

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Barbara Jarh Ciglar

**Ženska in družba v sodobnem
slovenskem romanu**

Doktorska disertacija

Mentorica:
red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Študijski program:
Humanistika in družboslovje
Področje: Slovenistika

Ljubljana, 2014

Zahvaljujem se mentorici red. prof. dr. Alojziji Zupan Sosič
za spodbudo in strokovne nasvete.

KAZALO

1	UVOD	3
2	TEORETIČNA IZHODIŠČA	6
	Pregled položaja žensk od druge svetovne vojne do danes	6
	Družba, družina in vrednote	8
	Spolne vloge in spolni stereotipi	20
	Vprašanje spola	23
3	LITERARNE OSEBE	31
4	ROMANI	41
	Irena Svetek, <i>Sedmi val</i>	44
	Andrej Hieng, <i>Čudežni Feliks</i>	50
	Vinko Möderndorfer, <i>Nespečnost</i>	55
	Jani Virk, <i>Aritmija</i>	61
	Vladimir P. Štefanec, <i>Viktor Jelen, sanjač</i>	68
	Evald Flisar, <i>Čaj s kraljico</i>	75
	Vinko Möderndorfer, <i>Tek za rdečo hudičevko</i>	80
	Suzana Tratnik, <i>Ime mi je Damjan</i>	91
	Suzana Tratnik, <i>Tretji svet</i>	95
	Brina Svit, <i>Smrt slovenske primadone</i>	105
	Maja Novak, <i>Cimre</i>	112
	Sonja Porle, <i>Črni angel, varuh moj</i>	119
	Magda Reja, <i>Ime tvoje zvezde je Bilhadi</i>	124
	Marko Sosič, <i>Balerina, Balerina</i>	133
	Nina Kokelj, <i>Milovanje</i>	138
	Marko Sosič, <i>Tito, amor mijo</i>	142
	Orlando Uršič, <i>Tadejev dež</i>	148
	Florjan Lipuš, <i>Boštjanov let</i>	152

5	POVZETEK	159
6	ABSTRACT	164
7	BIOGRAFIJE	169
8	VIRI	174
9	LITERATURA	176

1 UVOD

Raziskava *Ženska in družba* v sodobnem slovenskem romanu je osredotočena na opazovanje ženske literarne osebe v izbranih sodobnih slovenskih romanih. Pri izbiri romanov sem dajala prednost tistim, ki se dogajajo v sodobnosti in so izšli v letih od 1990 do 2010 ter jim je bila priznana literarna kvaliteta, v njih pa se ženska pojavlja kot glavna ali stranska literarna oseba v različnih družbenih vlogah in socialnih okoljih. Ženski literarni liki so aktualizirani, vendar pri tem ne gre samo za odraz družbe, ampak tudi za družbeni konstrukt. Naloga je zasnovana interdisciplinarno in obsega sociološki ter literarnozgodovinski vidik.

V prvem delu, ki je pretežno sociološki, sem predstavila pregled položaja žensk v Evropi od druge svetovne vojne do danes (Bock). V nadaljevanju sem definirala in poiskala povezave med pojmi družba, družina, vrednote (Bock, Oakley, Giddens, Lash, Musek, Renner, Švab) ter spolni stereotipi (Freud, Lacan, Butler, Kobal Palčič, Musek, Nastran Ule, Sukič). Preučila sem družbene vloge žensk in primerjala njihov današnji družbeni položaj s tistim v 20. stoletju. Poiskala sem odgovore na vprašanja, kako vplivajo družbene spremembe na odnose v družini. Pisala sem o statusu

sociologije današnje družine, obrisih družinskih sprememb, družinskem življenju v postmodernem okolju in strukturnih spremembah družinskega življenja. Ker se v romanih lotevam odnosov med spoloma, sem v raziskavo vključila tudi vprašanje spola (Beauvoir, Butler, Moi, Kristeva, Milet, Irigaray, Showalter, Foucault, Wittig), v nadaljevanju pa sem v povezavi s temo doktorske disertacije pojasnila še razliko med feminizmom in postfeminizmom.

V drugem delu sem najprej podala osnovne značilnosti literarnega lika in karakterizacije. V nadaljevanju sem razširila in poglobila vedenje o literarnih osebah in njihovi karakterizaciji (definicije, različna poimenovanja, tipologije in modeli analiz literarnih likov; povezava s feministično naravnanimi literarnovednimi študijami – sociološka in psihoanalitična razmišljanja; vlogi pripovedovalca in bralca v odnosu do literarnega lika); pri tem sem se oprla na izsledke predvsem tujih literarnih teoretikov in zgodovinarjev (Biti, Peleš, Propp, Culler, Rimmon-Kenan, Stanzel, Fludernik, Jauß, Genette, Martinez, Scheffel, Nünning, Greimas, Forster, Pfister, Alexandrescu, Todorov, Barthes, Chatman, Bradley, Knight, Becker, Bachorz), saj je literature s področja teorije pripovedništva slovenskih avtorjev malo, podobno velja za prevode.

Ugotovitve, tako sociološke kot naratološke, sem nato prenesla na romane (v okviru tega dela raziskovanja sem preučila tudi splošne značilnosti sodobnega slovenskega romana po letu 1990), v katerih sem s pomočjo pripovednih prvin odkrivala literarne osebe in njihovo karakterizacijo, značilnosti kronotopa, raznolikost socialnega okolja, motivov, spolne identitete, družbenih vlog, poklica in izobrazbe, medosebnih odnosov, narodne pripadnosti, stereotipnosti oziroma nestereotipnosti, heteroseksualnih, homoseksualnih in biseksualnih odnosov. Odgovorila sem na vprašanja, kakšen je v romanih odnos okolice oziroma družbe do žensk v stereotipnih in nestereotipnih okoljih, vlogah in kako se ženske na te impulze odzivajo, kako ženske like prikazujejo pisateljice in kako pisatelji (značilnosti, posebnosti, osebnostne lastnosti, način delovanja, obnašanja, govora, odnosi z drugimi literarnimi liki in okolico), predvsem pa, kakšen je odnos med moškimi in ženskimi literarnimi liki. Izbrala sem romane *Sedmi val* Irene Svetek, *Aritmija* Janija Virka,

Čudežni Feliks Andreja Hienga, *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* Magde Reja, *Črni angel*, *varuh moj* Sonje Porle, *Tito, amor mijo* in *Balerina*, *Balerina* Marka Sosiča, *Milovanje* Nine Kokelj, *Tek za rdečo hudičevko* in *Nespečnost* Vinka Möderndorferja, *Tadejev dež* Orlanda Uršiča, *Boštjanov let* Florjana Lipuša, *Ime mi je Damjan* in *Tretji svet* Suzane Tratnik, *Cimre* Maje Novak, *Smrt slovenske primadone* Brine Svit, *Čaj s kraljico* Evalda Flisarja in *Viktor Jelen*, *sanjač*, Vladimirja P. Štefaneca zaradi primerjave pa sem slovenskim romanom dodala še štiri tuje: *Krik in bes* Williama Faulknerja, *Turška slast* Jana Wolkersa, *Leto biserov* Zuzane Brabcove in *Karibska skrivnost* Agathe Christie, vendar za vsak sklop (ti so večinoma zasnovani glede na žanr) dva ali tri, ki sem ju/jih nato podrobneje primerjala in v njih iskala skupne oziroma podobne značilnosti. Posebna pozornost je veljala družinskemu (Zupan Sosič, Kos, Zorn, Švab, Oakley) in lezbičnemu romanu (Zupan Sosič, Mihurko Poniž, Tratnik, Sukič, Segan, Pirnar, Kuhar, Beauvoir, Freud, Butler, Brown, Bunch, Shelly, Wittig), ki sem ju obravnavala literarnozgodovinsko in sociološko. Oba vidika sem upoštevala pri analizi romanov. Izpostavila sem najpomembnejše ženske like in preko načina karakterizacije analizirala vlogo in pomen ženske v družbi. Opazovala sem, kako so ženske okarakterizirane (ironija, humor, groteska, simpatija, nevtralno).

V nalogi sem, poleg že omenjenih, podala izsledke tudi drugih teorij: feministične, postfeministične, identitete, spolne identitete, klasične in postklasične naratologije, sociologije kulture, antropologije in filozofije. Na podlagi pregledanega gradiva sem združila različne pristope in postopke v metodološki pluralizem.

2 TEORETIČNA IZHODIŠČA

Pregled položaja žensk od druge svetovne vojne do danes

V času druge svetovne vojne se je precejšnje število žensk zaposlilo v vojni industriji, tudi tiste, ki so bile prej brezposelne. Zelo veliko jih je bilo v skladu s tradicijo zaposlenih v kmetijstvu oziroma so delale kar na domači kmetiji, saj so po odhodu moških v vojsko morale preživljati družino. Po tridesetih letih so se ženske ponovno uveljavile v javnih poklicih, na primer na pošti, banki, v prometu in zdravstvu, mnoge dejavnosti so bile neplačane oziroma so jih opravljale kot prostovoljke. Sprva jih je država do neplačanega dela pripravljala s propagando, če pa ta ni obrodila sadov, pa tudi s prisilo, izvzete so bile le matere. Prav v tem času so se razvnele razprave in polemike o koristnosti in pomembnosti gospodinjskega dela žensk, o čemer so poročali tudi mediji. Ženske, v vseh v vojni udeleženi državah, so bile deležne denarnega nadomestila zaradi vpoklica moških v vojsko. Do njega so bile upravičene tudi neporočene sorodnice. Na ta način je hotela vlada pri ljudeh vzbuditi zaupanje in simpatijo oziroma upravičiti svoje ravnanje. Ženske so najraje delale kot uslužbenke, manj pa v industriji, saj so bile tam pogosto izpostavljene

spolnemu nadlegovanju. Posebej skrbno so izbirali ženske zaposlene na »pomembnih položajih«, saj so te izobraževali v skladu z rasno ideologijo in politiko. V Nemčiji so bile najtežjemu, suženjskemu delu najbolj izpostavljene tujke, predvsem tiste iz vzhodnoevropskih držav z namenom, da bi splavile. Država je nadzorovala prostitucijo z zdravstvenimi pregledi in odpravo ulične prostitucije, ki se je preselila v zaprte prostore, bordele. Himmler je v prostituciji videl tudi eno od možnosti za preprečevanje oziroma zmanjšanje možnosti moške homoseksualnosti. V vojnih časih in nekaj let zatem so ženske skrbele za svoje družine in zase, opravljale dela, ki so jih prej moški, bile so neodvisne in samostojne.

Vendar so kmalu po kriznih časih spet pristale tam, kjer so bile pred vojno – njihovo življenje se je iz javne sfere ponovno preselilo v zasebno sfero. Ponovno so se pojavile ženske organizacije, gibanja in skupine, ki so se zavemale za družbene in politične spremembe. Najbolj so se okrepile v šestdesetih letih, se nato razvijale z novimi idejami in cilji še vsa nadaljnja leta. Novosti so prihajale v Evropo iz Amerike. Ženske so se naučile razumeti svoj položaj, prepoznavati težave in jih reševati. Tudi s pomočjo raznih ženskih skupin. Te so pogosto črpale ideje iz popularnih oziroma najbolj branih knjig, ki so se ukvarjale z žensko tematiko oziroma problematiko, kot na primer *Our Bodies, Ourselves* [Naša telesa, me same, 1970]. Tudi lezbijke so stopile na prizorišče in v javnost. V sedemdesetih letih so se pojavila prizadevanja o plačanem gospodinjskem delu, kar bi pripomoglo k neodvisnosti žensk – gospodinj, Betty Friedan pa je o ženskah v vlogi gospodinj napisala delo, ki je postalo uspešnica *The Feminine Mystique* [Ženska mistika, 1963]. V tem času se je na veliko razpravljalo o pravici do splava. V ospredje stopi novoustanovljeni tako imenovani ženski tisk in njegovi prevodi. Uspešnica je postala knjiga *Drugi spol* (1949) Simone de Beauvoir. Razprave o neplačanem gospodinjskem delu se še kar niso polegale. Vendar se je z leti zaposlenost žensk povečevala, čeprav so še zmeraj opravljale neplačano gospodinjsko delo. Zvišale so se tudi plače, a je moški zaslužil še zmeraj več kot ženska. Zaradi gospodarske rasti in novih potrošniških potreb je postala zaposlitev žensk ne samo potrebna, ampak tudi donosna, saj je prinašala vrsto ugodnosti (na primer davčne olajšave). Vsekakor je ženska sedaj morala uskladiti družinsko delo s službenim. Novost je prinesel

skrajšani delovni čas, za katerega so se odločale predvsem poročene ženske in matere, manj pa moški. Predvsem v južni Evropi so se razvile nove oblike dela (te so bile namenjene predvsem ženskam), na primer delo na domu, pogodbeno, priložnostna, sezonska dela, neformalna dela brez pogodbe. Razvoj civilnega prava je postopoma prinesel pravno enakost v zakonski zvezi.

Raziskave ob koncu 20. stoletja kažejo na upad rodnosti po vsej Evropi, predvsem po letu 1995, vse manj se jih poroča, ločitev pa je vedno več, prav tako se je povečalo število vnovičnih porok in zunajzakonskih zvez, homoseksualnih zvez (tudi z otroki), mater samohranilk, očetov samohranilcev in samskih gospodinjstev. Še vedno pa ženske, kljub pomoči moških, opravijo večino družinskega dela. Vendar se je odnos do zakonske zveze in otrok spremenil (prevrednotenje zakonske zveze), pojasnilo pa bi potreboval trend zunajzakonskih skupnosti (Bock 2004: 337– 404).¹

Družba, družina in vrednote

»Družbo si lahko predstavljamo kot mrežo najrazličnejših odnosov med ljudmi, v kateri zavzemajo posamezniki določene točke, prostore, ki so vozlišča različnih odnosov: eno vozlišče so npr. družinski odnosi, drugo šolski odnosi, tretje poklicni in delovni odnosi, nato družbene obveznosti in stiki, razne funkcije in položaji itd. Vsakdo združuje v sebi veliko število 'vlog': družinske, poklicne, delovne, družabne, vodstvene, društvene, politične idr. Na družbo lahko gledamo kot na splet, mrežo takih vlog, funkcij in odnosov. Z nekoliko pretiravanja bi lahko rekli, da ima vsaka družba v svoji strukturi že predvidene vloge in funkcije, ki jih morajo njeni pripadniki sprejeti. Naloga družbe je, da jih usposobi za sprejetje in izpolnjevanje teh vlog in funkcij.« (Musek: 1994: 13–14). Socialni psihologi so različne vloge (glede

¹ »V primerjavi z njihovimi materami, babicami in prababicami jim gre gotovo bolje kot kdaj prej (razen seveda tam, kjer divjajo vojne). V primerjavi z moškimi iz svoje generacije pa ostaja še marsikaj, kar si lahko želijo. Odnosi med spoloma so sicer zgodovinsko in kulturno določeni, a prav zato jih – kljub izbruhom in prelomom – ni lahko spremeniti: kultura in zgodovina imata globoke korenine in svojo *longue durée* [dolgo trajanje]. Tudi nove oblike državljanstva žensk, njihove civilne, politične in socialne pravice bodo spodbudile trajno spremembo le tedaj, če jo bo spremljala sprememba tako javne kot zasebne, ženske kot moške zavesti, in če njen cilj ne bo le enakost, ampak svoboda. *Querelle des sexes* ni končan – in prav je tako.« (Bock 2004: 392.)

na starost, spol, družinski položaj, družbeno in politično funkcijo) poimenovali družbene vloge. Vendar so te le del človekove osebnosti, saj jo oblikujejo še individualne značilnosti. Ob vsem tem sta pomembni družbena in osebna identiteta,² ki pomenita celotno predstavo posameznika o sebi in način njegovega vedenja, tega pa ne opredeljujejo le družbene vloge, ampak njemu svojstven način vedenja. Del človekove osebnosti in njegove identitete so perspektive,³ ki niso nekaj stalnega. Spreminjajo pa se tudi vloge. Perspektive in vloge med seboj niso zmeraj usklajene, pogosto so konfliktne. Nekateri posamezniki nenehno iščejo svojo identiteto, kar lahko vodi v življenjsko krizo. Na človekovo osebnost vplivata prav tako tudi kulturni in družbenoekonomski položaj, katerega del je, saj obstajajo različne kulture in družbeni sistemi, ki se jim posamezniki prilagajajo,⁴ kar imenujemo družbeni značaj ali družbena usmerjenost.⁵ Sodobne družbe zaznamujejo tržna usmerjenost, prilagodljivost, tekmovalnost, potrošništvo, vendar ljudje postajajo negotovi, medosebni odnosi pa se krhajo (Musek 1994: 13–23).

V nadaljevanju bom podala sociološko in psihološko definicijo družine, pojasnila bom tudi vlogo in pomen družine v naši družbi. »V sociologiji z družino označujejo vsaj dvogeneracijsko skupnost kot obliko vsakdanjega življenja, v kateri je udeležen vsaj en starš in vsaj en (odvisen, nedoleten) otrok. [...] Kakorkoli se že razlikujejo novejši sociološke definicije družine, je v vseh najti vsaj eno skupno dimenzijo; družino opredeljujejo kot področje bio-socialne reprodukcije s poudarkom na socialni reprodukciji [...]« (Rener 1993: 15.) »Družina je svet, življenje, človeštvo in družba v malem. Je edinstvena celica, kjer se spletajo temeljne vloge človeškega

² Družbeno ali socialno identiteto predstavljajo mnenja in ocene drugih o posamezniku, te pa vplivajo na njegovo predstavo o sebi, medtem ko so del osebne identitete lastne izkušnje, misli, čustvovanja (Musek 1994: 15–16).

³ »Človek se uči spoznavati in razlagati dogodke sprva tako, da skuša povzemati poglede in razlage drugih oseb (staršev, učiteljev, vrstnikov, itd.). Tako se razvijejo spleti stališč, nazorov in razlag, ki jih označujemo z izrazom perspektiva. Naše doživljanje sveta je sestavljeno iz množice takih perspektiv, tako tistih, ki smo jih sprejeli od drugih in jih 'ponotranjili', kot teh, ki so nastale na podlagi osebnih izkušenj in lastnega ravnanja.« (Musek 1994: 16.)

⁴ »Ekonomske in gospodarske razmere se nedvomno odražajo tudi v osebni strukturi in obnašanju. Raziskovalci so ugotavljali, da imajo pri socializaciji v različno razvitih družbenoekonomskih skupnostih prednost tiste osebnostne in vedenjske lastnosti, ki ustrezajo danim gospodarskim pogojem in razmeram.« (Musek 1994: 23.)

⁵ Meščanske družbe so spodbujale k tekmovalnosti, pridobitništvu, podjetništvu, v socialističnih družbah pa je bila zasebna lastnina nezaželena, namesto individualizma je stopil v ospredje kolektivizem (Musek 1994: 23).

bitja, spolne in generacijske – vloga moškega in ženske, vloga staršev in otrok.« (Musek 1995: 19.) Družina je posrednica med posameznikom in družbo, vzrok za to pa naj bi bila očetovska avtoriteta (Lasch v Renner 1993: 20). Družina je posrednik človekovega obstoja tako v biološkem kot v družbenem in kulturnem svetu. Brez družine človek in družba ne bi mogla obstajati in osebnost posameznika se ne bi mogla oblikovati. Vse družbe in civilizacije v vseh obdobjih priznavajo pomen družine, še več, družinsko življenje je vrednota. Nahajamo se v obdobju družbenih sprememb, družina in družinsko življenje pa naj bi se znašla v krizi in izgubljala na pomenu, vendarle le ni tako, kažejo raziskave, saj Slovenci na lestvici vrednot dajejo prednost družinski sreči in ljubezni med člani družine (Musek 1995: 19–20). Družina je temeljni izvor socializacije v naši družbi (Musek 1994: 13). Družina je pomembna vez med posameznikom in družbo ter ostaja vrednota kljub družbenim spremembam.

Družinsko življenje se vseskozi spreminja, pomembni pa so vzroki, ki so pripeljali do sprememb. O družinskem življenju obstaja več teorij, ki ga pojasnjujejo. Da bi se dokopali do odgovorov na številna vprašanja, ki zadevajo družino, se je potrebno ozreti v preteklost, v čas modernizacije, v 18. in 19. stoletje, pri čemer pa upoštevamo tudi širše družbene spremembe – dogajanje v družinskem okolju in ne le tistega znotraj družine.

