraja trdnost obstoječega kanona, z različnimi sredstvi (ponavadi parodijo preplete z direktno satiro) skuša obstoječe stile prikazati kot zastarele in teži k »odprti procesualnosti, vsebinski in formalni nepredvidljivosti, tujosti, različnosti in raznolikosti.« (Paternu 1982: 25—31.)

Nenazadnje lahko postmodernistično parodijo poimenujemo tudi kot 'pietetno'. Brez kontraverznosti preigrava kanonizirana dela, upošteva njihove hierarhije in značaje, a jih razkraja, spaja »heterogene kode in okruške svetinj iz literarnih muzejev« (Juvan 1994: 107). Kanonizirane žanre meša s trivialnimi. Kljub izgubi kritične ostrine in pomislekih o koncu literature, ki jo opažajo nekateri teoretiki, pa je postmodernistična parodija le odgovor na modernistično, njeno preseganje in polemika z njo.

---

<sup>48</sup> Pozornosti vredna je teza Aleksandra Morozova, da se konzervativci oklepajo parodije kot samostojnega žanra, novatorji pa uporabljajo direktno ironično satiro in parodičnost bolj sproščujoče integrirajo v lastni slog. (V: Juvan 1994: 98.)

### 3. Parodija in Slovenci

Na Slovenskem s pojmovanjem parodije ni (bilo) prav dosti drugače kot drugod. Naj odpremo splošne ali strokovne tuje slovarje in leksikone – povsod prihaja do zmede v ločevanju parodije, travestije, satire in ironije. Dejstvo, da se ti žanri oz. načini pripovedovanja dostikrat prepletajo, otežuje njihovo razčlemba in razumevanje, ni pa jih zaradi tega mogoče posploševati. Zmeda, ki nastaja v strokovnih opredelitvah omenjenih pojmov, najverjetneje delno izvira prav iz splošne, nenatančne, včasih celo sinonimne rabe pojmov parodično, satirično in ironično.<sup>49</sup>

V naslednjih odstavkih želim predstaviti slovenske opredelitve pojma parodija, ki sem jih našla v glavnih dveh splošnih zbirkah, *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* in leksikonu *Literatura*, natančneje pa bom obravnavala literarnozgodovinske in literarnoteoretične definicije in študije o parodiji.<sup>50</sup>

*Slovar slovenskega knjižnega jezika* že v osnovi ne ločuje med pojmom parodija in travestija, saj za obe navede isti besedilni primer, in sicer Robovega *Desetega brata* ter tako mimogrede (p)odpre vprašanje ločevanja parodije in travestije. Parodija je v prvem pomenu delo, ki na posmehljiv način posnema drugo, resno delo, travestija pa je šaljivo, posmehljivo delo iz vsebinskih sestavin drugega dela. Pojma sta uporabljana sinonimno. (SSKJ 1998: 820, 1416.) V leksikonu *Literatura* je parodija označena kot »posmehujoče posnemanje nekega resnobnega ali resno mišljenega lit. dela, njegove teme, ideje ali nazorov«, travestija pa je »različica satire, sorodna parodiji, ki v nasprotju z njo ohrani vsebino parodiranega dela in ji da neprimerno obliko«. (*Literatura*: 1977, 172, 246.) Obe iztočnici, tako v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* kot v leksikonu *Literatura* izhajata iz iste predpostavke, zaradi katere pa lahko rečem, da v slovenski žanrski zavesti med

---

<sup>49</sup> (Snodgrass 1996: 351—353, Cuddon 1987: 483, 92.) Cuddonova pri pojmu travestija direktno napotuje na pojem burleska, ki ju razume sinonimno. (Dentith 2000: 191—195.)

<sup>50</sup> Kritični prikaz pojmovanja in obsega pojma parodije najdemo že pri Marku Juvanu, ki opisuje omembe in razlage pojmov parodija in travestija tudi v slovenskih publicističnih tekstih. (Juvan 1992: 385—409.)



pojmi parodija, travestija (in satira) ni razlik, saj označujejo ista besedila. To pa je pomembno dejstvo za nadaljnje opazovanje uporabe pojma, še posebej v *Desetem bratu*, ki ga avtor označi za travestijo, prav tako kritiki, kasnejši razlagalci pa pišejo o njem tudi kot o parodiji.<sup>51</sup>

Med Slovenci je bila parodija skozi zgodovino bolj kot ne obrobná tema, ki ni nastopala v samostojnih razpravah, zato pa je danes samostojen predmet teoretične pozornosti. Parodija je obravnavana že v prvi knjižno objavljeni poetiki oz. literarni estetiki Ivana Macuna, *Kratko krasoslovje* (1852), kjer ji kljub konotacijam satiričnosti, nizke zabavnosti, komike ter grdote nameni samostojno obravnavo. V svoji poetiki se Macun močno opira na Aristotela, misli o bistvu književnosti pa si sposoja pri nemški (pred)romantični estetiki Lessinga, Schillerja in Hegla. Za omenjena pojma podaja definiciji,<sup>52</sup> ju uvrsti v žanrski sistem, definira zgradbo, način preoblikovanja predloge, estetsko motivacijo in namen. Parodijo in travestijo ločuje od satire v širšem smislu, v satiro v ožjem smislu pa uvršča satiro, parodijo in travestijo, ki jim je skupna estetska motiviranost. Ta je lahko ali 'človekova čud', da v vsej nesreči vedno najde kaj smešnega, ali pa človekov odziv na konflikt med stvarnim svetom in subjektivnim, prirojenim idealom. Satira tako gleda z očmi morale, parodija pa z estetskega področja. Če parodija zgolj zabava, spada med trivialno literaturo, če pa je sposobna kritične oz. satirične distance, je estetsko legitimna.

---

<sup>51</sup> S. Rupel v jubilejnim zapisu leta 1953, prav tako V. Smolej v opombah k izdaji 1965.

<sup>52</sup> »Travestija (trans-vestir) je pesmotvor, u kojem se od gdekojega ozbiljna pesmotvora imajućeg možda nadutih svojih stranah predmet smešnim ili šaljivim načinom predstavlja. Tako je Blumauer Eneidu travestirao; čin dakle ostane isti, al se prdstavlja /sic!/ samo šaljivo. /.../ Parodija pako (para – polag, ode - pesma), jest onaj pesmotvor, koji se derži forme ozbilnog kojega pesmotvora, doćim mu se podloži čin smješan; i u tom smislu biahu, kao što bi gore u par. 14 br. II rećeno, starije gerćke komedije parodije od tragedijah, osobito je pako Aristofanes Euripida poradi toga, što se je puku u dramatićnih delih laskao i prilizavao, šaljivim načinom šibao i parodirao. – Netreba pako, da se pojedino i opredeljeno koje delo tako predstavlja; nego pesnik može misliti si formu najshodniju od gdekoje versti pesnićtva, n. p. žalostinke, od dram. ili pripovedajućeg dela, i ovu onda šaljivim načinom izvesti; takvoga je izvora 'Derviš' od Gućetića, ili kao što mnogi – i čini se da većim pravom – kažu, od Step. Gjorgića (okolo g. 1630), takvoga 'Suze marunkove' od Ig. Gjorgića.« (Macun: 1852: 26).

Macunovo definicijo je moč pretopiti v 'mediativne ironije', ki jo je definiral Alan Wilde. To je namreč tista vrsta ironije, »ki verjame, da posreduje vrednostno metafizično osnovo za kritiziranje druge besede in da obstaja diskurz, ki lahko reprezentira resnico, lepoto in dobroto«. (Wilde 1981: 10.) Macun komedijo definira kot parodijo tragedije, obema, parodiji in travestiji pa kot 'notorično simetrično protistavo' postavi Boileaujev<sup>53</sup> pojem 'nove burleske', kjer gre za prenos oz. substitucijo, »ohranjanje prvega dela predloge ob zamenjavi drugega z novim, ki z ostankom ni skladen«. (Juvan 1992: 393.)

Če Macun izhaja še iz retorično poetološkega modela besedila, pa naslednji raziskovalec, Josip Grilanc že prevzame novoveški model teksta in vpelje par vsebina – oblika. Njegova razprava je objavljena v *Rimskem katoliku* (1893), kjer svoja razmišljanja slovenski bralski publiki predstavlja kot lastna, vendar niso povsem izvirna.<sup>54</sup> Parodijo<sup>55</sup> postavlja med vrste komičnega, jo eksplicitno izloči iz območja estetskega na podlagi teorije, da komično ne more biti lepo. Kot bistvo komičnega postavi nasprotje, da moramo mi (bralci) vedeti več kot objekt našega posmeha, oz. »da nasprotje bolje razumemo nego nositelj smešnega (ali komični objekt)«. (Grilanc 1893: 424.) Satira pretirava in uporablja sredstva komike, potem pa smeši stvarnost in družbo, da bi ta sprevidela svojo sprevrženost. To so počeli že razsvetljenci, na primer Janez Svetokriški v svojih pridigah, kjer lahkotnost ustvarja s komiko. Zanimivo, ne pa izvirno, je starejše Grilancovo razumevanje travestije kot simetrične opozicije parodije. »Travestija vzvišeno

---

<sup>53</sup> Nicolas Boileau »novo burlesko« *Le lutrin* (1674) uperi proti Scarronovi travestiji, s čimer želi uveljaviti razsvetlenski enciklopedizem. (Juvan 1992: 393.)

<sup>54</sup> V resnici pa so po Juvanovih besedah le »plagiatska kompilacija formulacij« Čehov Josefa Jungmanna in Josefa Durdika. (Juvan 1992: 394.)

<sup>55</sup> »Parodija vzame iz slavnega in znamenitega umetniškega dela le njegove zunanje, postranske znake in jim pripoji nekaj malenkostnega ali recimo **vzame njegovo zunanjo obliko in jo napolni s tujo vsebino** /.../ Podlaga in učinek parodije sloni največ na **nesoglasji** med **obliko** in **obsegom**. A zahteva se še nekaj: moramo zopet nekaj vedeti, nekaj razumeti. Ta oblika je prej krila bolje vsebino, sedaj obe vsebini – prejšnjo in sedanjo v svojih mislih primerjamo. Oblika je občna, ki veže prvo in drugo vsebino, toda nasprotji obojih se odbijati.« (Grilanc 1893: 427—428.)

vsebinsko »pokrije z malimi znaki«, z malenkostnimi atributi, ki so ji neustrezni. Na mesto velikih in dostojnih nagibov postavlja navadne, malenkostne.« (Grilanc 1893: 428.) Travestija po Grilančevem mnenju (in splošnem prepričanju klasicistične poetike) »več škodi izvirniku nego parodija«, saj »parodija širi slavo oblike, travestija pa sega z opolzko roko tudi po vsebini« (Grilanc 1893: 420).

Jakob Kelemina v svoji literarni vedi prenese jedro teorije parodije in travestije na vprašanje, »kako lahko ista snov učinkuje različno, če je deležna 'posebnega stilističnega podčrtavanja': z 'izkrivljanjem bistvenih potez v prvotni podlagi' lahko doseže avtor komične in satirične učinke«. (Kelemina 1927: 42—43.) Božidar Borko je v svoji kritiki Robovega *Desetega brata*, ki jo bom natančneje obravnavala v poglavju o recepciji, opisal Robove postopke travestiranja in ločil dve vrsti komike. Tisto, ki je vedra in vesela, kot Robova, ter drugo, ki predstavlja sredstvo moralnega patosa, to so ironija, satira in sarkazem. Josip Šilc s svojo kritiko Feiglovih humoresk *Na skrivnostnih tleh* (1929) v slovenski literarni kritiki pomeni premik v sodobnejše teorije. Svojo definicijo postavi s pomočjo Bergsonovih terminov iz *Eseja o smehu*<sup>56</sup> in parodijo razume kot posebno obliko komičnega, kot princip mehanične reprodukcije, predstavitev predloge. Taka parodija, ki se upira uveljavljenim tokovom, nastopa v prelomnih zgodovinskih tokovih, o čemer bom več pisala v poglavju o funkcijah parodije. Ta parodija ima namreč značilno funkcijo uveljavljanja novih avtorjev, omajanja Parnasa in prinaša v zgodovinski tok svežino novega. S tem vprašanjem se kasneje ukvarja tudi Boris Paternu. Travestija in parodija se po Šilcu uvrščata med komične tipe zaradi »preobleke in maske, zaradi njune sorodnosti karnevalskemu kodu v človeškem obnašanju.« (Šilc 1929: 153.)

Konec 60. let so tokovi modernizma, neoavantgardizma in pobud postmodernizma spodbudili in odločilno vplivali na razvoj teorij parodije in na njeno rehabilitacijo. Temeljni korak so napravili ruski formalisti in Mihail Bahtin. Prvi slovenski teoretik, ki parodijo obravnava s pomočjo povsem sodobnih principov in metod, je Boris Paternu.

---

<sup>56</sup> Naslov izvirnika: *Le rire*, 1900.

Besedilo razume kot strukturo, določeno s konstrukcijskim načelom oz. strukturalnim zakonom. Razliko med travestijo in parodijo razloži z njuno odvisnostjo od predloge, pri čemer je parodija svobodnejša, saj mora travestija predlogi slediti vsaj s fabulo. Travestijo definira kot nekaj, kar »tradicionalno literarno strukturo izprazni in formalizira do skrajnosti, z docela nasprotno življenjsko vsebino pa jo napravi za nesmiselno in smešno. Ta postopek zajema vse plasti dela sploh, od oseb, okolja in dogodkov pa do jezika.« (Paternu 1974: 400.)

Pri parodiji ga zanima predvsem njena funkcija. Pomembna mu je progresivna literarno razvojna funkcija, ki jo parodija opravlja. To pokaže na primeru Jenka, ki parodira Prešerna, da zavestno pretrga z romantiko in se osvobodi nasproti realizmu.<sup>57</sup> Izmed teoretikov parodije se Paternu opira zgolj na M. Lotmana, ki mu parodija pomeni razdiranje klišejev. Vendar Paternu ne ostane pri Lotmanovem formalističnem pojmovanju, temveč parodijo povzdigne na »centralni evlucijski žanr«. Parodija »smeši veljavne norme v imenu nečesa, kar se s tem smešenjem in za njim šele vzpostavlja.« (Paternu 1974: 367.) Podobno revolucionarno vlogo kot Jenkova, ima po mnenju Paternuja tudi Šalamunova poezija, ki razdira vso domačo pesniško tradicijo, njene esence in idealitete, izprazni jo vseh težkih, globokih in napetih vsebin, in sicer iz popolne svobode igre in osebne moči. (Paternu 2003: 181—190.)

Na tem mestu se nam v razpravljanje o parodiji pridruži tudi Taras Kermauner, in sicer v svojih esejih o avantgardizmu in »ludizmu«. »Esteticizem ludizma je parodija na svet in nase (samokritika se je spremenila v samoparodijo, samorefleksija v samozavedanje). Brez parodistične distance ni ludizma.« (Kermauner 1975: 205.) V tem trenutku parodija postane pomembna estetska kategorija, izstopi iz sence trivialnega in se povzpne nazaj v središče, saj parodična distanca predstavlja bistveno lastnost ludizma. Parodija, ki je prej pomagala h kanoniziranju ostalim žanrom in jih spet potiskala v ozadje, se je zdaj »*de facto* kanonizirala v

---

<sup>57</sup> Enako pokaže tudi za Šalamuna in njegovo parodijo na Župančiča in poezijo osvobodilnega boja, dve ugledni veji slovenske poezije. (Paternu 1982: 29.)

konstrukcijsko načelo ludizma, centralne (glede na kriterij inovativnosti) literarne smeri z začetka 70. let /.../ Parodija nastopa s ciljem odprave Logosa, Smisla, vsakršnih idealov, Vrednot, torej tudi (nacionalne) tradicije« (Juvan 1992: 406, 407.)

Parodiji se v *Mali literarni teoriji* posveča tudi Matjaž Kmecl, in sicer jo obravnava v poglavju o etoloških literarnih vrstah oz. tipičnih literarnih perspektivah. Posebej obravnava satiro in komično, znotraj komičnih in tragikomičnih zvrsti pa v ožjem smislu razume tudi ironijo, parodijo in travestijo. Parodija »prenaša v posmehljivem smislu zunanje značilnosti že obstoječega, dovolj znanega, ponavadi poceni modnega besedila na novo, neustrezno 'vsebino'. Travestija obratno; ohranja 'vsebino' in popolnoma spremeni pogled na njo, perspektivo, s tem pa zunanje značilnosti besedila.« (Kmecl 1996: 179.) V območju trivialnega Miran Hladnik parodijo, satiro in grotesko definira kot bolj elitniški tip komike,<sup>58</sup> Velemir Gjurin pa jo obravnava preko meja literarne parodije. Najplodnejši avtor parodije na Slovenskem je Marko Juvan, ki je poleg strokovnih razprav in esejev s svojo antologijo parodije *Prosto po* (1999) prispeval tudi k uvidu slovenske publike v nepregledno množico besedil, ki spadajo v obravnavani žanr in so predhodnim teoretikom predstavljala problem, saj kljub tehtnim definicijam niso znali vzpostaviti relacije s konkretnimi slovenskimi besedili. Juvan je pokazal njihovo kontinuiteto in utemeljil svoj izbor, ki je le pramen v obsegu vsega.<sup>59</sup> V slovenski parodični literaturi (in prav tako v antologiji) je veliko estetskih, pomembnih, reprezentativnih kanonskih del, lahkotnih humornih in satirično kritičnih; znanih kot čisto neznanih avtorjev.

---

<sup>58</sup> Glej: Hladnik, *Dolga humoristična proza za »čas kratenjem Slovencom«*, 18. SSJLK. Ljubljana: FF, 1982. 63-81 in Hladnik, *Trivialna literatura*. Literarni leksikon. Ljubljana: DZS, 1983.

<sup>59</sup> Začetek antologije umesti v 13. stoletje, z minnesängerji in njihovim parodistom, Leopoldom Ostrovrškim. Trubar svojo religiozno prenovo izvaja tudi s parodičnimi postopki katoliških besedil, Janez Svetokriški je svoje pridige bogatil s humorjem, ki je včasih celo karnevalski, s parodičnim združevanjem duhovnega in telesnega. Latinske sentence in biblične prilike aplicira na nizke, komične situacije iz vsakdanjega življenja. Naprej Juvan vlaga v svojo antologijo Linhart, Šuster-Drabosnjaka, Prešerna, od romantike naprej pa se s povečanjem produkcije poveča tudi vsebnost parodije.

## 4. Nove perspektive in vprašanja sodobnih uporab travestije in parodije

Parodija je »z novejšim in sodobnim teoretiziranjem stopila v središče /in/ postala je ključ za razlago literarnorazvojnih premikov, in bila skupaj s travestijo izbrana celo za eno bistvenih določnic modernističnih in postmodernističnih literarnih smeri ter žanrov oziroma tipov pisanja (metafikcija)«. (Juvan 1992: 390.)

Wolfgang Karrer v svojem članku o preoblačenju med travestijo in parodijo (*Cross-dressing between travesty and parody*) (1997) odpira nova in aktualna vprašanja o travestiji danes. Njegove poudarke in misli, ki travestijo, prav tako pa tudi parodijo odpirajo novi, razširjeni produkciji, ki meji že na robove literature, želim povzeti v naslednjih odstavkih. Pojem travestije Karrer poveže s travestizmom, transseksualnostjo in preoblačenjem, ki so si iz kabareja in komedije utrli pot do televizije.<sup>60</sup> Travestizem se je po njegovem mnenju iz gejevske in lezbične subkulture spremenil v glavno usmeritev (kulturo).<sup>61</sup> In kot taka ne vpliva le na literarno travestijo, ampak je prebudila zanimanje sociologov, psihologov in kulturnih ali literarnih kritikov. Vprašanje je, ali ni preoblačenje moškega v žensko (MŽ) morda le odgovor na (nekoliko starejše) žensko preoblačenje v moškega (ŽM). In je vse to igranje le moška parodija na žensko (seksualno vlogo) travestijo.

Tako kot parodija je tudi travestija intertekstualni način prepisovanja (preoblikovanja) teksta, vendar ni toliko žanr kot vodilna usmeritev teksta, tj. komično pisanje. Stauder v

---

<sup>60</sup> Primere preoblačenja najdemo v popularnih časopisih, v filmih, televizijskih serijah, v pogovornih oddajah in drugod. Najdemo lahko motive, ko se duh starega moškega preseli v telo neveste, Napoleona-ženske, Botticellijevo Venero kot mladega fanta, naslovne zgodbe v časopisih o povečanju penisa, biseksualnosti in podobno.

<sup>61</sup> Danes travestite seveda ločujemo od homoseksualnih identitet. S teorijo spolne identitete se ukvarjajo številne znanosti. O teoriji spolov Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Monique Wittig, Judith Lorber (1994), Michel Foucault (1998), Judith Butler (2001), Alojzija Zupan Sosič (2003, 2006) idr.

svoji dizertaciji zagotavlja, da ni razloga, da bi bila travestija omejena na 17. in 18. stoletje. Razlikovanje med parodijo in travestijo ni zgolj v ohranitvi stila in zamenjavi vsebin, temveč ga je precej težko definirati, kar je eden od razlogov, da mnogi teoretiki opuščajo razlikovanje med njima. (V Karrer: 1997.) Pri travestiji, ki je dvojno zakodirana, spodleti marsikateremu bralcu, pa tudi kritiku, ki ne vidi ironične distance in (p)o(d)ceni delo kot šarlatansko imitiranje. Z degradacijo stila travestija lahko izziva ali gnus ali smeh, povsem odvisno od socialnega in ideološkega položaja recepcije (oziroma empiričnega bralca). Travestija ima svoje korenine in začetke v karnevalskem spodkopavanju avtoritete, v glavnem nastrojene proti cerkvi. Cerkvenih voditeljev si nihče ni upal zasmehovati naravnost, zato so jih preoblačili in travestirali. Humor često sloni na anahronizmu in socialnih nasprotjih. Razlika med stilom parodije in travestije je v tem, da subjekt slednje vedno prihaja iz drugačnega literarnega vira. Travestija vedno kombinira dve imitaciji: imitacijo dela in stila/registra.

Preoblačenje, travestiranje v današnjem pomenu se je začelo v 19. stoletju z industrializacijo literature in parodije. Travestiranje zgubi svojo tradicionalno funkcijo s tem, ko literarni trg neprestano ustvarja prepise in preobleke uspešnih del v različnih socialnih in historičnih registrih. Vse to pa se je neprijetno približalo tistemu, kar pravzaprav vsak dan počne medijski kapitalizem.<sup>62</sup> Ta je osvobodil podobe iz njihovega sidrišča: podobe so se znova spojile v prepisih, besede so prepisale sliko. A postmoderni medijski kapitalizem 20. stoletja si je prihranil čas tudi tu: zaščitil se je tako, da lahko v neskončnost prepisuje in preoblači iste reči za različne trge in publike. Danes tehnika omogoča prepis teksta v sliko in zvok ter mešanje le-teh med sabo, pa naj gre za adaptacijo ali transformacijo kot obliki intermedialnosti. S tem je nastala mnogovrstna igra citatnosti, pastiša, parodije in travestije. Slike tako v medijih v veliki meri

---

<sup>62</sup> Primer takega preoblačenja je ameriški pojav ministrellov, belskih igralcev, preoblečenih v črnce, ki oponašajo spektakle belcev ob tem pa travestirajo plesne korake, glasbene predstave in kratke skeče. Ministreli so bili pojav 19. stoletja z vprašanjem etničnih meja, v 20. stoletju pa se to prenese na vprašanje meje in preigravanja spola. Lep primer je Monty Pyton, ki raziskuje in razgrinja meje razredov, moči, kulture in spolov.

nadomeščajo besede po modelu travestije. Ta pa se je razširila globoko v svet simulacra. Gledamo lahko travestije oper, vizualne citate, pantomimo. Vso degradacijo vodijo vizualni citati in gestikulacija. Podobne spremembe kot v glasbi, filmu, na radiu in televiziji se dogajajo tudi v svetu mode. Včasih so zakoni proti razkošju določali pravila oblačenja glede na razred, spol in včasih glede na kulturo. Danes pa se modne sezone svobodno mešajo odvisno od oblikovalca, razreda, tuje kulture vse do hibridnih preoblačenj nasploh. To niso zgolj oblačila za oba spola, temveč tudi moško posnemanje žensk z nošenjem uhanov in žensko posnemanje moških z nošenjem kravate ter etnično in razredno posnemanje. Modno je vse, kar ima predpono pre-.<sup>63</sup>

Vse to je povzročilo, da je travestija prestopila robove svoje literarne forme in se prelila v splošno medijsko karnevalizacijo kulture. Danes je fokus popularnih in akademskih interesov postala travestija spola. Vprašanje parodije in travestije je vedno bolj odvisno od gledalca (in ne več od bralca). Vprašanje pa je, ali je travestija zgubila moč, da se lahko hkrati smeje modelu, ki ga imitator smeši in imitatorju samemu. Prav tako ni jasno, ali še ima funkcijo kazanja na socialne meje s tem, da jih prehaja, krši. In nenazadnje niso več ostre meje med pastišem, parodijo in travestijo. Križanje parodije in travestije je postalo nova ločnica, ki poteka preko medijev, zvoka in slike. Digitalizacija je preoblikovala vse. Medijski kapitalizem križa trge, investicije, subvencije, igralske zasedbe, kapital križa nacionalne meje in spodkopava spolno delitev dela. Ali je preoblačenje (travesti-ran-je) daleč zadaj v zaostanku? (Karrer 1997: 91-112.)

V prvem (teoretičnem) delu sem želela pokazati, kako sta se spreminjala definicija in odnos literarne vede do parodije. Travestija je znotraj le-te pomenila parodično vrsto, včasih žanr, drugič le vodilno usmeritev teksta (kot komičnost), nekako podmnožico parodije, ki je ponavadi vezana na eno samo besedilo (predlogo), se je tesneje oprime, deluje pa z enakimi postopki in funkcijami. Travestija navadno prevzema le eno od treh možnih funkcij parodije,

---

<sup>63</sup> V pomenu križanja, **preoblačenja**, **spreminjanja**. V angleščini ustreznica cross-. (**Pre**seganje in **pre**koračenje, **pre**stop meja spola, razreda, mode, države, tuje kulture v globalno; tudi **pre**stop medijskega kapitalizma, kot sledi v nadaljevanju.)



in sicer je bolj zabavna in lahkotna, vendar to ne drži vedno. Parodija ima toliko izraznih (in funkcijskih) možnosti, da redko kakšna uporaba (besedilni primer) izkorišča vse. Tako tudi ni razloga, da bi travestijo (iz)ločili iz (od) parodije. Lahko pritrdimo določenim niansam, ki ločujejo travestijo in parodijo, parodija se pogosteje veže na slog, opus, obdobje, travestija pa le na eno delo, vendar je napačno prepričanje, da je travestija manj kvalitetna in manj (ali ne-) literarna. Kot kaže Karrer, se je travestija močno razširila: danes ne nastaja več toliko besedil, kakršno je Robov *Deseti brat*, saj se je osvobodila svoje epske (in besedilne) oblike in se razširila v svet vizualnega, v svet spolne in drugih identitet in ruši nove stereotipe, kar pa še ne pomeni, da je izginila iz sveta literature. Juvan pravi, da se je parodija z obrobja vrnila nazaj na piedestal, v center književnosti, sama pa bi besede obrnila takole: center literature se je s Parnasa prenesel na rob in tam samozavestno, brez strahu pred izginotjem živi ravno tako kot včasih v središču. Literatura se je iz centralne pozicije vzvišenega, lepega, dobrega in (predvsem) resničnega skupaj s človekom profanizirala in preselila na rob. Parodija in travestija se torej v svojem smislu, delovanju in funkciji nista spremenili, spremenila se je naša projekcija, naše vrednotenje naštetega. Ivan Rob torej ostaja na robu, vendar je danes v kontekstu nove postmodernistične intertekstualnosti (čeprav delo seveda ni postmodernistično) bolj v središču kot kadarkoli prej. In morda ga je prav njegova marginalna pozicija ohranila vitalnega, svežega in inovativnega. V duhu sodobne kritike smem reči, da komično ni slabše od tragičnega, da je travestija lahko prav tako jedro literarnovednega zanimanja kot tragedija.

V drugem delu svojega pisanja bi rada pojasnila, kako se je odvila recepcija *Desetega brata* po njegovi prvi knjižni izdaji julija 1938 (v samozaložbi) in kasnejših ponatisih. Rob je s svojim delom obudil travestijo-roman, ga navezal na Vergilovo *Eneido* ter prilagodil aktualnemu dogajanju v letih med prvo in drugo svetovno vojno. V tem času so mediji že dobili moč, da so tudi Slovenci lahko redno spremljali svetovno, vsekakor pa evropsko politično in kulturno dogajanje ter se (morda prvič) počutili zares (enakovredno) udeležene v zgodovini (akciji). Ob sprejemu naslovnega romana se bom ustavila tudi pri vprašanju komičnosti, ki sem ga v razpravi o parodiji namerno (a morda nekoliko neupravičeno) izpustila in njenemu dialogu s slovenskim romanom. V jedrni del II. dela pa sem uvrstila tekstno analizo naslovnega besedila, v katero bom vključila omenjene teorije.