Analiza družinskega življenja poteka interdisciplinarno in po različnih metodah. Družina v letih od 1940 do 1970 je tako imenovana moderna družina. To je čas prvih ženskih gibanj in feminizma prvega vala. V tem času so se odprla številna delovna mesta, namenjena ženskam, kot so na primer delo tajnice, učiteljice, varuške, vzgojiteljice, prodajalke ... Nova delovna mesta so ženskam omogočila ekonomsko neodvisnost, ki pa ni pomenila dejanskega izboljšanja položaja, saj je bilo njihovo delo slabše plačano od moškega, hkrati pa so bile sedaj dvojno obremenjene: z delom doma in v službi. V obdobju feminizma drugega vala so tematizirane družine razdeljene v tri obdobja: v obdobje kritike in dekonstrukcije nuklearne družine (od konca 1960-ih let do druge polovice 1970-ih let), v obdobje obrata analitične pozornosti k spolni razliki in odkrivanju pomembnosti materinstva oziroma ženskih specifičnih izkustev (pozna 1970-a in 1980-a leta) ter v obdobje tematizacije

družinskega spreminjanja oziroma pluraliziranja/nove družinske oblike, vloge itn. (1980-a in 1990-a leta). V prvem obdobju naj bi bila družina za žensko mesto, v katerem je zatirana in v podrejenem položaju zaradi svoje ekonomske odvisnosti od partnerja, še posebej, če je mati. Drugo obdobje označuje poudarjanje razlik med samimi ženskami (diferenciacija glede na spolno usmerjenost, družbeni razred, raso, etničnost, starost ...) in razlik med moškimi in ženskami (razlike med spoloma). Tretje obdobje nakazuje spremembe, ki sodijo v kontekst postmodernizma, v katerem se kažejo vplivi psihoanalize in poststrukturalizma.

Pomembno je razlikovati med konceptom družine in družinskega življenja.⁶ Med moderno (nuklearno) in postmoderno družino obstajajo razlike, saj (predvsem) statistični podatki kažejo, da se moderno družinsko življenje v mnogih segmentih razlikuje od postmodernega. Družina ni le »družbeno dana institucija«, dovzetna za zunanje vplive, ampak je tudi prostor, ki ga določajo in sooblikujejo posamezniki. Družina je »aktivna dejavnost«, ki družbeno okolje spreminja in se mu prilagaja. Družinsko življenje poteka v določenem času in prostoru. Ideologija moderne družine predpostavlja, da so vloge v družini razdeljene po spolu.

Demografski in statistični podatki nam posredujejo spremembe na štirih področjih: spremembe oblik in kompozicije družine, maritalne spremembe, rodnostne spremembe in širše societalne ter demografske spremembe. Raziskave so pokazale, da je na področju sprememb oblik in kompozicij družine prišlo do zmanjšanja števila nuklearnih družin in števila družinskih članov, vendar do naraščanja števila reorganiziranih, enostarševskih in istospolnih družin ter enočlanskih gospodinjstev. Na področju maritalnih sprememb je prišlo do zmanjševanja števila porok, naraščanja števila zunajzakonskih skupnosti, zviševanja starosti ob prvi poroki, naraščanja števila neporočenih in naraščanja števila razvez ter ponovnih porok. Rodnostne spremembe so pokazale, da upada število rojstev, starost matere ob rojstvu prvega otroka se zvišuje, povečalo pa se je število otrok rojenih zunaj

⁶ »V sociološki interpretaciji termin družina označuje oziroma poudarja le strukturne in formalne dimenzije, kar je zgolj en vidik družinskega življenja, zanemarljivo pa veliko drugih. Termin družinsko življenje pa na drugi strani že pomensko implicira večjo družbeno kompleksnost, predvsem spremenljivost, dinamičnost in kompleksnost komunikacij.« (Švab 2001: 44.)

zakonske zveze. Širše societalne in demografske spremembe niso vezane le na delovanje posameznika v družini, ampak so pogojene širše družbeno. Izpostavimo lahko spremembe na trgu delovne sile (zaposlovanje žensk), kar bo v prihodnosti vplivalo na organizacijo družinskega življenja. Omeniti je potrebno tudi staranje prebivalstva.

Nekateri teoretiki postmodernosti (med njimi predvsem Giddens in Beck) prepoznavajo v pluralizaciji pozitivne spremembe za družino, in sicer zaradi razkrajanja modernističnih elementov (na primer nuklearnost, heteroseksualnost, zakonska zveza) in hkrati novosti, značilnih za postmodernistično življenje (na primer zunajzakonska ali istospolna skupnost). Postmodernost ne pomeni takojšnje prekinitve z modernostjo, ampak postopno spreminjanje, ki se najbolj odraža v družbeni funkcionalnosti družine (družinska pluralizacija).⁷ Intradružinska diferenciacija je nov pojav, v katerem so vsi procesi družinske pluralizacije prepleteni. Družinsko pluralizacijo lahko razdelimo na več segmentov, kot so na primer pluralizacija družinskih oblik (te so lahko odločitev posameznika ali pa so določene z zunanjimi dogodki – razveze, enostarševske družine ...) S pluralizacijo družinskih oblik so povezani tudi pluralizacija življenjskih stilov (predvsem kohabitacije pri mladih), spreminjanje in pluraliziranje življenjskih potekov in spreminjanje družinskih vrednot. V 1950-ih letih so močno prevladovalle moderne nuklearne družine. Vendar so tudi takrat bile matere neporočene ali razvezane, čeprav v manjšini, okolica pa je nanje gledala tradicionalno in nazadnjaško. Danes enostarševske družine niso redkost in so družbeno sprejeta družinska oblika. Intradružinska diferenciacija je pluralizacija posameznih družinskih vlog, ne velja pa za vse vloge. Tako je izvzeto materinstvo, ki se le deloma pluralizira, predvsem v smislu prelaganja materinstva na zrelejša leta. Novost je organizacija vsakodnevnega družinskega življenja (usklajevanje delovnih in družinskih obveznosti ter prostega časa). Med fenomene postmodernosti uvrščamo še nekatera naslednja dejstva: starševstvo ni več pogoj za oblikovanje družine, saj so lahko družina tudi prijatelji;

⁷ »Z družinsko pluralizacijo razumemo procese, kot so pluralizacija družinskih oblik in z njo povezani pluralizacija življenjskih stilov in življenjskih potekov, spreminjanje družinskih vrednot in intradružinska diferenciacija.« (Švab 2001: 80.)

istospolne družine; naraščanje pomena umetnih reproduktivnih metod; ideologija novega očetovstva, obstoj raznolikih družinskih oblik (tudi nuklearnih družin) ... Iz omenjenega lahko sklepamo, da je postmoderna družba tudi družba nasprotij.

Najmanj sprememb prinaša materinstvo, ki je v postmodernizmu stvar izbire.⁸ V postmodernizmu so se spremenile predvsem predstave o materinstvu, k čemur je prispevalo tudi množično zaposlovanje žensk. Vendar je to ostalo ključno tudi v postmodernizmu.

Da bi razumeli materinstvo v postmodernosti, moramo poznati značilnosti oziroma zgodovino materinstva v modernosti – materinstvo v socialnozgodovinski perspektivi. V moderni družini je bilo materinstvo pogoj za njen nastanek in obstoj, v postmodernosti pa je sicer ostalo materinstvo v svojih bistvenih značilnosti enako, spremenili pa so se družbeni pogoji in dojemanje materinstva. Vidiki spreminjanja materinstva v postmodernosti: nekateri statistični podatki kažejo na pomembna dejstva glede spreminjanja materinstva v postmodernosti – vse več žensk se ne odloča za materinstvo. V modernosti je bilo materinstvo družbeno pričakovano.⁹ Ob tem pa se postavlja vprašanje, ali ti podatki res držijo, in kam umestiti ženske, ki otrok ne morejo roditi, in tiste, ki so družbene, a ne biološke matere. Prav tako je izražena skeptičnost do podatkov o večanju deleža žensk, ki se odločijo, da ne bodo postale matere, pa tudi zaradi močne ukoreninjenosti ideologije materinstva. Podatkov o večanju deleža žensk, ki se zavestno odločijo, da ne bodo matere, se ne da empirično preveriti. Nadaljnji podatki kažejo, da imajo ženske manj otrok in da so ob rojstvu prvega otroka starejše, kar je povezano z ostalimi družinskimi in družbenimi spremembami, na primer daljše obdobje mladostništva in šolanja, odločanje za podiplomski študij, slabše zaposlitvene možnosti. Demistificiranje materinstva poteka predvsem v obliki znanstvenih diskurzov s področij medicine,

⁸ »Zaradi specifične reproduktivne funkcije predstavljajo ženske v modernosti ključno vez med naravo in kulturo – med biološkim in družbenim. Medtem ko v zahodnoevropskem mišljenju, po dualističnem modelu, moški predstavlja družbeni pol, se žensko vedno identificira z njemu nasprotnim polom – naravo.« (Švab 2001: 95.)

⁹ »Če je v modernosti institucija materinstva temeljila na ideologiji obveznega materinstva, to za postmodernost sicer ne drži več, a tudi ne pomeni, da institucijo materinstva označuje odsotnost vsakršne ideološkosti. Spremenili so se kvečjemu družbeni konteksti ideologije obveznega materinstva.« (Švab 2001: 103–104.)

družboslovja in feminističnih teorij. Materinstvo danes ni več nujno povezano s heteroseksualnim partnerstvom, saj so tudi lezbijke matere, istospolna partnerstva in družine pa so v postmodernosti postale družbeno prepoznavne (Švab 2001: 44–105).

Podobno ugotavlja o materinstvu v svojem raziskovalnem delu sociologinja Ann Oakley, v katerem je osredotočena na položaj ženske v družbi in družini v moderni družbi. Po psihoanalitični teoriji naj bi materinstvo pomenilo največ in najboljše, kar se lahko zgodi ženski v življenju – vrhunec njene sreče in zadovoljstva, njena usoda, zelo pomembno pa naj bi vplivalo na njen psihoseksualni razvoj. Ženske, ki se odločijo, da ne bodo postale matere, spremlja neodobravanje okolice, saj zavračajo svojo ženskost.¹⁰ Vendar je idealizirano le materinstvo v zakonu. Materinstvo in gospodinjenje veljata za najbolj ugledna poklica v moderni družini, ki ženske izenačujeta (Oakley 2000: 200, 209–210).¹¹ Prizadevanja moderne družine so močno usmerjena v rast materialne blaginje. Družba se je vedno bolj vključevala v družino in nanjo vplivala tudi s tehničnega vidika (na primer vedno modernejši gospodinjski aparati). Tako je izredno pomembno postajalo gospodinjstvo.¹² Vse bolj se je uveljavljala tudi materinska vloga, otrok pa je postal središče družine in dogajanja v njej. Mati skrbi za otroke in njihovo vzgojo, oče pa za materialno blaginjo, hkrati pa nudi ženi moralno oporo. Oče postavi na prvo mesto sebe, nato šele otroka, mati pa na prvo mesto otroka, nato sebe, kar pomeni za žensko odpoved lastni osebnosti zaradi materinstva. Bistvo in smisel družine so (zdravi) otroci, zato 'normalna' ženska postane žena in mati. Ženska tako prevzame njej namenjeno družinsko spolno vlogo, pri tem pa ni več toliko pomemben njen poklic oziroma njen poklic ne igra (več) bistvene vloge. Običajno družino predstavljajo ženska, moški in vsaj en otrok. Zaznamovane so enostarševske družine, ne pa tudi družine s posvojenimi otroki (Oakley 2000: 82–84).

¹⁰ »Žensko brez otrok pomilujejo. Če pa otrok nima hote, velja za deviantno, nenormalno.« (Oakley 2000: 202.)

¹¹ »'Dobra ženska' je mati, domesticirana in brezspolna: slaba ženska je tista, ki ni mati, a si jo vsi želijo, ker je spolno privlačna.« (Oakley 2000: 211.)

¹² Najverjetneje je prav ideologija materinstva vplivala na ženske, da so sprejele vlogo gospodinje (Rener 1993: 17).

Janek Musek (1994: 170–172) je v delu *Psihološki portret Slovencev* s pomočjo psihoanalitične razlage preučeval pomembnost vloge materinskega nadjaza, ugotovitve pa je prenesel v slovenski prostor, čeprav meni, da manjkajo empirični dokazi. Vlogo matere kot nosilke nadjaza v slovenskem prostoru povezuje z dvema dejavnikoma: s pogosto odsotnostjo moških v slovenskih družinah predvsem v 19. stoletju zaradi vojaščine, izseljevanja in sezonskega dela in pa z dejstvom, da je bilo takratno slovensko prebivalstvo predvsem kmečko in vezano na tradicijo. »Iz relativno prevladujoče vloge materinskega nadjaza je moč izpeljati nekaj tipično ‘slovenskih’ značilnosti, kot so apoteoza materinskosti, domačinskosti in njunih simbolov, občutje in nostalgija zakoreninjenosti, tradicionalnost, družinska orientacija, zavrta ekspanzivnost in depresivnost, na negacijah zgrajena in nepopolna identiteta moškega, obenem pa uspevanje skoraj obredne delavnosti, pridnosti in discipliniranosti, ki pa ravno zaradi takšne narave ni dovolj produktivna in ustvarjalna.« (Musek 1994: 170.)¹³

V postmodernosti se srečamo tudi s fenomenom »novega očetovstva«, ki ponuja različne interpretacije. Da bi lahko razumeli vlogo očeta v postmodernosti, moramo najprej spoznati njegovo vlogo v modernosti. Že v 19. stoletju so bili moški vključeni v javno sfero življenja, ženske pa v zasebno. Družinska vloga očeta je bila omejena na materialno oskrbovanje družine, družba pa od njega ni zahtevala nobene druge vključenosti v družinsko življenje. Žensko so v nasprotju z moškim povezovali z naravo, družino je predstavljala v zasebni sferi. Podoba očeta v postmodernosti vsebuje še zmeraj značilnosti podobe modernega očeta. V modernosti se je izoblikovala podoba monolitne moškosti, predpisane podobe belega heteroseksualnega moškega srednjega razreda, ki skrbi za materialno blaginjo svoje družine. Ena izmed tez predpostavlja, da je erozijo patriarhalne avtoritete povzročilo množično zaposlovanje žensk, kar pa se zdi sporno. Dvom pa podkrepijo predvsem zgodovinski podatki, ki beležijo, da so bile ženske že nekdanje zaposlene, saj zaslužek moških ni zadostoval za preživetje družine. Ob tem je pomembno poudariti dejstvo,

¹³ Avtor se je posvetil tudi osebnosti strukturi slovenskih umetnikov: Trubarja, Prešerna, Levstika, Cankarja in Župančiča. Ugotovil je, da si osebnostno niso blizu, tipične značilnosti materinskega nadjaza je odkril le pri Cankarju (Musek 1994: 171).

da je v postmodernosti avtoriteta upadla na vseh družbenih ravneh in ne samo na področju družinskega življenja. Očetje se v postmodernosti bolj posvečajo svojim otrokom kot nekdaj, vendar v prijetnejšem in bolj brezskrbnem delu dneva oziroma življenjskega poteka, materam pa še zmeraj ostajajo manj prijetna opravila in skrb za otroke, kar zahteva od njih tudi več časa.¹⁴ Čeprav pa so neke druge raziskave pokazale, da so medgeneracijske razlike med današnjimi očeti in njihovimi očeti majhne. Ideali novega očetovstva: v modernosti so bile vloge v družini deljene po spolih, v postmodernosti pa nastopi nova ideologija, po kateri naj bi se moški aktivno vključeval v družinsko življenje. Sociologi in drugi teoretiki ugotavljajo, da se proces vključevanja očeta v družinske vloge vrši počasi predvsem zaradi ekonomskih in kulturnih razlogov, saj je oče razpet med službo in skrbjo za otroke. Vendar razpetost med službo in domom ne more biti pravi razlog za ne vključenost očeta v družinske vloge, saj je ženska prav tako zaposlena in hkrati mati, žena, gospodinja (Švab 2001: 115–133). »Podoba junakinje našega časa je zato podoba ženske, ki je zaposlena, ki gospodinji, materinji, skrbi za bolne in stare, pazi na zdravo prehrano, je informirana, izobražena in zabavna, reciklira embalažo in vestno ločuje odpadke. Včasih je tudi lepega videza – in zaradi vsega tega jo imamo še naprej radi.« (Iz spremne besede Renner v Oakley 2000: 298.)

»Posledica industrializacije je, da dom pomeni 'družino', ne pa 'dela'. V našem jeziku imamo izraz za moškega 'družinski človek', ustreznega izraza za žensko pa nimamo. Bil bi družbeno nepotreben: družina pomeni žensko. Ženska rodi otroke, skrbi za otroke, doma je gospodinja: če dom pomeni družino, potem je družina ženska.« (Oakley 2000: 74.) V moderni družbi moški in ženska nista enakopravna, na kar kaže že zaporedje parov: mož in žena, moški in ženska. Iz tega sledi, da tudi v zakonu nista enakopravna. Le v starševski vlogi ima ženska prednost, saj se besedna zveza glasi mati in oče. Po ideologiji je ženska (mati in gospodinja) omejena na dom, kjer skrbi tudi za dobro počutje družine. Ker so ženske obremenjene z družinskim

¹⁴ »Ljubijo in skrbijo seveda tudi očetje, nemara nič manj od mater; to, kar počno matere prav posebnega, je, da materinijo, kar lahko pomeni mnogo reči, od katerih nas tu zanima le izvajanje posebne spretnosti, obrti skrbenja-za-druge, ne da bi bilo v dejavnost vpisano pričakovanje, da bo na enak način (po)skrbljeno za njih same.« (Renner 1993: 19.)

delom, so za dogajanje zunaj doma manj dovzetne. Tako izgubljajo svojo individualnost. Identiteta ljudi, ki jo določa družina, je ideološka.

Vzorec spolnih vlog se iz družine prenaša tudi na področja družbenega in ekonomskega življenja. Vse več je trditev o spolni enakopravnosti, ta bi naj bila vidna predvsem na področju zaposlovanja, vendar je tudi ta enakopravnost zgolj navidezna. Po letu 1950 se je povečalo število zaposlenih žensk (podatki veljajo za Anglijo), med njimi četrtna poročenih in tudi (čeprav manj) mater. Večina visoko izobraženih žensk se odloči za učiteljski poklic. Prav tako jim izobrazba ne prinaša večjih zaposlitvenih možnosti. Raziskave pa tudi kažejo, da je njihovo delo manj cenjeno in velikokrat slabše plačano. Akademsko izobražena ženska je največkrat samska, saj bi poroka posredno ovirala njeno kariero. Prav nasprotno velja za akademsko izobraženega moškega, ki je večinoma poročen, saj poroka pozitivno vpliva na njegov položaj in kariero.

Ambivalentnost položaja žensk se kaže v njihovem domesticiranju tako doma kot izven njega. Družba ženskam pripisuje tako tradicionalne vloge (žena, mati, gospodinja), kot tudi širše družbene (v smislu izobraževanja in osebnega izpopolnjevanja). Te prve diskriminirajo spol, druge pa jo obravnavajo kot človeka. Vendar ta ambivalentnost naj v njih ne bi povzročala konflikta.¹⁵ Ambicije in kariero pripisujemo moškim, zato tako moški kot ženske na ambiciozne in samozavestne ter poklicno uspešne ženske gledajo z neodobravanjem in jih imajo za neženske oziroma brezspolne (Oakley 2000: 85–105).¹⁶

V ideologiji mita o tem, kje je ženski mesto, sta v ospredju predvsem dve trditvi, in sicer se prva glasi, da so le ženske lahko gospodinje, druga pa, da so le ženske lahko

¹⁵ »Bolj prepričljiv odgovor je, da je konflikt, s katerim se soočajo ženske, konflikt med alternativnimi spolnimi vlogami. 'Spolna vloga' je vloga, ki jo določa biološki spol, ta pa opredeljuje specifične osebnostne poteze in vedenjske odzive, ki so značilni za osebo tega spola. Biološko so ljudje samci in samice; kulturno se morajo dokazovati kot moški in ženske. Opredelitev moškosti in ženskosti se od družbe do družbe razlikuje, v vsaki družbi pa se tudi zgodovinsko spreminja. [...] Moški so ljudje: ženske so ženske. Moški imajo svojo kariero, ženske skrbijo za dom in otroke (in moške).« (Oakley 2000: 97–98.)

¹⁶ »Vrednote, povezane s položajem žensk, so nemara ambivalentne, a rezultat je nedvoumen: ohranjanje tradicionalnih oblik vedenja, ne pa spremembe. Poudarjanje spolne enakosti se zdi iluzorno. So ženske lahko enakopravne z moškimi zunaj doma, ko niti doma niso?« (Oakley 2000: 105.)

matere. Obe sta seveda neresnični. Zanimive so teorije etologov, antropologov in sociologov o delitvi dela po spolu. Ogledali si bomo stališča vseh treh.¹⁷ Vse tri perspektive (etološka, antropološka in sociološka) podpirajo domnevo, da je biologija odločilna za določanje položaja ženske v družbi in posledično njenega statusa v družini. Ženske večino časa porabijo za to, da skrbijo ne samo za otroke, ampak tudi za moža in dom. Avtorica študije je prepričana, da je potrebno pojasniti položaj ženske in moškega še kako drugače in ne le s stališča biologije. Odloči se za sociološko teorijo »instrumentalne« in »ekspresivne« družinske vloge. Pri tem se opre na spis Morrisa Zelditcha »Role Differentiation in the Nuclear Family« [Razlikovanje vlog v nuklearni družini]: »Instrumentalni igralec vloge je mož-oče, njegova funkcija je, da kaže 'usmerjevalno' vedenje, 'inhibicijo čustev' in 'zmožnost, da dopušča sovražne odzive pri drugih'. Ekspresivni igralec vloge je ženska-gospodinja, ki se specializira v 'izražanju čustev, spodbujajočem vedenju do drugih, želji, da bi ugajala in bi jo imeli radi in da bi bila na splošno všeč drugim članom'.« (Zeldith v Oakley 2000: 195.)

Pa vendar so se vrednote v zadnjih desetletjih izrazito spremenile. Tradicionalno družinsko življenje ne predstavlja več ideala, saj je vse več neporočenih parov brez otrok in samskih ljudi. Alenka Švab piše v svojem delu *Družina: od modernosti k postmodernosti* o statusu sociologije družine danes, obrisih družinskih sprememb, družinskem življenju v postmodernem okolju in strukturnih spremembah družinskega življenja. Tradicionalna družina obstaja le kot ideologija, klasična nuklearna družina (zaposleni oče, mati gospodinja, dva otroka) »ni več zveličavni vzorec«. Neporočeni pari in samski ljudje niso več redkost, vse več pa je tudi takšnih, ki se odločajo za družinsko življenje pozno, tudi po 40. letu starosti. Prav tako upada tudi stopnja rodnosti (Švab 2001: 177–178).¹⁸

¹⁷ »Etolog trdi, da je situacija, v kateri naj bi bila tradicionalna delitev dela po spolu 'stalnica v različnih kulturah', naravna. Antropolog pa mu za to priskrbi tako imenovani 'dokaz'.« (Oakley 2000: 177.) Sociološka sestavina mita o delitvi dela po spolu poudarja, da je tradicionalni vzorec spolnih vlog nujen – nujen za preživetje in ohranitev obstoječega družbenega reda.« (Oakley 2000: 192.)

¹⁸ »Družinsko življenje si lahko vsak organizira po svoje. Predvsem pa gre za to, da družinsko življenje ni neka statična oblika ali način življenja, ampak se vseskozi spreminja.« (Švab 2001: 179.)

O vlogi in pomenu družine piše tudi Janek Musek v delu *Ljubezen, družina, vrednote* in ugotavlja, da je družina kljub krizi, v kateri se je znašla, tako za posameznika kot za družbo izredno pomembna, družinska sreča pa je še zmeraj v vrhu vrednostne hierarhije (Musek 1995: 19). Vzporedno z družbenimi spremembami se je spremenila tudi vloga družine, vse pogostejše pa se spreminjajo tudi vrednote, ki jih lahko razdelimo na dionizične in apolonske. K dionizičnim sodijo hedonske (čutne, zdravstvene) in potenčne (statusne, patriotske), k apolonskim pa uvrščamo moralne (demokratične, socialne – družinske, tradicionalni etos) in izpolnitvene (kulturne – kreativne, spoznavne).¹⁹ S starostjo upada pomen dionizičnih vrednot, narašča pa pomen apolonskih. Avtor ne verjame, da bo nova doba prinesla povsem nove vrednote, pač pa nove in verjetno drugačne vrednostne hierarhije in sisteme. Kdor je oropan vere, upanja in ljubezni se namreč zateka k začasnim rešitvam, se slepi, posega po nasilju, dekonstrukciji, beži v omamo in pade v depresijo (Musek 1993: 256–257).²⁰

Na postmoderno družino so močno vplivale (in še vplivajo) družbene spremembe, med katerimi je imelo najmočnejši vpliv množično zaposlovanje žensk, pa tudi potrošništvo, spreminjanje vrednot in spreminjanje ideologij. Zlasti pomembno je spreminjanje vrednot, vendar je prav na tem področju izvedenih le malo empiričnih raziskav. Eno večjih in mednarodnih raziskav je izvedel R. Inglehart (1997). Izsledki njegovih raziskav so pokazali, da so se največje spremembe na področju spreminjanja vrednot dogajale zadnjih petindvajset let, Inglehart pa jih imenuje postmoderni obrat. Poudarek je na vrednotah blaginje, postmaterialistični motivaciji, poudarjanju individualne svobode. Odgovori na vprašanja glede seksualnega in maritalnega vedenja so pokazali večjo toleranco na teh področjih splava, razvez,

¹⁹ Vrednote: čutne (senzualne): vznemirljivo življenje, prosti čas, prosto gibanje, prijateljstvo, družabnost, spolnost, hrana, svoboda in šport; zdravstvene: zdravje, počitek, varnost; statusne: ugled, moč, denar, slava, udobno življenje, dober poklic, politični uspeh, dolgo življenje, privlačnost; patriotske: ljubezen do domovine, narodnostni ponos; demokratične: nacionalna enakopravnost, enakost, mir, sloga, solidarnost, pravica; socialne (družinske): razumevanje s partnerjem, družinska sreča, otroci, ljubezen; tradicionalni etos: morala, poštenje, vera; kulturne (kreativne): kultura, ustvarjalnost, narava, lepota, zdravje, samoopolnjevanje; spoznavne: resnica, upanje, modrost, red (Musek: 1993: 30).

²⁰ »Samo dejanja, usmerjena k duhovnim vrednotam, lahko trajno osmislijo našo eksistenco, naše življenje in dajo s tem smisel tudi človekovi osebnosti, njegovemu osebnostnemu bivanju.« (Musek 1993: 258.)

homoseksualnosti, zunajzakonskega življenja. Glede spreminjanja ideologij pa so njegove raziskave podale naslednje rezultate: pojavljajo se nove ideologije, ki spreminjajo družinsko življenje, na primer novo očetovstvo ali v potrošništvo usmerjena družina (Švab 2001: 91–94).

Kljub spreminjanjem pomena vrednot določenega časa, generacij, spolov, kulture, so nekatere vendarle univerzalne in dokaj stabilne. Vendar to ne pomeni, da v vrednotnih sistemih različnih obdobj in kultur ni prav nobenih razlik. Razlikovanje se dogaja predvsem v tem, katerim vrednotam dajemo prednost. Eno izmed medkulturnih raziskav vrednot je izvedel Sham H. Schwartz (1991, 1994) z univerze v Jeruzalemu in ugotovil stabilnost enajstih trdnih vrednotnih medkulturnih kategorij: kategorija dosežka, kategorija moči, kategorija samousmerjenosti, kategorija stimulacije, kategorija hedonizma, kategorija univerzalizma, kategorija dobronamernosti, kategorija varnosti, kategorija konformnosti, kategorija tradicije, kategorija duhovnosti. Avtor študije meni, da nas rezultat o univerzalnosti vrednot ne sme presenetiti, čeprav smo vajeni pričakovati razlike med različnimi kulturnimi okolji (Musek 2000: 167–173).²¹

Spolne vloge in spolni stereotipi

Vrednote razvrščajo ženske drugače kot moški, torej tudi tu obstajajo razlike med spoloma. Tako ženske dajejo prednost socialnim, notranje osebnim in emotivno doživljajskim vrednotam, moški pa hedonskim, materialnim in čutnim, visoko pa tudi vrednotijo delo, ustvarjanje in napredek (Musek 1995: 52).²² V čem se moški (še) razlikujejo od žensk in zakaj? Tudi na ta vprašanja izčrpno odgovarja Janek Musek. Temeljne razlike med moškimi in ženskami so biološke, velik poudarek je tudi na vzgoji. V razvitem svetu je delitev na tradicionalne spolne vloge le še redka

²¹ »V temeljnih vrednotnih kategorijah se namreč zrcalijo univerzalni motivi in univerzalne človeške zahteve, tako zahteve po dobrobiti posameznika na organskem, duševnem in duhovnem nivoju, kot zahteve po ustreznosti medsebojnih odnosov in socialne organiziranosti.« (Musek 2000: 173.)

²² Ženske dajejo prednost resnici, altruizmu, intimnosti, uveljavljanju, prostemu času, varnosti, upanju, lepoti in zanimivemu poklicu; moški pa cenijo predvsem dobro hrano, zabavo, ustvarjanje, navezanost, napredek, spolnost, zdravje, družabnost, zunanji videz in denar (Musek 1995: 52).

predvsem zaradi ekonomske neodvisnosti žensk. Ženske in moški se razlikujejo predvsem v osebnostnih potezah. Osebnostni profili slovenske populacije so pokazali, da so ženske bolj nežne, blage, sentimentalne in občutljive kot moški. So pa tudi manj dominantne, bolj konservativne, se bolj nagibajo k občutjem krivde in k depresivnosti, so manj direktne in naravne v obnašanju, bolj rafinirane, bolj tople, prijazne in odprte, bolj plahe, bolj napete in nesproščene, manj čustveno stabilne, manj samoobvladane, bolj zaupljive in manj boemske. Raziskave so tudi pokazale, da so ženske v povprečju bolj sugestibilne in podvržene vplivanju, vendar bolj učinkovite pri nebesednem sporazumevanju in intuitivne.²³ Te trditve danes več ne držijo, prav tako ne veljajo za ženske literarne osebe, kar bo v nadaljevanju pokazala tudi analiza romanov.

Ob tem je pomembno vprašanje spolnih vlog in identitete. Na spolno shemo in mesto posameznika v družbi so vezani stereotipi oziroma spolni stereotipi, o katerih pišejo v svojih člankih, na primer Darja Kobal Palčič, Janek Musek, Mirjana Nastran Ule in Alojzija Zupan Sosič. Darja Kobal Palčič piše v prispevku *Proučevanje kognitivne spolne sheme z vidika stereotipov ali z vidika samopodobe* o spolnih stereotipih, kognitivni shemi, spolnih shemah in samopodobi; Janek Musek razpravlja v okviru svojega dela *Ljubezen, družina, vrednote* o spolni vlogi in identiteti, razlikah med moškimi in ženskami, naravnem oziroma kulturnem izvoru spolnih razlik, psihološki spolni vlogi in identiteti, spreminjanju spolnih vlog v sodobnem svetu, moškosti, ženskosti in psihološki androginiji ter o perspektivi odnosov med spoloma; Mirjana Nastran Ule v delu *Temelji socialne psihologije* piše tudi o psihologiji stereotipov in predsodkov, Alojzija Zupan Sosič pa o spolnih stereotipih v povezavi s sodobnim slovenskim romanom v članku *Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman*. Stereotipi so pogost pojav tako v medijih kot umetnosti; prisotni so tako v svetovni kot slovenski literaturi.²⁴ Za razlikovanje med trivialnimi in literarno kvalitetnimi

²³ »Kulturni ideali ženskosti, kakor so ljubezen, nežnost, ekspresivnost, so bili selektivno poudarjeni kot temelj družinskega življenja in so v resnici pomenili to, kar ženske počnejo doma, namreč ljubijo in delajo oziroma delajo, ker ljubijo.« (Renner 1993: 17.)

²⁴ »Stereotipi so kot del naše mentalne matrice nepogrešljivi za razumevanje družbe in posameznika. Od vseh stereotipov so v literaturi prisotni prav spolni stereotipi, posplošitve o spolih ali spolnih vlogah; njihova raziskava ne omogoča le vpogleda v identitetna vprašanja literarnih oseb, ampak tudi v duhovno, politično in kulturno ozadje določenega obdobja.« (Zupan Sosič 2007: 109.)

besedili je odločilna gostota stereotipov; ti naj bi v književnem besedilu služili le kot izhodišče. V sodobnem slovenskem romanu so prisotni že od začetka in so prikazani na humoren, ironičen ter grotesken način, nanje pa je vplival globalni spolni stereotip: moški je glava, ženska srce.²⁵ Najpogosteje so prisotni na ravni karakterizacije, in sicer v celoti ali pa le z nekaj stereotipnimi potezami. Prevladujejo negativni stereotipi, največ le-teh pa je naravnanih proti ženskam, homoseksualcem, transvestitom, transseksualcem ... (Zupan Sosič 2007: 110–112).

Ljudi velikokrat presojaмо glede na njihov spol, saj določene lastnosti še vedno veljajo za tipično ženske (nežne, čustvene, občutljive, tople ...) oziroma moške (razumski, pogumen, dominanten, hladen ...). »Iz navedenih primerov se porajajo najmanj tri polarizirane sodbe: pasivnost – aktivnost, mehkost – trdost, toplina – hladnost, od katerih en pol pripada ženskam, drugi pa moškim.« (Kobal Palčič 1998: 249.) Avtorica je na podlagi raziskav kognitivne sheme prišla do zaključka, da spolni stereotipi ne predstavljajo realne predstave o ženskah in moških, pač pa nepravilno, saj vsi moški niso pogumni, samozadostni, neodvisni ..., vse ženske pa prav tako ne nežne, občutljive, sramežljive ... Strinja se z ameriško psihologinjo Sandro L. Bem – ta je skušala premostiti prepad med družbo in posameznikom tako, da ju je povezala z vidika tradicionalne feministične teorije enakosti med spoloma. Pri tem je izhajala iz prepričanja, da ženska ni podrejena moškemu, temveč mu je enaka. Pretirano poudarjanje razlik med spoloma postavlja žensko v podrejen socialni položaj, zato je predpostavila tretjo kognitivno shemo – androginnost²⁶ (Kobal Palčič 1998: 251). Tudi Janek Musek navaja ugotovitve Bemove. Beseda androgin izvira iz grškega aner = moški in gyne = ženska, torej moški in ženska obenem. Bemova razlikuje naslednje tipe in značilnosti spolnih vlog. Medtem ko ima pri maskulnosti posameznik izražene lastnosti, ki se ujemajo s tradicionalno moško vlogo, ima pri

²⁵ Spolni stereotipi v sodobnem slovenskem romanu so hišni angel, temni kontinent, femme fatale, femme fragile, don Juan in varuh družine (Zupan Sosič 2007: 112–115).

²⁶ Nataša Sukič piše o androginosti v člankih *Androginnost – utopija seksualnih revolucij* in *Identitete devetdesetih*, in sicer tudi o androginem telesu: »Za androgino telo lahko, tako kot za transvestitsko, rečemo, da gre za performativno telo, ki briše meje med gledališkimi iluzijami in realnostjo vsakdana, za telo, ki se s pomočjo kostumografije v teater vsakdana vpisuje na način brisanja mej med biološkim in družbenim spolom.« (Sukič 2001: 334.)

»Androgina spolna shema moškemu in ženski dopušča izbiro takšnih oblik vedenja, ki ustrezajo specifičnim situacijam. Androgine osebe se torej opisujejo v kategorijah, ki ustrezajo tako moškim kot ženskam in v skladu z njimi tudi ravnajo.« (Kobal Palčič 1998: 252.)

femininosti izražene lastnosti, ki se ujemajo s tradicionalno žensko vlogo, pri androgini pa tipično moške kot tudi tipično ženske lastnosti. Androginitet (Zupan Sosič 2007: 110–111) je novi model osebnosti, ki se razvija neodvisno od spolne identitete. O androgini pa so razpravljali že Platon, Freud, Jung, Lacan – maškarada seksualnosti, Butler – družbeni spol kot performans: posnemanje ženskega ali moškega spola v prepričanju, da gre za pravi in izvirni ideal.

Vprašanje spola

Vse pogostejše se razpravlja o razmerju med spoloma, zastavljajo se vprašanja o tem, koliko spolov imamo, kateri spol je »tisti pravi«. Vprašanja, ki begajo in zbujajo dvome ter ponujajo različne odgovore in razlage. Eden od namenov raziskave je poglobljeno razmišljanje o možnih odgovorih, ki mi bodo pomagali do jasnejših predstav in razumevanja situacije ženske kot literarne osebe v sodobnem slovenskem romanu.²⁷

Razmišljanje Mojce Dobnikar (1985: 8) o podrejenosti žensk me ponovno pripelje k znamenitemu citatu Simone de Beauvoir: »Ženska se ne rodi: ženska to postane.« Razumem ga v smislu, da ženske ne določa oziroma definira le njen biološki spol, ki ji je bil dan ob rojstvu, ampak jo oblikujejo tudi družbene razmere oziroma okoliščine, prav tako pa tudi njene značajske in vedenjske lastnosti, ki izvirajo prav iz družbenih okoliščin, zato pišemo o družbenem spolu.²⁸ »Narava ne definira ženske: ona sama se definira s tem, ko si v svojem čustvenem svetu po svoje prisvoji naravo.« (Beauvoir 1999: 68.) Tudi Alojzija Zupan Sosič (2006: 270–271) se posveti vprašanju spolne identitete. Ugotavlja, da angloameriška znanost ločuje med dvema temeljnima pojmom: sex in gender. Prvega slovenimo kot spol (biološki spol), drugega pa kot spolno identiteto (družbeni spol). Ob tem se ji postavljajo naslednja

²⁷ Zakaj pisati o ženski? »Ob tem pa vendarle intimnejše kot moški poznamo ženski svet, saj so naše korenine v njem: neposredneje dojemamo, kaj za človeško bitje pomeni biti ženska, in več nam je do tega, da bi to izvedele.« (Beauvoir 1999: 26.)

²⁸ Feministična teoretičarka Annette Kolodny piše o družbenem spolu kot o relacijski kategoriji (Moi 1999: 80).

vprašanja: Koliko spolov poznamo? Ali je družbeni spol posledica biološkega spola? Ali družbeni spol posnema biološkega?

Veliko raziskovalk in feminističnih teoretičark se, kadar pišejo o problemu spolov/spola, v svojih razpravah opira na Simone de Beauvoir in njeno knjigo *Drugi spol*, jo citira, ali kako drugače navaja njene izsledke. Med njimi se pojavljajo tako slovenska kot tuja imena: Alojzija Zupan Sosič, Katja Mihurko Poniž, Silvija Borovnik, Vlasta Jalušič, Toril Moi, Judith Butler. Tako na primer v *Politiki spola/teksta* Toril Moi (1999: 139–140) opredeljuje žensko takole: »Ženska ni le Drugi, kot je odkrila Simone de Beauvoir, ampak je prav specifično Drugi moškemu: njegov negativ ali zrcalna podoba. Zato Luce Irigaray trdi, da patriarhalni diskurz postavlja žensko zunaj upodobitve: ona je odsotnost, negativnost, temna celina ali v najboljšem primeru manjvreden moški.« Toril Moi primerja Simone de Beauvoir z njenimi francoskimi naslednicami in išče med njimi vzporednice ter razlike. Tako ugotavlja, da so skoraj vse zavrnilе njen eksistencialistični feminizem ter njeno željo po enakosti med moškim in žensko, saj v nasprotju z njo raje poudarjajo razliko med spoloma. Podobnosti vidi med trditvami Simone de Beauvoir in Julio Kristevo (družbena revolucija utemeljena na razredu in družbenem spolu, poudarjanje ženstvenosti kot konstrukta). Avtorica *Politike spola/teksta* priznava Simone de Beauvoir njeno simbolno vrednost, imenuje jo mater francoskih feministk, prav tako pa ji priznava ogromno podporo v novem ženskem gibanju, čeprav je mnenja, da je *Drugi spol* zastarel, ker je njegova avtorica zavrnila psihoanalizo (Moi 1999: 103–106). Vlasta Jalušič (1992: 127) v svojem delu *Dokler se ne vmešajo ženske* meni, da poskuša *Drugi spol* analizirati »žensko izkušnjo«. Po njeni razlagi je ženski subjekt v vsaki ženski, treba ga je le odkriti. »Ženske so podrejeni, drugi spol. Da bi se osvobodile, je nujno odkriti vir tega podrejanja, zatiranja, ki je bodisi v moških ali pa je ženskam vsajen iz patriarhalnih struktur, heteroseksualnosti, moških fantazij, patriarhalne zavesti ...«

Za nadaljevanje raziskave je prav tako pomembna psihoanalitična razlaga.²⁹ Kadar se ukvarjamo s feministično teorijo, je ta vselej povezana s psihoanalizo, pa naj bo to v smislu njenega sprejemanja in mnenja, da bomo lahko le z njenim poznavanjem bolje razumeli položaj žensk ali v smislu zavračanja njenih izsledkov.³⁰

Simone de Beauvoir (1999: 78–81) je kritična do Freudovega³¹ razmišljanja in njegove teorije razvoja moškega in ženske, v kateri zavrača Freudovo pojasnjevanje, zakaj je ženska Drugi – deklica iz sebe naredi objekt in se sama postavi kot Drugi. Zavrača metodo psihoanalize, vendar hkrati poudarja, da so nekateri izsledki psihoanalize zaznali plodna opažanja. Ne strinja se z razlago Freudovega pojmovanja ženskega libida, saj ta po Freudu izhaja iz moškega, pa tudi ne z razumskimi razlagami, ki naj bi bile vzrok za pomanjkanje želje po spolnosti pri ženski. Vprašanja usode se loteva drugače od Freuda oziroma psihoanalize. Po definiranju psihoanalitikov je moški človeško bitje, ženska pa bitje ženskega spola, če pa ravna kot človeško bitje, pravijo, da oponaša moškega. Predstavnica angloameriške feministične vede Kate Milet izrazi svoj pogled na psihoanalitično teorijo Sigmunda Freuda in jo zavrne. Njenega ogorčenja so bile deležne predvsem tri teorije, in sicer tiste o zavidanju penisa ter o ženskem narcisoizmu in mazohizmu. Njeno zavrnitev psihoanalize so sprejele tudi takratne feministke v Angliji in Ameriki oziroma ji niso ugovarjale (Moi 1999: 41). Za razliko od ameriških feministk, francoske feministke ne zavračajo Freudove psihoanalize, saj menijo, da lahko psihoanaliza pripomore k analizi zatiranja žensk v patriarhalni družbi (Moi 1999: 104). Juliet Mitchell je za razliko od radikalnih feministk videla povezavo med psihoanalizo in feminizmom.³² Ta povezava naj bi bila v tem, da je feminizem definiral žensko in njeno seksualnost

²⁹ Med najbolj vplivne skupine, ki so se v Franciji ukvarjale s feminističnimi vprašanji uvrščamo *psych et po*, v kateri so sprva delovale ženske iz Sorbone. Članice te skupine so zagovarjale trditev, da temelji žensko prizadevanje na razliki spolov in da je edini diskurz o seksualnosti psihoanalitični diskurz. Veliko vlogo je igrala Lacanova psihoanaliza. (Showalter 1995: 183–184).