## II. del: Ivan Rob, *Deseti brat*

### 1. Vloga in socialni položaj avtorja

Humorist je posebne vrste (književni) ustvarjalec.<sup>64</sup> Na bralce (in hkrati na ves literarni komunikacijski krog) ne vpliva zgolj z objavami svojih del, temveč bolj intenzivno kot ostali avtorji tudi s svojimi pojavitvami v kulturnem prostoru, v umetniških krogih in v javnosti nasploh.<sup>65</sup> Humoristovi nastopi, anekdote o njem<sup>66</sup> dopolnjujejo njegovo podobo, prepoznavnost med bralci in včasih bistveno vplivajo na recepcijo. Ne morem se izogniti sicer nekoliko pozitivistični metodi in na tem mestu strniti Robovega življenja ter dela: pojasniti želim njegovo vlogo v slovenskem kulturno-umetniškem krogu, njegovo prepoznavnost v Ljubljani, Mariboru in nazadnje med partizani. Rob se je dolga leta gibal med študenti (znan je bil kot najbolj priljubljeni animator brucovanj), ko se je nekoliko

---

<sup>64</sup> Igor Torkar v prijateljskih spominih pripoveduje anekdote o Robu. Poda tudi opis njegove zunanje podobe, ki se bere kot karikatura. »Ivan Rob je bil srednje velik možakar s kratkim vratom, zasajenim malce pregloboko v zaobljena pleča. Imel je izraelsko zakrivljen, krepek nos. Se pravi, značajan nos, ki voha tudi tisto, kar oblast skriva. Imel je majhni očesci. Svetli kot konici dveh jeklenih puščic, vedno pripravljenih na strel. Iz ene zenice v drugo mu je nenehno preskakovala iskra hudomušno nabrite pameti. Njegova jajčasta lička so bila vedno samo na vzpetinah rdeča. Rdeča, kot lica kmečke dečve, ki si jih namaže – preden gre na vaško veselico – z rdečim papirčkom, ki je bil včasih v ovitkih za cikorijo. Rob je imel veliko, 'plešasto' čelo. Zato pa lasato teme z racmanovimi krivički. Imel je decimeter dolgo, košato, nakodrano in malce konkordantsko rdečo brado. Večkrat je šaljivo rekel: 'Kar manjka možu na glavišču, si pomore na bradišču.' In je s curkom smeha dotočil: 'Vsi pomembni ljudje smo kosmati. Moj Jurčič bradat, Prešeren lasat, Stritar bradat, Tavčar bradat, Marx kar ves tako kosmat, da sem si ga večkrat s kritično naglico ogledal, ker sem se bal, da ga bo zaraslo in da bo potem nespoznaven. Stalin samo brkat. Nekaj ni v redu s tem Stalinom ...« (Torkar 1995: 16.)

<sup>65</sup> Tako je skoraj nemogoče razumeti Podbevška, ne da bi poznali njegove posebne karizmatične vloge, ki jo je kazal na ulici med ljudmi. (M. Mušič 1974 in J. Vrečko v različnih virih.). Tudi Roba so ljudje ustavljali na ulici, tramvaji pa le niso ustavljali, ko je prečkal ulico.

<sup>66</sup> Eno izmed njih pripoveduje Ignac Koprivec: poleti 1941 sta skupaj z Robom v *Jutru* objavila oglas, da iščeta kulturnega delavca, ki bi za priložnostno zaposlitev kosil travo. »To je bila ena izmed prvih oblik kulturnega odpora na Slovenskem.« (Cesar 1999: 421.)

postaral, se je pridružil ljubljanskim umetnikom in si med njimi pridobil prijatelje in ugled. Pred svojo smrtjo pa je soustanavljaval partizansko gledališko skupino in različne partizanske liste. Izhajal je iz slovenske Primorske v času po prvi svetovni vojni, ki je bila skoraj brez izjeme revna. Njegovo življenje nam pomaga razumeti tiste osti v *Desetem bratu*, ki letijo na njega samega - in prav to je razlog, da želim na začetku nekoliko natančneje pojasniti njegovo življenje.

Robovo življenje bom povzela po Viktorju Smoleju (1965), ki ne opiše le dejstev, marveč tudi Robove karakterne poteze, spomine njegovih prijateljev in njegovo doživljanje sveta. Ivan Rob se je rodil 17. 8. 1908 v Trstu, od koder se je družina kmalu preselila v Šempeter pri Gorici. Zaradi vojne so zbežali v jugoslovansko Slovenijo, v okolico Kranja. Po koncu vojne so se Robovi starši vrnili na kobariško, v Kred, Ivan pa je končal šolo v Kranju, šel v gimnazijo v Ljubljano, kjer je zastonj bival v srednješolskem internatu duhovnikov lazaristov na Taboru. Ko je dopolnil dvajset let, se zaradi strahu, da bi kot italijanski državljani moral v vojsko, ni več vračal domov, tako si je z mamo dolga leta zgolj dopisoval. V gimnaziji je izdal eno številko revije *Ščipavec* – humoristično satirične zbirke v prozi in verzih na osebe in vzgojo v dijaškem domu (1926/27), ki jo je sam ustvaril in je bila dovolj provokativna, da so jo zaplenili. Kljub temu da se ni odločil za semenišče, in odšel študirat slavistiko, je zastonj živel v Akademskem domu na Miklošičevi ulici, od koder pa so ga zaradi njegovega oddaljevanja in nasprotovanja miselnemu krogu, ki je tam vladal, naslednje leto odslovili. Tako je poleg prenočišča izgubil tudi zastonj menzo, sobo si je moral poiskati drugje. Še enkrat so ga vzeli v dom, a se je zgodba ponovila. Do leta 1933 je živel v najetih sobah v veliki revščini, tudi študiral ni prav nič. Ko so njegovi prvi sošolci končevali študij, je dobil zastonj sobo pri družini Franca Terseglava, kjer je ostal štiri leta. V tem času je nastal *Deseti brat*, to je bil zanj tudi čas resnejšega študija. Leta 1933 je izdajal tudi *Ščipavca*, nov list z istim imenom kot svoje prvo dijaško delo. Tudi tega je pisal in tiskal sam, ohranjene so štiri številke; v njem Rob odpira slovensko nacionalno in socialno vprašanje preko aktualnih tem, ki so jih študentje z navdušenjem brali.

Objavljajal je razne parodije, prvič so mu objavili na natečaj poslan prevod nemških

heksametrov, ki jih je prepesnil v koseščino, nato pa tudi prevod nemškega Kraussovega komičnega epa, ki se ga je na pobudo pesnika, pisatelja in mrzlega strica Joža Lavrenčiča, ki je bil v uredništvu *Mentorja*, napisal za vajo v verzifikaciji in je bilo namenjeno zgolj zabavi. Zelo dolgo se je skrival pod psevdonimom Veselko Pičirad, saj v svoje delo ni bil prepričan, vse do njegove smrti pa javnost ni poznala njegove lirike, ki jo je pisal le zase in je nikoli ni nikomur pokazal. V njegovi zapuščini, ki se je povečini sicer izgubila, sta osnutka operet, lirika, ki opisuje nemir, begotnost in minljivost, motivno pa ljubezen do matere in dekleta, s katerim se je videval. Katja je bila sirota in, ko jo je spoznal Rob, pevka v opernem zboru. Skupaj sta živela do Robovega odhoda k partizanom, za katerega je mami v pismu pisal, da odhaja na počitnice. Njegovo delo poleg pesmi obsega tudi prozo, črtice, ki pa niso dosegle tolikšne kvalitete kot njegove verzifikacije. Načrtoval je tudi povest, ki naj bi se dogajala v Kredu, po katerem je vedno hrepenel, vendar je ni končal. Smolej kot vzrok navaja Robovo »neustaljenost, življenjsko neurejenost in pomanjkljivo delovno vztrajnost«. (Smolej 1965: 28.)

V dvajsetih letih, od 1918 do 1928 so se poleg gospodarske krize, rastočega fašizma, stavk, brezposelnosti in zaostrovanja nacionalnega vprašanja ustanavljali tudi akademski klubi, od klerikalnih, liberalnih, do marksističnih, v slednjega se je v določenem obdobju zčila večina. Rob ni bil nikoli preveč politično dejaven, v klerikalno Danico je bil včlanjen zgolj zaradi prenočišča v Akademskem domu. Tam so s prijatelji kvartali, popivali in romali po mestu, navadno od Sokola do Uniona. Rob je bil v družbi znan kot izreden improvizator, pel je kuplete in popevke, ki jih ni nikoli zapisal, včasih celo s kitaro. Ljudje so ga poznali in imeli radi. Kot sem že napisala, je bil tudi zvezda brucovanj – v ljubljanskih krogih poznan in izredno občudovan. Ena od posledic take vrste ustvarjanja – sproti, pred publiko – je plitvost, v katero je mnogokrat padlo njegovo ustvarjanje, saj se publika, ki te enkrat sprejme, zadovolji z vedno nižjo kvaliteto.

Ko se je leta 1937 poslovil od Terseglavovih, se je odločil za poklic svobodnega književnika in dokončno opustil študij. Redno je začel sodelovati pri *Družinskem tedniku*, objavljal v *Jutru*, *Modri ptici*, zagrebških *Koprivah*, pa tudi v *Totem listu*. Ločil se je od študentske družbe in si prijatelje ter družbo našel v ljubljanski umetniški boemi, kjer je

lahko posedal ob debatah »o literaturi in slovenstvu, o politiki in prihajajočih časih« (Smolej 1994:40).<sup>67</sup>

V listu *Akademski glas* je sodeloval le toliko, da je v njem bičal pripadnike lista *Straža v viharju*, stroge desničarje, zaradi česar so *Akademski glas* tudi zaplenili. Pomembna je njegova travestija v tercinah po zgledu Dantejevega *Pekla*, ki obsoja nemogoče razmere kemijskega inštituta. Načrtoval je tudi njeno razširitev, da bi opozoril na razmere ljubljanske bolnišnice z Nebesi in Vicami.

»Robove pesmi v Družinskem tedniku so mnogovrstne po svoji vsebini. Snov mu je nudilo dnevno dogajanje, predvsem v politiki. Njegovi verzi so glose k dnevnim dogodkom iz evropskega, deloma svetovnega kroga. /.../ 'Jaz sem vsakdanji pesnik. Vsak teden moram napisati eno pesem za Družinski tednik in za vsako pesem dobim 40 dinarjev. Pridejo mi zelo prav za cigarete.'« (Smolej 1994: 46.)

Njegova glavna poteza v tem glasilu sta humor in satira, vendar mu je smeh vrednota že sam po sebi, zato je avtor bolj humorist, kot pa satirik. Konec leta 1940 je bil povabljen k uredništvu *Totega lista* v Maribor, vabilu se je odzval in se preselil na Štajersko ter tako prvič v življenju prejemal stalno plačo. V tem času je veliko pisal, tako prozo kot verze, dajal je ideje za karikature in ilustracije, sodeloval z različnimi pisci. Toda začetek vojne je bil takrat le še vprašanje časa, ki se je dotaknilo sicer apolitičnega Roba, tako je v teh objavah precej več svetovne in jugoslovanske politike kot prej. Nekatere objave so zelo dobre, drugim zaradi časovne stiske in neizdelanosti manjka dovršenost kompozicije in izpiljenost.

---

<sup>67</sup> Smolej (1994: 40) to družčino tudi navede: France Marolt, Bogomir Magajna, Ludvik Mrzel, Janez Žagar, Lado Kiauta, Jože Šeligo, Jože Kranjc, Ciril Kosmač, Peter Donat-Križaj, France Novšak, Igor Torkar, Niko Pimat, Stane Sever, Stane Mikuž, Frane Milčinski-Ježek, Rudolf Kresal, Nada Gabrijelčič in drugi. Ves čas pa se je vzporedno Rob družil z manj slavnimi, pravzaprav neslavnimi »zapitimi eksistencami, dvomljivimi prekupčevalci z umetninami, z grafologi in verzifikatorji, ki so pisali za zakotna omizja in niso nikoli mogli prodreti nikamor v javnost.« (Smolej 1994: 41.)

Ena od Robovih velikih ljubezni, ki ni povezana z literaturo, je bila narava; vsako poletje je hodil po gorah, veliko časa pa je tudi taboril in preživel z gozdovniki, najraje v Iškem vintgarju, kjer so si postavili svojo kočo. Tja je hodil na oddih iz mesta. Ker je bil nenadkriljiv pripovedovalec, pa tudi pevec čeških, ruskih, francoskih, laških in drugih popevk, so ga vsi vedno radi imeli v svoji družbi. Veliko in uspešno je lovil, nabiral čaje in gobe. Tudi tam je urejal glasilo *Iški čuk*, ki ga je kot ponavadi risal in pisal sam, izdal pa le eno številko.<sup>68</sup>

Ko je moral leta 1941 pobegniti iz Maribora, se je zatekel prav v Iški vintgar, kjer je bila zbrana ugledna ljubljanska družba, kipar Nikolaj Pirnat, pisatelj Tone Čufar, brata in slikarja Nande in Drago Vidmar, Milan Majcen in drugi. Kasneje tega leta so Italijani kočo požgali, letnice in vzroki se razlikujejo glede na vire, vendar je gotovo, da so želeli preprečiti beg in skrivanje politično sumljivim osebam. Julija 1942 se je Rob zaradi varnosti pridružil partizanom, in sicer nastajajočemu Agitteatru, ki so ga sestavljali še politični komisar Janez Kardelj, Emil Jager, Drago Blanč, Marjan Kovič, Emilijan Cevc in Francka Herzog – Urška, z nadimkom 'žvrgolišče'.

Roba tamkajšnji vojni tovariši opisujejo kot sproščenega, prešernega, kritičnega, dobrohotnega, nikoli zlobnega ali sovražnega; vaje lakote in revščine se je na novo življenje zlahka privadil. Nabiral je čaje, gobe, sadje in z njimi razvajal tovariše, hkrati pa je ob večerih tudi pel, improviziral operete in spravljal soborce v dobro voljo. Agitteater je bil neposredno podrejen Propagandni komisiji pri Izvršnem odboru Osvobodilne

---

<sup>68</sup> Ivan Rob je bil osebnost, ki so jo poznali predvsem mladi intelektualci pred drugo svetovno vojno. »Njegovo delo je zaradi kritičnosti zelo splošno odobravanje in odziv. /.../ Njegove paradoksalne stihe so znali na pamet in /.../ niso nikoli rekli 'dober dan', temveč so se 'pozdravljali z zadnjim njegovim humornim domislekom'.« (Cesar 1999: 419.) Znanci so o njem pripovedovali, da je bil zabaven, vedno veder in šaljiv, a zelo reven. Med gozdovniki je bil 'Skalni bor' vedno osrednja družabna osebnost. Rupel pripoveduje, da so se včasih okrog njega zbirali tudi na cesti, »vedno je imel v rokah zvezek ali mapo, vedno je kaj zanimivega pripovedoval in nas pritegnil«. (Cesar 1999: 419.)

fronte. Takoj po Robovem prihodu so začeli nastopati na mitingih z recitacijami, igrami, petjem in posebnimi Robovimi kupleti in satiričnimi točkami, ki so zaradi lahkotne vsebine žele največji uspeh. Njihovo delo je prekinila italijanska ofenziva, ki je bila za večino članov usodna. Zaman so se obkoljeni posamično poskušali rešiti iz kroga, vse razen Roba so zajeli ali pobili. Rob je v Cankarjevi brigadi, v katero je pribežal iz italijanskega obroča, urejal list *Cankarjev bobnar*, ki ga je kasneje zamenjal *Borec*. Ker je bil prešibek za boj, so Roba poslali v Zloganj, kjer je poslušal radio in pod svojim novim imenom Šander pošiljal poročila v različne tabore. Roba so tam zajeli Italijani, očitvidci so prepričani, da je šlo za izdajo, saj Roba niso iskali, ampak so prišli naravnost v hišo, kjer je gostoval.

Roba so ujetega zaslišali in takrat je izrekel slavne besede v italijanščini, ki pripadajo libretu Paula Pola za opero *Severia, regina di Spagna*: »Chi per patria (gloria) muor vissutto é assai.« Ali v prevodu: Kdor za slavo (Rob je rekel domovino)<sup>69</sup> umre, je živel dovolj. Pesem se nadaljuje: Lovorov venec ne uvene nikoli. (Cesar 1999: 432, 433.) Zaslíševalci so jih nevesče, a skrbno zabeležili v zapisnik, kar nakazuje, da so ga nedvomno smatrali za pomembnejšega voditelja, kot je bil v resnici. Po zaslišanju v Dolenji Brezovici so ga odpeljali v sodne zapore v Novo mesto, dva dni zatem pa v Ljubljano v Belgijsko vojašnico. Od tam so ga odpeljali v Veliko Ligojno, kjer je bil skupaj z ostalimi talci ubit. (Cesar 1999: 419—438 in Smolej 1965: 72—88.)

»Rob je bil humorist, improvizator, popevkar-kitarist, bohemski pevec in pivec.« (Smolej 1965: 91.) V času svojega kratkega bivanja si je ustvaril ime s svojo humornostjo, pa tudi s svojo preprostostjo in dobroto. V svojo satiro in puščice ni nikoli uperjal zlobe ali sovraštva, verjetno je prav to razlog, da so ga imeli ljudje radi in ga cenili kot človeka in kot ustvarjalca. Kot sem zapisala v začetku poglavja, je živel posebno življenje, drugačno od življenja večine (običajnih) pisateljev. Njegova dela so dostikrat nastajala sproti in jim

---

<sup>69</sup> Gloria v patria sta spremenila že brata Bandera, bojvnika za zedinjenje Italije v avstrijski mornarici ob svoji smrtni obsodbi.

zato manjka taktnosti, dodelanosti in prave estetskosti, ki pa jo je dokazal z *Desetim bratom*. Gotovo na razumevanje tega človeka vpliva tudi čas; pred začetkom vsake vojne je slutnja, strah, in ta strah je morda težji kot boj sam. Rob je ustvarjal v desetletju pred začetkom druge vojne, oziroma takoj po končani prvi. In sproščen smeh ter čista komika sta bila v tem času še toliko bolj pomembna in jasna opozicija ekspresionizmu.



## 2. Recepcija

### 2.1 Kritiški odmevi ob Robovem knjižnem prvencu in njegovih ponatisih

Vse kritike ob prvem izidu Robovega knjižnega prvenca so bile pozitivne. Več kot to: skoraj prekomerno (in neargumentirano) so ga hvalile, kovale v zvezde in primerjale s tujimi zgledi. Včasih se zdi, da so kritiki to počeli iz lastne želje spodbuditi pisanje humorističnih del, ki jih (je), kot se jim je zdelo, manjka(lo). Podcenjevanje in uokvirjanje »slovenskega preprostega bralca«, ki nič ne bo razumel, in hkratna sakralizacija slovenske literature, posebej poezije, ki se lahko meri z ostalimi narodi, vzbujata dvome. Želja literarnih teoretikov ali kritikov vplivati na razvoj avtorjev, stilov in literature nasploh se mi zdi sporna, saj kritike in poročila o *Desetem bratu* vsi izkazujejo željo odkriti novo zvezdo slovenske literature, pomagati mlademu avtorju in ga spodbuditi k nadaljnjemu delu ter s tem opraviti didaktično nalogo razvoja domače literature.

»Pred kratkim se je na našem književnem trgu pojavilo delo, ki mu skorajda ni primere v slovenski literaturi.« (Mrzel 1938.) -- »Prav Rob je s to parodijo dokazal, da bi bil zmožen ustvariti tudi slovensko resno epično pesniško povest, naravnost poklican pa se mi zdi, da napiše tekst za slovensko komično opero ali opereto. Zadnje poglavje Desetega brata je namreč izrazito operetsko. Nikakor pa naj ne ostane pri tem prvencu, s katerim je pokazal velike zmožnosti.« (Debeljak 1938.) -- »Upajmo, da se bo Robov talent preko travestij izbrusil k ustvaritvi samostojnega komičnega eposa, kakor ga naše, s tragiko zaznamovano slovstvo še nima.« (Borko 1938.) -- »Njegov *Deseti brat* je lep doprinesek k naši precej borni humoristični literaturi.« (Bartol 1938.) »Zaradi humorja, zaradi aktualnosti in literarne posebnosti je treba opozoriti na to knjigo, ki je ena izmed najbolj zanimivih iz našega slovstva.« (Legiša 1939.) (Podč. A. G.)

Kritike so izhajale po izidu romana julija 1938 vse do konca leta, edino Legiša svoje besedilo objavi leto kasneje. V *Dejanju* je delo omenjeno v rubriki »Prejeli smo v

oceno«, vendar ni ocenjeno vse do naslednjega leta, ko se je delu podrobno posvetil omenjeni Lino Legiša. Kot opozarja Smolej, kar tri osrednje slovenske revije kritik niso podale. (Smolej 1965: 53.) Toda objavljeni kritiški odzivi so pozitivni, delo dobrodušno sprejmejo – in kar je morda najbolj zgovorno, v nekaj mesecih je roman tudi razprodan. V nadaljevanju želim posebej izpostaviti žanrske oznake, s katerimi so kritiki označili Robovo delo.

Prva kritika je izšla 7. 7. 1938 v *Slovenskem domu*, kjer sta urednikovala dva Robova gimnazijska sošolca, Jožko Kessler in Mirko Javornik, kritiko je objavil slednji.<sup>70</sup> »Prav nič pretirana ni trditev, da je njegov »Deseti brat« najduhovitejše pisana slovenska satira, ponekod lahkotna in vesela, drugod težka in žgoča, saj razgalja v posmehljivi obliki preneke temne plati našega zasebnega in javnega življenja, katero izčrpava prav od vseh plati; z gospodarske, kulturne, socialne ga razgalja v porogljivi svetlobi /.../ V izredno gladko tekočem dialogu, ki je bogat na presenetljivih domislicah in prav neverjetno sijajnih obratih, nam avtor razgrinja vrsto zdravih, jedkih satiričnih misli, krepkih kritičnih opazk in vedrega humorja, vse v smislu »ridentem dicere verum«, v smehu je treba povedati resnico /.../ Rob se je pokazal mojstra v tej za Slovence kaj malo dostopni literarni stroki.« (V: Lah: 1994.) -- Mrzel travestijo imenuje »žgočo satiro naših literarnih, družabnih in moralnih razmer« (Mrzel 1938). – Tine Debeljak je avtor tretje kritike, objavljene v *Slovincu*, 3. 8. 1938. Poudarja redkost parodije v slovenski literaturi, njegovo pohvalo lahko povzamem z naslednjima citatoma: »Človeka prevzame s svojim realizmom in odlično formo, s svojim poznavanjem svetovne književnosti, ki mu omogoča vedno nove travestije starih verzov in rekov v nov smisel, kar je bistvo in uspeh te vrste literarnega žanra. /.../ Kljub temu pa moramo to delo Ivana Roba tako radi duhovitosti, še bolj pa radi tehnične umetniške spretnosti smatrati za najboljšo slovensko parodijo in pozitiven donesek naši literaturi, ki te vrste še ni gojila. /.../ »Robov roman v verzih naj bi bil po zgledu »Jevgenij Onjegina« nekak »ironični roman«, v katerem je skrita tako parodija Jurčičevega romana, kakor tudi satira na današnji čas.« (Debeljak

---

<sup>70</sup> Kritika ni podpisana, vendar njegovo avtorstvo utemelji V. Smolej (1965).

1938.) Svojo kritiko usmeri le na banalnost, v katero včasih pade Rob: »Njegova satira je žgoča in ostra, toda vedno duhovita, le včasih pade – v banalnost, ki je edini kvar tega dela, poleg nekaterih krajših poglavij, ki nimajo zveze s celoto, ter razbijajo notranjo skladnost in napetost posameznih delov. Čutimo, da vsaka snov ni primerna za norčije, za travestije, ker se našemu čustvovanju presvete, da na koncu posledica ni estetsko ugodje, temveč neokusnost. To čutimo pri nekaterih mestih v Desetem bratu, še bolj pa pri parodijah Prešernovih gazel v dodatku.« (Debeljak 1938.) – Borko travestijo imenuje »prvo humoristično delo mlade generacije« (Borko 1938).

Kritika Robove travestije je bila objavljena tudi v *Modri ptici*, Bartolovo besedilo je zelo kratko in morda bolj spada pod oznako ali opis dela kot pravo kritiko. Večino prispevka zapolni s citati travestije, vseeno pa dodaja: »Ta sodobna humoristična travestija Jurčičevega Desetega brata v verzih je prav svojevrsten pojav na našem knjižnem trgu. Brez žgoče ironije, brez sarkazma skuša na prijeten in duhovit način zabavati bralca, obenem pa vendarle sem ter tja prav krepko ošvrkne nedostatke in pomanjkljivosti sodobnega družbenega življenja. /.../ Njegov Deseti brat je lep doprinesek k naši precej borni humoristični literaturi.« (Bartol 1937/38.) (Podč. A. G.) Legiša se obširno razgovori o ironiji, predvsem pa o satiri, ki skušata zdramiti družbo. V govor vplete tudi grško satirsko »burko« in travestijo; opisuje močno prisotnost romantične ironije, vendar dela eksplicitno ne poimenuje drugače kot travestijo.

Podčrtani deli citatov potrjujejo tudi Juvanovo misel, da so se v slovenski literarni teoriji pojmi parodija, travestija, satira in ironija spajali in nikoli popolnoma razlikovali. V želji, da bi čimbolj natančno opredelili delo, si kritiki terminološko nasprotujejo, kar kaže na njegovo večplastnost, ki jo bom poskušala pokazati v nadaljevanju. Posebej zanimive so tudi primerjave, s katerimi kritiki *Desetega brata* vpenjajo v svetovno literaturo. Javornik ga primerja s Shawom in Robu prepušča prvo mesto. Debeljakovo primerjavo z *Jevgenijem Onjeginom* sem že omenila zgoraj. – Božidar Borko je avtor treh prispevkov. V *Jutru* so izšli 17. in 19. 7. ter 31. 12. 1938. Prva dva predstavljata celoto in poleg ocenjenega romana tematizirata tudi komiko nasploh. Humor (Borko 1938) zelo metaforično imenuje »redko in slabotno zel, ki ji naše literarno podnebje nič kaj ne

prija«. Svoj prispevek poglobi s primeri evropskih humornih del, filozofskega Bergsonovega traktata (Eseja) o smehu, nadalje pa se ustavi ob raziskovanju slovanskega, natančneje ruskega humorja. Slovani da zaradi nesvobodnega življenja na križišču prometnih poti nismo srčno dobri ljudje in nismo sposobni lahkotnega smeha.

V drugem delu govori o Robu, ki je »nedvomno pesniško nadarjen avtor, ki z lahkoto piše verze. Že v tem prvencu ima le malo verzov, ki bi bili zaradi ritma in rime prisiljeni, kakor so v tolikih tujih humorističnih pesnih /.../ Vsa pesnitev je spisana v devetercu, ki se posebno dobro prilega slovenskemu pripovednemu verzu. S formalne strani je bil mladi avtor kar presenetljivo kos nabgi, ki si jo je bil zastavil: globčen jezik, metaforična iznajdljivost in verzifikacijska spretnost so poglavite oblikovne odlike njegovega Desetega brata. /.../ Robovi verzi v Desetem bratu teko tako gladko in ponekod kar elegantno, da se za hip spomniš Byronovega Don Juana ali Puškinovega Evgenija Ognjegina. /.../ Humor Marca Twaina in še prenekaterga zapadnega humorista ni bil tega rodu. Njemu je bilo komično čista in samostojna oblika življenjskega doživljanja in če je kdaj razmišljal o smislu smeha in smešnega, je gotovo videl v svojem pisanju samo pot k odkrivanju in ustvarjanju splošnih literarnih vrednot. /.../ Ivan Rob je eden redkih slovenskih humoristov, ki se nagiblje k twainovskemu tipu humorja. Ta nagib razodeva predvsem tista vedrina, ki je razlita po vsej pesnitvi in ki se zlasti kaže v prijetnem in veselem toku njegovih verzov, v opisu komičnih situacij, v nepretiranem, bolj šaljivem kakor moralističnem karkiranju značajev, v dovipnih pesniških prispodobah in metaforah. Z druge strani pa je mladi Rob preveč otrok svojega časa in okolja, da ne bi skušal s humorjem kritizirati tudi naših družabnih, kulturnih, literarnih in kdaj pa kdaj političnih razmer. V tej njegovi kritiki pa vesel, izrazito komičen element prevladuje nad tragčnim občutjem življenja, nad patosom moralista, ki preganja zlo. Robove puščice vsaj v tej pesnitvi niso pomočene v bolj ali manj odkrito zlobnost, iz katere izhaja dobršen del tako zvanega slovenskega humorja. /.../ Z druge strani pa je literarni pomen Robovega doneska v tem, da se je po dolgem času zopet pojavil pisatelj, ki ima vsaj nekoliko čistega humorja, epični pesnik, v katerem se je vsaj za hip razpela tista »joie sans ombre«, ki je v slovenski literaturi tako izjemen pojav.«<sup>71</sup> (Borko 1938.)

---

<sup>71</sup> V silvesterskem članku (31. 12.) pa Borko k pogovoru povabi Roba in ga sprašuje o zgodovinski,

Po časovnem zaporedju drugo kritiko je objavil Robov prijatelj Ludvik Mrzel 19. 7. v *Jutru*. Pravzaprav ni toliko kritika, ampak pogovor s pisateljem. V njem Rob pojasnjuje svoje vplive, inspiracije za nastanek dela, podaja ključ za branje, namige, kaj vse je služilo njegovi predlogi. »Sicer pa, če boš bral, boš videl, da sem skušal v travestiji zajeti čim več življenja naših dni, a še posebno pozornost sem posvetil literaturi, ki mi je izmed vseh človeških prizadevanj pač najbolj pri srcu. Zatrdno upam, da mi takšnih skromnih, čeprav malo jedko ironičnih ekskurzij, kakršna je n. pr. trilogija ljubavnih 'Pod oknom' ali pa serenada o 'Zelniku mojega srca', ne bosta štela v zlo niti publika niti estet. Moj 'Deseti brat' naj bi bil mimogrede vesel, šegav, pa tudi piker, če je treba, kažipot v 'poezije hram'.« (Mrzel 1938.)

Zadnja in vsebinsko najobsežnejša je bila kritika Lina Legiša v *Dejanju* 1939. V njej govori o Robovih prvih revijalnih objavah, o sramežljivosti in ponižujočem plačilu, ki preprečuje kvalitetno ustvarjanje. Iz njegovega prispevka bi lahko izluščili razliko med satiro in travestijo v učinkovitosti ob izidu, ki jo satira izgubi – in če v sebi nima nečesa globljega, estetskega, ni nesmrtna. Rob je satirično ost svojega dela uravnovesil s klasičnostjo prav na področju pretanjene lirične nežnosti, s svežimi domislicami in s komičnim izrabljanjem humorja za ustvarjanje novih podob in metafor. Legiša Robu očita premalo ostrine, preveliko dobrodušnost, hvali pa izrabo vseh pisateljskih privilegijev, s katerimi vstopa v delo.

»In da je triumf samovoljne, norčave duhovitosti še večji, ti bo porabil vse pisateljske zvijače in neprestano postopal po posebnih pravicah romantične ironije. Neprestano ti bo stopal med dogajanje s svojimi opazkami, zavestno bo poudarjal, da je spreminjal tu Jurčiča, ker je to terjala kritika zaradi večje resničnosti, drugič pa se skliceval nanj, da opraviči zaplet zgodbe, sprožil iz vrst nastopajočih oseb celo puščico na sebe kot

---

današnji in slovenski vlogi humorja. Odgovori so šaljivi, nekoliko bajeslovni, v nekaterih fragmentih pa je čutiti tudi resne teoretske teze tistega časa, ki danes morda zvenijo nekoliko naivno. (Podč. A. G.)

predrznega travestitorja, nazadnje pa še sam stopil med delujoče osebe, da razreši zaplet in popelje zgodbo do srečnega konca. Tako se Rob drzno in duhovito igra, da mu moraš pazno slediti, če hočeš okusiti vso sol te igre. Manj izobraženi bralci marsičesa ne bodo opazili« (Legiša 1939). (Podč. A. G.)