³⁰ S pojavom psihoanalize se srečujemo v 19. stoletju. Temelji na predpostavki, da sta spol in spolna identiteta nespremenljivi, moški in ženska imata različne spolne potrebe, ženska seksualnost pa je v glavnem reproduktivna. (Jalušič: 1992: 136).

³¹ Sigmund Freud (1856–1939), avstrijski nevrolog in psiholog, ustanovitelj psihoanalitične šole v psihologiji.

³² »Radikalne feministke so tako psihoanalizo dojele kot povečevanje patriarhalne družbe, Freud pa je obveljal za seksističnega teoretika.« (Jalušič: 1992: 137.)

kot nekaj, kar je potrebno pojasniti in se s tem mišljenjem približal Freudu, psihoanaliza pa je analiza patriarhalne družbe (Jalušič 1992: 138–139).

Odnos med moškim in žensko je pogost predmet literarnovednih in drugih raziskav. Predvsem ženski liki v literarnih delih so tisti, ki pritegujejo pisateljice, pisatelje in literarnovedne raziskovalce. Za iztočnico svojega pisanja sem izbrala nekaj misli o ženski, ki jih je zapisala Judith Butler kot uvod v poglavju Subjekti biološkega spola/družbenega spola/želje v delu *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*.

»Ženska se ne rodi: ženska to postane.«

Simone de Beauvoir

»Strogo rečeno, 'ženske' ne obstajajo.«

Julia Kristeva

»Ženska nima spola.«

Luce Irigaray

»Razvitje seksualnosti ... je vzpostavilo pojem spola.«

Michel Foucault

»Kategorija spola je politična kategorija, ki vzpostavlja družbo kot heteroseksualno.«

Monique Witting

(Butler 2001: 13.)

Vsaka avtorica/avtor citiranih izjav ima svojo predstavo o tem, kaj oziroma kdo je ženska in kaj jo označuje, pa tudi vsaka izmed teh izjav ima svoje ozadje oziroma podrobnejšo razlago. Za največkrat citirano izjavo velja misel francoske pisateljice Simone de Beauvoir, ki postavi temelje sodobnega feminizma z razpravo *Drugi spol*. Dolgo je omahovala, ali naj napiše knjigo o ženski, saj je tema izzivalna in nikakor ne nova. Svoje pomisleke utemeljuje takole: »Zaradi spora o feminizmu se je prelilo že dovolj črnila; zdaj je bolj ali manj končan: ne govorimo več o tem. A vseeno se o tem še naprej govori. Ni videti, da bi grozovite neumnosti, ki so jih trosili v zadnjem stoletju, kaj prida razjasnile problem. Sicer pa – ali je kakšen problem? In kakšen je? Ali sploh so ženske?« (Beauvoir 1999: 9.) Eva D. Bahovec je v spremni besedi zapisala: »Simone de Beauvoir, ki velja za največjo feministično teoretičarko današnjega časa, se v času, ko je izšel *Drugi spol*, v letu 1949, ni imela za feministko; prepričana je bila, da se bo s prihodom socializma spremenil tudi položaj žensk. Več kot dvajset let pozneje, leta 1972, se je pridružila francoskemu

Mouvement pour la libération des femmes, Gibanju za osvoboditev žensk tu in zdaj. Feminizem je torej takšna začasna, ne pa končna rešitev.« (Beauvoir 1999: 593.)

V nadaljevanju bom opredelila pojem feminizma, ki predstavlja osnovo feminističnih teorij, vplival pa je tudi na literaturo. V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* (2002: 213) najdemo pod oznako feminizem naslednji razlagi: 1. v meščanski družbi *gibanje žensk za enakopravnost z moškimi*: pospeševanje feminizma 2. *pojavljanje ženskih značilnosti, lastnosti pri moškem*: feminizem pri evnuhih. *Veliki slovar tujk* (2002: 332) pa ga razlaga takole: (fr. *féminisme* iz lat. *femina* ženska). 1. gibanje, ki zagovarja politično, družbeno in ekonomsko enakopravnost med spoloma v javnem in zasebnem življenju 2. smer v literarni vedi, ki se ukvarja s preučevanjem diskriminacije in emancipacije žensk v književnosti LIT. 3. pojavljanje ženskih spolnih značilnosti pri moškem MED. 4. *fig.* pomehkuženost.

Prve definicije feminizma izvirajo iz časa konca 19. in začetka 20. stoletja (Jalušič 1992: 121–123). Informacije o prvih oznakah feminizma so zapisane v delu Joan Kelly (*Women, History and Theory*, 1984): 1892 je *Oxford English Dictionary* definiral feminizem kot stanje »feminilnosti« ali »poženščenosti«, ponekod naj bi se izraz nanašal na pojav »nove ženske«. Leta 1906 je francoski *Dictionnaire de philosophie* definiral feminizem kot pozicijo, ki je naklonjena pravicam žensk. Okoli leta 1910 naj bi feminizem označeval politično gibanje.³³ Avtorica ugotavlja, da preprost odgovor na vprašanje »kaj je feminizem?« ni mogoč in da ga ni mogoče najti brez spraševanja o ženskem gibanju ali gibanjih. Zаметki ženskih gibanj so izbruhnili v Združenih državah Amerike, in sicer kot del gibanja za državljanske pravice, za katere so se borili predvsem črnci, hipiji, študenti, nasprotniki vietnamske vojne, in seveda tudi ženske, ki jim je vse bolj postajalo jasno, da so tudi same zapostavljena skupina. Mojca Dobnikar v svoji razpravi *Osebnost je politično* citira angleško feministko Juliet Mitchell: »Problemi žensk niso privatni in osebni, zato tudi njihovo reševanje ni 'privatna zadeva'« (Dobnikar 1985: 7.) in navaja njene

³³ »Imena, ki so jih pred tem privzemali tisti/tiste, ki so bili naklonjeni/naklonjene pravicam žensk, so bila različna. Zato nekateri govorijo o 'predhodnikih' ali 'predhodnicah' feminizma (pred 19. stoletjem), o 'starih feministkah' (19. stoletje) in o 'neofeminizmu' (20. stoletje).« (Jalušič 1992: 121.)

ugotovitve, ki se nanašajo na žensko gibanje v Ameriki.³⁴ V povezavi s študentskimi nemiri leta 1968 in ženskim gibanjem se je razvila feministična literarna veda. Sprva je bila politično in ideološko motivirana, v 70. in 80. letih pa se je uveljavila kot feministična literarna teorija. Pomembno področje nalog feministične literarne vede je bilo tudi zgodovinsko in sistematično raziskovanje literature, ki so jo ustvarile ženske. Raziskana je bila vloga žensk kot avtoric in pogoji za njihovo uveljavitev na literarnem trgu. Feministična literarna teorija je utrla pot tudi študijam spolov, ki so se razvile v poznih 80. letih. Ocenjujemo jih kot razširitev »Women Studies« (ženskih študij). Študije spolov povezuje dve teoretični zasnovi: dekonstrukcija nasprotij spolov in družbenoanalitični opis družbenih in socialnih razmerij, v katerih je ženski element ovrednoten kot odsoten ali zatiran. Za razliko od feminističnih raziskav poudarjajo študije spolov relacijskost raziskav spolov, predvsem v razlikovanju med biološkim in družbenim spolom. Študije spolov postavljajo v fokus kulturno ureditev neke družbe in v njej dominirajočo strukturo spolov, njihova značilnost pa je tudi metodološki pluralizem. Podobno kot feministična literarna veda integrirajo vprašanja s področij antropologije, sociologije in zgodovine (Becker 2012: 250–256).

V nadaljevanju razprave bom pojasnila pojem postfeminizma, ki je s pomočjo dekonstruktivizma in poststrukturalizma radikaliziral feminizem. V postfeminizmu sta tako »sex« kot »gender« obravnavana kot družbena konstrukta, saj je toliko identitet, kolikor je ljudi. Za najpomembnejšo predstavnico postfeminizma velja Judith Butler, ki se v svojih razpravah loteva queer teorije. Eden njenih najpomembnejših prispevkov je performativni model spola, po katerem sta kategoriji »moško« in »žensko« razumljeni kot ponavljanje določenih dejanj in ne kot nekaj naravnega ali izmikajoče se absolutnega. Njeni prispevki so prav tako pomembni za

³⁴ »Načela, ki so se pri tem izoblikovala med ameriškimi radikalnimi feministkami, se praviloma pojavljajo tudi v vsem evropskem ženskem gibanju, čeprav bolj ali manj modificirana: v središču pozornosti mora biti lastni spol, s katerim se je treba solidarizirati, rešiti se je treba odvisnosti od moških in razviti lastno zavest in identiteto. Za radikalne feministke, ki v tem času v Ameriki prevladujejo, je družba razdeljena na dva razreda: razred moških in razred žensk: ženske so 'podprivilegirani' razred. Podrejenost žensk se manifestira v posebnih družbenih institucijah – zakonu, materinstvu, ljubezni, spolnih odnosih – katerih edini pravi namen je, da iz biologije naredijo usodo – žensk, seveda.« (Dobnikar 1985: 8.)

feministično in kritično teorijo, saj je Butlerjeva postavila vprašanje »ženske« kot subjekta feminizma pod vprašaj, kar je pripeljalo do številnih diskusij na to temo.

Postfeminizem je v sodobnem slovenskem romanu aktualnejši kot feminizem, zato bom iz izbranih člankov povzela predvsem tista dejstva, ki so povezana s temo moje naloge. Tako kot o feminizmu se tudi o postfeminizmu odpirajo številne razprave in polemike. Teh pa se ne lotevajo samo sociologi. Njihova mnenja so največkrat nasprotujoča, razpravljajo pa o feminizmu, vzrokih za nastanek postfeminizma in razlikah med feministko oziroma postfeministko/postmodernistko, čeprav drugi termin zaenkrat še ni povsem jasno definiran, še manj pa uveljavljen. Poleg definicij feminizma, ki so sestavni del člankov o postfeminizmu, se pogosto pojavlja vprašanje, zakaj in kako se je feminizem prelevil v postfeminizem. V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja pa se poleg že ustaljenih terminov pojavljajo njihove različice, kot so *mainstream* feminizem ali tudi popfeminizem. Med popfeminizmom in postfeminizmom naj bi obstajalo nekaj stičnih točk: »Njuna skupna značilnost je predvsem odsev potrošniškega načina življenja, individualizma, izolacije in nezadovoljstva v kontekstu kulturne elite, katere produkta sta.« (Zobarič 2001: 81.) Amelia Jones (2003) piše o konstruktih postfeminizma, kot primer pa navaja postfeministični subjekt popularne kulture. Osrednjo vlogo v svoji razpravi nameni fotografiji, ki ji je najpogosteje namenjena ideološka vloga.³⁵ Medtem ko Jonesova piše predvsem o ameriškem feminizmu in postfeminizmu, se v razpravo o obravnavanih pojmi vključuje tudi slovenski psihoanalitik Roman Vodeb (2005), ki se interpretacije, v kateri se ne strinja z Jonesovo, loteva iz psihoanalitičnega vidika, pri čemer se sklicuje predvsem na Freuda in njegovo razlago Ojdipovega kompleksa. Slovenska postmodernistična ženska je iznajdljiva, situirana, razmišljujoča in nesrečna, na filmskih platnih pa se najpogosteje identificira z ženskim likom Bridget Jones (Zobarič 2001: 81).³⁶ Ameriška postmodernistična ženska pa je za razliko od slovenske postmodernistke bolj usmerjena k zunanemu dogajanju, saj »podpira

³⁵ »[F]otografija ima osrednje mesto v konstrukciji meščanskih identitet in določa norme zahodne subjektivitete, ki podrejajo ljudi na podlagi različnih spolnih vlog ter razrednih, seksualnih in rasnih razlik.« (Jones 2003: 10.)

³⁶ Jonesova zapiše, da se v poplavi novejših filmov pojavlja lik seksualno in/ali poklicno močne ženske. Kot primere navaja filme: *Usodna privlačnost* (1987), *Nedokazana krivda* (1990), *Sostanovalka* (1992), *Roka, ki ziblje zibko* (1992).

razpadajočo infrastrukturo konzervativne ameriške ideologije v času gospodarske krize in potrjuje 'pravovernost' republikanstva ter njegovo moralizirajoče vtikanje v osebne odnose in rušenje državljanskih pravic žensk, lezbijk, gejev, črncev in drugih.« (Jones 2003: 14.) V nadaljevanju avtorica prispevka omenja tudi oglase, v katerih nastopa sodobna (bogata, bela, narcisoidna in materialistična) ženska. Sicer pa je postfeminizem³⁷ kot družbena ideologija prijaznejši kot feminizem predvsem do otrok, moških in ženske (nezavedne) želje (Vodeb 2005: 244).

Pisateljica Andrea Roedig (2006) opredeli pojav postfeminizma (najkasneje po letu 1990), nato pa precejšnjo pozornost posveti delu *Težave s spolom* Judith Butler. Ne prav obsežna knjiga je vse prej kot splošno razumljiva, pomembna pa zato, ker izrazito natančno definira paradoksnost pojmov »ženska« in »moški«, radikalizira pa tudi razliko med »sex« in »gender«. Osrednja ideja njenega dela je »doing gender«, kar pomeni, da nimamo preprosto enega spola, ampak da naš spol vedno znova vzpostavljamo na mnogo različnih načinov. To je resničnost spola. Njen spis je tudi zato tako zelo radikalen, ker močno razlikuje med kategorijama »sex« in »gender«. Biološki spol nima z družbenim nobenega opravlja in nanj tudi ne vpliva. Njen koncept »doing gender« in polemika, ki nasprotuje definiciji le dveh spolov, so večkrat obsojali ali napačno razumeli. Vendar je njena kritika izrazito produktivna in revolucionarna predvsem v družbenih in kulturnih vedah. Avtorica članka pojasnjuje tudi pojem queer gibanja in ugotavlja, da ta novi način razmišljanja o seksualnosti zagotovo ni nepolitičen, a v marsičem podoben zahtevam starega feminizma.

Ker se spoli danes definirajo vzajemno, so se začela tudi raziskovanja, ki v središče postavljajo moškega. Na tem področju izstopa avstralski sociolog Robert Connell, ki živi danes kot ženska Raewyn Connell in raziskuje v smislu »doing gender«. Kaj naj storijo moški, da bodo postali moški in kakšno ceno plačajo za to? Connellova izhaja iz dejstva, da obstajajo različne oblike moškosti: družbeno marginalizirane, na primer proletariat, ali pa vodilne, na primer menedžerji. Takšne raziskave so prav tako deležne raznih polemik in nestrinjanj, vendar pa so nadomestile oziroma zamenjale razprave o ženskah.

³⁷ Feminizem se je prelevil v postfeminizem predvsem zaradi seksualnosti (Vodeb 2005: 245).

3 LITERARNE OSEBE

Ženska je središče dogajanja v romanih in temelj raziskovalnega dela, zato bom v nadaljevanju okarakterizirala ženske literarne like v izbranih sodobnih slovenskih romanih, in sicer v različnih družbenih vlogah in socialnih okoljih ter v odnosih z bližnjimi. Ženska se pojavlja kot glavna ali stranska literarna oseba v romanih različnih žanrov, o njej pa pišejo tako pisateljice kot pisatelji. V nadaljevanju bom sprva podala nekaj osnovnih značilnosti literarnega lika in karakterizacije.

Za literarno osebo obstajajo različna poimenovanja; tako beremo v *Literaturi* (2009: 208) literarni lik, literarna oseba, figura, zastarelo junak in književna oziroma pripovedna oseba, ki je »ena izmed temeljnih sestavin v literarnem delu upodobljenega sveta.« V *Rečniku književnih termina* (1985: 397) je zapisana oznaka »lik«, drugi izrazi so še »osebnost«, »pozitivni junak«, »negativni junak«, »karakter«, »tip« in »portret«. Sledi definicija, po kateri je literarni lik skupek določenih moralnih, miselnih, čustvenih lastnosti, načinov delovanja, govora in vedenja osebe v književnem delu. Vladimir Biti (1997: 204) prav tako uporabi termin »lik«, ki ga zapiše v nekaterih evropskih jezikih, špansko: character, francosko:

personage, nemško: Figur, rusko: репой. Način pojmovanja in razumevanja literarnega lika se je skozi zgodovino spreminjal, prav tako pa se je spreminjal način njegove predstavitve. V nemškem literarnem leksikonu *Lexikon Literaturwissenschaft* (2011: 90) je uporabljena beseda »Figur« kot oznaka za lik, ki ni nujno samo literarni, ampak je lahko tudi filmski, je entiteta podobna človeku. Franz K. Stanzel (1991: 14)³⁸ poimenuje literarno osebo: karakter, romaneskni lik, romaneskna figura, junak. Posveča se ji predvsem v povezavi s pripovedovalcem. Monika Fludernik (2008: 55) literarno osebo imenuje karakter – »Charakter« in romaneskni lik – »Romanfigur«.

Tudi o karakterizaciji lahko preberemo različne definicije in teorije, saj karakterizacija velja za subjektivno komponento. »Karakterizacija je označevanje literarnih oseb po njihovih posebnostih oz. način prikazovanja bistvenih značilnosti osebnosti. To je tudi proces in rezultat raziskovanja in razlaganja stanj in postopkov določenega posameznika, umetniško oblikovanje, ki v prozi in dramatiki ustvari fiktivne osebe, največkrat z namenom, da bi te delovale kot žive.« (Zupan Sosič 2011: 150.) V nadaljevanju deli avtorica karakterizacijo na neposredno, posredno in kombinirano, pa tudi na dinamično (razvojno) in shematično. »Karakterizacija je označevanje literarnih likov po njihovih posebnostih; o značaju lahko govorimo le pri glavnih osebah, ki so opredeljene z več lastnostmi, medtem ko so stranske navadno enodimenzionalne.« (Kos, Hladnik: 2009: 159.)³⁹ Pomemben je govor literarne osebe, predstavitve zavesti, verbalno in neverbalno ravnanje. Tako lahko, na primer, pri predstavitvi misli in občutkov neke osebe zaznamo odpor proti spolnim normam. Z vidika družbenospolno orientiranih literarnih znanosti je prostor tematiziran skozi predstavitev zavesti, prav tako pa tudi način, kako se literarni liki

³⁸ Iz nemščine prevedel Nihad Agić.