Prav s tem zadnjim citatom je Legiša odprl novo vprašanje, ki si ga zastavljam tudi sama. Kaj je v Robovi travestiji takega, kar je v minulih 80-ih letih izgubilo svoj pomen, kaj je bilo »dnevnega« in kaj ostaja odprto tudi današnjemu bralcu. Zanima me, koliko je izobraženost bralcev povezana z razumevanjem njegovega dela in posredno tudi z nadaljnjo recepcijo v slovenski književnosti. Delo je bilo dobro sprejeto, razprodano (to verjetno pomeni brano), pa je vendar utonilo v pozabo vse do ponovnih dveh natisov, leta 1965 in 1994. Pa tudi ob ponovnih natisih ni doseglo ustoličenosti, ki bi jo verjetno doseglo neparodično in nehumorno besedilo. Zakaj *Deseti brat* še vedno ni široko poznan? Zakaj ne more prodreti v učno snov in posledično v šolska berila?

*Deseti brat* je bil ponatisnjen še dvakrat. Prvič leta 1965, ko mu je spremno besedo in obširno študijo dodal Viktor Smolej, ki kritično ocenjuje in vrednoti posamezna Robova dela: njegovo uredniško delo, sprti za publiko zložene verze z marsikdaj neuravnovešeno kompozicijo in prozne poskuse, v katerih se ni osamosvojil tujih vplivov. Roba opisuje kot človeka svojega časa, »realista«, ki predstavlja most med starimi realisti druge polovice 19. stoletja in novimi iz prve polovice 20., ki Jurčiču odgrinja tančico romantičnosti, a sledi realizmu.<sup>72</sup> Omembe Onjegina v kritikah niso naključne: tudi Puškin z Jevgenijem pogosto velja za / je obravnavan kot prehod od romantike k realizmu zaradi mdr. predstavljanja vsakdanjega življenja, tudi nižjih slojev.

---

<sup>72</sup> »Res, da so nekateri verzi trdi in včasih zdrknejo v nevarno bližino vulgarnosti. Vendar je takih primerov malo. Ker je celotno izražanje v travestiji po svoje robato, se taki primeri skladajo s celotno dikcijo. /.../ Tudi v Desetem bratu se kaže Robov značaj: dobro začenja, se vzdržuje nekaj časa na neki srednji ravni, za sklep in konec pa mu potrpljenja zmanjka. Tako je tudi z Desetim bratom. /.../ Marsikatero priložnosti ni izrabil, tega in onega ni izvedel do konca, kakor bi zahtevala smotrna kompozicija.« (Smolej 1965: 52, 57.)

Drugič so *Desetega brata* ponatisnili leta 1994, ko ga je komentiral Adrijan Lah, ki upravičeno predvideva, da je normalnejšo recepcijo *Desetega brata* preprečilo prav predvojno dogajanje in vojna sama. Prav zato je po sicer navdušenem sprejemu delo utonilo v pozabo. Da prvi ponatis leta 1965 prav tako ni spremenil recepcije, Lah krivi književno kritiko, ki je bila zadržana do humorja. Vida Mokrin-Pauer (1994) recepcijska nihanja tega dela pojasnjuje v *Primorskih srečanjih* in tu dodaja vlogo socializma in njegovega negativnega odnosa do satire in ironije, ki ju kot politični sistem ni prenesel – tako da je bila književna kritika verjetno bolj pod vplivom političnega režima kot pa a priori negativnega in zadržanega odnosa do humorja. Socializem »humorju ni bil naklonjen, kaj šele njegovim izostrenim inačicam – satiri in parodiji. Tako Izbrano delo iz leta 1965 ni obudilo zanimanja za tega posebnega pisca in njegovo izjemno delo. Po mojih izkušnjah sodeč, ga je družbena klima celo držala v ilegali.«<sup>73</sup> (Mokrin-Pauer 1994: 880.)

Avtorica knjigo, ki je ni smela prebrati, opisuje kot »protinravstveni in protidržavnomoralni element, kot alternativa.« (Mokrin-Pauer 1994: 880.) Po branju dela ugotavlja, da to le sploh ni tako opolzko, kot je mislila. »Prej ga preveva zdrava pamet, ki so ji jasne samookoriščevalske zakonitosti politike oziroma politikov, ki se spreminjajo po vetru, blizu so ji socialne krivice, bede in vojne, smešna ji je nezemeljska samozavestnost umetnosti. Čez vse to pa veje Robovo smešenje meščanstva, še bolj malomeščanstva.« (Mokrin-Pauer 1994: 880.)

Lah opiše tudi Robovo negotovost ob žanrskem poimenovanju besedila, ki svoje besedilo

---

<sup>73</sup> Avtorica nadaljuje s svojo osebno izkušnjo: »Namreč – na Robovo travestijo Deseti brat nas je v mojih gimnazijskih, to je sedemdesetih letih opozoril za literaturo nas navdušujoč in provokativen profesor slovenščine Marjan Štrancar. Seveda sem po prežvekanju naftalinastega Jurčiča želela prebrati Robovo zafkancijo nanj, pa mi je v knjižnici niso hoteli dati. Knjige se je držala avra prepovedane opolzki, hkrati pa še nedotakljive dragocenosti, ker da gre za raritetno knjigo, ki je neposvečene, nestrokovne roke ne smejo naslajajoče listati.« (Mokrin-Pauer 1994: 880.)

imenuje 'ljubezenska povest v verzih po Jurčičevem romanu', pa tudi 'roman', 'pesem', 'spev', 'travestija'. Lah se argumentirano odloči za 'humoristični roman v verzih' oz. 'humoristično pesnitev'. Ob analizi kompozicije piše, da njena neuravnoteženost »ne zmanjša umetniške učinkovitosti teksta«. (Lah 1994: 16.) Na koncu spremne besede pokaže svoj dvom v trdnost poimenovanja in razlikovanja parodije in travestije, vendar vprašanja ne razreši.<sup>74</sup>

»Na Robovo pesništvo glejmo predvsem kot na uspešno ali celo odlično ustvarjalno prakso, ki jo sestavljajo: lahkotni, spretni, lahko tekoči verzi, iskriva duhovitost, miselna ostrina in ne nazadnje blagodejni in prostodušni humor. Slednji pa se služil Robu kot zanesljivo sredstvo za (vsaj delno) obvladovanje sveta, ki je, kot je znano, poln 'ostrih robov'.« (Lah 1994: 20.)

Kritičarka Mokrin-Pauer ugotavlja, da v delu ni veliko erotičnih motivov, moti jo preveč sladek stil Omerzovih ilustracij, kar utemeljuje tako, da za razliko od ilustracij v besedilu prevladuje družbenokritična nota. Erotičnost besedila ne utemeljujejo motivi, temveč »gibkost jezika, hudomušnega drezanja v razdraženo meščansko meso pod praznjo obleko.« (Mokrin-Pauer.) Avtorica ni nič bolj kot Robovi sodobniki zmedena nad žanrsko oznako besedila, imenuje ga »parodija, satira ali travestija«, kar izraža nemoč poimenovanja in večplastnost besedila tudi sodobnemu bralcu.

Leta 1995 je pri Založbi Branko izšlo še *Robovo življenje in delo*, ki sta ga opremila Igor

---

<sup>74</sup> »Omeniti kaže bistveno razliko med Desetim bratom in omenjenimi pesnimi glede na oblikovalni postopek. Pri Desetem bratu je avtor deloma ohranil vsebino, povsem pa spremenil obliko /.../ pri pesmih pa je predvsem ohranjena oblika /.../ povsem pa je spremenjena vsebina. Ali gre tu torej za tisto oprijemljivo razliko med travestijo in parodijo? In vendar, ali ne bi bila travestija tudi takrat, če bi Rob napisal morda svojega Desetega brata v prozi? In navsezadnje, ali ni travestija tudi to, da se pojavi v pesmi namesto kralja – šolar, namesto hrasta – bruc, namesto srca – jezik, namesto Soče – Ljubljana, namesto kmečke hiše – gostilna, /.../?« (Lah 1994: 20.)



Torkar in pisateljev nečak, Ivan Rob<sup>75</sup>. Slednjemu se v uvodu *Deseti brat* enkrat zapše kot travestija, drugič kot ironija. »Predvsem pa je napisal svoje najbolj priznано delo, travestijo Jurčičevega romana *Deseti brat* /.../ kot v večini njegovih del je tudi v parodiji *deseti brat* poudarjen humor.« (Rob 1995: 8,9.) Torkar, avtorjev prijatelj in prvi bralec rokopisa, kot se sam imenuje pa roman ves čas imenuje parodijo. »Ivan Rob. Avtor znamenite satirične pesnitve *Deseti brat*, parodijsko naslonjene na Jurčičevega Desetega brata.« (Torkar 1995: 22.) (Podč. A. G.) Nanjo sta se v *Primorskih srečanjih* odzvala B. Bratina in P. Kurtović. Bratina življenje in delovanje Roba strne v eno poved<sup>76</sup>, v oceni dela pa prepleta pojme satira, humor, parodija in travestija. Kot problematično vzpostavlja relacijo parodija – travestija, vendar svoje misli ne razvije do konca.

»Ko opredeljujemo Robovo delo, se vsekakor najprej ustavimo ob njegovi satiri in humorju. Dejansko gre za poseben postopek, ki si ga je pesnik izbral za ubeseditev lastnih videnj in izpovedovanj. Gre v bistvu za spreminjanje pesniške perspektive ali, lahko bi rekli, za drugačno osvetljevanje stvarnosti, skozi že uveljavljeno in znano formo. Če torej razumemo parodijo kot smešenje literarnega dela ali literarne oblike, ker je pač postala modna ali preprost literarni kliše in avtomatizem, bomo pri Robu le težko ugotovili osnovna hotenja tako ali drugače razvrednotiti že uveljavljeno literarno delo. Pesnik hoče predvsem šokirati, biti eksploziven in sprejet. Gre torej za premišljeno preobleko, s katero fascinira in ob že znanem odpira še nove motive, problematiko videnja. /.../ Roba je torej treba jemati kot pesnika travestije, veliko pazljiveje pa bi morali govoriti o pravi parodiji v njegovih delih« (Bratina 1995: 409.) (Podč. A. G.)

---

<sup>75</sup> »Ko danes govorimo o Ivanu Robu, imamo na eni strani v mislih pesnika, pisatelja, humorista, na drugi strani pa njegovega nečaka, prav tako Ivana Roba, slikarja, zlasti pa izvrstnega risarja, ki se nam tu prvič kaže v vlogi ilustratorja, in sicer prav stričeve poezije in proze.« (Kurtović 1995: 100.) Jedro Kurtovičevega prispevka je prav analiza vzporednic med istoimenskima umetnikoma.

<sup>76</sup> »Literarno delo, ki se ga je loteval vse od lista Ščipavec, preko objav v Mentorju, listih s prostorom za humor, Družinskem tedniku, kjer je izhajal tudi *Deseti brat*, dokaj uspešnem vstopu v slovensko literaturo s knjižno izdajo *Desetega brata* 1938, pa delo pri Totem listu v Mariboru in nato v vojnem času do poznih januarskih dni 1943 v Agitteatru in pri urejanju partizanskega glasila; vse to delo prevevata izrazita robovska iskrivost in pretanjen posluš za humor.« (Bratina 1995: 409.)

O Robu pišejo tudi avtorji literarnih zgodovin, ki se poleg opisa njegovega življenja in dela o njem tudi pomembno opredeljujejo in avtorju s tem izbirajo mesto v nacionalni literaturi. Poleg splošne enciklopedije, v kateri geslo napiše Marko Juvan, je Robov *Deseti brat* omenjen kot besedilni primer slovarskega članka pod geslom travestija v leksikonu *Literatura*. (1977: 246.) Silva Trdina v drugi knjigi *Besedna umetnost* Roba le omeni v poglavju o zbadljivih in satiričnih pesmih, kjer glede na naslovnika ločuje osebne, stanovske in občečloveške satire, glede na predmet obravnave pa literarne, moralne, socialne in politične, lahko smešijo tudi kraj ali dobo. Rob je naštet med »najduhovitejšimi slovenskimi umetnimi satiriki«. (Trdina 1969: 213.) V prvi knjigi (1970) pa Trdina opisuje Jurčičevega *Desetega brata*, ob tem pa omenja tudi dve dramatizaciji Frana Govekarja, najpopularnejšo Sava Klemenčiča, katere odlomek tudi navede in operno priredbo Mirka Poliča. Robovo delo imenuje »posebej zanimiva travestija v verzih /.../ nje satirična ost je naperjena v ozkost in poniglavost slovenskega malomeščanskega miljeja«. (Trdina 1970: 113-115.)

Matjaž Kmecl si v *Mali literarni teoriji* Robove verze kar nekajkrat izposodi za primere različnih literarno teoretskih oznak. Tako navaja Robov primer za metonimijo, posebej še za oksimoron.<sup>77</sup> Tudi primer za metaforo Kmecl najde pri Robu, in sicer v Marjanovi podoknici Manici, ko jo pokliče: »Prikaži, maj, se, slaj in raj!« (V Kmecl 1996: 116.) Paralelizem pokaže z Robovo pesmijo *Idila*, prav tako antiklimaks. (Kmecl: 130, 132.) Deskripcijo ponazori z odlomkom iz Robovega *Učitelja* (V: Kmecl: 136.), *Deseti brat* pa mu služi za opis dogajanja. (V: Kmecl: 136, 137.) V poglavjih o literarnih perspektivah oziroma etoloških vrstah Roba omenja le pri ironiji, posebej tudi pri zgodovinski ali časovni satiri, vendar ne izpostavlja *Desetega brata*. Roba eksplicitno označi za mojstra slovenske travestije, njegovega največjega dela pa ne omenja. (V: Kmecl 1996: 176, 178.)

---

<sup>77</sup> »Zvečer sred žive promenade / je stopal Lovre kakor bog; / vanj švigale oči so mlade, / sledil mu roj nezrelih nog.« (V: Kmecl 1996: 110.) Podobno tudi primer s kozo Dimko in oksimoron, kjer (si) župan »zaman si ... plešo ruje«. (V: Kmecl 1996: 112.)

Legiša v svoji zgodovini *Roba* omenja na nekaj mestih, omenila sem že njegovo kritiko ob izdaji knjižnega prvenca.<sup>78</sup> Omeniti želim tudi diplomsko delo Darinke Humar (leto nastanka in številke strani niso znani), ki v glavnem povzema Robovo življenje in kronološko opisuje njegovo delo. Kvaliteto *Desetega brata* utemeljuje s tem, da Rob v domači književnosti ni imel ustreznih žanrskih zgledov, žanrsko ga komparativno z Jevgenijem Onjeginom imenuje ironični roman. Humarjeva argumentirano pojasnjuje, da je prvi del romana občutneje kvalitetnejši, analizo pa poda skozi karakterizacijo likov, s pomočjo katere pojasnjuje plasti družbe Robovega časa. Najbolj zanimiva je njena teza, da bi moral biti Kvas politik, ne športnik. »Ker je namen novega *Desetega brata* prikazati, v Marxovem jeziku povedano, vso slovensko družbeno idejno – politično nadgradnjo tedanjega časa, bi moral biti glavni junak vsekakor politična osebnost.« D. Humar poda še nekaj zanimivih tez in ugotovitev, ki pa jih ne argumentira niti podkrepi z besedilnimi zgledi, tako ni povsem gotovo, na kaj točno se nanašajo.

Najbolj tehten, pa tudi strokoven je prispevek Toneta Pretnarja na mednarodnem slavističnem simpoziju, kjer opozarja na degradacijo stila travestije, ki se s prevodom iz proze v verz tej degradaciji pravzaprav upira, na problem osrednjega junaka in njegove modifikacije od jurčičevskega in puškinovskega iz devetnajsega v robovega v dvajsetem stoletju ter medbesedilne mehanizme. Pretnarjeva analiza je precej empirična, prešteva kitice ter jih primerja s Puškinovim romanom, prav tako razdeli skladenjsko in dialoško členjenje Robovih kitic ter razporejenost verzno-kitičnih sredstev. (Pretnar 1987.)

Nenazadnje najtehtnejšo analizo Robovega *Desetega brata* beremo v Juvanovi dizertaciji (1993), čeprav se ji posveti le bežno. Juvan problematizira z žanrsko oznako travestije,

---

<sup>78</sup> »Marsikje je šel pod raven, zraven pa je satira na ideološko omejenost, sprijenost, oblastnost odločujočih, na hlapčevstvo, oportunistvo ali mačehovsko ravnanje s slovensko kulturo delovala predvsem v svojem času. To velja tudi za številne namige v *Desetem bratu* /.../ Vendar je tu več obstojnega, naj gre za modernizacijo Jurčičeve zgodbe ali za duhovito in norčavo poiigravanje z njo, za humor, ki ne more zatajiti lirične občutljivosti, čeprav jo obrača v komiko.« (Legiša 1969: 414.)

saj Rob pravzaprav ne upošteva dosledno temeljnih dveh postopkov travestije, ki sta ohranjena vsebina in nižani stil. Rob vsebino ohrani le delno, za stil pa težko trdimo, da je nižani, vsekakor ne linearno. Robova temeljna postopka sta namreč verzifikacija in prekarakterizacija. (Juvan 1993: 282.)

Najmlajši prispevek o Robu pa je verjetno tudi delo najmlajšega avtorja, študenta Mateja Kranjca v reviji *Slava*, ki svoj članek zaključuje: »Ergo: Robov Deseti brat je ne le eno ključnih, ampak kar ključno delo (poleg Menartovih Časopisnih stihov iz leta 1960) slovenske satirične poezije. Je vseobsegajoče; razen travestije na Jurčičev roman zelo pikro okrca tudi literaturo, družbo in človeka kot posameznika. Ivan Rob je potemtakem po nepotrebnem zapostavljen kot obrobni satirik in njegova čimprejšnja rehabilitacija na slovenskem Parnasu je nujna.« (Kranjc 1997: 37.) (Podč. A. G.)

## **2.2 Današnja in jutrišnja recepcija *Desetega brata***

*Deseti brat* kot parodija vzpostavlja nekoliko drugačno metodo branja kot neparodična besedila. V branje parodije mora modelni bralec vložiti več truda, hkrati pa je bila do nedavnega zmotno manj cenjena zaradi neizvirnosti. Kaj vse mora empirični bralec storiti/vedeti, da lahko postane idealni receptor, modelni bralec *Desetega brata*? Najprej mora poznati Jurčičev roman. Rob si je temeljno delo izbral prav zato, da bi ga poznalo čim več ljudi, hkrati pa je to tudi temeljni postopek travestije, ki si vedno izbere znano in kanonizirano besedilo. Poleg tega ni odveč poznavanje *Jevgenija Onjegina*, ki je eden redkih romanov v verzih, na katerega je Rob naslonil formo. K literarnemu predznanju spada tudi kritiški odziv na Jurčiča (Levstik 1994/95.), poznavanje temeljnih imen (in seveda del) slovenske poezije, ki jih Rob preoblikuje in si jih izposoja v svojem delu. Pod obvezno znanje spada tudi poznavanje mitologije, Rob posamezne motive namreč vključuje v metafore in prisposobe, zgodovine, posebej zgodovine 30. let. V roman so vključene tudi navezave na slovenske razmere, ljubljanske medijske afere, športno dogajanje in podobno. Poleg tega v delu najzahtevnejše empirične bralce spravljajo v smeh tudi jezikoslovne posebnosti, kot je Urša Plut (Rob 1994: 71, 113, 169), ki se iz slovnične osebe spremeni v literarno junakinjo, za pomen katere bi bili bralci eg.

angleškega prevoda verjetno a priori prikrajšani. Za empiričnega bralca, ki ne izhaja iz dobe nastanka besedila, in mora zato vložiti nekoliko več truda, da prepozna vse aluzije, pa niso odveč ponovna branja. Naše skoraj stoletje zakasnelo branje se od sočasnih bralcev razlikuje vsaj v eni točki: sočasni bralci so prestregli, razumeli več dnevnih bodic, ki so se nanašale na kulturno in politično dogajanje in jih danes težko preberemo v kakšni zgodovini, za to bi morali sistematično prebrskati vso časopisno periodiko nekaj let (to sicer pričakujemo od literarnega teoretika, ne pa od modelnega bralca), za razliko od tega pa se današnjemu bralcu, ki ne razume vseh bodic dobesedno, odpirajo splošnejše navezave – ker ne prepozna konkretne afere, se v primer vrine nadčasovnost, splošnost določene situacije. In to je tisto, kar ohranja to besedilo tako živo. Empirični bralec leta 2010 ne ve, kakšne afere v zvezi s korupcijo so se dogajale v 30. letih 20. stoletja, skoraj gotovo ne pozna situacije ljubljanske bolnišnice. Toda korupcija ni danes nič manj prisotna, afere okrog ljubljanske bolnišnice pa (žal) tudi ne (tudi če bi bila danes problematična kaka druga bolnišnica, bi bralec naredil povezavo, generaliziral), tako se zdi bodica še toliko aktualnejša, boljša. Po drugi strani pa je korupcija precej obče kulturni problem, zdravstvo pa je (skupaj s šolstvom) vedno najbolj pereča in občutljiva tema vsakršnega vsakdana. Tako je Rob naperil puščico v dnevno-politično temo, hkrati pa si ni izbral katerekoli teme, temveč tiste, ki so najsplošnejše. Imena se pozabijo, spremenijo, korupcija pa ostane, celo (če ne največkrat) v zdravstvu.

Jurčič je večino svojega časa preživel v kmečkem okolju in Levstik (kot tudi drugi komentatorji njegovih del) kot najuspešnejše prepoznava prav dialoge kmečkega ljudstva, dogajanje na vasi, v gostilni. Jurčič je ta jezik obvladal, pa vendar je za jedro svojega romana izbral višji sloj, katerega govoru ni bil kos. Podobno prepričljivi, kot so Jurčičevi dialogi preprostih ljudi, so Robovi malomeščanski klepeti, za katere pogosto izrablja prenovitve klišejskih frazemov. Variiranje rahlo izumetničenega, a še kako realnega malomeščanskega salonskega govora, ki se je razbohotil in razvil v času od Jurčiča do Roba, menja s spuščanjem registra, včasih opolzkim, včasih nizkim jezikom, v katerega vpleta žargonske izraze in žaljivke. Kljub verzni obliki je njegovo delo tekoče, govor pa je bolj naraven, kot sem predvidevala.

Šele vzporedna primerjava *Roba* in *Jurčiča* (ne le motivno tematska, temveč tudi pri izbiri sloga, registrov, posebej zanimiva je primerjava motov na začetku poglavij etc.), večkratno branje dela, dodatna pojasnila, poznavanje pesmi različnih slovenskih pesnikov, ki jih *Rob* parodira ali pa zgolj izrablja, družbena ost, ki v delu prevlada, poznavanje takrat modernih literarnih tokov (ekspresionizma in nove stvarnosti, njegovih sodobnikov) in ostali detajli pokažejo empiričnemu bralcu delo v vsej svoji širini.

Že ob prvi izdaji avtor v *Jutru* pojasnjuje nekatere vplive, podaja ključ za branje in predpostavlja, da njegovega dela ne bodo razumeli vsi bralci. Nič drugače pa ni danes. Parodija vedno zahteva nekoliko večjo bralsko razgledanost, zanjo je značilna težja prevedljivost, sploh če se bolj kot ne nanaša na nacionalni kulturni okvir. Morda je to eden od razlogov, da delo ni (bilo) deležno tistega upoštevanja, kot bi ga (in so ga) pričakovale (prve) kritike. Morda je to tudi razlog, da dela ni najti v šolskih berilih, kar je ponavadi dokaz in predpogoj, da delo zares postane kanonsko. Hkrati pa njegova delna hermetičnost daje večji užitek tistim bralcem, ki vanj vložijo svoj trud.

V uvodnem poglavju sem recepcijske odzive modelnega bralca po M. Rose razdelila v štiri skupine. V prvo skupino, kamor spada tisti bralec, ki parodije sploh ne prepozna, verjetno v našem primeru ne spada noben empirični bralec (če kot empiričnega bralca predpostavljamo slovenskega bralca), saj avtor svojo predlogo navaja že v naslovu, vsaj po naslovu pa to predlogo poznajo vsi slovenski bralci, ki so zaključili osnovno šolanje. Tudi bralec, ki parodijo zazna, a ne ve, od kod je, za to delo ni značilen, pogostejši se mi zdijo empirični bralci iz tretje skupine, tisti, ki predlogo poznajo, a je niso brali. Ciljni bralec *Robove* travestije je vsekakor četrti bralec, ki parodijo prepozna in v njej uživa. Vprašanje vredno empirične raziskave pa bi bilo, koliko in katere (med)besedilne povezave vzpostavijo empirični bralci kljub temu, da poznajo predlogo.

*Deseti brat* ima danes s spremembo teoretskega pogleda na parodijo odprto pot na Parnas. Njegov uspeh pa je, kot se mi zdi, odvisen od bralske kulture. Nezahtevni bralec (danes ima vzporednika v gledalcu nezahtevnih komičnih televizijskih serij in nekaterih hollywoodskih filmov, mehiških nadaljevank), ki želi imeti vse informacije sproti, ki mu

branje predstavlja samo kratkotrajni užitek in sprostitvev, po delu, kot je Robova travestija, verjetno ne bo segel. Hkrati pa bralcu, ki želi nekoliko zahtevnejše literature, danes splet nudi hitrejšo in lažjo pot do dopolnilnih informacij, ki mu morda manjkajo za razumevanje takega žanra. Če se bo v prihodnosti spremenil množični odnos do branja, se bo gotovo obnovilo tudi poznavanje Robove travestije, ki je kvalitetno delo in je kljub času še vedno aktualno.

Danes (2010) je od nastanka Robove travestije (1937/38) minilo približno toliko časa, kot med Jurčičevim (1866) in Robovim delom. Jurčiča so že v Robovem času bralci dojemali kot nekoliko »naftalinastega«, predvsem zaradi jezika in tiste tančice romantičnosti, ki mu jo je skušal odvzeti Rob. S tem pa je delo le aktualiziral, ga približal sodobnemu bralcu in hkrati izkoristil za svoj kritični namen izpostavljanja človeške neumnosti, kot to nekoliko drugače počne tudi komedija. Povsem se strinjam s trditvijo, da je Rob nekakšen most med starimi realisti iz 2. polovice 19. stoletja in novimi s prve polovice 20. stoletja. Po burni drugi polovici 20. stoletja se v zadnjih letih slovenski roman spet zateka nazaj k realizmu in to je morda še en razlog več za njegovo ponovno aktualnost.

### 3. Medbesedilnost *Desetega brata*

#### 3.1 Topika, motivi in teme

Literatura je ena od posod kulturnega spomina. Razvila se je iz mimetičnega diskurza, katerega naloga je, »da s svojo izjemno zmožnostjo za posnemanje ostalih treh diskurzov« (teoretičnega, praktičnega in zgodovinskega), »povzema in – z izmišljenimi liki, zgodbami, motivi, ki so mimesis tistega, kar se je zgodilo ali kar bi se bilo lahko zgodilo – tako rekoč predstavlja, medsebojno križa, preizkuša in ponazarja njihove problematike. Z individualizacijo in eksemplarizacijo splošnejših problemov prek zgodb, likov in perspektiv fikcije se literarni diskurz kot nekakšen simulaker približa življenjskemu izkustvu, doživljanju in spominu posameznikov.« (Juvan 2005: 389.)

Konkretna besedila so torej nekakšni dokumenti, monumenti »nepovratnega pojmovanja dojetanja sveta«, ki so seveda dostikrat »izdelani z namenom, da predstavijo, rekonstruirajo, priklčejo ali umislijo nekdanji čas, minule dogodke, mentalitete, občutja.« (Juvan 2005: 389, 390.) Na ta način književna besedila komunicirajo preko meja posameznih obdobij. Pri tem pa je izrednega pomena kanon, saj predstavlja vzvod za formiranje kulturnega spomina. Escarpit ugotavlja možnost posameznega pisatelja, da se povzpne na kanonski Parnas in jo oceni kot enoodstotno. (V: Cornea 2000: 109.) In tistemu enemu odstotku potem pomaga predvsem šolstvo, ki za besedila oz. kulturni spomin skrbi.

Med besedilna sredstva, ki so posebej pomembna za ohranjanje in preoblikovanje kulturnega spomina, se uvršča topika ali obče mesto, skupaj z njo pa tesno povezujoča motiv in tema.<sup>79</sup> Pri tem imata motiv in tema za bralca nekoliko drugačno vlogo kot za

---

<sup>79</sup> Genetsko sorodna s toposom ali klišejem sta motiv in tema. Vsi so pravzaprav reprezentacijske sheme, ki so v teku časa – s kopičenjem tekstualizacij človekovih izkušenj, postopno dojetih kot variacije ponovljivih vzorcev – spreminjajo v obča mesta kulturnega spomina, s tem pa postanejo skladišča tlorisov za izpisovanje vsakršnih zgodb, ubesedovanje fiktivnih svetov in hevristični modeli za posameznikovo



avtorja. Avtor si z njima ureja in osmišlja doživljanje sebe in sveta, ki ga hoče prikazati, bralec pa ju razpozna kot vzorca, s katerima razumeva tekst, prepozna »aboutness« teksta, kot ga poimenuje Brinker (2000). »Motiv in tema potemtakem predstavljeni svet in semantiko literarnega dela priključita na kulturni spomin, na rekurentne sheme reprezentacije.« (Juvan 2005: 394.)

V nadaljevanju bom pojasnila dogajanje v 30. letih, na katerega je Rob pripel svoje delo in se današnjemu bralec nekoliko izmika. Osredotočila se bom na politično in družbeno dogajanje ter stanje literature in literarnih tokov. Nato bom nadaljevala bom z analizo topike, ki sem jo razčlenila v tri skupine. Natančna analiza tropov in figur, razširjene metaforike in frazeologije bi bila preobsežna, zato bom navedla samo reprezentativne primere, ki besedilo prepletajo od čiste trivialnosti k visoki kvaliteti – kar mu v kompleksni perspektivi glede na žanr, ki si ga je avtor izbral, daje pečat kvalitetne literature.

### **3.1.1. Politično, družbeno, kulturno in literarno dogajanje/stanje v Evropi in Jugoslaviji tridesetih let**

30. leta 20. stoletja so eno najpestrejših in najpomembnejših desetletij za razumevanje zgodovine. Medtem ko se je v 20. letih Evropa reševala posledic prve svetovne vojne, je v tridesetih z zaprtimi očmi že zakorakala v drugo. Amerika se je ukvarjala izključno s svojo problematiko, gospodarsko krizo, ki je posledice seveda prinesla tudi v Evropo. Društvo narodov, ki je delovalo v Ženevi, je bilo zgolj odmev učinkovitosti, saj je delovalo brez vojaške ali politične moči zgolj s sklicevanjem na moralna načela in dogovorjene mednarodne obveznosti. Leta 1933 je na oblast prišel Hitler in začel izvrševati svoj načrt, ki ga nihče ni jemal resno. V letih 1936-1939 je potekala španska državljanska vojna in leta 1937 je bila v Guernici prvič napadena civilna družba, kar je za evropsko razstavo upodobil Picasso, vendar tako napad kot znamenita mirovniška

---

dojemanje vsakdanjega življenja. (Serge 1995: 25-26.)

upodobitev nista pustila posledic na evropskem zavedanju in mentaliteti, ki se je šele privajala globalnosti, preveliki količini informacij, ki omrtvičijo trezno razmišljanje in se zde kot nekak simulacrum.<sup>80</sup> Politika tridesetih let je bila politika bipolarnosti, dveh političnih polov brez prepričljive sredine. Nemčija in Italija sta se borili proti zahodni demokraciji in Sovjetski zvezi, fašistične države in zahodne demokracije so se pokušale zblížati v protikomunističnem povezovanju, Nemčija in Sovjetska zveza pa sta nastopali proti Parizu in Londonu. Kdor ni bil pripadnik ene od vodilnih dveh usmeritev (polarnosti), je ostal sam; in tako pogumnih in razsodnih je bilo malo. (Vodopivec 1997: 7-17.)

V Kraljevini Jugoslaviji so tako kot drugod v Evropi 30. leta pomenila prelom z 20., ki so bila oaza navdušenja, zagona, evforije na novo popravljenega sveta ob koncu 1. svetovne vojne in leta trdne vere, da se kaj takega ne more ponoviti. Že konec 20. let pa so se pokazali sledovi gospodarske krize, po kateri so 30. najbolj prepoznavna.<sup>81</sup>

V Jugoslaviji in Sloveniji ni bilo nič drugače, morda se je vse dogajalo le nekoliko z zamikom. Kriza se je začela v kmetijstvu, kjer je bila za slovensko prebivalstvo tudi najbolj usodna, potem pa se je prenesla še na finančno krizo in na koncu v industrijo. Ker so ljudje začeli dvigovati in koristiti svoje prihranke, je to uničilo banke, ki niso bile več likvidne, hkrati pa v bankrotirane kmetije nihče ni vlagal, saj nihče ni investiral. Kmetijstvo je bilo prezadolženo, 60 % kmetij je bilo manjših od 5 ha. Poleg lakote, velike stiske, zaposlovanja žensk, ker so bile cenejša delovna sila, je bilo tudi veliko bolezni, povečala se je umrljivost, zmanjšala rodnost, v tridesetih letih so 40 % nabornikov spoznali za nesposobne vojaščine. Nenazadnje se je povečal tudi alkoholizem na

---

<sup>80</sup> Duh časa se izrisuje tudi v Hemingwayevem *Komu zvoní*, filmskem in književnem ustvarjanju Charlja Chaplina (posebej nazorno v filmu *Modern Times*) ter Georga Orwella, ki je bilo razumljeno šele post festum.

<sup>81</sup> »Bili so tisti časi, ko je že smrdelo po krizi, pa čeprav takrat še najpomembnejši meščanski gospodarstveniki niti pojma niso imeli, kaj se godi, kake posledice bodo kmalu nastale in kako bo tej pošasti sploh ime.« (Voranc 1964: 217.)

vinorodnih področjih. (Lazarević 1995: 39.) Konec krize je tako kot njen začetek prišel z rahlim zamikom, po letu 1934, ko je kriza dosegla dno. *Deseti brat* je torej nastal nekaj let po krizi, v njeni neposredni preteklosti, ko si država še ni opomogla, opomogla si pravzaprav ni niti do 2. svetovne vojne.

Leta 1931 je Ljubljana dobila javno električno omrežje in elektrifikacija se je spodbujala po vseh krajih. Industrija je med krizo in še po njej delovala na način kolektivnih pogodb za eno leto, pri čemer so določali tudi minimalne mezde. Ko se po koncu krize 1935 stanje v tovarnah še ni izboljšalo, se je začel val stavk, povečalo se je število zaposlenih, ne pa tudi njihov zaslužek, saj so podražili hrano. Leta 1938 je bilo v Slovenji 577 podjetij z 856 tovarniškimi obrati. Tudi trgovina je napredovala.<sup>82</sup> Tako ni nenavadno, da sta oba premožna očeta v Robovem *Desetem bratu* predstavnika te struje: Piškav je tovarnar, slemeniški oče pa trgovec. (Perovšek in Kresal 1997: 18-32, 110-117.)

Obdobje med obema vojnama je bilo zelo pomembno. Z osvoboditvijo izpod »nemške« oblasti se je z našega ozemlja izselila nemška večina, Slovenci so prevzeli ter poslovenili šole in kulturne ustanove.<sup>83</sup> Slovensko kulturno vprašanje je kmalu postalo najpomembnejše vprašanje Slovencev, o njem so razpravljali tako politiki kot intelektualci: politiki skrajno premišljeno in dostikrat v korist svojih strank in političnih ciljev, intelektualci pa dostikrat zmedeno in naivno. Šele gospodarska kriza v 30. letih je s seboj prinesla radikalnejše in odločnejše poglede. Katoliška stran si je ves čas

---

<sup>82</sup> Število trgovin izpred krize je sicer padlo s 14500 na 9900, večinoma je bilo v lasti zasebnikov, ki so imeli tudi svoje posebno zavarovanje in sanatorij v Ljubljani. Ustanovili so trgovsko šolo in akademijo. Z industrijo in trgovino se je Slovenija počasi osamosvajala in dosegala dejansko avtonomijo.

<sup>83</sup> Največji korak je bila vsekakor ustanovitev ljubljanske univerze leta 1919, ki so jo na veliko presenečenje liberalne opozicije izvedli slovenski katoliški politiki tako, da so izkoristili ugoden (in morda edinstveni) politični položaj. Prav tako so si od leta 1921 naprej izobraženci prizadevali ustanoviti Akademijo znanosti in umetnosti, kar pa jim je uspelo šele leta 1938. Pomembno je omeniti tudi Društvo slovenskih pisateljev, ki deluje od leta 1872 in se je v letih 1920 ter 1923 dvakrat preimenovalo v Društvo slovenskih leposlovcev in Društvo slovenskih književnikov, ni pa se kot likovni, glasbeni in gledališki umetniki združilo z jugoslovanskimi književniki.

prizadevala za ohranitev slovenske kulture in jezika, eden od razlogov je gotovo tudi ohranjanje krščanstva in s tem določena politična moč, ki bi se v pravoslavnem Beogradu gotovo zgubila. Liberalne stranke, ki so se zaradi premoči desnice večkrat morale združevati, pa so podpirale centralizem in delovale 'protiklerikalno'. (Dolenc 1999: 1-74.)

Intelektualci so bili razbiti na tri politične stranke, delovali so bolj individualno, kar jim je omogočalo tudi večjo svobodo. Buren odziv jugoslovanskih intelektualcev je vzbudil odločen pro-slovenski spis Matija Murka, praškega slavista; na Slovence so namreč gledali kot na zaviralce jugoslovanske kulturne enotnosti, nepripravljene, da žrtvujejo svoj jezik v skupno korist in enotnost. Med pomembnimi liberalnimi pisci je predvsem Božidar Borko, ki je zagovarjal centralizem in unitarizem, njemu nasproten pa je katoliški upornik, Božo Vodušek.<sup>84</sup> Pomembno besedilo je knjižica Josipa Vidmarja *Kulturni problem slovenstva*,<sup>85</sup> izdana 1932 (Dolenc 1999: 1-74.), ki se pravzaprav navezuje na Voduškov spis in je postal temeljni dokument slovenskega kulturnega vprašanja.

---

<sup>84</sup> »Vsaka politika ima svoje laži. Laž, ki me duši, je prav posebne vrste. Ljudje se namreč dobro zavedajo in to v prav zaprtih prostorih tudi izrekajo, le javno se ji klanjajo kot resnici. Taka zavestna laž mora omajati v temelju politično moralo našega naroda in jo je treba razgaliti, da se to prepreči. Ta velika laž našega političnega življenja je naše razmerje do srbstva. Imamo dvojje oficijelne stališče: jugoslovansko centralistično in slovensko avtonomistično. Zlagani sta obe. /.../ Tako se je zgodilo, da smo se l. 1918 zatekli kakor nebolgljeni otroci izpod mačehovske roke Avstrije v materino naročje srbskega naroda, pričakujoč iz njihovih rok svobode in enakopravnosti. /.../ Svoboda in enakopravnost nikdar ne ležita v tujih rokah, ampak v lastnih, da njih zunanje ustvaritve nikdar dočakal ne boš, dokler je ne boš občutil kot krvavo pravico, ki ti gre pred Bogom in pred ljudmi, kot neusmiljeno zahtevo vsega svojega bitja, ki jo moraš izpolniti ali pa poginiti, ker brez nje življenje ni mogoče; svoboda in enakopravnost se ne dasta doseči brez žrtev, kajti v naturi človekovi in narodovi sta egoizem in izrabljanje lastne moči in ta dva določujeta razmerje drugih narodov do lastnega, pa naj se imenujejo tuji ali bratski.« (Vodušek: 103-109.)

<sup>85</sup> »Slovenska javnost, ki se ne manifestira več v strankah, je razdeljena v dva tabora: v slovensko-katoliškega in protislovensko-svobodomiselnega. Med njima je do nedavnega životaril krog samostojno misleče, strankarsko neopredeljene in tudi nezaslepljene slovenske svobodoumne inteligence, ki je sol tega naroda in pravi izraz njegove najgloblje kulturne volje. To družino proglašam v svoji neskromnosti za edino svoje javno sorodstvo, o katerem se pravkar govoril.« (V: Dolenc: 35.)

Najpomembnejša je bila slovenizacija šolstva, ki se je izvedla takoj po vstopu v Jugoslavijo, na Koroškem in na Primorskem pa je bilo s šolstvom vedno slabše.<sup>86</sup> Rob se na začetku jugoslovanske odrešitvene evforije ni mogel udeležiti skupaj z ostalimi intelektualci, saj je bil njegov dom na Primorskem, kamor še vedno ni mogel. Tako ni bil (zaslepljen/) prevzet z delno rešitvijo/osvoboditvijo Slovencev, saj se je verjetno ves čas zavedal začasnosti te rešitve.<sup>87</sup>

Posebnost tridesetih let je bila publicistika, ki je bila temeljna dinamična sila v oblikovanju literarnih tokov. B. Popović poudarja, da književni časopisi ne le registrirajo, temveč tudi regulirajo književno dogajanje, S. Šimić pa dodaja, da je »književni časopis, če ima premišljeno in dejavno programsko usmeritev, določa živost, kritičnost in aktivnost nekega literarnega obdobja«. (V: Pogačnik 1997: 158.)<sup>88</sup> Za čas, ki ga opisujem, ni dvoma, da je časopisje v njem odigralo pomembno vlogo duhovnega gibalca: ustvarjali so se novi časopisi, zbirale uredniške ekipe, ko se je politika časopisa zamenjala ali preoblikovala, se je spremenil tudi njen krog ustvarjalcev. V želji vplivati, sporočati in podžigati ideje, je bila dikcija opisovane periodike na visoki emocionalni ravni, polna sentimentalnih vzburjenj in nestrpnosti ob pričakovanju razvozlanja usodnih narodnih vprašanj. (Pogačnik 1997: 158-173.) Vpetost v zahodnoevropsko zgodovinsko dogajanje skorajda v njegovem središču je pomenilo tektonske politične in mejne prelome v neposredni bližini, strahotno naglico in nestrpno željo po vplivanju: tako so bili časopisi skrajno idejno angažirani in še danes nam predstavljajo boljši popis

---

<sup>86</sup> Leta 1938 je poleg *Desetega brata* izšel tudi roman *Kaplan Martin Čedrmac* Franceta Bevka, ki popisuje razmere Slovencev, ki so ostali v Italiji.

<sup>87</sup> Trst se je metaforično imenoval pljuča slovenstva, kajti v njem je v določenem obdobju živelo več Slovencev kot v Ljubljani.

<sup>88</sup> Pogačnik kot diametralno navaja tudi teorijo R. Barthesa, ki časopisje postavi zunaj književnosti – in priznava le tisti časopis, ki neprestano odgovarja vprašanjem, ki jih zastavlja svet, ki predstavlja snov književnosti in v svojo vsebino ujema prostor, »v katerem sta pomen in dejanski dogodek eno in isto«. (V: Pogačnik 1997: 158.)

stvarnosti kot nam ga omogoča lestvica političnih strank in društev.

Po prvi svetovni vojni se je zgodil naravni odklon od impresionizma ter naturalizma v ekspresionizem, ki je poudarjal doživetje duha, obrat k etosu, človeku, humanosti, ki pa ima v levičarskem in desničarskem krogu precej drugačno obliko. Izraz se je spremenil v krik, aktivizem, željo po novem svetu, po novem človeku. Prvi, ki so se od ekspresionizma pomaknili naprej proti novemu realizmu, so bili slikarji in kiparji, pri nas na primer brata Kralj. Gospodarska kriza in socialni angažma sta zahtevala obrat k realizmu, k objektivnemu življenju, zunanji resničnosti, vsakodnevnemu življenju nižjih slojev. To so bili pozivi k preprostosti oblike, zoper abstraktnost, ki so k nam iz nemškega prostora prihajali pod izrazom nova stvarnost. Poleg tega je z vzhoda prihajal tudi ruralistični poziv, ki so se ga oprijele kmečke stranke, ki pa je do neke mere gojil idealizacijo zemlje.<sup>89</sup> Nova realnost ali novi realizem se je počasi stopnjeval v socialni realizem, ta pa ponekod v socialističnega. Socialni realizem izrisuje krivice kapitalizma in meščanske družbe, socialistični pa po vzoru Sovjetske zveze obljublja svetlo prihodnost delavskega ljudstva. V slikarstvu najdemo tudi poimenovanja kot sta barvni in poetični realizem, v literaturi pa nova realnost, socialna romantika, surrealistični blodnjaki in celo socialnorealistična proza levičarjev, pri čemer se sodobna literarna zgodovina dokaj soglasno odloča za socialni realizem, novo stvarnost<sup>90</sup> razume kot prehod. Socialistični realizem je značilnost nekaterih avtorjev, ni pa slog, ki bi prevladoval. Skoraj vsa opisana literatura je bila v estetskem smislu neizvirna, izrazito konservativna, prevladovala je proza s plastmi lirizacije in dramatizacije. (Pogačnik 1997, Legiša 1969, Mikelc 2004, Dolenc 1999 in drugi.)

Eden od Robovih odlomkov, ki problematizira literarni kaos, izpostavlja najbolj množično odmevna imena. Dekletu Marički/Olgi protagonist Rob, literarni zgodovinar razlaga Vodnikovo *Sodobno slovensko liriko* (1933). »Potem sem s tega ji vidika /

---

<sup>89</sup> Mnogi pisatelji so bili pokrajinsko omejeni, razvil se je regionalizem, tako je Kranjec pisal o Prekmurju, Potrč in Ingolič o (vzhodni) Štajerski, Kosmač o tolminskem svetu, o Koroški pa Prežihov Voranc.

<sup>90</sup> «Zdaj nova stvarnost vlada nam/ in nas ničesar več ni sram. →» (Rob 1994: 143.)

pokazal v poezije hram, / kako naj za lepoto stika, / da užiten bo duševni hram. / Analiziral sem Voduška, / poudarjal moč njegovih rim, / kaj hoče Peterlin Petruška, / kaj Klopčič in Seliškar z njim; / kako pod težo temnih ur / ustvarja Bogomil Fatur.« (Rob 1994: 94.) Ko se predstavita, lik Rob Vencljevo hči Maričko po »Kidričevi metodi« prekrsti v (na Puškina aludirajočo) Olgo. »Vam vendar Olga je ime! / Po Kidričevi sem metodi / študiral pridno iz matric / in znanstveno sem ugotovil, / da živel vam je stari stric / z očetom istega imena, / odtod usodna je zamena.« (Rob 1994: 94.) Tu Rob ironizira Kidriča kot predstavnika pozitivizma, literarnovedne metode, kjer literarne tekste interpretiramo s pomočjo biografskih podatkov avtorja.<sup>91</sup>

*Ljubljanski zvon*, ki je izhajal od 1881 in v svojih začetkih predstavljal meščanski časopis, je leta 1932 zaradi Vidmarjeve knjižice *Kulturni problem slovenstva* in burne polemike o njej, ki se je ni dalo rešiti, zašel v krizo.<sup>92</sup> *Sodobnost*, katere urednik je po začetnih menjavah ostal F. Kozak, je bila v začetku revija, ki je poudarjala narodna vprašanja, vendar ni zapadla v nacionalizem. Posebej veliko prostora je namenjala gospodarskim, socialnim in političnim vprašanjem, vendar se je F. Kozak povezal s komunisti in tako je revija postala medij marksističnih ideologov (Kardelja, Zihlerla,

---

<sup>91</sup> Iz aktivističnega ekspresionizma sta v novo stvarnost prestopila med občinstvom široko odmevna Seliškar in Klopčič, kar je tudi razlog, da ju oba ironizira Rob. Klopčič deklamatorni patos nadomesti s strogo socialno stvarnostjo v vsebini in izrazu (Mikeln 2004: 14.), Seliškar pa piše s preprostostjo, rad poenostavlja stvarnost, »da štrli v kričečih socialnih nasprotjih, afektiranih tragičnih zapletih, s katerimi hoče pretresti in pritegniti bravca v svoje razpoloženje do stanja v družbi«. (Legiša 1969: 206.) Bogomil Fatur je pesnik, ki se dotakne socialnih tem, a se vendar ne more povsem odreči modernizmu, ceni Vodnika in Voduška ter v svoji poeziji, kot se je pokazalo kasneje, ni bil preveč izviren. Večjo težo ima njegov esej *O sodobni slovenski liriki* (1936), ki je izšel v času nastanka *Desetega brata*, kjer tehtneje opisuje prehod iz moderne v ekspresionizem ter nato v novo stvarnost/neorealizem ter določa osrednja mesta znotraj posameznih tokov konkretnim pesnikom. (Legiša 1969: 417.) Peterlin Petruška je bil 1929-33 urednik *Odmevov*, ki pa pravega odmeva v javnosti niso dosegli.

<sup>92</sup> Urednik F. Albreht, z njim pa F. Kozak, S. Leben in J. Vidmar so od časopisa odšli in se zbrali okrog nove *Sodobnosti* (1932-1941). *Ljubljanski zvon* je prevzel Gspan, nato Borko in Seliškar, Ocvirk, od 1935 pa do okupacije pa J. Kozak; list se je z novimi sodelavci prevesil na levico.

Kidriča etc.). Sicer najpomembnejši glasnik marksizma pri nas je bil B. Teply. Komunisti so 1932-1935 imeli svojo revijo *Književnost*, ki pa po prestopu *Ljubljanskega zvona* ter *Sodobnosti* na levo, ni bila več potrebna. Sredinski list je bil *Dom in svet*, ki je izhajal 1888-1944, ampak tudi ta je l. 1937 zašel v krizo.<sup>93</sup> Kocbek s sodelavci se je iz *Doma in sveta* umaknil v *Dejanje* (1938-1941), kjer so članke in literaturo objavljali pomembni pisci. Ob katoliškem voditelju Erlichu so se mladi zbirali v reviji *Straža v viharju* (1934-1941), nasprotna stran pa ob Tomcu v reviji *Mi mladi borci* (1936-1941). Desničarska je še revija *Krog* (1933), *Mladika* in *Mentor* pa sta veljali za izraziteje literarni. Prav tako je *Modra ptica* (1929-1941) uspešno krmarila pod Voduškom in Bartolom ter za svoje merilo priznavala zgolj kvaliteto. Levičarji so imeli *Akademski glas* (1933-1936) in za njim *1551* (1936-1938). Zmerno liberalne so bile tudi *Gruda ali Ženski svet*, *Mladi Prekmurec* (1936-1941), močnejše levičarske pa *Slovenska mladina* (1938-1941) in *Svoboda* (1929-1936). V Mariboru sta v drugi polovici tridesetih nastali *Piramida* (1936/37) in *Obzorja* (1938-1940).

To je le nekaj od vseh revij, ki so krajši ali daljši čas iskale pot do slovenske publike, vendar dovolj dobro kaže na zmedo in prepletenost, ki bi jo lahko pokazala tudi s stanjem študentskega gibanja, ki je bilo v tem desetletju prav tako razgibano. Konkretno se na revijalni tisk Rob naveže v odlomku, kjer orisuje Benjamina, slemeniškega očeta in trgovca, pravega malomeščana. Metoda, s katero je obogatel ter si pridobil socialni status, je ironizirana. »Podpiral 'Jutro' je, 'Slovenca', / 'Sokolu' je denar dajal / in hkrati bratom frančiškanom / za črne maše plačeval. / Na desno je, na levo kimal.« (Rob 1994: 36.) S. Šimić časopisje deli na motorje in magazine. Prvi dinamično spreminjajo stvarnost, drugi pa jo zgolj evidentirajo. (V Pogačnik 1997: 158.) Kaves v Robovem romanu bere »Magazin«. (Rob 1994: 64.) Najbolj razširjeno tematizacijo revijalnega tiska Rob postavi

---

<sup>93</sup> Povod spora so bili prispevki mladih katoliških križarjev, posebej Kocbekova članka *Enemu izmer ozkih* (1935) in *Premišljevanje o Španiji* (1937), ob katerem so se ogrožene počutili prav vsi in je bil vozal že zategnjen. *Dom in svet* je prevzel J. Debevec in pojasnil dogajanje, vendar so ga sodelujoči objavili v knjižici *Dom in svet v letu 1937*. Po Debevčevi smrti je do konca vojne revijo krmaril T. Debeljak in iz časnika napravil nekakšno družinsko revijo, podobno *Mladiki*.



v okolje preprostih ljudi. *Družinski tednik* je bil lažje branje, ki ni posegal v dnevno politiko, v katerem pa je leta 1936 izhajal Robov *Deseti brat* kot roman v nadaljevanju, nanj v naslednjem odlomku tudi aludira.

»Iz krasne vile oddirjal, / na vrt tovarniški zavil, / kjer skromna hišica je stala, / v nji Krivec za vratarja bil. / Sedel na stolu je pletenem, / 'Družinski tednik' pridno bral, / je zatopljen v skrivnost romana / pozabil, kam je fajfo dal. / Za njim pa žena je sedela, / čez rame v list oko vrtela. // Martinek pride, ju pozdravi: / 'To sta mi posrečen par! / Daj, Krivec, daj no svoji ženi, / naj bere list, ki ni ti mar! / Recepte modre daj ji brati, / naj z njimi kuhinjo sladi, / morda boš v gobovi omaki / zavohal kdaj srečnejše dni. / Ti pa ozri se po bojišči, / v politiki bodočnost išči!« (Rob 1994: 68.)

Nenazadnje je moč stanje slovenske literarne družbe tridesetih let povsem natančno označiti s pomočjo znanih akvareliranih karikatur Hinka Smrekarja (1913) ob njegovi tridesetletnici, *Maškerada slovenskih literatov* in *Maškerada slovenskih upodabljajočih umetnikov* ter *Slovenski literati*, kjer se je »z vso ostrino svojega duha posmehoval panteonu resničnih ali napihnjenih slovenskih kulturnih veličin«. (Novak 1993: 25.) Hinko Smrekar (1883-1942) je osebnost s podobnim poslanstvom (in prav tako tragično usodo) kot Rob, zaradi višje starosti le nekoliko širše uveljavljen. Njuna največja podobnost je prav v tem, da so ljudje njuno delo kar se da krčili na karikaturu oz. parodijo in ju tako izrinili z roba prave umetnosti, oba pa sta se večji del ukvarjala tudi s slikarstvom oz. poezijo in prozo. Smrekar je bil samouk v najboljšem pomenu te besede, »ne šola, temveč popularna kultura po prelomu stoletja mu je ponudila učinkovito orodje za njegov kritičen dar«. (A. Smrekar 2009: 132.) Po opuščnem študiju prava je postal svobodni umetnik in se uspešno preizkušal v različnih slikarskih tehnikah.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Je začetnik slovenske umetniške grafike, kvalitetne portretne karikature, eden prvih slovenskih ilustratorjev (najbolj znane so ilustracije Levstikovega *Martina Krpana*) otroških pravljic, pred vojno je začel tudi z ilustriranjem Andersenovih pravljic – v društvu Vesna se je zavzemal za ljudsko, slovansko motiviko in mitologijo, v tem slogu je upodobil tudi tarok karte (1910-1912). V njegov slog je spadala tudi fantastična motivika. Sodeloval je pri različnih satirčnih časopisih (Jež, Osa, Koprive, Die Muskete etc.), a

»Smrekarjeva izostrena inteligenca se je usmerila predvsem v satiro, v neskončno duhovito roganje družbenim anomalijam.« (Novak 1993: 25.) Tudi drugod beremo priznanja, da je bil Smrekar najbolj resnicoljuben in jedek satirik svoje generacije in je skupaj z mlajšim prijateljem Nikolajem Pirnatom (ki je slikovno opremil Robovega *Desestega brata*) glavni kronist tistega časa, v čemer je hkrati z njegovim poslanstvom – kritičnim razgaljanjem človeške nespameti in nehumanosti družbe – poseben pomen njegovega dela. (Javornik 1998: 89, 90 in Stanovnik 2008: 1049, 1050.) Ob svoji petdeseti obletnici je narisal cikel *Zrcalo sveta* (1933), ki predstavlja vrhunec njegove likovne satire in ga sestavlja štirideset laviranih risb, v katerih prikazuje svojo dekadentno in anarhično videnje civilizacije, marsikdo je kasneje v njej videl napoved vojne, predstavlja pa vizualizacijo metafor, simboličnih in alegoričnih formulacij, ki so bili dokaj razširjeni v začetku stoletja. (Globočnik 2008: 112.) Smrekar za razliko od Roba tabuje meščanske morale ruši tudi s pretirano erotično navdihnjenostjo, ki so jo mnogi zavračali.

V nadaljevanju bom opisala topiko, motive in teme Robovega dela *Deseti brat*. Rob v svojem romanu prepleta tri plasti: a) trivialno ljubezensko zgodbo z elementi kriminalke, b) kritiko družbe, politike, duha časa in c) lirične intermezze. Posamezno poglavje se osredotoča ali na ljubezensko ali družbeno temo.

V določenih poglavjih prevladuje zgolj ljubezenska zgodba (spletke, ljubosumje, varanje, maščevanje, zapeljevanje, podoknica, po temeljnih principih trivialnih ljubezenskih za- in razpletov; pa tudi podtikanje obremenilnega materiala, zapor, detektiv, streljanje kot zasutek kriminalke), ki se v drugi polovici romana zgošča, v drugih poglavjih pa je poudarek na družbenem dogajanju. Naj je to politika (volitve, korupcija, španska državljanska in druga kitajsko japonska vojna, panslovanstvo in jugoslovanstvo, komunizem, mirovništvo, politične vstaje, upor delavstva), družbena kritika v ožjem pomenu besede (davki, otopelost slovenstva, njegova apatičnost, ko je treba preiti k

---

se je jezil, če so ga opisovali zgolj kot dnevnosatiričnega karikaturista. (Globočnik 2008: 87-118.)

dejanjem, kapitalizem, kapital v rokah oblastnikov, večna delitev na tabore in notranji spori namesto složnega delovanja proti zunanjim nasprotnikom, ruska ideja, korupcija, podkupovanje, ščitenje kriminala znotraj družine, manipulacija, revščina, odnos do žensk, prihodnost, sanjarjenje o čudežni osvoboditvi in obogatitvi brez boja, malomeščanstvo v svoji nedejavnosti in zlaganosti) ali pa splošne etične in moralne vrednote, ki jih je družba po 1. svetovni vojni izgubila (zavist, lakota nasproti prenejedanju, maščevanje, predajanje užitkom, na primer prosto uživanje časa v mladosti, partnerska zvestoba, slava, pijančevanje). Nenazadnje je tu še največja skupna slovenska vrednota, ki ni »samostojnost države« niti sledenje ideji o visokem kulturnem (literarnem) udejstvovanju, temveč je reducirana na šport. K tej drugi skupini družbene kritike pa spada tudi kritika literarne elite, modernih literarnih tokov in sploh metadiskurz o literaturi. Sem spada kritika impresionizma, ekspresionizma, nove stvarnosti, slovenskega kritišta in njegove podkupljivosti, dialog z Jurčičem in staro književnostjo, uporaba slovenskih pesnikov in njihovih pesmi kot kalupov Robove besede, vloga Marjana – sodobnega poeta, njegove razčustvovanosti, odločitve za poklic poeta zaradi ljubezenske neuslišnosti. V besedilo priključuje mnoge kritike (Kidrič), pesnike in pisatelje (Scott, Seliškar, Vodnik, Koseski, Prešeren), jezikoslovce (Levstik, Breznik) in druge večinoma slovenske kulturnike, posebej pa izpostavi tudi specifiko časnikarstva po prvi svetovni vojni, ko so se razbohotili kratek čas obstajajoči listi, hkrati pa tudi prepiri in razdori v časopisih s tradicijo. Na tem mestu se Rob najbolj izpostavi s svojim vstopom v zgodbo in se močno približa postopkom, ki jih uporabljajo postmodernisti.