³⁹ Karakterizacija literarne osebe je način, kako jo pisatelj opiše, predstavi njeno vedenje, govor, razmišljanje, delovanje. Karakterizacija je lahko etična, govorna, sociološka in psihološka. Etična (moralna) odkriva moralne lastnosti literarnega lika: kako se vede do drugih literarnih oseb, do dela, naroda, domovine, na primer: pošten/nepošten, pogumen/bojzljiv, marljiv/len, pravičen/nepravičen, resnicoljuben/lažnjiv, človeški/nečloveški itd. Govorna karakterizacija je literarni postopek, s katerim pisatelj z govorom (narečje, sleng, osebni slog) karakterizira lik in tako bralca spozna z njegovim poreklom, lastnostmi, izobrazbo ... Sociološka karakterizacija predstavi družbeno poreklo literarne osebe, način, kako okolje vpliva na njeno vedenje, stališča o življenju in svetu, psihološka karakterizacija pa prikazuje notranje življenje: čustva, misli, razpoloženja, stanja zavesti, podzavesti (Cvetković, *Lik u književnom djelu*. Na spletu 15. maj 2014).

premikajo v različnih prostorih. H karakterizaciji prispevata govor literarnih oseb in pripovedne instance. Slednja lahko dopolni govor literarne osebe in predstavitev zavesti, lahko pa karakterizacijo tudi modificira ali korigira. Predstavitev dejanja literarne osebe in njene telesne govorice se zgodi izključno z vidika pripovedne instance. Pri tem se pripovedne instance pogosto ne omejujejo na nevtralno predstavo, ampak vplivajo na konstrukt literarne osebe, ki nastane pri bralkah/bralcih, skozi vrednotenja ali primerjave, ki se pogosto nanašajo na vidike, ti pa so v povezavi s faktorji: biološki spol, družbeni spol in seksualnost (Nünning 2004: 122–129). K oblikovanju literarnih oseb prispeva tudi uporaba pridevnikov in prilastkov, saj skozi vrednotenja in ocene sooblikujejo njihovo gestiko, dejanja in izražanje. V primerjavi z opisom ali orisom je v karakterizaciji njihova vloga večja. Prav tako ni toliko pomembno, kaj literarni lik izreče ali naredi, bolj pomemben je način, kako to pove oziroma stori (Fludernik 2008: 57). Karakterizacija prav tako pomeni pripisovanje osebnostnih značilnosti, na primer »skop« ali »skrben«, ki predstavljajo del kulturno variabilnega opisnega modela literarnih likov. Pomembna funkcija literarne karakterizacije je v motivaciji dejanja. Pripisovanje lastnosti literarnemu liku je lahko eksplicitno ali implicitno. Eksplicitno je takrat, ko pripovedni glas ali eden izmed literarnih likov določene lastnosti jasno poimenuje in jih pripiše neki literarni osebi. Implicitno pa, ko informacije oziroma lastnosti neke literarne osebe niso podane direktno, ampak tako, da jih morajo bralci sami razbrati. Te informacije so pogosto hkrati tako eksplicitne kot implicitne (Lauer, Ruhrberg 2011: 91).⁴⁰ V nadaljevanju bom razširila in poglobila razmišljanje o literarni osebi, pri tem se bom opirala na izsledke slovenskih⁴¹ in tujih literarnih teoretikov in zgodovinarjev.

⁴⁰ Rimmon-Kenan (1989: 94) uporabi termin avtoritativna karakterizacija, kar pomeni, da identifikacija z značajem literarnega lika implicira pripovedovalčevo predhodno znanje o njem.

⁴¹ Alojzija Zupan Sosič, ki se ukvarja s sodobnim slovenskim romanom (2011: 149–150), ugotavlja, da je interpretacija sodobnega romana usmerjena predvsem k analizi literarnih oseb zaradi razdrobljenosti, fragmentarnosti in nelinearnosti zgodbe, kar pojasnjuje v nadaljevanju takole: »Osnovni enoti epske strukture sta namreč dogodek in lik – ker je dogodkov v tradicionalnem smislu zelo malo, pa še ti so se izognili narativni logiki, je smiselno preučiti vsaj eno epsko enoto, torej literarno osebo.« (Zupan Sosič 2011: 149.) Avtorica poudari pomembnost literarne osebe, saj ohranimo njeno podobo v spominu še potem, ko smo zgodbo že pozabili. Za posodabljanje karakterizacije so pomembni še esejizacija, lirizacija in postopki ustvarjanja razdalje do pripovedi – humor, ironija in parodija.

Od naturalizma dalje literarni lik izgublja svojo stabilnost in posebnost. Bralci vedo, da lik sestoji iz »besed in stavkov«, vendar se odzivajo nanj emocionalno.⁴² Če se vprašamo po razlogih za takšno identifikacijo, pridemo do spoznanja, da obstajajo po eni strani vzporednice med odnosi v sferi literarne komunikacije, po drugi pa odnosi v sferi sveta življenja, vendar v literarnem svetu dominira notranji svet pred zunanjim, saj literarne like doživljamo predvsem od znotraj (preko njihovih misli, čustev, nazorov), resnične ljudi pa od zunaj (preko njihovih gest, mimike, dejanj, govora). Po Aristotelu so literarni liki lahko boljši, slabši ali takšni, kot smo mi. Obstaja razpon med junaki in negativci, na to temo pa nastajajo številne tipologije.⁴³ Tako so lahko ti po eni strani »zaokroženi«, »globoki«, »dinamični«, »večpomenski«, »individualni«, »realistični«, po drugi strani pa »ploščati«, »površinski«, »papirnati«, »enoznačni«, »stereotipni«, »nerealistični«. Poleg teh se pojavljajo tudi moralne tipologije, po katerih je literarni lik označen kot stiskač, naivnež, hvalisavec. Posebno kategorijo predstavljajo formalne tipologije (prav tako po Aristotelu), ki so zgrajene po kriteriju vloge, ki jo ima lik v svojem delovanju. Okoli osrednjega lika se pojavljajo še drugi literarni liki s svojimi funkcijami delovanja, na primer pomočnik ali nasprotnik. Vladimir Propp (1928) izpostavi, da se takšne vloge vedno ne ujemajo samo z enim likom, saj ima en lik lahko več vlog, prav tako pa ima lahko več likov eno vlogo (Biti 1997: 205). Od zgodbe⁴⁴ se je pozornost usmerila k literarnemu liku, ki ga lahko pripovedovalec označi neposredno ali posredno. To zadnje z opisom dogajanja, postopki, govorom, mislimi, videzom, načinom oblačenja, okoljem, v katerem se pojavlja in giblje, prav tako pa tudi skozi refleksije drugih literarnih likov. Vse te informacije niso enakovredne, tako da jih ne

⁴² Po Hansu Robertu Jaußu (1998: 152) in njegovi estetski identifikaciji poskusa o literarnem junaku je receptivna dispozicija lahko vživetje v vloge vseh drugih udeležencev (igra/tekmovanje/praznovanje), občudovanje (popolni junak/svetnik/modrec), sočutje (nepopolni/vsakdanji junak), tragična pretresenost/sprostitev duševnosti (trpeči junak), smeh/komična razbremenitev duševnosti (junak v stiski), začudenje/provokacija (izginuli ali antijunak).

⁴³ O preučevanju literarnega lika od Aristotela pa vse do sodobnih literarnih kritikov je pisal tudi Gajo Peleš v delu *Osobnost u priči* (1991: 18–23). Začenja ga z ugotovitvami Aristotela, ki je dajal prednost fabuli, ko je določal glavne elemente tragedije in epa, vendar je lik po pomembnosti takoj za njo. Lik se razlikuje od drugih tipov diskurza po tem, ker se kaže skozi neposredno delovanje. Aristotel je bil med prvimi, ki je poudaril, da je pripoved poseben način predstavljanja sveta, enakopraven ostalim. Propp je vzel za izhodišče svojega raziskovanja Aristotelove izsledke. Sledijo ugotovitve drugih teoretikov, ki se v veliki meri opirajo na raziskave svojih predhodnikov: Greimas, Alexandrescu, Todorov, Barthes, Chatman, Bradley, Knights, Rimmon-Kenan.

⁴⁴ Fabula in lik sta že od Aristotela dalje temeljna in hkrati osnovna elementa pripovedi. Fabula naj bi bila sintaktični element pripovedi, lik pa njena semantična enota (Peleš 1991: 18).

moremo enostavno »sešteti«, ampak tvorijo hierarhijo, v kateri imajo najvišjo stopnjo verodostojnosti tisti podatki, do katerih je bralec prišel s samostojnimi zaključki. V spornih situacijah, kjer si informacije nasprotujejo, implicitni odnosi prevladajo nad eksplicitnimi. Bolj kot je literarni lik prikazan posredno, bolj materialen je njegov obstoj za bralce. Podatki o literarnem liku pa ne morejo biti nikoli tako posredni, kot so lahko podatki, ki jih dobimo o pripovedovalcu. Njega namreč nobena znotrajbesedilna instanca ne more tematizirati niti problematizirati, razen on samega sebe s svojim odnosom do literarnega lika, bralca in samega sebe. Če pa to izjemoma počnejo literarni liki (na primer včasih v prozi Dostojevskega), potem je to spet posredno tematiziranje pripovedovalca. Pripovedovalčev svet je svet pripovedne dejavnosti obrnjen k naslovniku in drugim literarnim likom v prostorsko-časovnem, ideološko-vrednostnem in smiselnem pogledu (Biti 1997: 206). Tudi svet je »dovršena celota« spoznavnih in etičnih stališč, ki jih literarni lik zastopa zaradi svoje »inkarniranosti«, pa jih ne moremo pripisati pripovedovalcu. Ob vsej medsebojni tujosti pa se ti svetovi tudi le ujemajo. Postmoderna proza »vznemirja« tako postavljeno hierarhijo integracijskih ravni običajno z namenom, da bralcu spodnese identifikacijska tla. Tako imenovani metafikcijski pripovedovalec ne skriva, da se poigrava s svojimi literarnimi liki. Prav zaradi tega njegovih izjav ni treba vzeti povsem resno oziroma mu ne gre verjeti na besedo. Tako na primer pripovedovalec švicarskega avtorja Maxa Frischa *Naj mi bo ime Gantenbein* (1964) preizkuša za svoj »pripovedni jaz« različna »doživljanja jaza«, pri tem pa se vse predhodno pretvori v »on«. Ameriški romanopisec Kurt Vonnegut v romanu *Klavnica pet* (1969) omaja verodostojnost ne samo doživljenega, ampak tudi pripovednega jaza svojega pripovedovalca v samo enem in edinem furioznem pripovednem nizu: »That was I. That was me. That was the author of this book.« Možen pa je tudi drugačen postopek, namreč da je namesto polne moči avtorja v odnosu do njegovih »kreatur« poudarjena piščeva nemoč. Tudi angleški romanopisec John Fowles je v romanu »Ženska francoskega poročnika« (1969) literarnim likom prepustil odločitev, da izberejo svojo usodo, bralcu pa, da izbere konec. Ta izbor ne pomeni samoumevno svobode, ampak tudi odgovornost, ker en konec vključuje roman v klasično viktorijansko tradicijo, drugi pa v kontekst postmodernega romana.

Tako literarni lik najde svoje zavetje v bralcu, namesto v pripovedovalcu in avtorju. Bralec je tisti, ki ga danes »izpisuje« s svojo dejavnostjo, ker literarni lik kot »celovito bitje« več ne obstaja (Biti 1997: 207).

Z branjem in razumevanjem romanesknega besedila nastajajo novi pomeni, ki nato prihajajo tudi v našo vsakodnevno uporabo, v naš vsakdanji jezik. Ko neko osebo iz našega življenja primerjamo z romanesknim likom ali kadar neko življenjsko situacijo, stanje ali dogodek iz sveta romana primerjamo s pojavom v našem svetu, takrat uporabljamo pomene, ki so nastali kot rezultat našega bralnega dejanja. Količina takih novonastalih pomenov, ki igrajo pomembno vlogo v obeleževanju našega stvarnega sveta in jih uporabljamo v vsakodnevni komunikaciji, je velika, vendar se je ne zavedamo. Prav zaradi tega je nujno potrebno nadgrajevati bralno dejanje tako, da bomo čim boljše spoznali zgradbo besedila (romana), pri tem pa opazujemo pomene, ki smo jih spontano vzpostavili z bralnim postopkom. Za »običajnega« bralca so prav ti na novo nastali pomeni osnovni namen branja. Užitek branja in doživljanja dogodkov se konča z zadovoljstvom vpogleda v svet romana, kar je pravzaprav skup skladno postavljenih novih pomenov: od lika, pa vse do celovito predstavljenega prostora, časa in ostalih sestavin tega izmišljenega univerzuma (Peleš 1999: 156–163).

Razprava o literarnih likih pa je tudi ena od osrednjih točk feministično naravnanih literarnovednih študij. Poseben poudarek je na področju raziskovanja ženskih literarnih likov, pa ne le stereotipnih. Specifične teme raziskovanja so spolnospecifični razvojni vzorci, spolna identiteta, konstrukti ženskih in moških teles, seksualnost. Pogosto so v raziskavo vključene tudi psihoanalitične in sociološke teorije. Raziskave ženskih likov se v razlagi ženskih literarnih likov opirajo na sociološka in psihoanalitična razmišljanja: feministične znanstvenice so ženske literarne like določale v skladu s socialnimi vzorci vlog in/ali kot izraz moških potreb ali strahov. Tako lahko na dominirajoče ženske like (na primer: čarovnica, prostitutka, usodna ženska, trmoglavka, prešušnica ...) gledamo kot na odraz moških strahov ali njihovih občutkov krivde. N. Würzbach pokaže in dokaže, da je nastanek slike »idealne matere« v najožjem smislu povezan s sociokulturnim

razvojem, posebej z nastankom majhne meščanske družine v 18. stoletju. Analize tekstov in študij spolov pa se naj ne bi omejevale zgolj na kategorije spola (biološkega, družbenega) in seksualnosti, ampak naj bi upoštevale tudi druge sociološko-kulturološke faktorje, kot so rasa, razred, starost, narodnost ...

Analiza tekstov, ki se povezuje s študijami spolov, se ukvarja tudi s konceptom literarne osebe. Mnoge, in ne samo feministično in družbenospolno orientirane literarnovedne študije, se bolj ali manj opirajo na realistično-mimetični koncept literarnih likov, kar pomeni, da so obravnavani liki v precejšnji meri podobni resničnim osebam. V mnogih interpretacijah pišejo o literarnih likih kot o realno obstoječih individuumih, prevladuje realistično-mimetično pojmovanje literarnih likov in prepričanje, da so literarni liki »življenjski«, »resnični« in da posnemajo ljudi.⁴⁵ Mnogi literarni liki – predvsem tisti, ki jih prištevamo k literarnemu kanonu – so zasidrani v kulturnem spominu, zato jih poznajo tudi pripadniki kultur, ki sicer literarnih besedil tiste kulture ne poznajo in jih niso brali. K literarnim likom zahodne kulture, ki uživajo tovrstno avtonomijo, sodijo na primer: Shakespearov *Hamlet*, Cervantesov *Don Kihot*, Flaubertova *Madame Bovary*, Tolstojeva *Ana Karenina*, pa tudi mnogi pravljичni liki. Takšni literarni liki lahko vzbujaajo določene predstave tudi o kulturi in seksualnosti. Tako sta na primer literarna lika Ana Karenina in Madame Bovary v najožjem smislu povezana z vprašanjem seksualne morale. Kot nasprotje realistično-mimetičnemu konceptu velja izpostaviti recepcijsko-narativno analizo literarnih likov, ki jih zaznavamo in dojemamo kot tekstualne konstrukte, so pa vseeno analogni z realnimi osebami v smislu konstruiranja. Obstajajo pa tudi osebnostne kategorije. O kategorizaciji govorimo in pišemo, kadar bralci literarni lik uvrstijo v kategorijo. Pri tem mora recipient imeti že vnaprej shranjene strukture znanja, ki jih pri sprejemanju aktivira in s pomočjo katerih si lahko literarne like tudi predstavlja. Proces individualizacije je razširitev prejšnje kategorije literarnega lika, tako da ji dodamo nove značilnosti in

⁴⁵ Realistično-mimetični koncept je bil v literarnih vedah vedno deležen kritike. Poudarjanje podobnosti literarnih likov z resničnim življenjem prinaša nevarnost, da se literarnega lika ne upošteva kot fikcijskega, na tekstualnih informacijah baziranega konstrukta, pač pa da se mu pripišejo lastnosti, motivacija, biografija, ki pa so brez vsakršne tekstualne podlage. Drugi problem realistično-mimetične koncepcije literarnih likov pa je v tem, da je določen tip literarnih oseb privilegiran in še posebej naravnan tako, da predstavlja realnost oziroma poudarja resničnost.

pričakovanja. Prekategoriziranje pomeni osnovne spremembe mentalnega modela nekega literarnega lika. Personalizacija pomeni, da umeščanje literarnih likov v že shranjene kategorije v principu ni mogoče. Gre za obsežno razumevanje literarne osebe. V analizo literarne osebe lahko integriramo faktorje: biološki spol, družbeni spol, seksualnost. In prav ti trije faktorji so odločilni za oblikovanje osebnostne kategorije preučevanja osebnosti. Nadalje se srečamo s pojmom kriterijev karakterizacije ženskih likov. Če želimo analizirati na pripovedni ravni odnose mati–hči ali oče–sin, bo produktivna predvsem analiza, ki se osredotoča na generacijske razlike v interpretaciji in se nanaša na kontraste med literarnimi liki, povsem drugačna analiza pa bo pri vprašanjih, ki se nanašajo na spol in spolno identiteto. Čeprav so literarni liki poleg prostora in časa tretja osnovna kategorija zgodbe, ima pripovedna instanca pogosto odločilno vlogo pri karakterizaciji (Nünning 2004: 100–136).

O analizi literarnih likov sistematično piše Stephanie Bachorz v delu *Einführung in die Erzähltextanalyse* (2004: 51–67). V uvodnem delu ocenjuje, da so prav junakinje/junaki literarnih del tisti, ki bralkam/bralcem najbolj ostanejo v spominu. To zanimanje se odraža tudi v izboru tem za diplomske in magistrske naloge, v katerih analize literarnih likov zavzemajo velik prostor. Prav zaradi tega je presenetljivo, da teorija pripovedi ta centralni aspekt tako počasi sprejema. Največji problem je prav v razumevanju literarnih likov, čeprav skušajo novejši raziskave zadostiti obema aspektoma tako, da upoštevajo »človeške« in »tekstovne« lastnosti literarnih likov. V nadaljevanju avtorica opredeli pojma karakter in literarni lik. O karakterju piše kot o mimetičnem razumevanju literarnega lika, kar naj bi bil najpomembnejši osnovni princip razumevanja besedila ne le za bralce, ampak tudi za marsikatero kritiko. Medtem ko mimetična zasnova pojmuje literaturo kot posnemanje realnega sveta in jo presoja po izventekstualnih načelih, sestoji strukturalistična zasnova na tem, da temelji pomen na samem sistemu, da besedilo kot znakovni sistem konstruira svoj lastni pomen. Avtor daleč najbolj razširjenega modela analize literarnih likov je Algirdas Julien Greimas.⁴⁶ Literarne like deli glede

⁴⁶ Njegov model temelji na starejši zasnovi Étienna Souriaua.

na njihove funkcije v dogajanju. Razlikuje med šestimi kategorijami aktantov:⁴⁷ 1. Želen subjekt je pogosto v vlogi junaka. 2. Želen objekt je lahko tudi abstrakten (dobro, moč sreča). 3. Vloga naslovnika, ki mu je objekt namenjen, pogosto sovpada z vlogo subjekta. 4. Med objektom in subjektom pogosto predstavlja oviro negativni lik. 5. Sodnik odloča o konfliktni situaciji. To funkcijo ima pogosto akter, na primer bogat stric iz Amerike, ki junaku zapusti dovolj denarja, da mu je objekt dosegljiv. Lahko pa se odloči tudi v škodo junaka in v korist nasprotnika. Vloga sodnika je lahko tudi abstraktna ali pasivna, na primer družba, usoda ali naključje. 6. Pomočnik posreduje z namenom, da pomaga subjektu ali nasprotniku. Pri medsebojnih razmerjih med literarnimi liki so ti dveh tipov, in sicer pari ali trikotna razmerja. Pri učinkovanju na bralca igrajo opozicije pomembno vlogo. Zaradi kontrasta med junakom in njegovim nasprotnikom deluje junak še bolj nedolžno, negativni lik pa še bolj zlobno. Naslednja naloga analize literarnih likov je njihovo pojmovanje. E. M. Forster razlikuje v svoji obravnavi *Aspects of the Novel* (1927) med ploščatimi in zaobljenimi značajmi (*flat and round characters*). »Flat characters« definira Forster kot literarne like, ki so zasnovani na podlagi ene same ideje ali lastnosti, ki jo bralec takoj prepozna in se v pripovedi ne spreminja. »Round characters« je oznaka za tiste literarne like, ki jih označujejo mnoge lastnosti in ideje. Te bralce nenehno presenečajo in jih silijo k povečani pozornosti ter se v pripovedi spreminjajo. To razlikovanje, ki se zdi sprva prepričljivo, se izjalovi pri literarnih likih, pri katerih kriteriji ne sovpadajo (liki imajo več značilnosti), ampak se skozi dogajanja ne spreminjajo. Možen je tudi obraten primer – enodimenzionalni literarni liki, ki presenetijo z nenadno spremembo v mišljenju. Natančnejši kot Forsterjev model je Pfisterjeva tipologija, ki razlikuje med štirimi opozicijskimi pari: 1. statičen ali dinamičen, 2. enodimenzionalen ali večdimenzionalen, 3. popolnoma definiran ali odprt/skrivnosten, 4. trans-psihološki ali psihološki. Par statičen oziroma dinamičen je povezan z razvojem literarne osebe. Drugo opozicijo predstavlja enodimenzionalnost oziroma večdimenzionalnost. Enodimenzionalni lik se prav tako

⁴⁷ Beseda aktant (fr. actant, delujoči) je neologizem Luciena Tesniera in je oznaka za položaj znotraj abstraktne dogajalne zgradbe besedila. Greimas razlikuje (pri tem se opira na Tesnierovo lingvistiko in morfologijo ruskih pravljic V. Proppa) tri pare aktantov: adresant – adresat, subjekt – objekt, adjuvant – oponent (Schweike, Burdorf 2007: 10).

lahko razvija, zato ga klasificiramo kot dinamičnega. Pfister nadalje razlikuje med popolnoma definiranimi in med odprtimi liki. Enodimenzionalni statični literarni liki so pogosto natančno določeni. Bralcu se vtisne v spomin določena lastnost ali ideja, medtem ko večdimenzionalni dinamični liki ostajajo pogosto odprti – bralca puščajo v nejasnosti, saj ne razkrijejo svojih misli in motivov. Četrto razlikovanje je med psihološkimi in trans-psihološkimi literarnimi liki. Ta kategorija naj bi bila značilna predvsem za dramo. Karakterizacija je po Rimmon-Kenanovi (podobno tudi drugi avtorji) neposredna in posredna. Neposredna se zgodi skozi pripovedovalčev govor ali skozi neposredni govor nekega drugega literarnega lika. Posredna karakterizacija poteka na različne načine, zanjo obstaja več možnosti in načinov. Pregled v nadaljevanju pa se nanaša na raziskave Rimmon-Kenanove: 1. Dogajanja: razlikujemo med ponavljajočimi se in enkratnimi dogajanjem; med izvedenimi in opuščenimi dogajanjem (ta lahko pomeni razmišljanje o dogajanju ali pa neizpeljana možnost). 2. Neposredni govor: ponuja eno od možnosti analize literarne osebe. To ne velja samo za vsebino, ampak tudi za način, kako je kaj povedano. Tipičen primer predstavljajo narečja, ki nam odkrijejo, od kod kdo prihaja, s podeželja, mesta ... Govor literarne osebe prav tako odkriva, ali je ta izobrazena, kateremu sloju pripada in podobno. 3. Zunanja podoba: Rimmon-Kenanova razlikuje med faktorji, na katere je mogoče vplivati (na primer obleka) in med faktorji, na katere vpliv ni mogoč (na primer barva oči, telesna višina). Prvi so v direktnem razmerju do karakternih lastnosti literarnega lika, drugi imajo lahko simboličen pomen. Tako lahko na primer enostavna obleka pomeni preprostost, mehke poteze na obrazu moškega pa simbolizirajo šibkost. 4. Okolje: kakor pri zunanji podobi obstajajo tudi tukaj vzročne povezave. Tako lahko preprosto opremljena soba označuje skromnost, h karakterizaciji pa lahko doprinesejo tudi analogije v imenih.