Lirične vložke kot tretjo plast, ki jo navajam, pa najdemo po vsej pesnitvi. Glede na to, kje se pojavljajo, se spreminja tudi njihova funkcija. Skoraj nikoli jih avtor ne spusti, da bi izzveneli v čisto liriko, temveč jih z blago ironijo ali obratom vrne v funkcijo smešenja. S tem pa tke nevidno mrežo, ki prepleta obe preostali ravni med sabo v enovito celoto. Pri tem si pomaga tudi s ponavljanjem določenih verzov, odlomkov, ki posebej ustvarjajo ritem. Naj tu omenim samo najpomembnejše tri besedilne primere. Posebej vidna je pri Homerju izposojena podoba večerne zarje: »In zora v rožnati pižami / v pozdrav mežika za gorami.« (Rob 1994: 91, 171.) Naslednja je »Pod mano pa kolo ropoče: / nekdo v pogubo svojo hoče.« -- »Pod mano pa kolo ropoče: / srce že ve, razum

še noče.« -- »Pod mano pa kolo ropoče: / vzdržati več mu ni mogoče.« -- in »Pod mano pa kolo ropoče: / nekemu je pri srcu vroče.« (Rob 1994: 91-95.), ki kot v Župančičevi *Z vlakom* in mnogih drugih pesmih ustvarja ritem umirjenega, enakomernega gibanja in se vedno pojavi kot zadnji distih desetercev. Kot tretjo pa želim omeniti ponavljajočo se ironično, a lirično podobo ptic: »Znoči se. Mesec se prikaže. / Čuj, zvonček poje prek dolin, / nekje se slavček milo zlaže, / v tolažbo srčnih bolečin.« (Rob 1994: 27, 73, 99.)

### **3.1.2 Parodija in obsodba družbe tridesetih let – politična, družbeno kritična in etična**

Vsa zgodovinska dejstva, ki sem jih opisala v prejšnjem poglavju, je (predvsem) Robov sodobnik – bralec v njegovem romanu bral samoumevno. Najmanj je v *Desetem bratu* konkretno političnih navezav, kljub temu pa jih je ravno dovolj, da delo zlahka umestimo v prostor in čas. Rob namreč ni bil niti politik niti tiste vrste človek, ki bi se s krvjo zaprisegel eni politični opciji in imel ostale za zmoto. Ker je bil čas med obema vojnama čas izredne bipolarizacije, Rob pa človek, ki je rušil ideale, smešil navidezno popolnost in trgal zlaganost, resnično lahko razumemo, da ni našel svoje opcije. Poleg tega je bilo njegovo delo literatura, in če je želel pridobiti bralce vseh političnih usmeritev, je moral biti sam v tem smislu čist. V *Desetem bratu* mu je odlično uspelo, da je sistematično, a upravičeno bičal vse: toda hkrati z obsodbo slabemu je že podpisana obljuba dobremu. Rob na sodobnost ni preprosto spustil atomske bombe (gneva), ampak je skušal pokazati, kako zahtevno je iskati dobro, ga prepoznati ter se vsakič znova odločati zanj.

V vaško gostilno je postavil pogovor na temo volitev. »Le stoj, Peharček, kaj ti meniš, / kdo pri volitvah zmagal bo? / Kdo narod naš bo zdaj potegnil, / kdo ga v bodoče vladal bo? / Lepo na shodih govorijo, / obljublajo nam paradiz, / a vendar nam ubogim kmetom, / nalagajo na rame križ. / Po mojem se prekleto ujame, / kdor na besedo jim verjame.« (Rob 1994: 24.)<sup>95</sup> Tematiko o volitvah lahko beremo tudi nadčasovno, vsaj v

---

<sup>95</sup> S tem da je na rame kmetov naložen križ, verjetno aludira na odplačevanje odloga, ki je bilo naloženo

okviru evropske kulture. Ponovno se odnos do opredeljenosti in politične aktivnosti - kar ne preseneča - vzpostavi prav pri protagonistu Robu v romanu. Spak ga pride opozoriti, da ga vaščani podijo iz zgodbe/vasi, saj tu politično neopredeljen ne more živeti. To ni nič drugega kot aluzija na Robovo bivanje v katoliškem študentskem domu, od koder so ga dvakrat nagnali, ker je sicer pripadal katoliški stranki (oz. študentskemu društvu), vendar v njej ni bil aktiven. »Kopita vzemi, vzemi šila, / mi pravi Spak, 'ker družba, veš, / pri Obrščaku je sklenila, / da več ostati tu ne smeš. / Ker jasno nisi se izrazil, / kateri stranki dal boš glas, / da neopredeljen ne moreš / hoditi več skoz našo vas. /.../ Midva sva te sicer branila, / a masi upreti se – je križ. / Pesti slovenskih sva se zbala, / zato sva semkaj pribežala.'« (Rob 1994: 108, 109.)

Prav tako v moška usta položi temo pogovora o vojnah, ki so stalen spremljevalec splošnih moških debat. Najprej je govora o španski državljanski vojni, ki je med slovenskimi intelektualci zanetila spor. Izzval ga je Edvard Kocbek z že omenjenim člankom, ko je javno problematiziral a priori pravilno politično opredelitev Cerkev in problematičnost njenega vpletanja v politiko/vojno. Odlomek je odličen primer dialoga, v katerem se prepletata zamočnanost, strah in namigovanje ter deluje zelo dramsko in plastično. Naravni zven govorjenega jezika doseže z vpletanjem nizkih pogovornih, a slikovitih frazemov (srbeti koga kaj, odrezati se, zavezati jezik, ter sopomenki čvekati in gobezdati). »Čez čas Martinek Kvasa vpraša: / 'Kaj mislite o Španiji? / Kako se Franku stvar obnaša, / kje prav posebno ga srbi?' / Prestrašen Kvas se ogleduje, / misleč, da prisluškuje kdo. / Kaj naj odvrne, premišluje, / naposled mu veli tako: / 'Jaz upam, da nebes vladar / podprl bo pravično stvar.' // 'M-hm,' Martinek se odreže, / 'vsekakor! Kaj pa stvar doma?' / Strah Kvasu jezik zdaj zaveže, / odgovora na to ne da. / Videč Martinek ga v zagati, / iz nje izvleči ga želi; / začne vsakdanjosti čvekati, / kot gobezdamo jih mi vsi: / 'Poglejte, v travi so kresnice / in tam so slavne – Slemenice!'« (Rob 1994: 32, 33.) Ugotoviti je moč, da Rob nikoli ne zaide v moraliziranje ali moralno obsodbo enega lika. Ko pokaže njegovo šibkost, ponavadi v zadnjem distihu pozornost obrne drugam,

---

kmetom in so ga nekaj sicer izbrisali, ostalo pa so morali kmetje do druge svetovne vojne odplačati.

mnogokrat naredi preskok in bralca napade z druge strani s sporočilom, 'nikar ne taji, to vendar počnemo vsi'. S tem ironizira kolektivno opravičevanje, s katerim se premišljeno hrani izprijenost sveta in marsikatera ideologija. Poleg španske državljanske vojne nas zdravnik Vencelj seznanja tudi z drugo kitajsko-japonsko vojno.<sup>96</sup> »Krepko mi Vencelj roko stisne / in o Kitajski govori. /.../ Razlagal Vencelj dolgovezno / kitajske vojne je odpor, / poudarjal je, da gleda trezno, / da bliža se sveta razdor.« (Rob 1994: 118.)

Poleg trivialnih pogovorov o vojnah pa Rob tematizira tudi njihovo nasprotje, vero v mir, v dobro. Najzanimivejši odlomek je uvod v predstavitev Martinka Spaka, kjer ga zanima ga (nez)možnost obstajanja desetega brata v sodobnem svetu. S posebnim retoričnim pristopom namiguje, da je povsem nemogoče verjeti v zvestobo kogarkoli, da je po izkušnji prve svetovne vojne in posebej ob dogajanju po njej povsem nemogoče verjeti v mir, da se je politika enkrat za vselej pokazala kot velika manipulacija in zgolj igra za moč ter oblast – toda kljub temu obstajajo ljudje, ki predstavljajo večino Evrope in se jim zdi izguba vere v vse naštetu tako pogubna, da si raje zatiskajo oči pred resnico. Vera v Sovjetsko zvezo, nevera v kakršnokoli moč Hitlerja, ki je svoj načrt pred očmi vse Evrope izvajal od let 1933 naprej, se danes zdijo nemogoče. Rob razkriva ključ, po katerem postanejo mogoče. Ko namreč izgubi osnovne etične vrednote, svet postane krut. Da lahko preživi, si mora posameznik ustvariti take vrste podobo sveta (simulacrum), v katerem lahko preživi. In le redki se morejo spopasti s približno 'realno' podobo sveta. Podoba mrtvega desetega brata, desetega brata, ki ni več dobri, pošteni mož s posebnimi lastnostmi, je enaka znani sliki Franceta Miheliča iz tridesetih let, *Mrtvemu kurentu*. »Če ni ti vera še odvzeta / v zvestobo tvojega dekleta, / če veruješ v pravice moč / in to, da srečen boš nekoč, / če agitatorju verjameš, / če veruješ v svetovni mir, / če Zvezi narodov verjameš, / da izginil bo s sveta prepir - / kdo, vraga, brani ti na sveti / v desete brate še verjeti?« (Rob 1994: 29.)

---

<sup>96</sup> Trajala je od 1937 do 1945 in je kasneje pripeljala do slavnega napada na Pearl Harbor. V času nastanka *Desetega brata* je bil to šele začetek vojne.

Čas je snov, ki je vedno vredna literarne tematizacije. Rob minevajoči čas sedanosti zariše v štirih odlomkih. V prvem odlomku tematizira svojo vizijo prihodnosti in obnovo po prvi svetovni vojni v dvajsetih letih: »nam pa živeti se mudi, / mudi se nam nov svet orati, / svet boljših, vrednejših ljudi. / Ker pa vse rane čas zalije, zato so sneli mu obliže.« (Rob 1994: 141.) Življenje teče naprej, toda niti evforično upanje po boljšem svetu ne more pretentati starega pregovora in resnice, da rane celi le čas. Razvoj, tehnika, politika sicer verujejo, da vrtijo svet, da ga lahko spreminjajo – vendar 'čeprav zveni patetično' v resnici le čas zabriše spomine grozot družbe. Lastna negotovost mu ni opravičilo za skrivanje pred resnico – človek dvajsetega stoletja želi vedeti, videti in razumeti: »Ker sin sem našega stoletja, / ker v negotovosti živim, / ne iščem v vzdihih si zavetja, / na čisto priti si želim.« (Rob 1994: 93.)

V drugem odlomku so aktivirani kmetje, ki stereotipno, a pikro komentirajo svojo vizijo minljivosti časa in formulo, v kateri je preteklost vedno boljša od sedanosti. »Potem so družno moževali, / hvalili starih časov tek, / ko niso kulaka poznali, / ko krize ni bilo vsevprek; / kak moral svet bi se vrteti, / da vredno bi bilo živeti.« (Rob 1994: 49.) V tretjem odlomku stare čase hvali tudi Lovro Kvas, vendar drugače, v sentimentalnem opisu svojih spominov, ki se raztezajo skozi pet kitic in predstavljajo opis lika, hkrati pa v sebi skrivajo nekatere Robove biografske elemente. Rob tako kot kmetje v gostilni pred seboj ne vidi lepe prihodnosti. Nenazadnje pripovedovalec vizijo prihodnosti spretno ironizira tudi tako, da jo postavi v usta desetega brata, ki nima več nikakršne posebne moči, ki ne more več pozdraviti žalosti in ran stoletja, zato prerokuje. »Bodočnost naj ti razodenem? / Ha, Krivec, kaj še nisi sit / življenja v času tem jeklenem, / ko svet zavit je v – iperit? / Boga zahvali za preteklost, / ker marsikdo je ni imel, / ki bolj je vreden bil od tebe, / a je v prezgodnjo jamo šel. / Bodočnost naša ima mladina, / čeprav po nji me ne skomina.« (Rob 1994: 69.)

Na tematiko političnih dogodkov ob gospodarski krizi med delavstvom opozori z maščevalno akcijo Marjana, tovarnarjevega sina. Kvasu je namreč podtaknjena prepovedana ilegalna brošura, ki jo Marjan izmakne v tovarni (Rob 1994: 147). Politična

tema sta tudi jugoslovanstvo in panslovanstvo, ki se v romanu nekajkrat pojavita. V odlomku, ki ga citiram, je zaslediti tudi simpatiziranje z nasprotnimi idejami, če ti je človek, ki jih zagovarja, v korist. Protagonist Rob navidez kima določenim idejam, v resnici pa kima le očetu svoje izvoljenke. »Pritrjeval sem mu in kimal, / nevarnost žolto pripoznal, / slovanstvo sem s poslanstvom rimal, / in sploh sem genija ga zval. / Očetu svojega dekleta / le v vsem in vedno pritruj, / besedo vsako mu pohvali, / ga modrijana imenuj.« (Rob 1994: 118.) V svojem poklicu je zmeden, s perspektive pripovedovalca pa ironiziran tudi detektiv Mežon, ki mora delovati v skladu z različnimi oblastmi. »Kako se čudno svet vrti, / kako se vse spreminja v času; / kar je bilo na slabem glasu / poprej, se zdaj povsod slavi. / Prej Avstrija mi je velela / naj panslaviste polovim. / Naduha pa je končno vzela / cesarja in državo z njim. / Potem sem kar čez noč spoznal, / da sam sem panslavist postal.« (Rob 1994: 149.) Detektiv se ni odločil, ali bo postal panslavist ali ne, ni bil subjekt akcije, temveč jo je prepoznal le kot posledico tuje akcije. O nezmožnosti akcije govori tudi primera Lovra, ki zaspi na klopci: »Hej, vzdrami se zaspanec ti! / - a on kot naše ljudstvo spi.« (Rob 1994: 42.)

V sklepnem poglavju romana Rob v vlogi svojega lika poda zdravico, v kateri se odločno opredeli glede slovenskega kulturnega vprašanja in zavrne takrat ne osamljeno prepričanje, da smo Slovenci le jugoslovansko pleme. Jasno se zavzema za razvoj Slovencev kot samostojnega naroda: »iz vaju rod krepak naj zrasede, / močan, odporen, zdrav in klen, / za cilje svoje naj peha se, / med narodi, ne sred plemen. / Tako zahteva domovina, / sedaj pa eks! Kozarec vina.« (Rob 1994: 168.)

Tarča Robove parodije postanejo tudi manj politična in bolj družbeno kritična vprašanja. V naslednjih vrsticah želim pojasniti pripovedovalčevo tematizacijo davkov, korupcije, izsiljevanja, podkupovanja, manipulacije, korupcije, slovenskega deljenja na tabore in malomeščanstva. Slovenci so se vedno delili na levico in desnico, ki sta bili sicer nekoliko premešani, predvsem glede vrednot, za katere so se zavzemali, toda delitev na belo in črno zagotovi vernikom neke vrsto trdnost, urejenost sveta. Konec tridesetih let je bila kakršna koli trdnost hudo omajana, Slovenci pa so se še vedno skrivali za barikadami katoliških in liberalnih strank; slednje so bile bolj kot z lastnimi vrednotami in idejami



osnovane kot protiklerikalne. Podobo, ki jo spremljamo od začetkov političnega delovanja na Slovenskem, preko čitalnic, taborov in svobodnega strankarskega življenja, opiše Rob z razširjeno podobo gostilniškega pretepa, ki nekoliko spominja na Cankarjeve *Hlapce*.

Martinek Mihu očita nepoštenost, Miha Martinku vrne žaljivko, češ da je komunist, kar je bila v tistem času prepovedana pripadnost, in vname se pretep. Gostilniški pretep je eden bolj dodelanih delov *Desetega brata*, ki se nasloni na Prešernov *Krst pri Savici*.<sup>97</sup> »Na mah po sobi završi, / kot veter med vrhovi; / na mah se moštvo razdeli, / kot čreda pred volkovi, / v gostilni tabora sta dva. / Vsak svojo moč poskuša / in divje se priduša.« (Rob 1994: 51.) Dramatičnost na začetku gradi z onomatopojjo. Od tu naprej gre po Prešernovo: ohrani ritem, določene besede spremeni tako, da aktivira ironijo. »Najprej steklenke z miz lete, / že vino tla namaka, / kozarci sem ter tja frče / kot strele iz oblaka. / Stolov se loti vneti trop, / po glavah klesti lop, lop, lop, / da sape jim zmanjkuje, / da les že iskre kuje. /.../ Se krčma od prahu zmrači, / od krikov, vikov zrak ječi; / krčmar zaman vzdihuje, / zaman si ... plešo ruje.« (Rob 1994: 52.) V zadnjem distihu intenziteto dramatičnost prelomi z oksimoronom. Naslednji dve kitici sta grajeni izrazito zvočno, delno posnemata Uvod, druga posebej Črtomirov govor. »Bregova dva sta si v laseh: / berači in bahači; / ker bil berač je prej pri tleh, / sedaj bahača tlači. - / Že Mihu pešajo moči, / njegovim več do zmage ni, / zdaj zdaj bo četa mala, / čez prag se v beg pognala. // In res so Mihovi zbežali, / dejal bi, veter jih je vzel. / Med temi, ki so tu ostali, / je Martin Spak tako začel: / 'Z denarjem ti bom jaz pomagal, / France, naj nič te ne skrbi! / Ne bo te Miha še odžagal, / dokler Martinek Spak živi. / Možje, ki z mano tu sedite, / nocoj za moj denar ga pijte!'« (Rob 1994: 53.)

Druga največja podoba je virtuozna karikatura korupcije, simbol kapitalizma, ki nadomešča Jurčičevega presekanega zmaja. Krjavljeva zgodba, kjer zatrjuje, da je ubil

---

<sup>97</sup> Humar in Juvan dodajata »metrični citat Leonorine baladne osemvrstičnice, okrepljene s posnemanjem njenih onomatopojij, rime in zasnutka podobe«. (Juvan 1993: 289.)

zmaja in njegov psevdoracionalni dokaz, da je naredilo štr-bunk, ko je padel v vodo, dokazuje stanje človeka 19. stoletja, ki ne verjame več v zmaje, pač pa verjame v Krjavlja, v kmečkega človeka in njegovo zgodbo. Prav tako je omajan deseti brat, ki ni tako čudežen, kakor ga opeva ljudska pesem, saj ne potuje, njegove čudežne lastnosti pa so zgolj posledice naključij in dobrote, za katero se je odločil. Ljudstvo verjame, da mu je dobrot in čudežnost dana a priori, a Jurčič že prelamlja s to romantično predstavo in zarisuje človeka akcije, človeka, ki se skriva za podobo desetega brata in svoje zadoščenje išče v pomoči revežem. Toda Jurčičev deseti brat<sup>98</sup> nad sabo še vidi Boga, Resnico in Dobro, kajti v trenutku, ko hoče prevzeti božjo funkcijo in se maščevati v svojo korist, urejati svet po svoji podobi, je kaznovan, nesrečno zadet in umre. Tu je temeljna razlika med Jurčičem in Robom, kajti Robov deseti brat stopi še korak naprej – v svet, kjer ni več Boga, je morda le še bog. Ljudstvo ne verjame več v zmaje in desete brate, vendar jih ta resnica ni osvobodila, temveč jim usta zavezuje strah, ki ga izvaja politika. Človek brez boga je prikazan v luči stalne negotovosti, ki pritiska nanj kot kontinuirani dvom. Na takega človeka ima država lahko velik vpliv – molk lahko postane komunikacijsko sredstvo. Vse to so pokazala nadaljnja desetletja zgodovine in literature – v desetem bratu se slutnja in strah pred totalitarnostjo izrisujeta v medlih obrisih.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> »V poprejšnjih časih se je pa še vendar včasih naletel, ki je, rojen deseti sin iz matere, s čudovitimi lastnostmi in zmožnostmi obdarovan, po Božji namembi preganjan, od hiše do hiše po širnem svetu hodil, za srečo povedoval, zaklade pokazoval, pesmi pel in pravljice pravil kakor nihče drug. Ljudje so ga častili, radi videli in mu dali živeti in spati. Pač pride v kako hribovsko dolino še zdaj sem ter tja kak raztrgan in umazan peripatetikar, ki mu robato po domače pravimo berač, ki se izdaja za desetega brata; toda svet je postal neveren, manj gostoljuben kot nekdanj in tudi današnji deseti bratje niso ko nekdanj, malo vedo, kakor očetje trdijo, »niso drugega kakor goljufje«. Ta čudna prikazen, namreč pomanjkanje pravih desetih bratov, da se samo tako razlagati, da slovenske žene niso več take, da bi zapovrstjo deset sinov rodile.« (Jurčič 1977: 12.) (Podč. A. G.)

<sup>99</sup> Napotek in navdih za literarno upodobitev lika desetega brata je Jurčič dobil pri Franu Levstiku, ki je v svojem literarnem programu *Popotovanje od Litije do Čateža* (1958) priporočil romaneskno uporabo narodne lastnine, folklornih motivov od rokovnjačev do desetih bratov. Kasneje (1863) Levstik desetega brata tematizira v istoimenskem spisu, kjer Jurij Zlatorepec pod krinko desetega brata izraža upor nad lastnim položajem. Pomembnejšo objavo je motiv desetega brata doživel v prvem slovenskem romanu

Krjavelj je opisan kot predstavnik zadnje generacije avstrijske nadvlade, ki jih je 1. vojna prizadela, vojni invalid, a hkrati junak: »v svetovni vojni za cesarja / v Galiciji je zmrzoval, / junaško služil je vladarja, / junaško Rusom – v roke pal. / Tam s Švejkom se je bil seznanil / in z njim je marsikaj ukanik«. (Rob 1994: 59.) Korupcijo prikazuje v domiselni pripovedi, kjer je Krjavelj v vlogi nezanesljivega pripovedovalca (glej podčrtani del citata v nadaljevanju), ki mu avtomatično daje varnost z naivnostjo in nevednostjo, sicer bi bile njegove besede protidržavne, aktivistične. Politične ideje ali dvom v oblast mora avtor vedno položiti v usta (najbolj) nezanesljivega pripovedovalca, kar ga ščiti, da teh besed bralec ne pripiše avtorju osebno.<sup>100</sup> »Polnoč. Tema kot v kozjem

---

(1866), nato pa še v *Črticah iz duševnega žitka štajerskih Slovencev* Josipa Pajka (1884). »Če mati rodi po vrsti deset sinov, nobene hčere vmes, je deseti brat brez prave pameti in uide od doma. /.../ Dobro se spomnim, da je takov deseti brat k nam domu zahajal in nekako čudno prste verižil. S kazalcem je srednji daljši prst lovil in ga nazaj usločeval, in sicer na obeh rokah obenem. Polagoma ni nikdar hodil, vedno je le bežal.« (Kropej 2001: 152.) Povsem enak ustnemu motivu ljudske pripovedi je deseti brat v pesmi Antona Hribarja iz leta 1889. Nenazadnje naj omenim Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegovo pravico* (1907), katerega naslovni junak spominja na desetega brata: »Prišel sem pred štiridesetimi leti – od kod? /.../ Preveč nas je bilo, pa sem se napotil: dolgo je že, tudi ne sanja se mi nikoli več, ne o materi ne o bratih; in če bi nama zdajle prišli naproti, bi jih ne pozdravil ... Glej, in sem prišel in sem ustvaril tisti dom – tja pogledj, tja pod klanec!« (Nartnik 1938: 366.) Nartnik ugotavlja podobnost lika desetega brata s svetniško legendo svetega Jerneja (Bartolomea). (Nartnik 2003: 19-27 in 1997:363-368.) Deseti brat se je od ljudskega motiva pa do današnje uporabe spreminjal; gre namreč za motiv, ki ga je sicer moč vgraditi v pravljico ali fragment v postmodernistični poetiki (ali sodobnejši slovenski poeziji, ki je odprta za mitske in fantastične snovi), vendar nima več dovolj notranje motivacije za preživetje. Prav Robov odgovor Jurčiču, obenem pa nedvomno (čeprav ne nujno eksplicitno) tudi Cankarju obeležuje tri pomembne prozne obdelave motiva, ki bistveno kažejo lastnosti avtorskih poetik in stopnjo zgodovinskih realitet v njih. Deseti brat v začetku dvajsetega stoletja namreč odpira socialne teme neenakosti, revščine, družbene moči in hkrati tudi narodna vprašanja, Pajk na primer že konec devetnajstega stoletja izpostavlja fizično nezmožnost nacije, da bi ustvarila lik desetnika.

<sup>100</sup> Neodvisno od tega pa je Krjavljeva zgodba lep primer ustnega sporočanja, ljudskega slovstva – ali aluzija na moško izjavljanje o spominih na vojno/ služenje vojaščine, ki (bolj v ustnem kot v literarnem izročilu) predstavlja specifičen diskurz z značilnostmi ljudskih pripovedi (ponavljanje, pretiravanje idr.).

rogu. / Krog mene žive duše ni. / Na straži sem. Mencam z nogami. / Premočen ves sem od megle. / Zadremal bi, pa mraz ne da mi. / Čuj: comp, comp, comp po vodi gre. / Pod mano barka se zaziblje, / na vodi se pa nekaj giblje.« (Rob 1994: 60.) Prva kitica uvaja prihajajoči dogodek, povečuje dramatičnost s kratkimi povedmi in ponavljanjem onomatopoejskih zvokov. »Prihaja bliže. Glavo dvigne. / Naravnost k barki plava zdaj. / Kdo bil bi? Kar mi v glavo šine: / to ločenški je vodni zmaj. / 'Ha, ti pošast,' po tiho pravim, / 'če jaz te v roke zdaj dobim, / te, kakor Kranjec sem, zadavim, / morda pa živo te vlovim. / Na velesejmu tam v Ljubljani / bom kazal množici te zbrani.' (Rob 1994: 61.) V tej drugi kitici se napetost še stopnjuje, junak prepozna zmaja, kar bralec zaradi Jurčiča tudi pričakuje. Vendar se v zadnjem distihu, kot smo že vajeni, z ironijo pozornost preusmeri drugam. Junak pomisli na velesejem, kjer bi lahko z živaljo služil in pomen obrne na pragmatično funkcijo tega lova. »Že: škreb, škreb, škreb, na barko pleza, / na krov že glavo pomoli. / Pobožno v strahu se prekrižam, / a zmaj se križa ne boji. / Zdaj sveta jeza me popade, / potegnem sabljo: lop, po nji! / Čez pol sem jo presekal, spako, / o tem, vsaj zame, dvoma ni: / Je prvič reklo le: štrbunk, / a drugič slišal sem: štr-bunk. // Pošast pa venomer še miga / in kosa skupaj lezeta, / se sprimeta in spet je cela, / bila je to – korupcija.' / Matevžu to ni šlo v glavo: / 'iz česa sklepal si tako?' / 'I, najprej križa se ni bala, / je v vodi cela spet postala, / od južne je strani prišla / in vedel sem: korupcija.' // Ker drugega jim ni kazalo, / ker tudi varno ni bilo, / zato Krjavlju so v pohvalo / zakrohotali se močno.« (Rob 1994: 61.) (Podč. A. G.)

Blizu korupciji sta tudi temi manipulacije in podkupovanja, ki se razvijata predvsem v povezavi s Kavesom. Martinek Spak, Kavesov sin ima določene papirje, ki razkrivajo Kavesovo nepošteno preteklost, tako kot v Jurčičevi predlogi. Tu Rob izkoristi priložnost in Spaku pripravi številne dokaze nepoštenosti, hkrati pa tudi deseti brat ne maščuje le svoje matere, temveč očeta premeteno izsiljuje in od tega lagodno in brezdelno živi. »Prinesel sem ti neko stvar. / Papir. Pristrčna je vsebina. / V besedah dveh pojasnim jo: / beseda prva je carina, / beseda druga je blago. / Lahko te to še v ječo spravi, / denarno uniči in zadavi. /.../ očetu roka trepeta: / 'Kak dolgo me boš zafrikaval / s podobnimi stvarmi, moj sin?' / 'Ne bo še kmalu, očka, konca, / prihodnjič pride – kokain, / potem afera, dr. Bodi, / ki zdaj že v zgodovino sodi. // Kako pri knjižicah si vložnih / ogromne

vsote zbarantal! / Nato zavarovanje pride, / kjer si denarja si nabral. / Mogoče si že tudi mene / za grenko smrt zavaroval, / da boš – ker te ljubezen žene - / iz moje smrti cvenk koval.« (Rob 1994: 64, 65.) Kaves mu odgovarja tako, da mu ponuja hvarsko vilo in rento, da bi ga s tem utišal in uspaval. Spak bi ponudbo rad sprejel, vendar ni vezan le na svojega avtorja, ampak na predlogo, ki mu je ustvarila drugačen značaj. V 16. poglavju pa si Spak premisli in očetu za poročno darilo prinese vse papirje ter sprejme »nagrado«, odkupnino: »v zameno daj mi hvarsko vilo / in vrt s solato blizu nje, / in da lahko bom živel v hiši, / mi ček za jurjev sto podpiši.« (Rob 1994: 137.) (Podč. A. G.) Da je Spak spremenil svoj kljeni značaj je kriva Urša Plut oziroma njegova ljubezen do nje, ki je v njem zatrla vagabundskega, potepuškega svobodnega duha in mu vzbudila željo po urejenem družinskem življenju. Ironija se tu vzpostavlja z nesorazmernostjo treh želja: vila in renta predstavljata opozicijo solatnemu vrtu, ali drugače: v vili živi mečan, vrt pa obdeluje kmet. Avtor se poigra z bralskimi pričakovanji.

Sledovi kapitalistične logike in njena ironizacija se po modelu kažejo na vseh ravneh. Ko Marjan razbije očetov avto in se poškoduje, oče odreagira takole: »Ko stari Kaves je izvedel, / da Marjan mu je avto zbil, / ga je pretresel avtov konec, / na sina se je pa jezil.« A vendar poskrbi za svojega otroka in ga iz slabe ljubljanske bolnišnice odpelje domov. »Da dečko bi se prej pozdravil, / ga je lepo domov odpravil.« (Rob 1994: 141.) Na afero o slabem delovanju ljubljanske bolnišnice nas opozarja še pripetljaj Krjavlja. »No, veste, moja koza Dimka / mi kar na lepem oboli, / od nje več kroglica ne pade, / pobita v bajti mi leži. / Kaj revež z njo naj zdaj počenjam? / To je vprašanje vseh vprašanj! / Povpraševal sem po zdravlilu / in kmalu sem izvedel zanj: / Povsod poznan je naš 'dramol', / ki leči vam črevesno bol. // Sem šel v lekarno in ga kupil / in Dimki sem ga dal skrbno, / sem sedel zraven nje v upu / pričakoval, kaj neki bo. / Pa ni prav nič ji pomagalo. / Sedaj se pa močno zjezim: / 'V ljubljansko bolnico te pošljem,' / kozači svoji zagrozim, / in kot bi mignil, brž je vstala, / po bajti kroglice sejala.« (Rob 1994: 61, 62.) Tretja ost na bolnico pa je pomanjkanje prostora: »Iskali so po vseh dvoranih / in preiskali so vsak kot, / da Kvasu posteljo bi našli, / a polno je bilo povsod. / Tako na trdem so hodniku / postlali našemu bolniku.« (Rob 1994: 125.)

Kritika družbe in stalna pereča tema so tudi davki, ki jo Rob vplete v vložnico *Boben poje: bambrdam*, ki jo bom obravnavala posebej. Nenazadnje je Robov roman v veliki meri kritika malomeščanstva. »Če so prijetne naše ure, / hitreje čas od nas beži. / To šala naše je nature, / ki za spremembami teži. / Z jedjo, s kopanjem in s sprehodi / se hitro prekobali dan.« (Rob 1994: 98.) »Kaj bi našteval vsa jedila, / ki so takrat žgačkala nos? / Saj muza, ki se je hranila / le v ljudski kuhinji, ni kos. / In koliko smo vina spili!? / Nad dvajset je bilo vseh vrst. / Če se ta dan v spomin mi sili, / si še zdaj obliznem prst. / Ob tej in toliki pijači, / smo pozabili, kaj nas tlači.« (Rob 1994: 119.) »Osnaži čevlje, ljubi bralec, / v salonih zdaj se kretal boš. / Če si bon-tona poznavalec, / se v njih pogumno šetal boš, / če pa, kot jaz, si teleban, / govedo, kmečki štor zabiti, / ti bo nerodno tja stopiti, / a vendar deni strah na stran. / S spodobnostjo obraz odeni / in z mano po parketu kreni.« (Rob 1994: 35.) V tretjem odlomku opisuje Kavesa po poroki, ki mu je šele žena prinesla resnično maščevanje za njegovo zlobo. »Moralni duh tvoj spev naj dviga, / pravičnost v njem naj ga časti, / tako me moralist podžiga, / to cenzor, publika želi. / Čeprav v življenju je drugače, / bom vendar Kavesu krepko / izprašil nemoralne hlače, / pretipal grešno mu telo. - / Ker mož je stregel le trebuhu, / zato ni greha delal – v duhu. // Za vse krivice in pregrehe, / ki jih je Kaves kdaj spočel, / bo dolgo živel, brez utehe, / ker zmaja starega je vzela. / Tu mislim slemeniško teto, / ki dota vsa ji je bila: / dva dneva v tednu: histerija, / pet dni pa: apetit za dva. / Dobil je Kaves hudo ženo: / pravičnosti je zadoščeno.« (Rob 1994: 163.) Marjanu v pismu naroča, naj Kvasu kdaj pa kdaj pošlje kaj denarja, saj je del družine. »Saj žlahto, od zavisti blede, / onemogočiš s polno skledo.« (Rob 1994: 164.) Na drugi strani pa je opisana lahkota in revščina drugega pola prebivalstva, kmetov in delavstva. »Zdaj kmetu čakati ni treba, / da se deseti brat rodi: / pri tretjem že mu zmanjka hleba, / že tretji sin v svet hiti. / Po mestu lačen se potika, / po rovih s smrtjo se igra, / tovarnarju roke prodaja, / da kruha mu v zameno da. / A kadar vse mu spodleti, / v občinski gmajni obvisi.« (Rob 1994: 30.)

Izvirna domislica in besedno igranje je tudi lik župana, ki je lastnik vaške gostilne, imenovanega Obrščak. »Gostilno Obrščak v vasi / ima že dolgo vrsto let. / Po svoji glavi vse ravna si, / zaveznik mu je vinska klet. / Vabiti vanjo on ne jenja, / je pol vasi njegova last. / Kaj čuda, če obrška srenja / mu dala je župansko čast. / V dokaz županskega garanja, / pred-sodek krasen mu poganja.« (Rob 1994: 47.)

Na družbo v začetku 20. stoletja nas spominjajo tudi predmeti in konkretne navezave na zgodovinske osebe: Freudovo in Weiningerjevo psihoanalizo (Rob 1994: 85, 97.), zakon Willis Simpson z angleškim princem Edwardom, vojvodo Windorskim (Rob 1994: 37, 73.), španski poveljnik Franco (Rob 1994: 32.), lika Don Juana in Casanove (Rob 1994: 84.), radio Hornyphon (Rob 1994: 35.), cigareti Drava<sup>101</sup> (Rob 1994: 32.), študentska kuhinja (Rob 1994: 83.), Tokalon (Rob 1994: 42.), dramol (Rob 1994: 61.), aspirin in energin (Rob 1994: 135 in 141) ter čevlji Bata<sup>102</sup> (Rob 1994: 55 in 157.).

Sodobnosti je blizu miselnost, da je mladost treba izživeti, da nima nikakršnih etičnih omejitev. »Ker si še mlad, zato verjamem, / da kozla prav lahko ustreliš ... / Pa streljaj jih, saj to mladost je, / a glej, da se ne poročiš.« (Rob 1994: 165.) Nenazadnje pa Rob tudi z ženskimi liki in njihovo družbeno akcijo na poseben način slika svojo sodobnost.

Lik Manice Rob zariše kar se da moderno, prelom stoletja je tudi v zgodbi o emancipaciji spremenil nekaj konotacij o dekletu. Rob odstrani Jurčičevo romantično tančico nevednosti in sicer razkrije, da je Manica izredno lepa, vendar to ni nekaj absolutnega. Za to mora žrtvovati ogromno časa, truda in pripomočkov. Prvič, ko se pojavi v romanu, njeno podobo gradi na Greti Gabro.<sup>103</sup> »Hči Manica – oseba tretja - / že v osemnajsto leto gre. / Vsi ptički javno žvrgolijo, / da je prefrigano dekle. / Bila je Manica brinetka, / - sporoča Jurčič nam tako - / a ta prekanjena koketka / si je prepleskala glavo. / Dekle je vitko, bledolično / in malce – Greti Gabro slično.« (Rob 1994: 37.)

---

<sup>101</sup> »Zdaj Kvas ponudi Spaku 'Dravo', / Martinek pravi: 'Dober čik / je boljši kakor slaba žlahta, / ki je razcefrana plahta, / če cela je, je polna flik.'« (Rob 1994: 32.) V navedenem odlomku Rob Breznikov purizim ironizira tako, da komiko vzpostavlja s pogovornim jezikom.

<sup>102</sup> »Martinak Bat'a čevlje z rame / najprej zabrusi v kot teman.« (Rob 1994: 157.)

<sup>103</sup> Greta Gabro, s katero je primerjana Manica, je znana in uspešna švedsko-ameriška igralka, rojena 1905, ki je zaslovela s svojimi nemimi kot tudi govorjenimi filmi. Eden njenih večjih uspehov je Camille, posnet leta 1936, sicer pa je v dvajsetih in tridesetih posnela več kot trideset filmov in bila tako dobro poznana po vsem svetu.

V naslednjem desetercu o njej pa je naslikano ličenje in urejanje, kjer Rob vključi sodobne pripomočke in drogerijske izdelke, kot je Tokalon, krema za vsako uro, parfum sedmih rož in podobni izdelki, ki se še danes dobro prodajajo: »Ta čas je ona pred zrcalom / umetno se frizirala, / je ustne barvala s črtalom, / se skrbno manikirala. / Potem je s kremo de chaque heure / si lica spretno namazala, / na to 'Tokalon' je dala, / parfum nazadnje de sept fleures. / 'Za boj sem zdaj oborožena, / ne reši sila ga nobena.'« (Rob 1994: 42.)

Manica je opisana kot večša osvajalka moških src, ni več fant (Kvas) tisti, ki vodi akcijo, temveč je junak ljubezenske akcije dekle. »A Manica načrte snuje, / kalina ujeti si želi. /.../ za boj sem zdaj oborožena, / ne reši sila ga nobena.« (Rob 1994: 41, 42.) Kvas je le žrtev zaljubljenosti: »Med tem je z usti Kvas požiral / pečenko, Manico z očmi<sup>104</sup> /.../ a Kvas ne vidi teh stvari. / Vsa ta lepota ga ne mika, / oko za Manico le stika.« (Rob 1994: 41.) Svojo zaljubljenost razkrije tudi prijatelju Ivanu v pismu, kjer ljubezensko hvalnico gradi s športnimi primerami: »Ah, lepa je kot nova žoga, / oko ji kot pokal žari. / Zaradi nje bi jaz pretekel / z gorečo baklo pol sveta /.../ v srce mi je – junaku mreže - / zabila neubranljivi gol. / Tako jaz gole zdaj požiram, / za odločilni boj treniram.« (Rob 1994: 41, 78.) Najbolj se Maničina akcija pokaže, ko njen oče oznani zaroko z Marjanom, medtem ko je ona zaročena s Kvasom. Kvas v tej situaciji sploh ne reagira, pač pa ona: »Vsa bleda Manica je vstala, / spregovorila je tako: / 'Za vse dobrote, oče, hvala, / naj Bog povrne ti vse to. / A od veselja si se zmotil, / navedel napačno ime: / ni Marjan srečni zaročenec, / za Lovreta gori srce.' / Potem je h Kvasu pristopila, / ga vpričo vseh je poljubila.« (Rob 1994: 120.) Manica tudi zanosi, vendar si glede na to, da ima materialno plat življenja urejeno, s tem ne dela skrbi. Pravzaprav ni prav jasno, zakaj se Lovro zaljubi prav v Manico, saj ima v Ljubljani cel kup občudovalk, ki pridejo celo na obisk v bolnico, ko se ponesreči. Prav ta obisk pa v Manici zbudi ljubosumje, da se ga dokončno oklene. Lik Manice in njena ljubezenska zgodba sta povsem trivialni, vendar Rob

---

<sup>104</sup> Komika se tu aktivira s stilnim sredstvom silepso.



namerno popravlja njen lik po predlogih Levstikove kritike, hkrati pa je to tudi najpopularnejši del romana.

Maničina mati je predstavljena kot oblastna ženska, ki edina odloča v družini in ima - razen navzven - moža v svoji oblasti. Tudi ona pa si pri tem pomaga s privlačnostjo. Kljub svojim letom še vedno išče potencialne mlade ljubimce, zato z darili, denarjem in slaščicami podkupuje tudi Kvasa. Tudi njeno podobo avtor zgradi na podlagi svetovno znane pojave, Wallis Simpson<sup>105</sup>. »Z obraza strogega je brati, / da v hiši njena je oblast. / Vsi posli jo imajo radi, / mladosten ves je njen obraz, / ji štirikrat deset pomladi / prenaša vdano bujni stas; / ker Simpsonovo obožuje, / zato se nanjo mož huduje. // Odkar Simpsonova pretresla / z osebo svojo pol sveta, / se vsaka štiridesetletna / šopiri nad dekleta vsa. / Dekle, ki so ji dnevi tekli / brez pretresljajev, brez prigod, / sedaj, v ščemečih starih letih, / kot žena išče jih povsod. / Na starost vsaka si želi / nazaj prelesti mladih dni.« (Rob 1994: 37.)

Medtem ko Lovre opisuje materin odnos, ironizira tudi stare ljudske resnice in rekla: »nadležno sili mi v srce: /.../ Sicer pravilo vodi mene, / modrost modernega duha, / ne želi bližnjega si žene, / če že odraslo hčer ima, / dobrot se vendar jaz ne branim, / ki mi vsiljivo jih deli. / Jaz riba sem, ki vabo sname, / pri miru trnek pa pusti. / Da večkrat kakšen novčič vjamem, / zato jo tu pa tam - objamem.« (Rob 1994: 79.)

Marjan je pesnik, ki svojo ljubezen čuti do Manice. Sestavlja ji pesmi, pride zapet podoknico in predstavlja tradicionalnega pasivnega poeta z modernima lastnostma ljubosumnosti, zaradi kateri se Lovru dvakrat maščuje. Prvič ga poskuša ustreliti, drugič pa mu podtakne politične brošure. V romanu nastopa tudi slemeniška teta, trgovčeva sestra, ki jo oče Benjamin povabi na grad v času svoje odsotnosti, da bi preprečil nezvestobo svojih žensk. Predstavljena je kot trden temelj čistosti, vendar se prav ona

---

<sup>105</sup> Leta 1936 je bila izbrana za „man of the year“, istega leta se je namreč poročila z angleškim princem Edvardom, ki je moral leto kasneje predati svojo vladarsko službo zaradi ogorčenja vlade. Wallis je bila Američanka, poleg tega pa tudi dvakrat ločena.

zaplete v afero s premožnim Kavesom in se z njim tudi poroči. Urša Plut je slovnična oseba, šolski primer pasiva (išče se Urša Plut), ki je v romanu dekla na gradu. Na Marjana pogumno strese lonec pomij, ko ta Manici poje podoknico. Zaljubljena je v Martinka Spaka, s katerim se tudi poroči. »Da Spak in Uršika sta eno, / menda ne bo preveč rečeno.« (Rob 1994: 71.) V njuni zvezi je problematizirana izguba svobode, ki jo moški zgubi s poroko. »Zdaj cesta mi je v svet odprta, / če vzamem te, mi bo zaprta.« (Rob 1994: 73.) Nenazadnje pa tudi nekakšna profanizacija poroke, ki jo vključi že Jurčič: »En krajcar imam, / ga fajmoštru dam, / oznanim mu sam, / da ljubco imam.« (Rob 1994: 135 in Jurčič 1976: 69.) (Podč. A. G.)

Protagonist Rob se zaljubi v Vencljevo hčer Maričko<sup>106</sup>, ki jo imenuje Olga, s čimer aludira na Puškina. Je dekle, ki se vrača iz šolanja in bere sodobno poezijo, vendar je ne razume. Postane Robova ljubica, vendar ga zapusti, ker ji literarni lik Rob ne posveča dovolj pozornosti. Z njenim likom je problematizirana zvestoba. Odloči se za pesnika Marjana in zagotavlja, da njegov denar ne igra pri tem nikakršne vloge. Gre za ironijo, da je sodobni pesnik, čigar poezija je brez vrednosti, več vreden in bolj cenjen kot humorist, kakršen je Rob. Svojo zaljubljenost opiše Rob estetsko in poetično, v zadnjem distihu pa, kot sem že pokazala, napravi manjši obrat: »Saj krasna je kot lepa misel / in vitka kakor – epigram. / Ko zdaj pa zdaj očesci dvigne, / iz njih plamenček vame švigne. // Se nekaj v meni je zganilo, / ne vem, zakaj, ne vem, kako, / preteklost prazno zagnilo, / bodočnost rožno zre oko. / V neznani luči duša plava, / življenja proč je direndaj, / nekdo se z mano poigrava, / ne vem, kako, ne vem, zakaj. / Spoznava eno le razum: / amici, amo – ergo sum.« (Rob 1994: 92.) Olgo sreča še na praznovanju Maničinega godu in na njenem domu, kjer se ob pranju Robovega suknjiča pobratita. Njuna ljubezen spominja na ljubezen slovenske ljudske pesmi, tradicionalno, vzvišeno, ki pa ne doživi svoje izpolnitve. »Molče je draga privolila, / in nežno sva se poljubila. /.../ rdeč mi nagelj je

---

<sup>106</sup> Pri liku Maričke najdemo ironijo že pri Jurčiču. »Njen oče, gospod Vencelj, kakor v svojem poklicu tako v vseh rečeh praktičen mož, jo je bil izredil po napačnem načelu, da ženska ne sme več vedeti, nego kolikor ravno potrebuje kot dobra gospodinja.« (Jurčič 1976: 97.) »In kadar pridete, razkazala vam bom svoj vrt in rože in svoji dve ovčici, moje največje veselje.« (Jurčič: 1976: 100.)

pripela, / enakega ni videl svet. /.../ Odšel sem. Svet se je spremenil. / Le kam bi s tem bogastvom sam? / Kdor hoče srečo neizmerno, / kdor hoče radost – jaz jo dam!« (Rob 1994: 106, 107.) Njuno slovo je spet opisano lirično: »Razumel moje boš početje, / če si imel zares me rad. / Jaz ljubim ga, ker on je lirik, / in ne zato, ker je bogat. / Jaz više od bogastva cenim / pri svojem fantu pevski dar, / a mene to prav nič ne moti, / če družī s pevcem se denar. - / V spominu lepem me ohrani / in še prijatelj moj ostani! /.../ Bridkost za grlo me zagrabi, / besede skozi ne spusti, / solz tolažilnih ne izvabi, / roko molče ponudim ji. / Molče mi je desnico dala, / namesto mene se zjokala.« (Rob 1994: 162.)

Prijatelj Ivan Lovru očita, da Manico primerja z grško Heleno. »Moderne ženske – mislim take, / ki šminka jim kazi obraz - / podobne so modernim slikam, / ki ustvaril jih je megleni čas; / iz dalje čeden je obrazek, / če stopiš bliže, vidiš – zmazek.<sup>107</sup> /.../ Sramota za moža, če vname / ga vsako krilo, vsak parfum, / če mu frizura čedna vzame / najviše, kar ima – razum. / Res, da prazakonom upreti / ne more se, ne sme zemljan, / zato še treba ni živeti / kot Casanova in don Juan!« (Rob 1994: 83, 84.) S pomočjo Freuda razlaga vzroke, zakaj so mu vseč zrele ženske oz. mati njegove ljubice, in se norčuje iz psihoanaliziranja.

Žensko aktivnost v ljubezenski zvezi strni v nagovor Ivana Lovru: »Prijatelj dragi, dobro pomni: / konstantna je dolžina las; / če Manica je dolgolasa, / naj kratkih las bo Lovre kvas. / Če Manica poteze moške / ima, če pije in kadi, / naj kvas premišljeno zardeva, / pobeša skromno naj oči. / In s tem receptom brez težave, / boš zmagal Amorja težave.« (Rob 1994: 86.) Težnje po emancipaciji se kažejo tudi pri liku kmečke žene, Krivčevke, ki bolj vneto kot mož bere časopise. To je tudi odlomek, ki govori o prizadevanju žensk, da bi se jim spremenil (tj. izboljšal) javni družbeni položaj. »Žene so vendar zdaj junaške, / z recepti jih ne boš krotil. / Bo treba hlače jim pustiti, / bo treba kmalu – nam roditi.' // 'O, dedec salamenski, pravim,' / v odgovor žena zahrešči, / 'kaj bolje zate moški, pravim? / Da naša pamet kos vam ni? / Zdravnice, advokatke, pravim, / sodnice šteje

---

<sup>107</sup> V teh verzih Rob parodira sodobno impresionistični in ekspresionistično slikarstvo.

ženski svet, / v poklice vse prišle smo, pravim, / samo duhovski je izvzet. / Ni v hlačah pamet skrita, pravim, / je tudi ženskem vlita, pravim!« (Rob 1994: 68, 69.)

Podoba ženske je torej podoba zapeljivke, nezmožne zvestobe, hkrati pa moški ni prav nič drugačen. Tudi on išče in vara, skuša zadovoljiti svoje čutne potrebe. Poleg splošnih ljubezenskih prazakonov pa v romanu prepoznamo tudi začetki emancipacije, čeprav so konotirani nekoliko ironično. Najčistejša ljubezen je opisana pri liku Roba, kjer je vedno podprta z izrazito lirskimi verzi.

### 3.1.3 Literarne in metaliterarne navezave v *Desetem bratu*

Marjan je literarni lik, ki ga je Rob prekarakteriziral v pesnika, da bi z njim pokazal razmere sodobne literarne sfere, ki sem jo že pokazala. Že v njegovem opisu se norčuje iz ekspresionizma. »Oseba druga je – poet, / za Marjana ga oče kliče. / Ta pusta zemlja ga ne miče, / njegov je med oblaki svet. / Vsak teden muza ga obišče, / potem gori ves dan – ognjišče. /.../ Da pevcu vedno sreča laže, / Prešeren je lepo dejal. / Resnica tu se nam izkaže: / spet Marjan žrtev je postal. / S tem vsem dvomljivcem je dokazal, / da ljubi Bog ga je pomazal, / kot vidca ga poslal na svet. / Kdor še ne more mu verjeti, / naj čaka, da začel bo – peti.« (Rob 1994: 38.) V tem odlomku Rob aludira in pravzaprav eksplicitno citira Prešerna in njegovo glosso. Problematizira z revščino in nerazumljenostjo pesnikov, hkrati pa ironizira njihovo nesposobnost v praktičnem svetu in že zdavnaj zooglenelo resnico, da so pesniki božji poslanci, nosilci resnice in lepote, kot je bilo še možno v antiki.

Že vnaprej Rob pripravi ironijo tudi za Marjanovo pesnjenje. Njegova ljubezenska podoknica *Pod oknom*, ki so ponovno naveže na Prešerna, je namreč nesporna ironija na sodobno poezijo. V tej tridelni pesnitvi se Rob naslanja na starozavezno *Visoko pesem* in poleg rime izrablja predvsem paralelizem. Ponavljanje »jaz sem (tvoj)«, kopičenje pridevnikov iz istega semantičnega polja se v vsakem delu zamenja. V prvem delu gradi na podobi leva in ustvarja razširjeno podobo lova (lev, volk, košček srca, zdrizasto, tresoče, rešilo, požrem, strah). Drugi del je izrazita aktualizacija estetike grdega, v njem

niza in stopnjuje izvirne podobe netipičnih živali ter jih primerja z ljubezenskim objektom. To so pes, suženj, mrčes, stenica, bolha. Tretji del je izraziteje sentimentaln, »jaz sem smet, jaz sem prah, jaz sem votel ništrc«, gradi podobo prahu, v katero bi pljunek vdihnil življenje. To je aluzija na biblijsko stvarjenje človeka, ki je bil prah in mu je Bog vdihnil življenje, oziroma glina, ki jo je s pomočjo vode zgnetel v meso. Prav »studenc izpod Libanona« potrjuje aluzijo na Biblijo. (Rob 1994: 148.) Juvan navaja grotesknost, hiperboličnost in prozaične preskoke kot podobnost Seliškarju, biblijsko dikcijo, ki sem jo opisala pa pripisuje katoliškemu ekspresionizmu in Gradnikovemu temnemu erotizmu, čemur je potrebno pritrditi. (Juvan 1993: 290.)

Zanimivejši kot sama pesem je pravzaprav vsebinski okvir, ki jo napoveduje. Marjan v kavarni Union spozna in s pijačo podkupi uspešnega kritika, ki brez vnaprejšnjega branja objavi njegove pesmi. Prešerna Rob aktivira v mnogih verzih, Marjanovo motivacijo za izdajo pesmi pa primerja z njegovo Julijo, saj pesmi posveti Manici in jo s tem želi javno izpostaviti. »Zdaj, Manica, boš kaznovana, / boš druga Julija nazvana.« (Rob 1994: 129.) Umetnika, ki se skuša prebiti do prepoznavnosti Rob metonimično prikaže kot »kravato«.<sup>108</sup> Rob problematizira slovensko kritiko, ki ni poštena, denar, s katerim je moč

---

<sup>108</sup> »v kavarno stopil Union, / kjer s čmo kavo mu serviral / natakark je globok priklon. / Revije najprej je prebiral, / krog sebe se potem oziral. // Zagledal pri sosednji mizi / je bled umetniški obraz, / ki zanj kravata črna priča, / da dela turo na Parnas. / Tja k njemu stopi in mu reče: / »Kolega, oprostite mi! / Da vas je Muza poljubila, / o tem vsaj zame dvoma ni. ( I jaz se bavim s poezijo; / svetujte pravo mi revijo!« // Po tem je Marjan kar prisedel, / naročil vina za oba; / obema so oči žarele, / obema šlo je do srca. / Najprej slovesno sta molčala, / podprla brado si s pestmi, / potem kravata se odkašlja / in k Marjanu spregovori: / »To imenitno ste storili, / da name ste se obrnili. // Z uredniki imam jaz zveze, / zato dosežem marsikaj. / Beseda moja več zaleže / kot dela samega sijaj. / Če jaz za pesem se ogrejem, / če mi pri srcu je poet, / bo brez težav v revijo našo, / bo za sodelavca sprejet. / Prej ko revijo vam svetujem, / naj z vami malo pomodrujem. // Predvsem si v glavo to zabijte, / da je talent – postranska stvar. / Najprej si zveze pridobite, / naj drugega ne bo vam mar. / O, pač! Svetovni nazor. Važna, / od vruga važna stvar je to! / Truditi zanj se ni vam treba, / saj pade vam kar sam v glavo. / Potem počnite svinjarije, / saj vse vaš nazor jih zakrije! // Še ena stvar vam bo potrebna: / seznaniti se s kritiki. / Pri nas je kritika osebna, / podobna je politiki. / Če s kritikom te nekaj veže, / če v krog njegov si bil sprejet, / potem napiši še tak zmazek / in rekel bo: ti si poet. / Če sprt si z njim, tedaj se pazi, / po glavi s krampom te oplazi!« V nadaljevanju se poskušata spoznati s

prodreti tudi v umetnost, in sicer s kontinuirano ironijo. Najprej na sentimentalnost umetniških duš, potem na pijančevanje, kritika ironizira tako, da ga primerja s politikom in slovensko kritiko označi za osebno, s čimer aludira na poznanstva, ne pa na osebni odnos kritikov. Ko piše, da te kritik oplazi s krampom, lahko to razumemo tudi kot očitek povojne »kramparske poezije«, ki je v času nastanka romana že prišla iz mode.

Vrednost Marjanove poezije označuje podoba pomij. Ko Marjan poje Manici podoknico, Urša plut nanj zlije pomije. »Podajam vam usodno zmoto, / romanov starih rekvizit, / ki je z junakovo slepoto / zavlekla fabule izid. - / Tako je Marjan kljub pomijam / nasedel upa melodijam.« (Rob 1994: 113.) Rob tu navidez razkriva svojo pripovedovalsko metodo, hkrati pa se (podobno kot to počne z Jurčičem) z njo opravičuje, ko eksplicitno navaja vir svojega povzemanja.

Ironizacija poezije je prikazana tudi v duhovitem odlomku, ko Martinek Spak sreča Marjana. Iz ostankov ekspresionizma se pripovedovalec norčuje tako, da posnema ekspresionistična gesla in stileme ter jih pospremi z materialistično kritiko.<sup>109</sup> Ko se

---

kritikom. »In res se kritik je ponižal, / prišel tja k mizi je vesel. / O Marjanu ga mož kravatni / je informirati začel: / »Na nebu našem literarnem / spet nova zvezda nam žari; / da publika jo bo spoznala, / jo ti, prijatelj moj, odkrij! / To pesnik čistega je kova, / zlato je lirika njegova. // Ko Marjan kritiko je slišal, / je še za liter vina dal, / na tihem pa je mislil: kljukec, / saj nisi mojih pesmi bral. / Potem je vzel iz žepa pesmi / in kritiku dejal plašan: / »Morda zasluži tale cikel, / da kje zagleda beli dan?« / »Brez dvoma,« strogi kritik pravi / in pesmi neprebrane spravi. // Potem je Marjana uverjal, / da naj za pesmi ne skrbi, / da svoje Muze plod v reviji / bo videl že čez mesec dni. / Nato sta Marjana hvalila / in on od sreče je žarel, / za litrom liter so praznili, / dokler jih Bakhus ni objel.« (Rob 1994: 130-133.) (Podč. A. G.)

<sup>109</sup> »To Marjan je, Piškavov sin. / Pod bukovo sedel je vejo, / po sinji ptici hrepenel, / pod grmom staknil je idejo, / doma na srcu jo je grel. / Oči ozarja transcendenca, / njegove duše kvintesenca. // Pikantna etra je aroma, / iz prs privre mu oh in ah, / v višave zračne duša roma, / telo pred Spakom lopne v prah. / Martinku usta na široko / razvežejo se v veder smeh: / »Komur pogled gre na visoko, / ta znajde se na trdih tleh. / Kdor stopiš na življenja cesto, / glej, da oko bo zemlji zvesto!« // »Seveda ti, ki v pusti gmoti / življenja vidiš vzrok in cilj, / ne klanjaš se duha lepoti, / ki nad teboj lebdi vsevdilj. / Čeprav me težnost zemlje veže, / moj duh v vsemirju zdaj vesla.« / »Verjetno,« se Martin odreže / in gre. Med potjo pa mrmra: / »Filozofija polne sklede / pač ni za nas, sinove bede.« (Rob 1994: 70, 71.) (Podč. A. G.) Besedno komiko Rob v tem

Marjan poškode, sedi doma pod krošnjo hruške in posluša ptice. Njegov ironičen komentar ptiču lahko razumemo kot dovoljenje pesnikom, ko so družbeno sprejeti, da pesnijo po svoje mimo splošnih estetskih norm. »Nad njim je ščinkavec prepeval: / »Ci ci ci kuri civ cekiv.« / Moj Marjan mu zabrusi v gnevu: / »Si v penklub mar sprejet že bil?« / A ptič le z repom je pomignil, / se nanj podelal, z veje švignil.« (Rob 1994: 145.)

V romanu je tudi nekaj vložnic. Prva je omemba znane in še danes popularne jugo popevke *O Marijana*, ki zgolj napoveduje uspešnico *Boben poje: bambrbam*. »Da molk moreči bi prekinil / »O Marijana« je zapel. /.../ »Gospod, nov šlager zdaj imamo, / pri nas popevko to poznamo.« (Rob 1994: 31.) *Boben poje bambrdam* je parodija na Levstikovo *Kadar pojejo vojaki*, pa tudi *Psiček laja: hov, hov, hov*. (Levstik, ZD 2: 85-86, 90-91.) Kritiko te pesmi poda športnik Lovro. »sodoben duh, izraz je jasen, / le melodija ga kazi. / Napev se zdi mi dolgočasen, / balada – bi dejal – je to, / moderen spet je mnogoglasen, / sinkopa zdaj žgečka uho; / sodoben ritem, melodija, / se v foksih, rumbah nam razvija.« (Rob 1994: 32.) Poleg cikla *Pod oknom*, ki ga pesni Marjan, pa imamo še sproti zloženo pesem protagonista Roba, *V zelnik mojega srca*. Pretnar ugotavlja, da se pesem delno navezuje na Stritarjevo *Zdravila* (»Živi, ki si jo izbral, duša plemenita«), delno na Aškrčevo *Zarjo* (»In v zapuščeno dušo moj / mi jutra posijal je žar«), nenazadnje pa spominja tudi na Levstikovi *Dve otvi*. (Pretnar 1987: 241.) Pesmi sta dolgočasni, »ker po sodobni pesmi vedno/ brez sanj in brez težav zaspim« (Rob 1994: 99.), vendar si ju grajska gospa »naroči« namesto uspavanke. Ironije tu ni potrebno posebej razlagati: v tej stilizacijski parodiji avtor sodobnega pesništva ne tematizira, ampak ga zgolj uporabi kot medbesedilno metaforično ikono ubesedene teme.