4 ROMANI

V nadaljevanju bom analizirala izbrane romane. Opirala se bom na teoretična izhodišča in literarnozgodovinske ugotovitve iz prvega dela naloge, pri čemer se bom osredotočila na ženske literarne osebe. Kot sem že napovedala v uvodnem delu, bom romane obravnavala interdisciplinarno in primerjalno, žanrsko pa le družinski in lezbični roman.

Družinski roman

Družinski roman je zvrst/žanr romana, katerega vsebina so družina, odnosi in konflikti med njenimi družinskimi člani. Družinski roman prikazuje zgodovino družine in njen razvoj običajno daljšega časovnega obdobja, sooča pa se tudi z družbenimi, političnimi, umetniškimi, kulturnozgodovinskimi, teološkimi, generacijskimi in ekonomskimi vprašanji, s čimer stopa iz okvirjev ožjega družinskega življenja. Pogosto je povezan z žanri družbenega, časovnega, zakonskega, ljubezenskega in zgodovinskega romana. Vse te značilnosti odkrije v

Čudežnem Feliksu avtor spremne besede prve izdaje Aleksander Zorn: »Družinski roman (Familienroman), ki je pojem literarne zgodovine in teorije, pa ni samo zgodba o ženitbenih anekdotah in biološkem nadaljevanju rodu nastopajočih, ampak je v svojih boljših delih tudi globalen pogled na zgodovinski čas, v katerem se godi. Je hkrati tudi družbeni roman, ki zabeleži ideološke in svetovnonazorske osi, okoli katerih se je zavrtela usoda njegovih junakov. Tak roman je tudi *Čudežni Feliks*.« (Zorn 1993: 443.)

Družina in družinsko življenje se torej vseskozi spreminjata. Za raziskavo so ključnega pomena vzroki za nastajanje sprememb, pri čemer je potrebno upoštevati tudi spremembe družinskega okolja oziroma širše družbene spremembe, saj družina ni izoliran milje. Spremembe proučujejo različne družboslovne teorije. Zanima jih, kaj v družinskem življenju (moderna družina – sodobna družina) se spreminja in s kakšno intenziteto; družinska struktura (spol, starost), družinski procesi in spremembe v družbenih vlogah, hkrati z njimi pa tudi spremljajoči procesi in fenomeni, na primer družinska pluralizacija (Švab 2001: 1–6). »Družina je naša temeljna družbena enota: vzorec spolnih vlog, ki ga razodeva družina, je najpogostejši vzorec spolnih vlog v naši kulturi.« (Oakley 2000: 197.)

V literarni teoriji obstajajo številne razlage vzroka nastanka družinskega romana, vendar so si vse edine v razlagi, da je družinski roman v glavnem nastajal v časih zmanjšanega zanimanja za javno življenje. Še ena njegovih značilnosti pa je realistična pripovedna tradicija. Evropski družinski roman je doživel razcvet v sredini 19. stoletja s ciklusom romanov E. Zolaja in romani: *Madame Bovary* Gustava Flauberta, *Ana Karenina* L. Tolstoja, *Bratje Karamazovi* F. Dostojevskega in *Effie Briest* T. Fontana. Takratni družinski roman je poleg ljubezenskega sodil v žanr trivialne literature, ki se je v svoji osnovi obračala na žensko bralno publiko, v zgradbi pa sledila enostavnim osnovnim vzorcem. Nastanek družinskega romana je bil povezan s položajem meščanstva, ki se je bilo primorano boriti za gospodarski in politični vpliv. V tem obdobju so imele velik pomen moralne in druge vrednote, ki so postale tema družinskega romana. Ta je sčasoma postal novi medij, ki je bralcem

(oziroma bolj bralkam) približal različne zasebne usode in odgovarjal na vprašanja družinske sreče.

Slovenski družinski roman presega (skupaj z drugo žanrsko literaturo tega obdobja) trivialnost in zabavnost namenjeno nezahtevnemu bralcu, saj je literarnoestetsko na višji in zahtevnejši ravni. Žanrska književnost je postala namreč sestavni del sodobne slovenske književnosti. Podobo današnje postmoderne slovenske družine je v sodobnih slovenskih romanih *Ločil bom peno od valov* Ferija Lainščka, *Nespečnost* Vinka Möderndorferja, *Ime mi je Damjan* Suzane Tratnik, *Bildungsroman* Aljoša Harlamova in *Nebesna v robidah* Nataše Kramberger analizirala in primerjala Alojzija Zupan Sosič, ob tem pa prišla do izsledkov, ki so koristni tudi za mojo raziskavo, zato jih bom v nadaljevanju povzela oziroma izpostavila pomembnejša dejstva. Zanimalo me bo predvsem, kakšne so skupne značilnosti prikaza družine v najnovejšem slovenskem romanu 1990–2010, kar bom nato prenesla na analizo *Čudežnega Feliksa* in *Sedmega vala*.

Družina v sodobnem slovenskem romanu ni prevladujoča tema, čeprav je v najnovejšem slovenskem romanu 1990–2010 postala pogostejša in s tem tudi opaznejša, kar je povezano z dejstvom, da se je v tem času v slovenskem romanu povečalo število ljubezenskih in erotičnih motivov ob prevladujoči intimni zgodbi, ki problematizira varnost in trdnost družine in pohabljenost odnosov med njenimi družinskimi člani. Podoba družine v slovenskem romanu sledi družinskim spremembam (Zupan Sosič 2011: 49–50).

»Podoba moderno urejene družinske skupnosti, ki se ob soočanju družinskih članov vztrajno sesuva, se pojavi tudi v romanu Irene Svetek *Sedmi val*. V njem odrasli otroci na različne načine izražajo svoje nezadovoljstvo zaradi razpada družine, hkrati pa priznavajo, da so za poraz v osebnem življenju krivi tudi sami, ne samo njihovi starši.« (Zupan Sosič 2011: 54.) Tako *Sedmi val* kot *Čudežni Feliks* sta družinska romana, pravzaprav ju povezuje prav ta oznaka in sta primerna za primerjavo kljub dogajalni časovni razdalji. Prav zato ponuja primerjava veliko izsledkov, ki se nanašajo predvsem na družinske spremembe, saj se *Čudežni Feliks* dogaja v tridesetih letih 20. stoletja, *Sedmi val* pa konec 20. stoletja, torej približno

sedemdeset let kasneje. Prav odsev te družbene resničnosti ponujata romana. V primerjalno analizo vključujem tudi *Aritmijo*, ki je sicer ne uvrščamo v družinski roman, je pa aktualna zaradi odnosov med literarnimi osebami, družbene resničnosti in kronotopa, zaradi katerega je bistveno bolj primerljiva s *Sedmim valom* kot pa s *Čudežnim Feliksom*.

Irena Svetek, *Sedmi val* (2008)

»Roman *Sedmi val* je sodoben družinski roman, njegovi junaki pa individualisti, ki jih družina na vsebinski ravni sicer povezuje, vendar pa jih opredeljujejo povsem različne stvari. Gre za prikaz življenja v današnjem času, ki posamezniku po eni strani nudi svobodo, po drugi strani pa ravno ta svoboda postavlja nevidne meje. Kljub temi, ki ponazarja razgradnjo trdnega družinskega jedra in njenih posameznikov [...]«, je zapisano na platnici romana. Tridelno zgrajen roman s prologom in epilogom v poševnem tisku in krajših nenaslovljenih poglavjih ponuja navezavo na družbeno resničnost in možnosti za interpretacijo družinskega življenja (tega zaznamujejo stiske literarnih likov in njihova ujetost v duh časa potrošniške družbe). V postmodernosti se je družinsko življenje namreč znašlo v krizi in izgublja na pomenu, čeprav raziskave kažejo, da je za Slovence ena od pomembnejših vrednot prav družinska sreča.

Ano po letih zakona zapusti mož zaradi mlajše, prav tako poročene, a atraktivnejše ženske. Hči Lara je pesnica in je diplomirala iz primerjalne književnosti, a ne najde zadovoljstva v zasebnem in poklicnem življenju. Tudi Larina brata Aleš in Dominik ne »uživata« v življenju. Alešev zakon pogreša toplino in razumevanje. Uteho, tudi zaradi dvomov o svojem očetovstvu, zaman išče v alkoholu (alkoholizem se pojavlja kot oblika zasvojenosti sodobnega človeka in prav tako romanesknega lika), kar ima za posledico groteskno tragičen konec. Dominik ne more oziroma ne želi odrasti in se zateka v svet omame ter kriminala.⁴⁸ Janova situacija kaže na razdvojenost med ženo in ljubico. Razpad zakona spremljajo jeza, bes, poglobljanje vase in vračanje k

⁴⁸ Kot ugotavlja Janek Musek, se ljudje, ki so izgubili vero, upanje in ljubezen, zatekajo k začasnim rešitvam (na primer v omamo), neredko pa zapadejo tudi v depresijo.

spominom. Začuti osamljenost in stisko ter se zave minljivosti. S svojimi lastnostmi je tipičen »junak« sodobnega slovenskega urbanega romana. Stereotipen je tudi odnos med taščo in snaho. Družinsko življenje sooblikujejo še Janova mama, Anin oče, Aleševa žena Silvija in njun sin Gal, Dominikovi in Larini prijatelji oziroma znanci, Janova ljubica Lena ter drugi.

Osrednja ženska literarna lika sta Lara in njena mama Ana, ki sta prikazani vsaka v svojem čustvenem in doživljajskem svetu, redko pa v odnosu druga do druge. Mama, ki je pravnica, je želela vplivati na hčerkino poklicno pot in ji svetovala študij prava, vendar se Lara raje odloči za primerjalno književnost, čeprav je v prihodnosti ne čaka redna zaposlitev, vendar ji svobodnejši način izbire dela, kot je na primer vodenje literarnih večerov, ustreza. V njeni poklicni vlogi prepoznamo avtobiografske elemente, saj je tudi avtorica romana literarna komparativistka, literarna kritičarka in publicistka.⁴⁹ Odnos med babico in vnukinjo zaznamujejo medgeneracijske razlike in različno sprejemanje vedenjskih vzorcev ter družbenih norm.

Družabna vloga je pogosto povezana z družinsko, na primer ob priložnostih, ko se družina zbere na skupnem kosilu ob veselih in žalostnih dogodkih (kontrast). Nasprotja so opazna tudi v sprva idiličnem družinskem življenju, ki se konča z razpadom družine (ljubezen – sovraštvo, razumevanje – prepir). Družabno življenje se odvija podnevi v bližnjih lokalih in restavracijah, ali pa je povezano z obiski prijateljev in družinskih članov. Etična karakterizacija razkriva svobodomiselnost, odkritost, iskrenost in neposrednost v komunikaciji osrednje literarne osebe, ki živi svobodno in neodvisno življenje tako poklicno kot zasebno, kar pa ji ne prinaša zadovoljstva in notranjega miru.⁵⁰ Zaradi svobodnega pogleda na seksualno življenje se spopada z občutkom krivde. Moški, ki je bil še včeraj zanimiv in privlačen, po

⁴⁹ Seksualna naravnost govorečega je pogosto njegova naravnost do seksualnih norm, hkrati pa govor literarnega lika lahko pomeni karakterizacijo samega sebe. Prav tako pripovedna instanca vpliva na konstrukt literarnega lika in na recepcijo bralk ter bralcev z ocenami, sodbami, primerjavami, ki se pogosto nanašajo na biološki spol, družbeni spol in seksualnost (Nünning 2004: 135).

⁵⁰ Za obdobje postmodernizma je značilno poudarjanje vrednot blaginje, postmaterialistične motivacije in individualne svobode.

»ljubezenski« noči izgubi »čar«.⁵¹ Odnos do spolnosti in nasprotnega spola je površen in ironiziran. Tudi »spodobna« oblačila, slavnostne prireditve, kot na primer podelitev diplom,⁵² so ji odveč, kar s posmehom priznava. Odleže ji šele, ko sproščeno in dokaj omamljena od pijače (motiv zasvojenosti z alkoholom, podobno kot pri bratu Alešu in Žani iz *Aritmije*) počiva na kavču in dela analizo življenja: diploma, najemniško stanovanje, ljubezenske avanture. Ponovno ugotavlja in si priznava, da življenje kljub navidezni sreči in blagostanju ni izpolnjujoče. Ne moti je, da je neporočena in ni mati (motiv odsotnosti materinstva), pač pa dejstvo, da v dosedanjem življenju ni naredila ničesar, na kar bi bila ponosna. Sicer pa Larino osebnost poleg dvomov o sebi zaznamujejo čut in skrb za soljudi in smisel za opazovanje – lastnosti, ki veljajo za stereotipno ženske.

Njen neposredni govor sestoji iz kratkih, skopih stavkov. Najbolj izstopajoča je sociološka karakterizacija, ki razkriva družbeno poreklo sodobne slovenske družine višjega srednjega sloja, kar vsekakor vpliva tudi na Larin življenjski slog. Ta želi osrečiti predvsem sebe in ne drugih. Brezbrižno se vede do družbenih norm in ustaljenih vzorcev vedenja, kot so način oblačenja, odnos do ustvarjanja družine (predstavljajo jo mož, žena in otroci); s tem zavrača takšno družino, v kakršni je odrasla sama. Materialnim dobrinam ne pripisuje pomembnosti. Praznina, nezadovoljstvo in negotovost, ki jo spremljajo, so pogosta občutja tudi drugih literarnih likov sodobnega slovenskega urbanega romana. Larin literarni lik lahko primerjamo z nekaterimi literarnimi osebami Suzane Tratnik, Vinka Möderndorferja, Marka Sosiča, Nine Kokelj, Janija Virka, Vladimirja P. Štefaneca, Evalda Flisarja.

Anina perspektiva je zastopana v enaki meri kot Larina, vendar dojemamo kot osrednji literarni lik Laro. Ana je v družinski vlogi žene, matere in snahe, vendar predvsem v prvi vlogi, saj je prav odnos z možem najbolj problematičen in zato tudi

⁵¹ »Počutila se je krivo, čeprav se je vedno znova prepričevala, da brez razloga. Pri teh letih si lahko privošči seksualno uživanje popolnoma brez slabe vesti. In se potem izmuzne v noč in moškega nikoli več ne vidi, čeprav je v tem majhnem mestu to prekleto težko. Bili so privlačni in vznemirljivi vse dokler ni prišlo do izlivov v gumijaste vrečke, ki so jim ohlapno zdrsele z nagubanih penisov, ki so bili vsi več ali manj enaki. Praznina, čustvena nepotešenost, včasih tudi fizična.« (Svetek 2008: 18.)

⁵² »Idiotska ceremonija bi ji bila s tem prihranjena, vendar pa bi starši tako zamudili enkratno priložnost za brezplačno predstavo v dvorani zgoraj, ne bi mogli videti v črno haljo oblečenega dekana s kretensko verigo okoli vratu, kako s patetičnim govorom nagovarja bodoči rod graditeljev prihodnosti.« (Svetek 2008: 96.)

najbolj izpostavljen. Ana ustreza stereotipni podobi požrtovalne matere; takšna se kaže predvsem v odnosu do sinov, a manj do hčere.⁵³ Bežno omenjena je poklicna vloga pravnice in javne tožilke. V ospredju je prav tako kot pri drugih literarnih osebah notranji svet, zlasti čustveni: strahovi, tesnoba, stiska. Razmišljanja in spomini so nostalgичni, spremljata jih obžalovanje in žalost, kasneje odtujenost in sovražstvo, tudi občutki krivde.

Zanesljivi pripovedovalci so osebe, umeščene znotraj zgodbe in člani iste družine. Večperspektivno pripovedovanje⁵⁴ predstavlja vidik in osebno pripovedno situacijo zapuščene žene, nezvestega moža, njune čustveno prazne hčerke⁵⁵ in nesrečno poročenega sina. Vsak od njih se ukvarja predvsem s samim seboj. Prav tako bi težko katerega od njih izpostavili kot glavnega protagonista, saj so vsi štirje enako pomembni.⁵⁶ Njihova vloga in naloga je ukrepati in ne samo opisovati. Zaznamovani so s preteklostjo in osebnostnimi potezami, k čemur v veliki meri pripomore notranji monolog in informacije iz življenja staršev Ane in Jana. O Alešu steče pripoved z dogodkom nezaželene nosečnosti in posledično poroke. Vključeni so tudi izseki iz otroških let, na primer dopusti s starši. Fokalizator⁵⁷ in pripovedovalec se gibljeta med tem, kar sta v času dogodka vedela in čutila, in tem, kar doživljata v danem trenutku. Iz zgodbe izvemo predvsem tisto, kar se je dogajalo ob določeni priložnosti (sem sodijo svečani in drugi pomembni dogodki, ki so vplivali na literarno osebo, na njen notranji svet ipd.). Kronološko zaporedje spremljajo fragmentarni spomini (analepsa), sicer pa je zgodbi mogoče zlahka slediti. Osrednje teme so ljubezen, družina, izgubljenost sodobnega človeka v modernem svetu, čustvena praznina. Ljubezen in sreča sta želji, ki ostajata neizpolnjeni, saj prevladujejo negativna čustva: sovražstvo, odtujenost in hladnost v medosebnih odnosih. Med člani družine

⁵³ »Zapleten odnos med materami in hčera mi je postal zadnja leta predmet številnih psiholoških, socioloških in kulturoloških razprav, katerih bistveno spoznanje je, da ta odnos ni brezpogojno ljubeč, odkrit, zaupljiv [...]«. (Pezdirč Bartol 2003: 139.)

⁵⁴ Pripovedna perspektiva (point of view) je skupek vrednot, norm, starosti, biološkega in kulturnega spola, seksualne orientacije, nacionalnosti, etnične identitete ter kulturnih, socialnih in političnih življenjskih pogojev literarnega lika (Nünning 2004: 161).