V svoj roman Rob aktivira še nekaj zgodovinskih imen, jezikoslovca Breznika, ki je bil oster kritik in zavetnik »čistega, lepega jezika«, purist<sup>110</sup> (Rob 1994: 32.), Levstika (Rob

---

odlomku gradi s kontrastom visokega izrazja in banalnih dogodkov, s prav burleskno situacijo (oz. situacijsko komiko).

<sup>110</sup> »Če Breznika uho ščegače, / naj misli: mož ne zna drugače.« (Rob 1994: 32.)

1996: 57.), filologa Oštirja<sup>111</sup> (Rob 1994: 48.), filozofe omenja kar na splošno (Rob 1994: 45.), prav tako pa tudi stare pisce, kjer ponovno razkriva pripovedovalski način zaustavitve pripovedi in preskakovanja dejanj.<sup>112</sup> (Rob 1996: 125.). Scotta omenja kot Jurčičevega vzornika (Rob 1994: 22.), Koseskega<sup>113</sup> v tem delu parodira le površno (Rob 1994: 32.).

V *Desetem bratu* je kar nekaj mitoloških oseb, najpogosteje so rabljene v komparaciji, včasih pa v razširjeni podobi. Avtor v obliki personalnega pripovedovalca vso pesnitev kliče Muze, podobno kot pripovedovalec v Jevgeniju Onjeginu. Invokacija muz je ostanek tradicije epa. Muze pomagajo resnim, tragičnim pesnikom, pripovedovalec se opravičuje za svoj komični ton, hkrati pa vseeno prosi za pesniški navdih, s čimer aktivira ironijo. Tako se začne zadnje poglavje romana: »O, muze, k vam zdaj v tihe hrame / namenjam v škornjih svoj korak, / da vsega duh me vaš obajme, / da stil in verz mi bo lehak. / Ah, vem, da stroge ste device, / obraz vam moj po godu ni, / vam vseč je mrkozorno lice, / ki od tožba, od solz živi. / A vendar name se ozrite / in svoje čare zdaj razkrijte.« (Rob 1994: 21.) – »Vsak teden Muza ga obišče, / potem gori ves dan – ognjišče.« (Rob 1994: 38.) – »Že muza me za roko vodi / na Marjana poeta sled.« (Rob 1994: 158.) – »Modrice, ki Vršac visoki, / nedosegljivi tvoj je dom, / vodnica bodi mi pri roki, / da vsaj končal spodobno bom« (Rob 1994: 167.)<sup>114</sup> --»Zato mi Muza, roko vodi.« (Rob 1994: 57.)<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> »Oštirja pa, ki so mu znani / koreni vsi, še ni poznal. / Kar možno ni pri ljubem Bogu, / to možno je pri – filologu.« (Rob 1994: 48.)

<sup>112</sup> »Kod naj razume pisce stare, / ki so presekali na mah / dejanja nit, ko jim na lepem / junak je glavni padel v prah; / kako so mogli z mirnim srcem / skočiti čisto v drugo stran, / pustiti reveža, da umiral / je krvaveč iz mnogih ran?! / To pač ni literarni – izem, / po mojem to je le sadizem.« (Rob 1994: 125.)

<sup>113</sup> »- Koseski moj je pomagač.« (Rob 1994: 32.)

<sup>114</sup> Podčrtala A. G. Rob tudi tu, kjer gre za povsem tradicionalno izročitev dela muzam, podtakne ironijo. Muze niso več vsemogočne boginje, ki jih ponižni pisec prosi pomoči, temveč želi, da »so mu pri roki«, tako kot ima pisec ponavadi pri roki slovar.

<sup>115</sup> V romanu je tudi kar nekaj klišejskih omemb Amorja, antičnega boga ljubezni: »Ljubavni parček zapustimo, / naj z njima se Amor igra.« (Rob 1994: 47.) – »In s tem receptom brez težave / boš zmagal



Poleg zelo konvencionalnih uporab Amorja in Muz Rob kot topiko izrabi tudi zakladnico antične in svetopisemske metaforike: Ahila, Salomona, Heleno, Merkurja, Sfingo, Bachusa in nekoliko bolj izvirne ambrozijce, lachenškega zmaja, peklenskega Belcebuba, Pegaza, grške Fejake in najizvirnejšo podobo Apolona, ki je razširjena čez celo poglavje:

»Potem se spomnil je mature, / ko več kot Salomon je znak« (Rob 1994: 26.) – »Merkurja zvitega je sin« (Rob 1994: 36). – »Ne sluti revež, da ga čaka / Ahila žalostni pogin.« (Rob 1994: 42.) – »to lachenški je vodni zmaj« (Rob 1994: 60.) – »Glej, kakšna je lepota njena, / da »škis« je proti nji – Helena.« (Rob 1994: 78.) – »Kako predrzneš se »Heleno« / v primeri z »njo« podrehati: / je Troja radi nje gorela, / zaradi »nje« boš komaj – ti.« (Rob 1994: 83.) – »Ti Sfinga večno zagonetna, / ti vedno si dvorezen nož: / boš enemu rešilna lučka, / a drugemu poguba boš. / Ti Marjana si zapeljala, / si ga na sklizko gaz poslala.« (Rob 1994: 167.) – »Potem smo jedli, pili, peli, / bili ko Belcebub veseli.« (Rob 1994: 97.) – »Kako me stran iz mesta gneče / med blažene Fejake vleče.« (Rob 1994: 87.) – »Če bogu se je kdaj zameril / na grških tleh še tak junak, / ker v žgalni dar mu je odmeril / samo uboren kozji krak; / če je z zabelo tak skoparil, / kot kuhinje študentovske, / ga je ambrozijec udaril, / da videl je narobe vse.« (Rob 1994: 83.) – »Hej, kje ste urice vesele, / ko Bachus naš vodnik je bil!« (Rob 1994: 46.) -- »Za litrom liter so praznili, / dokler jih Bachus ni objel.« (Rob 1994: 133.) -- »Pokrival Pegazovo grivo, / umetniški mu je klobuk.« (Rob 1994: 119.) – »Apolon<sup>116</sup> v zlati limuzini / prevozil je četrt neba, / z monoklom škilil po nižini, / kjer krona stvarstva se peha. /.../ Apolonu cede se sline, /

---

Amorja težave.« (Rob 1994: 86.) – »Po pismu tvojem jaz bi sodil, / da si zaljubljen do ušes, / da Amor te v precep dobil je.« (Rob 1994: 85.) – »Ko z vinom se napolni glava, / takrat srce se odmaši, / takrat zaprta se narava / odpre in kamen odvali. / Odpahnil sem srca zapaha / in Kvasu vse lepo priznal, / da Amorja ljubavne zdrahe / sem žrtev klavna postal.« (Rob 1994: 97.)

<sup>116</sup> Robovemu Apolonu postavimo v primeru Jurčičevo različico: »Divji pa sta, saj sta tako dirjali čez goščo ko svetega Elija voz v oblakih, ko sem se malo zateptal za njima.« (Jurčič 1976: 102.) – »Mogočni svetec, grmeči Elija, / lej, zvezane imam jaz roke, / ti pa grmiš po širokem nebu / in skoraj ne vidiš pred sabo zemlje. Fr. Levstik, moto 20. poglavja. (Jurčič 1976: 145.)

dokaz, da so stvari res fine.« (Rob 1994: 117.) – »Prej ko Apolon v garažo / svoj avto spravil tisti dan, / je mesto zvedelo blamažo.« (Rob 1994: 120.)

Nemalokrat pripovedovalec omenja Jurčiča: ali gre za omembo osebe, njegovega dela, ali ga nagovarja, ali pa se nanj sklicuje in z njegovimi rešitvami motivira svoje pripovedovalske odločitve. Za izgovor se v takem primeru navadno opraviči, da se je moral ukloniti predlogi, na ta način pa samo odgrinja Jurčičevo romantično tančico, ki v modernem svetu ni več motivirana. Vse to ni nenavadno, saj v tradiciji travestije nastopa vse od Scarrona, treba pa je Robu na tem mestu priznati dinamično variranje. Rob se igra z Jurčičevo avtoriteto. »Deseti brat – roman domači, / ki Jurčič ga je spisal bil - / se v pesmi tej vam predružači, / da bolj bo bran in zanimiv. /.../ Če, Jurčič, zdaj vrtiš se v grobu, / odpusti to predrznost – Robu!« (Rob 1994: 21.) Ko poda opis narave, ki je nekoliko romantično naivna, se takoj opraviči z Jurčičem. »Tako nam Scott, nam Jurčič pravi, / kdo jima to modrost popravi?« (Rob 1994: 23.)

»Mi Jurčič tak značaj je ustvaril, / da ni mi lastne sreče mar, /.../ če Rob mi bo značaj spremenil, / se bom s tabo že pomenil.« --- »A Jurčič mu je natovoril / pijanca starega na vrat. / Pa kaj pomaga mu vsa jeza: / junak romana ni junak, / lahko mu avtor v čustva dreza, / če se mu zljubi hipec vsak.« (Rob 1994: 44.) »sporoča Jurčič nam tako« (Rob 1994: 37.) -- »Tako nas Jurčič poučuje« (Rob 1994: 48.) – »Predobri Jurčič ne zameri, / da spačil ideal sem tvoj!« (Rob 1994: 143.) – »mu vse po vrsti je razkladal, / prav kakor v Jurčiču stoji. /.../ Komur o tem je slika blede, / ta naj kar v Jurčiča pogleda!« (Rob 1994: 158.)

Nekaj je tudi primerov, ki so vendarle usmerjeni na Jurčiča bolj neposredno: «So misli tvoje nazadnjaške, / še Jurčič takih ni gojil.« (Rob 1994: 68.) – »da vse napake bom popravil, / ki Jurčič jim je oče bil« (Rob 1994: 57.)<sup>117</sup> -- »Bil Jurčič kriv je tej zablodi- /

---

<sup>117</sup> Rob je po predlogu Levstikove kritike pomladil in predelal lik Manice, s svojim vstopom v roman pa dokazuje svojo zrelost in (ne)izkušnost z ženskami in odgovarja na naslednje vrstice Levstikovega pisma Jurčiču: »«Svetoval bi ti, da izkušaj priti, če kolikaj moreš, meju veči svet v družbah; seznanj se posebno z

da vrag še na križpotja hodi« (Rob 1994: 54.) – Takole protagonist Rob v pismu ošteva svojega prijatelja Kvasa zaradi njegovega obnašanja:

»Junak si mojega romana, / kako podoba bo sklesana, / ko si pod njo podpisan ti. / Iz Jurčičeve mevže hotel / zgraditi sem te v klen značaj, / a ti si javno me blamiral, / zato pa, dragi Lovre, znaj: / nič več ne bom te protežiral, / za te ničesar več riskiral /.../ Če prej bi vedel, da si takšen, / bi v svoj roman te ne bi dal. / A kar je, je. Požreti moram« (Rob 1994: 81, 84.)

Ko avtor v obliki istoimenskega literarnega junaka vstopi v dogajalni prostor in čas, se navidez opraviči Jurčiču, ki bi mu dejanje verjetno zameril: »vem, vendar sem brez vseh skrbi; / v življenju sem se že uveril: / kdor mrtev je, več ne živi. / Bolj bridka je ljudem še živim / zameriti, kot se bom jaz«. (Rob 1994: 89.) Tako kakor se lahko smejemo ironiji in parodiji na preteklost, kakor zlahka verjamemo, da smo pametnejši in imamo boljši vpogled v resnico, kakor so ga imeli ljudje pred nami, tako težko sprejmemo kakršno koli bodico na svoje življenje, delo in čas. Na ta način Rob pove, da se v svojem delu ne norčuje iz Jurčiča in njegove naivnosti, da je *Deseti brat* zgolj predloga, ne pa tudi tarča, slednja je sodobni čas.

Pripovedavalec Robovega *Desetega brata* je mnogoplasten. Najprej se zdi, da gre za avktorialnega prvoosebnega pripovedovalca, kar naenkrat pa ta pripovedovalec postane vsiljivec, ki se na različne načine vključuje v dogajanje. Na tem mestu je v roman vloženo Kvasovo pismo protagonistu Ivanu (Robu). Tako pismo najdemo tudi v Jevgeniju Onjeginu, le da so tam pisma ljubezenska. Pismo je dolgo 14 kitic in opisuje dogajanje na Slemenicah skozi Lovrovo optiko, nič več prečiščeno skozi pripovedovalca, ki v izjave vedno vtke tudi bodice in ironije. Kvasov stil se od preostalega besedila loči po pogosti uporabi športnih izrazov, ki jih uporablja kot komparande. Tudi opis Manice

---

mladini ženskami! Ako se malo zaljubiš, tem bolje, kajti ne bojim se, da bi se v tem morji tvoj čolnič pogreznol. Ženski svet ti je še premalo znan, akoprām te tudi tukaj tvoja darovitost sploh dobro vodi.« (Levstik 1994/95: 1.)

(ki nas spomni na Shakespearov sonet ali Županovo Micko) je zasnovan na športni primeri. »Ah, lepa je kot nova žoga, / oko ji kot pokal žari. / Zaradi nje bi jaz pretekkel, / z gorečo baklo pol sveta, / v obraz bi »miss Evropi« rekel: / «Kar skrij se, ti – čarovnica!» / Glej, takšna je lepota njena, / da »škis« je proti njej Helena.« (Rob 1994: 78.)

Drugo vloženo pismo je pripovedovalčev/Robov odgovor Kvasu, kjer ga kara, da je preveč iskren in se je izdal s svojo ljubeznijo do športa. Kritizira njegov športni stil pisanja in sprejme povabilo na Slemenice. V 9. poglavju pa literarni junak Rob tudi »fizično« vstopi v dogajanje, obišče namreč Slemenice. Če smo do tedaj pismo in komentarje likov razumeli zgolj kot pripovedno (pripovedovalčevo) tehniko, je vstop v dogajanje seveda še vedno tehnika, vendar začne na ostale like vplivati neposredno. Protagonist Rob svoj prihod utemeljuje tako, da mu ni dan tolikšen dar, da bi svojemu delu dodal »osebno noto«, kar je ena od zahtev sodobne kritike, zato se iz nje ponorčuje tako, da kot živa oseba vstopi v lasten roman. »Zato zdaj sam v svoj spev prihajam, / se med junake svoje vsajam.« (Rob 1994: 89.) S svojo močjo celo ukazuje likom. Ker mu bralec očita premalo dejanj, se kot pripovedni lik odpravi k Manici, Lovru in Marjanu ter jih prisili v zmenek, hkrati pa izrablja moč, ki je literarna oseba nima (hkrati je v obliki lika in funkciji pripovedovalca), Manici grozi, da bo ostala stara devica, če ne bo poslušna.

V svoje delo Rob kar nekajkrat pritegne tudi bralca. V tretjem poglavju ga pripovedovalec tradicionalno, a vendar inovativno nagovarja: »Osnaži čevlje, ljubi bralec, / v salonih zdaj se kretal boš. / Če si bon-tona poznavalec, / se v njih pogumno šetal boš, / če pa, kot jaz, si teleban, / govedo, kmečki štor zabiti, / ti bo nerodno tja stopiti, / a vendar deni strah na stran. / S spodobnostjo obraz odeni / in z mano po parketu kreni.« (Rob 1994: 35.) Juvan opozarja na komično funkcijo burlesknega spajanja heterogenih stilemov, meščanskih kroatizmov in zmerljivk. (Juvan 1993: 285.)

Poleg nagovora in povabila k branju je tu že zarisana razlika med kmečkim in malomeščanskim človekom. Kmečki človek je opisan z žaljivkami, vendar je kritika vseeno uprta v malomeščana, ki ima obraz preplepljen s spodobnostjo. Tudi naslednja

uporaba bralca je nagovor, pravzaprav komentar, kjer pa bralca definira kot moškega in ga pouči o nekaterih podrobnostih, ki jih bralke že vedo. (Rob 1994: 42.) Tretji citat ni več nagovor, temveč samo tretjeosebna omemba: »Čitateljem pa s tem naznanjam, / da odgovornost vso odklanjam.« (Rob 1994: 84.)

Prav zares vstopi bralec v roman podobno kot 'avtor', v podobi literarnega lika. Moč pa ga je razlagati tudi zgolj kot privid, nočno moro. Bralec ironično in karnevalsko pride kot grajski duh, ponoči zavrt v rjuho, avtor se skuša rešiti z zakletvenimi obrazci, bralec pa mu prepove opisovanje svojih ljubezenskih muk, ter ga pozove, naj opisuje dejanja. V tem citatu je poleg aluzije na gotski predromantični slog skrita tudi ost na sodobno recepcijsko teorijo. Bralec avtorja namreč opozori, da njegovo delo - kot on sam - brez bralca ne obstajata. (Rob 1994: 100-102.) »Le to, kar bere nas večina, / naj avtor v svoja dela da. /.../ Ne drezaj z mislijo v oblake, / lepo na zemlji naši stoj / in pusti preučene spake, / nam jasno, po domače poj! / Predvsem tvoj spev moderen bodi, / svoboden duh naj v vsem te vodi!« (Rob 1994: 102.)

Pripovedovalec se, ko nekaj časa opisuje druge in pusti Kvasa, z naivnim prepričanjem, da je literarni lik tačas, ko je pripovedovalec opisoval druge, moral čakati nanj, ustraši, da se mu bo lik prehladil: »lahko se mi bo še prehladil, / potem – adijo moj roman.« (Rob 1994: 40.)

Dolef se jezi na neposlušno Manico: »Kultura srčna zdaj umira, / brez spoštovanja je ta rod, / nam naših ne prizna vrednot / in Jurčiča že – travestira.« (Rob 1994: 45.) Dolef se prelevi v predstavnika starejše generacije in v imenu morale kara mlade, vključno s pripovedovalecm, ki se norčujejo iz starih vrednot. O svojem romanu spregovori tudi v prvi kitici 5. poglavja, kjer uporabi kritiška gesla nove stvarnosti: »Sedaj je »mali človek« v modi, / o njem romani v svet gredo, / zato mi, Muza, roko vodi, / da spet Krjavlja vreden bo, / da vse napake bom popravil, / ki Jurčič jim je oče bil, / da bom moža tako postavil, / kot strogi Levstik je učil. / Zato na našem bom Parnasu / slovel v prihodnjem, daljnem času.« (Rob 1994: 57.)

Tu izpostavi preobrat iz velikih v male zgodbe, ki je burila Evropo. Kot ambiciozen pisec, za katerega masko se skriva, a na ta način le razgalja ambiciozne pisce svojega časa, želi ugajati trenutni literarni modi, biti v koraku s časom sodobne Evrope, ki je opustila opisovanje velikih zgodb in se obrnila k opisovanju človekove intimnosti, notranjosti. To je tudi prehod iz epa v roman – Rob ga eksplicitno izpostavlja in s tem svoje delo odmika mitsko epskemu in ga priključuje romanu. Poleg tega bi rad sledil tudi svoji zgodovini, ugajal kritikom, popravil očitke, ki jih je Levstik očital Jurčičevi zgodbi. V naslednji kitici biča naturalistične poteze socialnega realizma, njegove teorije determiniranosti v času, dednosti in okolju. »Ni znano, kje so ga rodili, / ne kdo, zato nihče ne ve, / kaj starši so mu zapustili, / kako je vplival nanj milje.« (Rob 1994: 57.)

Že pred koncem pove, da bi roman rad končal s »happy endom«, vendar ne ve, kje bi si izbral prizorišče za zadnjo sceno. Še zadnjič nastopi kot oseba, ko ga svatje na poroki prosijo za zdravico in do svojih oseb pristopi tako, da jih ne opisuje, temveč nagovarja, tako rekoč spušča jih v svet. Vendar osladne poročne želje prekine s stvarno mislijo prav pri zdravici desetemu bratu in njegovi nevesti: »Za zdaj vse želje so le pene, / usoda z nami se igra, / a preden nas na zid pritisne, / izkaži vsakdo se moža.« (Rob 1994: 169.)

Menjanje naivnega, veselega in radoživega s tragičnimi temami in liričnimi verzi Rob nadgradi še z eno plastjo: z modrostmi, z izjavami, ki jih fragmentarno raztrosi tu in tam po romanu, da nikjer ne ugasnejo smeha, ne poda jih kot opozicijo smešnemu, da bi ustvaril satiro, te besede bolj čutimo kot glas »vsevednega pripovedovalca« v tistem pomenu, ki zanj pravzaprav v resnici ne obstaja več. Glas vseobsegajoče resnice, ki je brez ironije, brez parodije in humorja, ki jih vse skupaj združuje in ne spreminja njihovega pomena.

Ta zadnji citirani verz predstavlja Robovo optiko sveta, sveta, ki je pred njim. Ne strah, ne slepota ne bosta nikogar obvarovala pred bodočnostjo, ki jo vsi slutimo in se je bojimo. Za vsakogar bo prišel trenutek, ko se bo moral postaviti, predstaviti s svojo mero človečnosti. Naj je bila to res jasna napoved vojne in Robove smrti, pa to nič manj ne velja za sodobnega bralca. Igre medčloveških odnosov, mišolovke, ki jih popisuje,

politične spletke in diskurz kulture, literarna moda, vse, kar Shakespeare strni v »ves svet je oder«, pa prekriva nekaj več: človeška etika, morala, ki jo mora kljub usodi, ki se igra z nami, vsakdo sam dokazati in pokazati. Robov odnos do sveta je lahkoten, to izražajo tako njegovi verzi kot njegova pojava. Pa vendar ni klovnovski: smeh je le očiščenje, je način preživetja v svetu, ne krinka realnosti.

## Za konec

»BRALCU«

Prijatelj bralec, ki to knjigo bereš,

kar vsakršne otresi se strasti,

le beri, a ne kaži mi pesti:

ne zla ne kuge v njej ne najdeš.

**Popolnosti res ne uče ti listi,**

**mogoče tu pa tam pod mehom smeha,**

**srce namena drugega mi noče,**

**ko ve, da žalost tare te od veka.**

Nobenih solz nikjer, naj se krohoče!

Tako je to, **brez smeha ni človeka!**«<sup>118</sup>

(F. Rabelais 2003: 30.)

Rabelais in Cervantes se v mnogih razpravah, čeprav sama avtorja pri tem nimata nobene besede, borita za primat in titulo prvega (novoveškega) romana. Njuna teksta, *Don Kihot* in *Gargantua in Pantagruel* sta pomembni renesančni deli, ki sta zaznamovali literarno komunikacijo, bolj kot po značilnostih romana pa sta si podobni po parodičnosti. Za moto sem izbrala Rabelaisov citat, ki na svojevrsten, renesančni način zagovarja ter opravičuje parodično in komično pred resno literaturo in v svoje besedilo vpleta bralca, ki je 'avant la lettre' recepcijske teorije glavni člen parodije. Lahko bi namreč rekli, da parodija v določenem tekstu ne obstaja, če ni odkodirana, prepoznana. Če nevedni empirični bralec *Gargantuo* bere kot roman in v njem ne prepozna parodičnih in satiričnih osti na razvoj znanosti, na srednjeveško dojetje časa, na novo štetje ur, ki so namenjene le same sebi, na odkrivanje sveta, potem je to zgolj lahkoten renesančni roman.

Toda kljub temu, da Rabelais v svoje delo vključi neštete osti in bodice na sodobne

---

<sup>118</sup> (Krepki tisk označila A. G.)



učenjake, filozofijo, način mišljenja in navade, pa je besedilo vseeno lahko, polno smeha in optimistično; avtor skozi komiko razkriva nespamet sveta, komično je traktat veselja in radoživosti in hkrati očiščujoča katarza. Renesansa je obdobje velikih prelomov, potopa starega sveta in vstajenja novega, ne nujno popolnejšega in idealnega, pa vendar bi ga Voltairev Kandid ne brez navezave na Popea (in ne brez osti) poimenoval »najboljšeга možnega«.

Kaj je tisto, kar povezuje prvi novoveški, Cervantesov roman s prvim slovenskim, Jurčičevim? Kako lahko povežemo renesanso, drugo polovico 19. in začetek 20. stoletja, ki podobno doživlja potop starih vrednot in odkritje novega (brez-vrednotnega) sveta, ki pa ni več obvladljiv in je neprekinjen krater bruhajočega zla? O obeh pionirjih, desetem bratu in don Kihotu na različnih mestih piše Dušan Pirjevec.

Znano je, da je najpomembnejši povod za nastanek Jurčičevega prvega romana Levstikov literarni program *Popotovanje od Litije do Čateža* (1858), vendar Levstik Jurčičev roman kritizira in ga ne priznava povsem za realizacijo svojega literarnega programa.<sup>119</sup> Levstik v *Desetem bratu* najbolj kritizira izbor glavnega junaka; ta naj bi po njegovem razumevanju namreč moral biti subjekt in kmet: »junak naj dela in misli, njegovo dejanje naj ga znači«. (V: Pirjevec 1972: 32.) Jurčičevemu junaku Lovru Kvasu očita sentimentalnost, mehkužnost, hinavstvo ter življenje brez strasti.

Primer Lovra Kvasa in Levstikove kritike odpira temeljno vprašanje novoveškega romana v odvisnosti od subjekta. Jurčičev Lovre je subjekt, ki želi biti svoj gospodar, avtonomen lik, a je vendar tak, kot ga opisuje Jurčičev kritik. Levstik ne le da za subjekt zahteva kmeta, marveč ga utemeljuje z vidika nacionalnega interesa, da je kmetstvo edina resnica slovenstva. Da bi bil Levstik konstruktor slovenskega romana, mu preprečujeta dve načeli, ki ju zagovarja in sta si protislovni: načelo subjekta in načelo nacije.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Pirjevec iz tega dokazuje, da iz Levstikovega programa ne bi mogel nastati roman, in Jurčič v svojem delu dokazuje drugačne vrste razumevanje romana. (Pirjevec 1972: 31.)

<sup>120</sup> Na tem mestu želim opozoriti na sintagmo »slovenski kulturni sindrom«, ki jo bom v nadaljevanju

Pirjevec pa gre v raziskovanju Jurčičevega subjekta še korak dlje in ugotavlja, da se tudi tu narod in subjekt blokirata,<sup>121</sup> ko načelo nacionalnosti blokira načelo literarnosti, ta postane ideologija. Jurčičev tekst je torej zasnovan literarno, vendar se subjekt zlomi in resnica se nam na račun nacionalnega načela odtegne. (Pirjevec 1972: 35.)

Naslednji razpravljalec o vlogi prvega slovenskega romana in njegovi vrednosti je Boris Paternu, ki kaže različne plasti v *Desetem bratu*, od Martinkove zgodbe, ki mitski lik desetega brata preoblikuje v vaškega potepuha in berača, njegova zgodba pa se zarisuje nekje med kriminalko in vzgojno pridigo, ki pri sodobnem kultiviranem bralcu ne učinkujejo več, saj je motivirana moralistično. Druga plast je Lovretova ljubezenska zgodba, ki že gleda z nekoliko oddaljene ironije, Lovro zaradi svojega socialnega stanu romantiko bolj simulira, kot se ji prepušča, Manica pa je tista, ki potek dogajanja vzame v svoje roke. Kot Bogomila Črtomira vodi v onostransko srečo, Manica Lovreta krmari proti varnemu zakonu. Motivacija te plasti zgodbe je socialna. Tretji sloj, vaške zgodbe, pa ustvarjajo opozicijo navidez glavni zgodbi in ustvarjajo notranjo dvojnost, ki jo Paternu primerja z dvojnostjo don Kihota in Sanče Pansa. Prav Krjavelj s svojo folklornostjo v roman vnaša predliterarno, karnevalsko, prinaša govorjeni, ljudski jezik, kar je tisti segment, ki je živ še danes in pojasnjuje literarno plodnost prvega slovenskega romana.<sup>122</sup> (Paternu 1974, 1968.)

V nacionalnem kanonu velja Ivan Cankar za vrh modernega pripovedništva in je hkrati

---

nadrobneje komentirala. Levstik namreč svoja politična načela konstruiranja slovenskega naroda skriva za interesi literature (ki to niso) in jo s tem blokira. O vlogi pisatelja med nastajajočim literarnim sistemom in nacionalno politiko, katerega predstavnik je Josip Jurčič, Marijan Dovič piše v svoji monografiji *Slovenski pisatelj* (2007).

<sup>121</sup> »V Lovretu Kvasu in njegovem stricu je subjektiviteta subjekta znanost, ali razum. Nasproti znanosti in razumu, nasproti subjektu, pa je postavljena domovina – narod. Zlom Lovreta Kvasa kot subjekta pomeni, da je princip subjektivnosti blokiran prav zaradi principa naroda – domovine.« (Pirjevec 1972: 35.)

<sup>122</sup> Paternu zaključuje, da je za Jurčiča najpomembnejša pripovedna oz. epska ironija, s katero se opravičuje bralcu in ga ves čas »meče« iz doživljajske ravni, s tem pa ga ozavešča o fikcijskosti literature in viša njegovo literarno zavest.

tudi prvi literarni proizvajalec, ki je (avtonomni) umetnik, Janko Kos pa je vzpostavil tezo, da je Cankar tudi avtor prvega (pravega, novoveškega, evropskega) romana, ki v resnici vznikne šele z njim, hkrati pa ga Cankar s svojo ubeseditvijo že preseže, tako da po njem ni več mogoč. Janko Kos si ob razpravljanju o Cankarju ponovno postavi temeljna vprašanja o problemu (problematičnosti) slovenskega romana. Medtem ko Jurčičev roman že dolgo živi na slovenskem Parnasu kot prvi roman, pa se Kos (1989) ponovno sprašuje, ali je do (pravega) slovenskega romana sploh (lahko) prišlo. Cankar v literarni vedi velja za enkratnega romanopisca, vprašanje pa je, v čem je njegova enkratnost in posledično tudi posebnost slovenskega romana. S svojo idejo se je odmaknil od veljavne tradicije slovenskega romanopisja, pa tudi od evropskih izvirov.

Za razliko od glavnih romanopiscev Jurčiča, Levstika, Kersnika, Stritarja, Tavčarja in Govekarja je pod vplivom impresionizma in simbolizma ustvaril 'roman trenutka'. Vendar se v svojem romanopisju veže tudi na slovensko romaneskno tradicijo, in sicer v njenih glavnih značilnostih: v žanrskem omahovanju med povestjo in romanom ter v kontinuumu pasivnega romanesknega junaka, ki ga je v svoji povesti začrtal že Cigler. »Cankar tradicijo trpnega junaka celo stopnjuje« (Kos 1989: 47.), in sicer tako, da jih v njihovi trpnosti pusti vztrajati do konca. Za svoj do konca prignani pasivni subjekt postavi žensko, v *Hiši Marije Pomočnice* so to otroci, pubertetnice v skrajni simbolično poudarjeni vlogi, vendar ženska predstavlja le človeka nasploh. Za Cankarjeve predhodnike je značilno, da so svojega pasivnega junaka želeli prikazati kar se da aktivno, kar se Cankarju ni več zdelo potrebno: odstranil jim je še zadnja znamenja učinkovitosti.

Tretja značilnost, ki jo zarisuje Kos, pa je tema iskanja sreče, ki jo najdemo v vseh slovenskih klasičnih romanih: napor junakov, da bi dosegli srečo, je sicer poplačan, dosežejo jo, toda na koncu jih čaka spoznanje, da jim je za zmeraj odtegnjena in nedostopna.<sup>123</sup> Cankar slovenski roman dvigne na raven problemskega romana, temeljni

---

<sup>123</sup> To je sreča, ki je čutno-čustveno stanje in jo v svoji poeziji vzpostavi že Prešeren, nadaljuje pa Jurčič z

problem namreč predstavlja dejstvo, da »Cankarjevim junakom a priori ni dano, da bi dosegli svoj hrepenenjski cilj, stanje čutno-čustvene sreče, ki jim je edini smisel življenja«. (Kos 1976: 58.)

Metafikcijsko ponovitev, parodijo in poustvaritev Cankarja in slovenskega romana nasploh ustvari Blatnik v *Plamenicah in solzah*, ki veljajo za radikalni primer slovenskega postmodernističnega romana. S tem delom se naveže na celotno tradicijo slovenskega romana, predvsem pa na Cankarja in na po njem imenovanega »cankarjanskega, hrepenenjskega oz. pasivnega junaka«, ki ga je ta radikaliziral (na primer v romanu *Hiša Marije Pomočnice*). Blatnikovo parodiranje celotne tradicije pomeni novo smrt, hkrati pa tudi novo rojstvo slovenskega romana.<sup>124</sup>

Vsaka parodija je na nek način novo rojstvo teksta. Tudi Rob, ko poustvari in prepíše *Desetega brata*, znova ustvari prvi slovenski roman. V njem je veliko pretanjene ironije, vendar je pomembnejše, da vstopa v polje ideologije, saj se tudi sam zavzema za idejo slovenstva, za politično samostojnost, ko za svojo tarčo izbere Jugoslavijo, slovensko suženjstvo, malomeščansko mlačnost in osebne interese na račun narodovih. »Slovenski kulturni sindrom«,<sup>125</sup> ki ga omejujemo s koncem 18. stoletja in letom 1945, pomeni

---

Lovrom Kvasom, ki le sanjari o njej. Tudi tu gre Cankar nekoliko bolj v skrajnost kot njegovi predhodniki: njegovim likom je ta sreča namreč odtegnjena že od začetka, zato pa k njej še toliko bolj nezadržno (a vseeno pasivno) težijo. Cankar to srečo razkolje na dva pola: živalsko čutnost in subliminirano čutnost, med katerima diha neka privlačnost.

<sup>124</sup> Hrepenenjski junak Wojnovski pasivno hrepeni po Zlati krogli, najde jo in ta mu izpolni njegovo najbolj skrito željo. Eksplicitna želja Wojnovskega je, da bi napisal knjigo, v kateri bi bil ves svet: torej parodija na slovenskega izobraženca/(politika), ki mora biti tudi pisatelj, če verjamemo, da je literatura res »kulturni sindrom« in edino vezivo slovenstva kot narodovega boja za samostojnost. Toda Zlata krogla junaku izpolni najglobljo željo, ki se je ne zaveda: postati spolno privlačen, mačo in novi don Juan. Blatnik ponovi ne-junaka slovenskega ne-romana, polnega ženskih atributov, ki ga stranski liki in dogajanja vodijo skozi njegovo literarno življenje.

<sup>125</sup> Slovenski kulturni sindrom je pojem, ki ga uvede Dimitrij Rupel 1976 v sociološko literarni študiji *Svobodne besede*.

»nacionalno idejo kot dominantno omejitev pri avtonomizaciji literarnega sistema«. (Dović 2007: 272.) Po mnenju zagovornikov teze je proces sprožil Stritar 1866 z *Esejem o Prešernu*, s katerim ga glorificira in začne verovanje (danes zajeto v pojmu »prešernovska struktura«<sup>126</sup>), da je osnovno gonilo slovenskega ljudstva literatura in so literati zavezani k političnemu boju za neodvisnost, kulturno in duhovno rast tega ljudstva, šele nato pa literaturi, če ta kot avtonomni sistem sploh še lahko obstaja. Poezija je že sredi 19. stoletja postala sredstvo legitimacije slovenstva kot realnega zgodovinskega dejstva; in ta legitimacija je bila znotrajtekstualno dejstvo.<sup>127</sup> (Dović 2007: 274—279.)<sup>128</sup>

V pričujočem diplomskem delu sem s posebnim razlogom osredotočila zgolj na vlogo in pomen Robovega *Desetega brata* znotraj slovenskega literarnega prostora, čeprav ne dvomim, da bi tudi medjezikovna primerjava s kakim tujim delom prinesla zanimive rezultate. Analizirano delo želim za konec postaviti ob bok popolnoma sodobni parodiji,

---

<sup>126</sup> Avtor poimenovanja prešernovska struktura je Dušan Pirjevec (1969), ki razgalja tezo, da se je v »slovenski zgodovini poezija sama utemeljevala kot utemeljevanje naroda« in je bila »literatura vse do začetka 20. stoletja edini organ naše zavesti, našega samoutemeljevanja in legitimiranja«. (Pirjevec 1978:58.)

<sup>127</sup> Kritik Pirjevečeve literarne evolucije je Rastko Močnik, ki jo obsodi za naivno in problematično, saj je vedno bivala le med literarno elito. Sam vzpon poezije še ne omeni vzpona naroda: vzpon poezije se zgodi šele, ko si jo za svoje potrebe prisvoji vladajoči nacionalistični sloj. Na tem mestu pa Dović opozarja, da slovenski kulturni sindrom ni zgolj slovenski, marveč je tipičen za mnoge vzpenjajoče se nacije v 19. stoletju. (Dović 2007: 274—279.)

<sup>128</sup> Juvan v nastopnem predavanju kot redni profesor poda zanimivo razlago, zakaj je teza o slovenskem kulturnem sindromu sploh nastala in se kot obče mesto utrdila v razpravljanju o slovenski književnosti. Primerjalni književnosti, ki se je po francoskem modelu razvila v 30. letih 20. stoletja, namreč prvi očita že Slodnjak, da je slovensko literaturo ves čas primerjala s tujo in jo z njeno močjo potrjevala, s tem pa ji je spodbijala samozadostnost nacionalnega modela in jo ponižala v drugorazredno. Nacionalno identiteto je oblikovala na podlagi interakcije z drugimi prek vplivov, izmenjav, prenosov in odzivov. Slovenska komparativistika ni postala mednarodna veda, temveč je ves čas »nacionalizirala« vsakršne primerjave, gradila je neke vrste »veliko pripoved« nacionalnega, z udeleženo slovenske književnosti pri kulturnem kapitalu Evrope je poskušala zviševati »vrednost delnic domači književnosti«. (Juvan 2007: 14.)

ki je vsaj tako splošno znana kot je bil v času svojega nastanka *Deseti brat*. Sodobni slovenski Ivan Rob ne more biti nihče drug kot Andrej Rozman Roza.

Rob parodira Jurčiča, Blatnik Cankarja (nič manj pa kontinuum slovenskega romana), Andrej Rozman Roza pa Prešerna. Andrej Rozman Roza je humorist, ki je leta 2010 prejel nagrado Prešernovega sklada. Njegov opus je obširen in raznovrsten, piše tako poezijo, komedije kot parodične pesnitve: je humorist, pisatelj in igralec. Njegova *Urška* je parodija *Povodnega moža* Franceta Prešerna, ki še vedno velja za umetnika in preroditelja, temelj slovenske literature, vrh slovenskega kanona, njegova besedila so živa (ali oživljena) ter brana tudi danes. Toda Prešeren v navezavi na tezo o »slovenskem kulturnem sindromu« in »prešernovski strukturi« velja za nekaj več: je tudi preroditelj naroda in slovenstva, njegova poezija ni brana le ob slovenskem kulturnem prazniku, temveč tudi na drugih protakularnih državnih prireditvah. Še bolj kot Prešeren modelu pisatelja, vključenega v nacionalno politiko, ustreza Josip Jurčič, in sicer na podlagi razvijajoče se publicistike in njegove vloge v njej. Šele Cankar zasede nekoliko drugačno vlogo, vlogo pisatelja kot avtonomnega umetnika.

Ko govorim o Robu in Rozmanu Rozi, ki se navezujeta na Prešerna in Jurčiča, govorim tudi o navezovanju na podobo, ki jo imata omenjena pisatelja v nacionalnem kanonu in podobo o njuni vlogi pri konstruiranju slovenskega naroda. Parodista s tem, ko parodirata kanonski deli, a priori odpirata/upovedujeta tudi svoj (ne)odnos do te vloge. Z izborom besedil, ki sta nepovratno zasidrani v vrhu Parnasa, se odpovedujeta rušilni funkciji svojih parodij in dokazujeta živost (obujenost) nekoliko pozabljenih temeljev nacionalne klasike. Blatnikova vloga je (čeprav ima znotraj postmodernizma njegova parodija nekoliko drugačen namen) drugačna v toliko, kolikor je drugačna vloga Cankarja od Prešerna in Jurčiča. Prešeren je prvi in najboljši pesnik, Jurčič je prvi pisatelj (romana), Cankar pa najboljši. »Tako se govori.«

Poznana in (posebej med šolarji) popularna je Rozina parodija Prešernovega *Povodnega moža*, saj jo ob njem najdemo v šolskem berilu za 8. razred. *Povodni mož* ima kot tekst poseben status: že desetletja je pesem, ki se jo osnovnošolci učijo na pamet in s tem

ohranja poseben status. Roza je napisal parodijo z naslovom *Urška*, kjer aktivira podobne procese kot Rob. *Povodnega moža* nikakor ne poskuša detronizirati niti ga posebej ne glorificira. Poskuša ga prepisati v sodobni svet, jezik, ga približati mladim in znova obuditi. Tako se povodni mož pripelje z motorjem in na koncu z Urško zaradi neprilagojene hitrosti in neurejenih bankin čez most odletita v Savo, kjer od njiju razen ostankov motorja res ne ostane nič.<sup>129</sup> S perečo problematiko smrtnosti motoristov obogati mitsko predstavo, da povodni mož z Urško odpleše v vrtince Ljubljane. Meščanski nedeljski ples spremeni v zabavo z rokenrolom, technom in polko, ki jih izvaja bend s saksofoni, činelami in kitarami. Roza sekstine klasične balade zamenja z osmerci in posodobni leksiko.<sup>130</sup>

V času od Robove smrti pa do humorističnega primata Rozmana Roze je v slovenskem prostoru ustvarjalo in burilo duhove še nekaj humoristov, (najglasnejši je bil verjetno Ježek) in v tem obdobju se je njihova recepcija nekoliko spremenila, kot se je spreminjala tudi vloga parodije v literarni vedi. Da se je le ta spremenila, kaže predvsem nagrada Prešernovega sklada Andreju Rozmanu Rozi (2010). Njegova dela torej sprejema v nacionalni kanon, čeprav marsikdaj dopuščajo vdor trivialnega.<sup>131</sup> Dejstvi, da Rozino pesem najdemo v šolskih berilih (je torej vključena v učne načrte) ter nacionalna nagrada avtorju, sta ključna razloga, ki pisatelju omogočata vstop med klasiko.

Vprašanje je, kolikšno vlogo ima pri tem Blatnik, oziroma natančneje postmodernizem (ter pred njim že modernizem ter avantgarde s prevratom temeljnih vrednot klasične literature). Bi bila brez romanov kot je *Plamenice in solze* (če pustim tujo književnost, vplive in odnose ob strani) vzpon humorista kot je Andrej Rozman Roza enak? Naj

---

<sup>129</sup> »Zvlekli so motor iz reke, / a od njiju niti obleke.« (Roza 2008: 88.)

<sup>130</sup> Leksiko z visokega pesniškega jezika spusti na raven splošno sporazumevalnega jezika, včasih slenga mladih. Biti iz reklame, stati kot ekran, »bolna« je ljubljanski narečni izraz, slengizem je tipček, pogovorno ksih, zašpilati itd.

<sup>131</sup> Tudi Rob se opisuje kot vsakdanji pesnik, ki vsak dan napiše eno pesem, s katero dobi za cigarete. Vendar zato pomen njegovega osrednjega dela ni nič manjši.

vprašanje ostane vprašanje, sama pa lahko zaključim z novo tezo, da se ne le glede na strokovno literaturo o parodiji, obravnavano v prvem delu, ki parodiji obljublja lepše čase, temveč tudi v praksi konkretnih literarnih besedil (v tem primeru Rozinih) obeta in se že odvija drugačna prihodnost, kot jo je bil deležen Rob. Ali pa se bo kaj konkretnega spremenilo z Robom, pa je na tem mestu pravzaprav obrobno vprašanje.

Andrej Rozman Roza svoje parodične pesmi enako kot Ivan Rob piše enoglasno z Rabelaisovo ugotovitvijo, da »brez smeha ni človeka«. To misel avtorji dostikrat postavljajo kot opravičilo, da njihovo delo ni dovolj visoko, posvečeno. Na koncu tega diplomskega dela pa naj stoji brez opravičil, kot potrjena trditev: brez smeha ni človeka!

## Sklep

V diplomskem delu sem s pomočjo sodobnega razumevanje parodije pokazala, da roman v verzih, travestija Ivana Roba, *Deseti brat* pripada tudi žanru (ožje razumljene) parodije in tako velja za kvalitetno delo, kar je pokazala že recepcija, ki pa ni spremenila njegovega mesta v literarnem kanonu. Klasičnost parodije prvega slovenskega romana sem pokazala s klasičnostjo in sprejetostjo v kanon parodij sodobnega humorista Andreja Rozmana Roze, katerega parodije na Cankarja, Prešerna in Levstika so del učnega načrta, objavljene v šolskih berilih, avtor pa je za svoje delo prejel tudi Prešernovo nagrado, kar ga nedvomno zapisuje v kanon nesmrtnih. V svojem diplomskem delu sem pokazala zgodovinske okoliščine, zaradi katerih Robovo delo danes ni splošno znano. Vprašanje, ali bo Rob kdaj bran in splošno poznan, zbledi ob dejstvu, da se je situacija ustvarjalcev parodije že spremenila in njihovo delo ni več a priori razumljeno kot trivialno.



## Bibliografija

- *Antika*; leksikon. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Aristoteles. *O pesniški umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Bahtin, Mihail. Marksizem in filozofija jezika. *Marksizem in jezikoslovje*. 2005. 143.
- Bartol, Vladimir. »Ivan Rob: Deseti brat«. *Razno. Modra ptica* 9 (1937/38), 288.
- Beaugrande, Robert in Dressler, Wolfgang. *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park, 1992.
- Bond, Richmon, P. *English Burlesque Poetry, 1700-1750*. Cambridge: Mass, 1932. 19.
- Borko, B. »Misli ob humoristični knjigi«. *Kulturni pregled. Jutro*, 189 (17. 8. 1938), 7.
- Borko, B. »Robov Deseti brat.« *Kulturni pregled. Jutro* 191 (19. 8. 1938), 7.
- Borko, B. Iz razgovorov z mladimi književniki: Humor v literaturi. *Kulturni pregled. Jutro* 302 (31. 12. 1938), 3.
- Bratina, Bojan. Dva Ivana Roba med braki. *Primorska srečanja* 19.169 (1995), 409—410.
- Cesar, Emil. Pesnik Ivan Rob v partizanih in njegova smrt. *Rast* 10.5 (65), (1999): 419—438.
- Cevc, Anita. Ob stoletnici rojstva Hinka Smrekarja. *Hinko Smrekar: (1883—1942)*. Narodna galerija: Ljubljana, 1983. 3—4.
- Colebrook, Claire. *Irony*. Rontledge: London & New York, 2004.
- Čučnik, Primož. Glas v zadevi ironija. *Literatura*, 211—212 (2009), 21. 1—7.
- Debejak, T. Ivan Rob: Deseti brat. »Kulturni obzornik«. *Slovenec* LXVI.176 (3. 8. 1938), 176.
- Dobida, Karel. Umetnikovo življenje in delo. *Slovenski likovni umetniki. Hinko Smrekar*. Državna založba Slovenije: Ljubljana, 1975. 7—34.
- Dobida, Karel. Uvod. *Hinko Smrekar (1883—1942)*. Narodna galerija: Ljubljana, 1952. 5—26.
- Dolenc, Ervin, Godeša, Bojan, Gabrč, Aleš. *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji. Slovenska kultura v prvi Jugoslaviji*. (Dolenc, Ervin). Ljubljana: Modrijan, 1999. 1—74.
- Dolinar, Darko, ur. *Literatura*. Leksikoni Cankarjeve založbe. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977. 172, 246.
- Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Drabble, Margaret. *The Oxford companion to English literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 778.
- Globočnik, Damir. Skica za portret Hinka Smrekarja. *Forum: revija slovenskega*

*društva likovnih kritikov*. 1, ½ (2008): 87—118.

- Grilanc, Josip. Kaj je smešno. *Rimski katolik* V (1893), 421—436.
- Hannoosh, Michele. The Reflexive Function of Parody. *Comparative Literature*: 41.2 (1989). 113—127.
- Hegel. *Estetika*. Beograd: Kultura, 1970.
- Hladnik, Miran. Dolga humoristična proza za »čas kratenje Slovencom«. *18. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 1982. Ljubljana: Založba FF: 1982, 63—81.
- Hladnik, Miran. Komunikacijski nesporazum. *Slava* 3 (1988/89), 1, 36.
- Humar, Darinka. *Ivan Rob*. Diplomsko delo. (o omenjenem delu ni nikakršnih podatkov o letu nastanka, mentorju. Prav tako ne vsebuje citiranja in bibliografije, gotovo pa je nastala pred letom 1973.)
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. New York, London: Methuen, 1985.
- Hutcheon, Linda. Ironie et parodie: strategie et structure. *Poetique* 36 (1978): 467—477.
- Hutcheon, Linda. Ironie, satire, parodie. *Poetique* 46 (1981): 140—155.
- Inkret, Andrej. O „kulturnem problemu slovenstva“. *Slovenska trideseta leta: simpozij 1995*. Vodopivec, Peter in Mahnič, Jože, ur. Ljubljana: Založba slovenske matice, 1997. 144—149.
- Ilc, Andrej, urednik. *Komadi: 111 pesmi za mlade in njim podobne*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008.
- Issacharof, Michael. Parody, satire and ideology, or the labyrinth of reference. *Rivista di Letterature moderne e comparate*. Letnik XLII, številka 3. 1989. 221—221.
- Jacek Kozak, Krištof. O tragični ironiji ali »Pred uporabo pretresi!« *Literatura*, 211-212 (2009), 21. 184—193.
- Jankelevitzch. Ironija. *Literatura*, 211-212 (2009), 21. 135—150.
- Javornik, M. Ivan Rob: Deseti brat. *Slovenski dom*, 7. 7. 1938.
- Javornik, Marjan, idr., ur. *Enciklopedija Slovenije*. 12. knjiga. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. 89, 90.
- Jurčič, Josip. *Deseti brat*. Izvirni roman. Celje: Mohorjeva družba: 1967.
- Juvan, Marko. »Slovenski kulturni sindrom« v nacionalni in primerjalni literarni

zgodovini. *Slavistična revija*, 56.1 (2008). 1—17.

- Juvan, Marko. Citatnost in tipologija (avantgardne) kulture. *Slavistična revija* 1991. 258—261.
- Juvan, Marko. *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura, 1997. (Novi pristopi).
- Juvan, Marko. *Imaginarij krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura, 1990.
- Juvan, Marko. Interesi parodij, literarni kanon in razvoj. *Slavistična revija* 42.1 (1994): 81—109.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost. Literarni leksikon*. Ljubljana: DZS, 2000.
- Juvan, Marko. Kulturni spomin in literatura. *Slavistična revija*, 53.3 (2005). 379-400.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006. 255—293.
- Juvan, Marko. Medbesedilnost, figure in vrste. *Slavistična revija* 47.4 (1999<sup>1</sup>): 393—416.
- Juvan, Marko. O parodiji nasploh in na Slovenskem. *Prosto po ---*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999<sup>2</sup>. 307—372.
- Juvan, Marko. O prvih dveh zbirkah kontrafukturnih parodij. *Slava* 6.2 (1993): 9—19.
- Juvan, Marko. Odprto pismo »Slavi«. *Slava* 3.1 (1988), 3—10.
- Juvan, Marko. Parodija in Bahtin. *Primerjalna književnost* 19.2 (1996): 1—28.
- Juvan, Marko. *Parodija in slovenski literarni kanon: modeli, analize, interpretacije*. Doktorska dizertacija. 1993. 391 strani.
- Juvan, Marko. Parodija kot medbesedilna vrsta. *Zbornik predavanj. XXIX. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 1993. 121—143.
- Juvan, Marko. *Prosto po ---: cvetnik slovenske parodije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Juvan, Marko. Z obrobja v središče (pojmovanja parodije na Slovenskem). *Slavistična revija* 40.4 (1992): 385—409.
- Karrer, Wolfgang. Cross-dressing between travesty and parody. *Parody: dimensions and perspectives*. Muller, Beate, ur. Amsterdam. Rodopi, 1997. 91—112.
- Karrer, Wolfgang. Parodie, Travesie, Pastiche. 1977. 181—190.
- Kelemina, Jakob. *Literarna veda: pregled njenih ciljev in metod*. Ljubljana: 1927. 42-43.

- Kermauner, Taras. *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja, 1986.
- Kermauner, Taras. *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Obzorja, 1975.
- Kermauner, Taras. *Zgodba o živi zdajšnjosti: eseji o povojni slovenski prozi*. Maribor: Obzorja, 1975.
- Kmecl, Matjaž. Komični (in nekomični) »originali« v slovenski literaturi 19. stoletja. 18. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 1982. 55—61.
- Kmecl, Matjaž. *Kratka kulturna zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Slovenski PEN, 2005.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995.
- Kos, Janko. Cankar in problem slovenskega romana. Cankar, Ivan: *Hiša Marije pomočnice*. Spremna študija. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1989. 5—59.
- Kos, Janko. *Morfologija literarnega dela*. Literarni leksikon. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. 50—57.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1996.
- Kranjc, Matej: Fenomen desetega brata v istoimenski pesnitvi Ivana Roba. *Slava* (1997), 33—39.
- Kresal, France. Gospodarski in socialni pogledi na trideseta leta v Sloveniji. *Slovenska trideseta leta: simpozij 1995*. Vodopivec, Peter in Mahnič, Joža, ur. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. 110—117.
- Kurtović, Pavla. O ilustracijah Ivana Roba. *Primorska srečanja* 19.165 (1995), 100.
- Lah, Adrijan. O Ivanu Robu na književnem robu in o njegovem premiku k upoštevanemu središču. Rob, Ivan: *Deseti brat*. Spremna študija. Ljubljana: Rokus, 1994. 5—20.
- Lazarevič, Žarko. Prebivalstvo, družba, gospodarstvo pri Slovencih v tridesetih letih. *Slovenska trideseta leta: simpozij 1995*. Vodopivec, Peter in Mahnič, Jože, ur. Ljubljana: Založba slovenske matice, 1997. 33—42.
- Legiša, Lino, ur. *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. V ekspresionizmu in novi realizem. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.
- Legiša, Lino. »Ivan Rob: Deseti brat«. Kocbek, Edvard, ur. *Dejanje*, 2 (1939), 94-96.
- Levstik, Fran. Levstikovo pismo Jurčiču. *Slovensko stalno gledališče*. Trst: 1994/95, 25-31.

- Liede, Alfred. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2nd edition, Berlin and New York: 1977, vol. 3, 12—17.
- Macun, Ivan. *Kratko krasoslovje o pesnictvu sa dodanim pregledom najglasovitiih pesnikah geckih, rimskih, romanskih, englezkih, nemackih i slavenskih*. Zagreb, 1852. 26.
- Martinović, Juraj. Martin Krpan kao parodija. *Slavistična revija* XVIII 3-4 (1970), 219-240.
- Mikeln, Zala. Prehod od ekspresionizma k novi stvarnosti, kot ga vidi France Vodnik. *Slavistična revija*, 52.1 (2004). 1—21.
- Mokrin-Pauer, Vida. Deseti brat. *Primorska srečanja* 18.164 (1994), 880.
- Mrzel, Ludvik. »Robov Deseti brat«. Kulturni pregled. *Jutro* 165 (19. 7. 1938), 7.
- Mueck, D. C. Analyses de l'ironie. *Poetique* 36 (1978): 479—494.
- Muecke, Douglas Colin. Domet ironije. *Literatura*, 211-212 (2009), 21. 108—134.
- Nartnik, Vlado. K liku desetega brata od Levstika do Cankarja. *Slovenski roman. Mednarodni zbornik Obdobja 21*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. 19—27.
- Novak, Boris A. Temni smeh na karnevalu krvavečega mesa. Spremna beseda. *Henrik Smrekar, črnovojnik*. Krainer: Ljubljana, 1993. 25—26.
- Oraić, Dubrovka. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. *Intertekstualnost in intermedialnost*. 1988, 121—156.
- Orožen, Martina. Jezikovna sredstva humorja in satire v delih Janeza Mencingerja. *18. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 1982. 175—199.
- Paternu, Boris. Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti. *18. zbornik SSJLK*. Ljubljana: Založba FF, 1982. 25—31.
- Paternu, Boris. Jurčičev Deseti brat in njegovo mesto v slovenski prozi. *Pogledi na slovensko književnost*. Ljubljana: Partizanska knjigarna, 1974. 71—95.
- Paternu, Boris. Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja. *Jezik in slovstvo* 13.1 (1968), 1—10.
- Paternu, Boris. O Šalamunovi poeziji. *Od tam*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003. 181—190.
- Paternu, Boris. Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike. *Pogledi na slovensko književnost*. 1. knjiga. Ljubljana: Partizanska

knjigarna, 1974. 367—453.

- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Peirce, Charles Sanders. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina, 2004.
- Perovšek, Jurij. Slovenci in Jugoslavija v tridesetih letih. *Slovenska trideseta leta: simpozij 1995*. Mahnič, Jože, Vodopivec, Peter, ur. Ljubljana: Slovenka matica, 1997. 18—32.
- Pintarič, Miha. Ironija ai svoboda med breznom in nihilom. *Literatura*, 211—212 (2009), 21. 151—163.
- Pirjevec, Dušan. *Pri izviroh slovenskega romana*. Ljubljana: ZSMS, 1972. 31—36.
- Pirjevec, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja, 1978.
- Pisanski, Agnes. Koncept metabesedilnih elementov v uporabnem jezikoslovju. *Vestnik*, 35, 1/1, 2001. 283—292.
- Pretnar, Tone. Komično v rimi. 18. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 1982. 33—53.
- Pretnar, Tone. Problem verza, junaka in medbesedilnosti v Robovem Desetem bratu. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Mednarodni simpozij v Ljubljani 1985*. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 1987. 237—248.
- Prežihov Voranc, Lovro Kuhar. *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*. Knjiga 7. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964. 217.
- Quintilian, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria*. 4 vols. Butler, H. E. prev. London and Cambridge: 1960, 395.
- Rabelais, Francois. *Gargantua in Pantagruel*. Ljubljana: Modrijan, 2003. 30.
- Rob, Ivan. *Deseti brat*. Ljubljana, 1938.
- Rob, Ivan. *Deseti brat*. Ljubljana: Rokus, 1994.
- Rob, Ivan. *Izbrano delo*. Maribor: Obzorja, 1965.
- Rose, Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: University Press, 1993.
- Schaeffer, Jean Marie. The future of literary theory. *Literary genres and textual genericity*. 1989. 167—187.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika. Ljubljana: DZS, 1998. 820, 1416.
- Smolej, Viktor. Ivan Rob. Uvod in opombe k izdaji 1965. Rob, Ivan: *Izbrano delo*.

Maribor: Obzorja, 1965. 5—93.

- Smrekar, Andrej. Hinko Smrekar (1883-1943). *Risba na Slovenskem I. 1870—1950*: Narodna galerija, Galerija Narodni dom, 15. oktober-6. december 2009. 130—135.
- Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopedia of Satirical Literature*. London, Oxford: 1996. 83—86, 202—205, 260—264, 268—273, 329—333, 351—353, 405—412.
- Stanovnik, Majda. Prevod, priredba, prevod priredbe. *Primerjalna književnost*. 21.1 (1998), 35—52.
- Stanovnik, Tončka, idr., ur. *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. 1049, 1050.
- Stauder, Thomas. *Die literarische Travestie*. 1993.
- Šilc, Josip. Ocena Fiegla. *Dom in svet XLII* (1929), 5, 153.
- Škof, Lenart. Richard Rorty in filozofija ironičnega pragmatizma. *Literatura*, 211—212 (2009), 21. 194—206.
- Verč, Ivan. Puškinov roman v verzih: ob 150-letnici smrti A. S. Puškina. *Jezik in slovstvo* 32.5 (1986/87), 129—132.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2003.
- Virk, Tomo. *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. 65—71.
- Vitez, Primož. Kako z besedami izreči kaj drugega. *Literatura*, 211—212 (2009), 21. 164—183.
- Vodopivec, Peter. Trideseta leta. *Slovenska trideseta leta: simpozij 1995*. Mahnič, Jože, Vodopivec, Peter, ur. Ljubljana: Slovenka matica, 1997. 7—17.
- Vodušek, Božo. Etika in politična miselnost Slovencev. *Križ na gori*, 3.6—7 (1926/27), 103—109.
- Webber, Elizabeth in Feinsilber, Mike. *Merriam-Webster's Dictionary of allusions*. United States of America, 1999.
- Wilde, Alan. *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Zadavec, Franc. *Cankarjeva ironija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.

## Izjava

Spodaj podpisana Anja Gašperin, rojena 16. 10. 1986 na Jesenicah, izjavljam, da je pričujoče diplomsko delo izvirno avtorsko besedilo. S podpisom potrjujem, da sem vse ostale avtorje v besedilu citirala in povzemala strokovno in korektno. Vse vire in literaturo, iz katerih sem povzemala podatke za svojo raziskavo, sem korektno navedla v seznamu virov in literature.

Anja Gašperin

Ljubljana, 2010

---