⁵⁵ Pripovedna večperspektivnost ima večkrat socialnokritične funkcije. Pozornost bralk/bralcev se usmeri v tiste vidike, ki nasprotujejo tradicionalnim družbeno pričakovanim vlogam in predstavam o razmerju med spoli (Nünning 2004: 164).

⁵⁶ Zaradi komunikacijske funkcije pripovedovalca z bralcem se slednji lahko identificira z enim od literarnih likov.

⁵⁷ Fokalizacija je (v tem primeru) po Genettu ničta.

pogrešamo toplino in prijetno vzdušje. Glavni temi ostajata osamljenost in odtujenost sodobnega človeka, kar je splošna značilnost sodobnega slovenskega romana.

Metaforičnost, vključno z naslovom, je največkrat zaznati v podobi dežja in nevihte, neurja, kar nakazuje spremembe v družinskem življenju. Prisotni so opisi narave, prav tako je pomemben notranji monolog, veliko je dialoškosti. Literarne osebe pogosto izražajo čustva, kot so ljubezen, osamljenost, hrepenenje, odtujenost, običajno skozi spomine. Iz dialogov izvemo, kakšni so odnosi med družinskimi člani, njihov vsakdan, kakšna je nenazadnje podoba slovenske sodobne družbe. Literarni liki veliko razmišljajo, razglabljajo, analizirajo, razčlenjujejo, se spominjajo, zato kljub vsem zunanjim dogodkom prednjači njihov notranji svet. Karakterizacija glavnih protagonistov vsebuje tako dinamične kot statične elemente in tudi formalne obrazce.

Zaradi mestnega urbanega okolja uvrščamo delo v t. i. urbani roman. Alojzija Zupan Sosič je raziskala značilnosti urbanega romana današnjega časa, ki držijo tudi za *Sedmi val* in prav tako za večino drugih romanov zajetih v raziskavo: *Tretji svet, Ime mi je Damjan, Aritmija, Nespečnost, Tek za rdečo hudičevko, Čas s kraljico, Viktor Jelen, sanjač, Cimre, Smrt slovenske primadone*. Ugotavlja namreč, da je urbani roman čedalje pogostejše prisoten v sodobnem slovenskem romanu. »V njem postaja erotika zadnji prostor bližine, pa še ta je največkrat le začasni azil. Ljubimci si boleče prizadevajo za telesno in duševno uskladitev v trenutkih fizičnega zbliževanja; spodletela romantična srečanja pa se sprevračajo v simbol nerazumevanja, distance in odtujenosti med ljudmi.« (Zupan Sosič 2011: 154.) Tako tudi Larino življenje zaznamujejo številne erotične avanture, Ljubljano pa zaznava kot majhno in tesno, podobno kot Virkov Klemen Jagr in kot Lea Brine Svit. Kot dogajalni prostor se v zadnjih desetletjih pojavlja prav naše glavno mesto.

Ljubljana je z osamosvojitvijo postala prestolnica države in hkrati prebivališče večine literarnih ustvarjalcev ter prostor kulturnega in drugega dogajanja, zato jo večina sodobnih pisateljev izbere za kraj dogajanja svojih del. Ob primerjavi z romani, ki imajo za dogajalni čas prvo polovico 20. stoletja, ugotovimo, da se ti odvijajo pogosto v slovenski vaseh s tematiko kmečkega življenja. Dogajalni čas

druge polovice 20 stoletja zamenja vas z mestom in Ljubljana postane prebivališče in zatočišče tipičnega posameznika, odtujenega, osamljenega sredi množice. Tudi v *Sedmem valu* je Ljubljana osrednji kraj dogajanja, čeprav se mu pridružijo še obmorska mesta, na primer Lovran, kjer družina preživlja dopuste, Celje, kjer Lara vodi literarni večer. Sicer pa prevladujejo tudi v tem urbanem romanu zaprti prostori: bari, kavarne, stanovanja, univerza, restavracije, diskoteke, nočni lokali, z njimi pa so povezani alkohol, droge, cigareti, ki pomenijo zasvojenost in odvisnost sodobnega človeka, beg pred resničnostjo. Nekateri prostori so poimenovani z imeni: ulice, avtobusi, mestno središče, konkretno v Celju, knjigarna Antika, Mc Donald's, hotel Evropa, vlak, ki pelje v Ljubljano, taksi, trgovine, na primer Metalka ... Od družbene resničnosti velja omeniti še nekatera imena slovenskih pisateljev, glasbenih skupin, znamk, cigaret, pijač. Večina dogajanja poteka v zaprtih prostorih – največkrat v stanovanjih in raznih lokalih ter restavracijah. Oznaki družinski roman se pridružuje še oznaka družbeno resnični roman. Alojzija Zupan Sosič (2011: 154) ugotavlja povečanje števila slovenskih urbanih romanov zaradi vse hitrejšega razvoja in prisotnosti medijev, pa tudi zaradi tega, ker je Ljubljana z osamosvojitvijo Slovenije postala prestolnica oziroma glavno mesto države. Ob tem navaja tudi tipologijo W. Kayserja, po kateri se urbani roman uvršča v roman prostora.⁵⁸

Irena Svetek je roman⁵⁹ najbolje razložila v intervjuju za *Dnevnik*, v katerem primerja družino iz romana z resničnimi slovenskimi družinami. Ker so v njem spomini pogost pripovedni postopek oziroma del njega, je na vprašanje, ali spomini določajo usodo junakov, odgovorila: »Spomini ne morejo določati usode, pa čeprav gre samo za literarne junake. [...]« (Schnabl 2008: 15.) O današnji družini in nasploh o vrednotah pa pove: »Družina je vrednota, ki v razvitem svetu dobiva popolnoma drugačno vlogo, kot jo je imela včasih. Vloga moških in predvsem vloga žensk se je močno spremenila; ženske imajo kariere, ljudje študirajo dalj časa, pari se kasneje odločajo za otroke ali pa se zanje sploh ne odločijo.« (Schnabl 2008: 15.) O

⁵⁸ Avtorica raziskave izpostavi naslove nekaterih sodobnih romanov, ki se dogajajo v Ljubljani: *Predmestje* in *Tek za rdečo hudičevko* V. Möderndorferja; *Pasji tango* A. Čara; *Fužinski bluz* A. Skubica; *Milovanje* N. Kokelj; *Šolen z Brega* in *Rožencvet* Z. Hočevarja; *Sukub* V. Žabota; *Aritmija* J. Virka; *Golobar* in *Gluhot* J. Hudečka; *Viktor Jelen, sanjač* V. Štefaneca.

⁵⁹ Pisateljica v intervjuju pove, da je skušala v romanu prikazati dejansko družbeno stanje in predstaviti življenje neke slovenske družine.

protagonistih in njihovi domnevni izpraznjenosti pove: »Danes je tako, da mora človek, če želi biti zadovoljen in s tem potencialno srečen, izpolniti nešteto kriterijev, ki jih narekuje sodobna družba. V času neskončnih možnosti pa se pritisk na posameznika stopnjuje. To sem poskušala opisati tudi v romanu, težko pa bi rekla, kaj je tisto, kar poganja njegove protagoniste. Želja po sreči, najbrž.« (Schnabl 2008: 15.)

Andrej Hieng, *Čudežni Feliks* (1993)

V drug prostor in čas so pa so postavljeni Hiengovi literarni liki. Andrej Hieng je v intervjujih večkrat spregovoril o svojem delu. V razgovoru s Francetom Pibernikom (1983: 64) je povedal, kdo od slovenskih in svetovnih romanopiscev je zaznamoval njegovo pisateljevanje. Izpostavil je Cankarja, Flauberta, Joyca, Prousta, Manna, Maya, ruske pisatelje in nekatere pisce kriminalk. V razgovoru z Brankom Hofmanom (1978: 59–60) je pojasnil, da Flauberta vedno znova rad prebira.⁶⁰ Medtem pa mu avtorji, kot so na primer Musil, Broch in Hesse niso blizu. Kot značilnost svoje pisave je Hieng izpostavil pomembnost humorja in ironije: »Z ironično distanco postaja pisatelj pravičnejši do pojavov, znebi se ihtavosti in prevelike osebne prizadetosti, boleče stvari se mu razodevajo v širšem kontekstu življenjske pojavnosti. Ironija in humor pomagata pisatelju, da pokaže skrivenčene figure v pravih razsežnostih in kolikor mogoče pravično osvetljene; skratka: humano.« (Hofman 1978: 64.) Na vprašanje Franceta Pibernika (1983: 67–68), kako nastajajo njegovi literarni junaki, je Hieng odgovoril, da je marsikatera njegova literarna oseba spajanje več realnih oseb (vsaj dveh) v eno figuro. V nadaljevanju intervjuja pa je poudaril, da njegove literarne osebe ne reflektirajo tega, kar on sam misli, prav tako niso nosilci njegovih idej, kar utemeljuje z naslednjo mislijo: »Moja pisateljska dolžnost je ta, da posredujem, da poskusim posredovati ljudem, kar se mi zdi, da sem samo jaz na neki način tako videl, to se pravi, življenje ne kot neko objektivno danost, ampak svet, pogledan skozi moja očala.« (Pibernik 1983: 68.)

⁶⁰ Flaubert kot utemeljitelj modernega evropskega družinskega romana je Hiengov vzornik, zato ni naključje, da se tudi sam loteva pisanja tovrstnega romana.

Malce drugače, a vendarle podobno, se je o izbiri svojih literarnih likov izrazil pet let prej v intervjuju, v katerem pove, da osebe v svojih romanih opisuje po resničnem življenju: »V skladu s svojimi ustvarjalnimi nazori jih samo odbiram iz množice ljudi, ki jih srečujem v življenju in ki pritegnejo mojo pozornost.« (Hofman 1978: 63.) V pogovoru s Pibernikom je pojasnil, da njegovo pisanje ni kritika družbe, pač pa njeno opisovanje. Na vprašanje, ali rad upodablja Ljubljano, pa je odgovoril, da je Ljubljana mesto, ki ga pozna, zato je pogosto prostor dogajanja njegovih romanov, hkrati pa ga preseneča dejstvo, da je v naši literaturi Ljubljana tako redko prikazana. Tudi v intervjuju z Marjeto Novak - Kajzer (1993: 66–67) Hieng razkrije, kako se loteva okolja oblikovanja zgodbe: ravna se po metodi realističnih romanopiscev – najprej si pripravi material, če mesta ali dežele ne pozna, šele nato začne pisati. Izpostavi, da dobro pozna Zagreb in hrvaško podeželje, v romanu *Orfeum* (1972) pa je mesto sestavil iz delov Maribora, Celja in Ljubljane.

Aleksander Zorn (1993: 443) je v spremni besedi zapisal, da bo *Čudežnemu Feliksu* najverjetneje sledilo nadaljevanje, saj si bralci (to je ena od značilnosti družinskega romana) želijo izvedeti, kaj se je zgodilo po končani zgodbi, ali junaki ostanejo živi, se poročijo ... Pisatelj se je o nadaljevanju romana izrazil v enem od intervjujev: »Ker vem, da me boste vprašali o nadaljevanju mojega romana o Feliksu, naj vam kar vnaprej povem, da so ti problemi bariera, pred katero se ustavljam. Seveda so posredi tudi še čisto tehnični, kompozicijski, celo stilistični zadržki, prava estakada je problem o izrekljivosti ali neizrekljivosti nekaterih strahot. Prejle sem se hvalil, da nisem vraževeren. Na tej točki sem, zato vas prosim, ustaviva pomenek, ne siliva naprej.« (Čander 2003: 353.) Žal pisatelju nadaljevanja romana o Feliksu (ta bi naj bil napisan v slogu pikaresnega romana) ni uspelo napisati, čeprav ga je načrtoval. *Čudežni Feliks* je leta 2008 doživel ponatis, spremno besedo zanj je prispeval Tomo Virk (2008: 11–12) – uvršča ga v žanr meščansko-družinskega romana, zaradi žanrskega sinkretizma pa najdemo v njem prvine še nekaterih drugih žanrov: romana omike, zgodovinskega, družbenega, enciklopedičnega in časovnega romana. V njem je prisotna družbena resničnost, kar je ena od značilnosti Hiengovega romanopisja: leto 1937, bližina druge svetovne vojne, problem judovstva ... Avtor se je o romanu in njegovem nastanku po izidu pogovarjal z Marjeto Novak - Kajzer (1993), in sicer

o literarnih osebah, družbeni konotaciji, času in prostoru, atmosferi ter slogu: *Čudežni Feliks* je »zrasel okrog štirih oseb, računal sem, da bo napisan zelo komorno, zaprto, toda naenkrat je socialni 'background' postal pomembnejši, kot sem mislil sprva.« (Novak - Kajzer 1993: 223.) Med vsemi njegovimi besedili ima Feliks največ družbenih konotacij. Pisatelj je tokrat tudi prvič izbral za junaka zelo mladega človeka (Feliks jih šteje 17, ko stopi na prizorišče dogajanja), od vseh besedil pa je po avtorjevem mnenju prav to napisano najbolj humorno, ne manjka pa mu tudi kančka ironije in sarkazma, kar je po Hiengovem mnenju pomembna prvina pisanja.

Družinski roman *Čudežni Feliks* (1993) je pripoved o meščanski družini Kalmus v času pred drugo svetovno vojno. Družina predstavlja meščanski sloj živeč na slovenskem podeželju v trgu, ki ga pisatelj poimenuje Š. Dogajanja je malo, odvija se počasi, a zato estetsko in slogovno dovršeno; bogatijo ga opisi. Zelo redko, a zato toliko bolj dramatično vnesejo nemir v sicer umirjeno družinsko življenje zakonska nezvestoba, prihod ljubimca na graščino, smrt, bližina druge svetovne vojne, prihod sorodnika Feliksa in njegov odhod. Družino v osnovi predstavljajo štirje družinski člani: Kalmus, Štefanija in hčerki Erna ter Heda. Na začetku romana je bralec seznanjen z nekaterimi dejstvi, družinskimi »skrivnostmi«, ki so pomembne za nadaljnje razumevanje romana.

Osrednja ženska literarna oseba Štefanija Kalmus Missia izvira iz ugledne meščanske, nekdanje premožne družine Missia, družina njenega moža pa je preprosta, kar mu nenehno očita, prav tako tudi vzpon po družbeni lestvici. Nezadovoljstvo izraža tako, da moža nenehno zmerja in ponižuje, zanj uporablja slabšalne izraze. Mož ji očita razsipnost in drago družabno življenje, vendar je ne more prepričati v spremembo načina življenja (že ob njuni poroki je bila družina Missia na robu bankrota). Nikakor ji ne ugaja mirno in dolgočasno podeželsko življenje, zato si ga popestri z zabavami, na katerih se izkaže kot gostiteljica elegantnih in imenitnih gostov, z obiski letovišč, priložnostnimi ljubimci ... Razvratno življenje ne ostane skrito moževim očem, kar še pogloblja nerazumevanje med zakoncema. Ko na dom pripelje ljubimca, ruskega emigranta Leonida Jurjeviča Skobenskega, možu očita

ljubezensko razmerje z njegovo sestro, iz katerega naj bi se rodil Feliks, kar se kasneje izkaže za neresnično, vendar Kalmusa njeno ravnanje tako prizadene, da zboli in umre. Štefanijinem karakterju lahko pripišemo vse prej kot poštenost. Moža sovraži (Skobenskega ljubi), v neposrednem odnosu do njega je nespoštljiva in nezvesta, česar niti ne skuša prikriti. Do hčera je nekorektna, zato sta bolj naklonjeni očetu kot materi.

Erna je starejša hči Štefanije in Kalmusa. V primerjavi s sestro Hedo je lepša, resnejša in bistrejša, manj uporniška in nedovzetna za Feliksove čare. Odnos med materjo in očetom je največkrat predstavljen skozi Ernine oči. Že kot deklica je priča preprirom (nesoglasja med zakoncema so stalnica tudi v družinskem romanu *Sedmi val*). Zaupnega sogovornika najde Erna v bratrancu Feliksu, ki do nje čuti spolno privlačnost. Posebej v spomin se mu vtisne njena podoba na kopanju: »Sedela je sredi trav in si pilila nohte; o prejšnji jezi ni bilo več sledu; trepetanje zraka nad bregom jo je obdajalo kakor zlat in sinji šotor, v katerem so z visokimi plameni goreli njeni lasje, edina temna stvar na gibljivi podobi pa so bile oči, za hipec dekliško mile in takoj potlej prepadne, vrtoglave, črnočrne v senci trepalnic, nevarne, zelo ženske.« (Hieng 1993: 69.) Do mame občuti sovraštvo. Posebej ji zameri številne ljubimce, za katere z gotovostjo ve, saj jo je mati kot otroka jemala s seboj na zmenke (podoben motiv v *Nespečnosti*). Njena čustva do Skobenskega so nevtralna, o njem govori kot o koristnem ljubimcu. Najverjetneje tudi sama čuti do njega telesno privlačnost: »Prišel jo je za roke, pritegnil jo je k sebi. Bala se je njegovega telesa in skušnjave.« (Hieng 1993: 36.) Mati in hči druga do druge nista ljubeči, kar se izkaže kot motiv v še nekaterih izbranih romanih (*Smrt slovenske primadone*, *Cimre*, *Sedmi val*). Prijetno sobivanje preprečujejo prepiri in nesoglasja med materjo in med tem časom odraslo, a odločno hčerjo: »‘Rada bi, da bi se ta hiša obdržala in da bi bili družina! Samo to! Z Leonidom Jurjevičem! Ker brez njega ne moremo, kot vse kaže! Po tvoji zaslugi ne moremo!’« (Hieng 1993: 358.)

Prav tako problematično, čeprav občutno manj, je razmerje med materjo in mlajšo hčerjo Hedo. Heda je zaljubljena v Feliksa, vendar manj privlačna kot Erna, zato Feliksa ne zanima. Takšno jo vidi ob sestri na kopanju: »Iz tega ozadja se je

vzdigovala Heda v črni trikojasti kopalni obleki: bila je okrogla, prezgodaj dozorela deklica, razkoračeno je stala na močnih nogah, ramena so se ji svetila od kreme, bradavice njenih nenavadno velikih, hlebastih prsi so se izčrtavale v preznojeni tkanini. Ko je nato vstal tudi Feliks, se je kar nekako moral znova ozreti k Erni.« (Hieng 1993: 69.)

Meščanska omikanost deklet je opazna tudi na podlagi nemškega in angleškega izrazoslovja. Sicer pa dojemamo poliglotstvo poleg še nekaterih značilnosti (na primer kozmopolitskost in enciklopedičnost) kot posebnost romana, napisanega s humorne, že rahlo ironične distance (Virk 2008: 13–15).⁶¹

Pripovedovalec je prvoosebni, drugoosebni⁶² in tretjeosebni; prevladuje tretjeosebni; njegova naloga je predvsem opisovati in predstavljati dogodke, dogajanje, okolico, karakterizirati ... Pripovedovanje je večinoma umeščeno v čas dogodkov, nekaj pa tudi po njih. Pripovedovalec je največkrat v vlogi opazovalca, zato tudi osebe predstavi objektivno. Ko je pripovedovalec prvoosebni, je dogajanje predstavljeno z njegovega vidika. Pripovednih perspektiv je več, tako je na primer na začetku romana v ospredju Ernina. Erna se v prvem poglavju spominja očetove smrti (zgodba ne teče linearno), nato je v središču dekličino doživljanje matere in očeta, prav tako skozi spomine (otroška perspektiva). Spomini imajo v romanu pomembno vlogo. Erna opazuje ljudi doma, njihovo zunanost, vedenje, spremembe, med drugim tudi to, da je življenje na graščini postalo skromnejše, brez bučnih zabav in drugih razsipnosti, ki so zaznamovale prejšnje življenje. V tretjem poglavju nastopi prvič Feliks, tedaj se perspektiva spremeni, v ospredju je doživljanje ljudi in okolice z njegovega vidika. Tudi v naslednjih poglavjih je po pričakovanju v ospredju njegova perspektiva in občasno Štefanijina oziroma Hedina. Vsevedni pripovedovalec ni dekle, ženska ali najstnik, a predstavlja zgodbo skozi oči dekleta, ženske in

⁶¹ Hieng se je o prisotnosti humorja in ironije v svojih delih izrazil takole: »Vsak mlad človek je nagnjen k temu, da išče ljudi izven družbe. Sam nisem bil pri tem nobena izjema. Vem, da moji prvi teksti bolehajo na pomanjkanju humorja in ironije. Če pravim, da bolehajo, hočem reči s tem, da pojmem humor in ironijo kot nekakšen stabilizator, ki izravnava in blaži življenjsko konfliktnost.« (Hofman 1978: 64.)

⁶² Prav drugoosebni pripovedovalec posreduje zelo pomembne podatke za razumevanje dogajanja v romanu (Virk 2008: 8). Mnoga besedila v 2. osebi ednine so napisana s subjektivnega vidika romanesknega lika, medtem ko pripovedovalca in bralca ne prepoznamo. Takšna varianta je pogosta v angleški literaturi, v nemški pa je redka (Fludernik 2008: 43).

najstnika.⁶³ Pomembna je izbira časovne fokalizacije, saj vpliva na učinkovitost pripovedi, česar se je zavedal tudi Hieng pri svojem pisanju: Erna pripovedovanje mestoma omeji na to, kar je mislila in čutila kot otrok (primer mamine nezvestobe), pa tudi kasneje, kot dekle. Tako sta večkrat združeni obe perspektivi. Glede na oddaljenost in hitrost pripovedi je zgodba fokalizirana skozi mikroskop – pomembno dogajanje se odvija izredno počasi, manj pomembna dejstva so opisana precizno in natančno, podrobno, nazorno. Podrobno so opisana oblačila in sploh zunanost ljudi, njihovo ravnanje, skratka zelo velik poudarek je na karakterizaciji oseb, pozornost je posvečena tudi naravi (planine, gozd, živali), po kateri se Feliks veliko sprehaja, številni dialogi pa pojasnjujejo dogajanje.

Vinko Möderndorfer, *Nespečnost* (2006)

Boris A. Novak je avtorja v spremni besedi pesniške zbirke *Temno modro kot september* (2003) opredelil kot »umetniškega poliglota«, Matej Bogataj pa ga je v kritiki romana *Nespečnost* poimenoval »multipraktik«. (Bogataj 2007: 267.) Boris A. Novak je v uvodu spremne besede *Nespečnosti* poudaril bistvene značilnosti njegovega pisateljevanja: »Potem ko se je že formiral kot pesnik in vsestranski gledališnik, pa je Möderndorfer dozorel tudi v izvirnega in izrazno močnega pripovednika, ki je z nenavadno plodovitostjo zaznamoval slovensko prozo zadnjih petnajstih let [...]« (A. Novak 2006: 160.) »Möderndorfer sodi med naše najboljše pisce erotične literature [...]« (A. Novak 2006: 161.) Slednje velja tudi za *Nespečnost*, ki je bogata po številu erotičnih prizorov. Boris A. Novak je v spremni besedi predstavil značilnosti Möderndorferjevega pisateljevanja. Tako, na primer, primerja *Nespečnost* s *Tekom za redečo hudičevko* in ugotavlja, da sta si deli podobni po ironičnem in avtoironičnem prikazovanju erotičnih razmerij. Matej Bogataj (2007: 267 – 274) poudarja, da je *Nespečnost* logično nadaljevanje *Teka za redečo hudičevko*. Meni, da roman presega modernizem, prej gre za novodobni naturalizem, pravzaprav za pisavo med tradicijo in modernizmom, uvršča ga med najboljša

⁶³ Prisotnost vsevednega pripovedovalca ni običajna samo v tradicionalnih zgodbah, ampak tudi v sodobnih romanih (Culler 2008: 107).

Möderndorferjeva dela. Avtor romana je v intervjuju s Tanjo Jaklič (2007: 18) o *Nespečnosti* povedal, da gre za njegovo najintimnejše delo, obračun s samim seboj, da je nastalo v življenjskem obdobju, ko se je ozrl na svež način nase. Avtor je tudi povedal, da je roman zelo dolgo nastajal. Napisal ga je v slabem letu, o njem pa je razmišljal kako desetletje. Skozi junaka *Nespečnosti* je spregovoril o življenju svoje družine, dogajanje pa je postavil v Ljubljano (tako tudi *Sedmi val*, *Aritmija*, *Tek za rdečo hudičevko*, *Tretji svet*, *Ime mi je Damjan*, *Cimre* in deloma *Smrt slovenske primadone*). Skupaj z omenjenimi romani ga uvrščamo med urbane romane.⁶⁴

Tokrat gre za prvoosebnega pripovedovalca srednjih let, ki je »tipičen moški nad prepadam«. (Bogataj 2007: 268.) Pripovedovalec, tudi tokrat neimenovan, v zrelih letih, z dvema ponesrečenima zakonoma in najstniško hčerjo »blodi« med sanjami in resničnostjo, spancem in budnostjo, tudi on je (podobno kot v *Teku za rdečo hudičevko*) obseden z žensko, s katero ne more vzpostaviti stereotipnega odnosa moški – ženska, kot bi si želel. V njegovem življenju dominirajo ženske: mama, babica,⁶⁵ Simona (prva žena), Katarina (druga žena) in Nina, vse pa so prikazane skozi pripovedovalčevo perspektivo. Potem ko končno »pobegne« od Katarine (z njo je ostajal zaradi udobja, ki ga nudi zakonsko življenje), pristane v objemu mlade črno laske Nine, s katero se spusti v strastno razmerje. Ko mu ta pove, da je noseča, ga začne mučiti nespečnost, čudno in bolešno stanje budnosti, asociacij, spominjanj. Če je bil v dosedanjih razmerjih on tisti, ki je imel (pre)moč, sta vlogi sedaj zamenjani; v Nininem življenju namreč ni edini moški in upravičeno se sprašuje, ali je res oče nerojenega otroka.⁶⁶ Odnos zakoncev (pripovedovalca in Katarine) je zapleten in problematičen, saj se celo sovražita, zato se pripovedovalec že dalj časa

⁶⁴ Po Nünningu so pomembni sociološko-kulturološki faktorji, kot so rasa, starost, narodnost. Tako v *Nespečnosti* kot v večini drugih omenjenih romanov, ki imajo za dogajalni čas sodobnost, odkrijemo skupne imenovalce: literarni liki običajno sodijo v srednji razred, so belci in slovenske narodnosti. Zaradi teh značilnosti so bralcu bližji in se z njimi tudi lažje identificira.

⁶⁵ »Babica je pravzaprav edino bitje, ob katerem je kot otrok užil toplo varnost. [...] Prav v zvezi z babico Möderndorfer v romanu razvije tisto stran svojega literarnega daru, ki je posvečena liriki: babica je opisana na poetičen, liričen način. Pravzaprav na način, ki je po navadi namenjen liku matere.« (A. Novak 2006: 170.)

⁶⁶ »Seksualna svoboda, ki je bila tako dolgo (predolgo) rezervirana le za moške, je zdaj tudi naravna pravica žensk. Če prav pomislimo, nas v vsakdanjem življenju čedalje bolj obkrožajo nedvoumni znaki tega procesa: v ekonomski propagandi so bile ženske še do pred kratkim izključni seksualni modeli, zdaj vloge modelov vse pogostejše igrajo moški. *Tek za rdečo hudičevko* in *Nespečnost* torej razgrinjata tektonski družbeni prelom, ki pa ostaja 'v senci' bolj vidnih političnih in ekonomskih sprememb – namreč prelom v razmerju med moškim in žensko.« (A. Novak 2006: 163.)

pripravlja, da bo Katarino zapustil in je v tem pogledu razumnejši. V svojih razmišljanjih jo večkrat primerja s svojo prvo ženo in pri tem ugotavlja podobnosti. Pa vendar je bil zelo navezan na obe, čeprav sta se razmerji končali klavrno. Katarina se mu je v nekem trenutku celo zasmilila. Čeprav je ni imel več rad, mu je bilo ob pogledu nanjo vseeno hudo. Zdela se mu je drugačna in spremenjena. »Nisem več zdržal ... Nisem je imel več rad. Vendar mi je v tem trenutku bilo vseeno hudo. Za umret hudo. To ni bilo usmiljenje, bilo je več. Bilo je najino hkratno spoznanje, da s človekom odide tudi del njegovega življenja, del navad, del predmetov, ki smo jih prevzeli za svoje in jih zdaj pogrešamo kot živa bitja [...].« (Möderndorfer 2006: 64.)

Nina je drobna, črnolasa in veliko mlajša od pripovedovalca. Ko zanosi, ne ve, kdo je oče, saj ima poleg pripovedovalca še enega partnerja. Oba »kandidata za očeta« se znajdetata tudi v porodnišnici, ko Nina rojeva. Nina je v primerjavi s Simonom in Katarino povsem drugačna v svojem razmišljanju, načinu življenja in v odnosu do moških. Čeprav ima stalnega partnerja, je to ne odvrne od tega, da se ne bi spustila v (predvsem) seksualno razmerje s pripovedovalcem. Ker je Nina osrednji ženski lik romana oziroma tista, ki odigra v pripovedovalčevem življenju osrednjo vlogo, je karakterizacija usmerjena predvsem k njej in odnosu med njo in osrednjim moškim likom, in je tako posredna kot neposredna. Neposredna se kaže, na primer v (predvsem) pripovedovalčevem opisu zunanosti, prav tako ob presojanju drugih lastnosti, ne samo videza. Njegovi opisi in sodbe (tudi do sebe) so neposredni in kritični. »Takrat sem jo prvič zagledal. Črno punco. Ozkih bokov, z majhno ritko. [...] Nikoli ni gledala predstave, *s tistim vašim dolgočasnim sranjem pa že ne bom zgubljala časa*, je rekla, na zabavo pa je vseeno prišla, na zastonj pijačo in sendviče. Ime ji je bilo Nina. To je vse, kar sem vedel o njej, in pa to, da se rada daje dol, da je zelo *nestanovitna*, kot je rekel moj zelo katoliški prijatelj, ki pa se je vseeno hvalil, da jo je po eni izmed premier povaljal na zadnjem sedežu svojega družinskega karavana [...] Pomislil sem na svoj trebuh, pravzaprav na svoj debeli vamp, prek katerega nisem več videl prstov na nogi. Zasmilil sem se sam sebi. Bi me takšna mala, črna in poskočna srna, ki ima pol kilogramov kot jaz, bi me sploh marala.« (Möderndorfer 2006: 28–29.) Dinamičnost karakterizacije se kaže v različnih

lastnostih literarnih oseb, tako pozitivnih kot negativnih, saj pripovedovalec odkrito priznava svoje slabosti; shematičnost karakterizacije je izpostavljena predvsem v moralni drži literarnih oseb. Morda velja tukaj izpostaviti dejstvo, da se pripovedovalec na Nino iskreno naveže, zato ga njena »nezvestoba« prizadene, pri tem pa pokaže svojo nežnejšo plat. Karakterizacija osrednjih likov je prav tako razvojna. Če je do sedaj on bil tisti, ki mu je bila zvestoba tuja, je sedaj Nina tista, ki ima hkrati dva moška, pripovedovalec pa je ljubosumen. Vedno bolj se zaveda tudi dejstva, da ga je Nina »osvojila«. Prav njena nosečnost ga je pripeljala do razmišljanja o sebi in preteklosti, mu prinesla noči brez sna in zbudila v njem čustva, ki se jih do tega trenutka ni zavedal.

»Pred dvajsetimi leti me ni motilo, da sem lahko živel z dvema ženskama hkrati. To me je vznemirjalo. Vse življenje sem iskal podobna vzburjenja. Zdaj pa me je stisnilo za goltanec, me zadrgnilo. *Ljubosumje?* [...] pograbila me je nekakšna togota, jeza, bes, da se še nekdo dotika njenega trebuha na isti način kot jaz. Ljubosumen sem bil, do norosti, do bolečine, ker se je nekdo drug drznil dotakniti njenega kipečega trebuha. Ker je nekdo drug do nerojenega bitja čutil isto nežnost kot jaz. Zato ji nisem več odprl vrat. Zato je nisem več spustil k sebi. Zato sem jo hotel izbrisati. Črtati. Pozabiti nanjo. Odmisliti njen vonj, njene drzne besede, njen navihani pogled. Pa ni šlo. Ni šlo. Nespečnost se je samo še stopnjevala.« (Möderndorfer 2006: 115.) Podobnosti prepoznamo ob primerjavi osrednjih ženskih likov obeh romanov, Irene iz *Teka za rdečo hudičevko* in Nine iz *Nespečnosti*, tudi v odnosu do pripovedovalca in obratno. Karakterizacija je kombinirana, prevladuje notranji opis pred zunanjim. Literarne like je prav tako zajela razvojna karakterizacija. Ninino brezskrbno življenje prekine nenadna nosečnost, Irenino pa bolezen, zato se njun način življenja spremeni, s tem pa tudi ta obeh pripovedovalcev, saj se tisti iz *Nespečnosti* znajde v vlogi očeta, tisti iz *Teka za rdečo hudičevko* pa ostane brez dekleta, saj ga to brez pojasnila zapusti. Oba moška lika povezuje negotovost ljubezenskega razmerja, saj sta tako Irena kot Nina izredno samosvoji, medtem ko sta »njuna moška« veliko bolj čustvena.

Njegovo življenje je povezano z rojstvom in smrtjo – ta je pogosto sinonim za životarjenje. Sicer je v romanu precej simbolike in podob dvojnosti. Najpogostejše je nasprotje življenje – smrt, o čemer pripovedovalec pogosto razmišlja; zaveda se, da mora spremeniti svoje življenje, sicer bo umrl. V tem primeru smrti ni razumeti dobesedno, pač pa v smislu nekvalitetnega, nesrečnega življenja, življenja brez prave vsebine. Pogosto se sprašuje o smislu življenja. Zakaj živeti? V pripoved vpleta življenjske zgodbe svojih prednikov, njegovo pripovedovanje je pogosto prežeto s spomini, tudi tistimi na otroštvo. Ko govori o dogodkih, ki so zaznamovali njegovo otroštvo,⁶⁷ gleda na svet skozi oči otroka, pri tem pa uporablja jezik odraslih. Pripovedovalec v teh odlomkih pripovedovanje omeji na to, kaj je mislil in čutil kot otrok, vendar prepleteno z vedenjem in razumevanjem, ki ga ima v času pripovedovanja, tako gre za združitev obeh perspektiv. Življenje mu predstavlja sinonim za začetek in srečo. Življenje je prav tako strast, je rojstvo in naključje. A odkar ne spi, je povezan s smrtjo, odkar je odšla Nina, misli le še na smrt, na samomor. A želja po smrti je bila prisotna že pred Nininim odhodom, za nekaj časa izgine le, ko se mu povrne potencia. Že babica mu je pogosto pripovedovala o smrti – da je krivična. Smrt predstavlja konec, življenje pa začetek, kot pravi. Njegova mama umre v istem tednu, ko sam izve, da bo dobil otroka. V sklepnem dejanju se odloči, da se ne bo ubil, pač pa, da bo raje napisal roman.

Opaziti je še druga nasprotja: nespečnost – spanje, sedanjost – preteklost (spomini), sanje – resničnost (budnost), laž – resnica,⁶⁸ moški – ženska, bog – hudič, svetlolaska – črnolaska. Ženske pripovedovalcu očitajo dvoličnost, dvojnost: v študentskih letih je hodil z dvema dekletoma hkrati, v zakonu s Katarino pa je imel ljubice. Tudi njegova mama je živela dvojno življenje: imela je moža in ljubimca. Tako je že zgodaj prišel do spoznanja, da se ljudje lahko ljubijo, tudi če imajo radi še koga

⁶⁷ Pripovedovalca so posebej zaznamovali dogodki, na katerih je bil priča maminim zmenkom z drugim moškim.

⁶⁸ »Jaz pa sem vedno natančno vedel, kaj je laž in kaj resnica, samo vedno sem se odločil za tisto, kar je bilo manj boleče, kar je bolj razveseljevalo, in to je bila prav gotovo *izmišljija*, ki pa so jo navadni ljudje, ki so imeli običajne babice in običajne dedke, vedno razumeli kot laž ...« (Möderndorfer 2006: 56.)

drugega.⁶⁹ Pripovedovalca so v preteklosti zaznamovali strah, samota in utesnjenost. Tudi sanje igrajo v njegovem življenju pomembno vlogo. Je skrivnostnež. Splet usode in naključij sta prav tako del *Nespečnosti* in *Teka za rdečo hudičevko* (značilno tudi za *Čaj s kraljico*), pa tudi žanra tradicionalnega ljubezenskega romana. Vsekakor pa v obeh romanih odkrivam predvsem značilnosti sodobnega slovenskega ljubezenskega romana, v katerem izstopata ljubezenska in erotična motivika. Tako kot v *Teku za rdečo hudičevko* se Möderndorfer tudi v *Nespečnosti* naveže na Balzaca, Hemingwaya, Čehova, pa tudi na Goetheja in Virginio Woolf. Katarine knjige ne zanimajo, on pa ima do njih erotični odnos. Erotika je podobno kot v prejšnjem romanu vseskozi prisotna, ne samo v razmerju z Nino, pač pa tudi v spominih na Katarino in Simono. Möderndorferjevega pisanja brez erotičnih motivov ni, saj je prisotnost erotike del njegovega sloga, »s poetičnim jezikom in z drzno strastnostjo opisuje najtesnejše ljubezensko soočenje dveh teles in dveh bitij, ki segata drug po drugem, da bi presegla lastno samoto in smrtnost.« (A. Novak 2006: 161.)

Möderndorferjev roman je pomemben in poseben zaradi rahljanja stereotipov, pa tudi v smislu drugačnega pogleda na žensko z vidika moškega pisca, saj gre za družbeni preobrat v odnosih med spoloma; v prejšnjih razmerjih je bil pripovedovalec tisti, ki mu je pripadala seksualna svoboda, čeprav jo je skrival, sedaj pa njegovo dekle odkrito prizna, da ima dva partnerja, pripovedovalca in še nekoga, da ima oba rada, je pa v dilemi, kdo je oče njenega otroka. Rahlo komična situacija se odigra v porodnišnici, ko se srečata oba moška. Pripovedovalec se težko sooči in sprijazni z nastalo situacijo, muči ga ljubosumje, pomisli celo na samomor, a kljub vsemu »preživi«. Konec ostaja odprt. Alojzija Zupan Sosič (2007: 114–115) je o delu zapisala, da umetnikova humorno-ironična samoanaliza, v kateri ošvrkne lastno spolnost (tej pripovedovalec očita mačizem, konformizem in impotenco) razgrajuje stereotip o don Juanu. Tudi drugi stereotip: moški – varuh družine (žene Katarine ne zapusti zaradi lastnega udobja) začne izgubljati svojo moč, ko »junak« spozna Nino. Ta namreč ne priznava stereotipov, kot sta na primer hišni angel in žrtvujoča se mati

⁶⁹ »Vsak njen skok čez plot ji je dokazal, da je on v resnici tisti pravi, da je najboljši rdečelasi angel med angeli.« (Möderndorfer 2006: 111.)

(Zupan Sosič 2007: 114–115), kar vpliva v določeni meri tudi na pripovedovalčev pogled na svet in partnerski odnos.

V analizi romanov *Tek za rdečo hudičevko* in *Nespečnost* Vinka Möderndorferja sem se posvetila predvsem raziskavi ženskih literarnih oseb; te sem opazovala v različnih družbenih vlogah in socialnih okoljih ter v odnosih z bližnjimi. Posebna pozornost je veljala odnosu moški – ženska, preučila pa sem tudi družbeni okvir in prostor, ki ga zavzemajo ženski liki znotraj tega in prišla do naslednjih ugotovitev. Ženska se pojavlja kot glavna ali stranska literarna oseba v različnih družbenih vlogah in socialnih okoljih, hkrati pa ženske pogosto ne živijo »klasičnega« družinskega življenja, pač pa so ekonomsko in posledično tudi seksualno neodvisne. Takšen način življenja je bil včasih rezerviran le za moški svet, v zadnjih desetletjih pa je tudi na tem področju prišlo do pomembnega preobrata. Pravzaprav so vloge celo zamenjane. Ugotavljam, da posplošitve o tipičnih ženskih lastnostih (nežna, plaha, sentimentalna, konservativna, občutljiva, topla, prijazna) za izbrane ženske like ne držijo, saj jim lahko pripišemo lastnosti (dominantne, čustveno stabilne, samoobvladane) in sprejemanje vrednot (hedonske, materialne, čutne), ki bi naj veljale predvsem za moške.

Vinko Möderndorfer je prikazal nestereotipno podobo ženske in deloma nestereotipno podobo moškega, ki si za partnerko želi »žrtvujočo se mater«, sebe pa vidi v vlogi »don Juana«, kar pa se v realnem življenju ne izide, s čimer se izredno težko spopade in menda nikoli dokončno ne sprijazni, saj so v njem pregloboko zasidrani vzorci tradicionalnega družinskega življenja. Med nastankoma romanov je deset let razlike in zdi se, da je avtor v tem času »dozorel« tudi smislu literarnega (realnega, iskrenega in hkrati čustvenega) prikaza odnosov med spoloma.

Jani Virk, *Aritmija* (2004)

Tudi v *Aritmiji* je pripovedovalec tretjeosebni in pripoveduje o petinštiridesetletnem poročenem poslovnežu Klemnu Jagru, ki je notranje prazen in zdolgočasen, kar je tudi sicer pogosta značilnost Virkovih najnovejših romaneskni literarnih likov

(*Zadnja Sergijeva skušnjava, Ljubezni v zraku*), prav tako pa je to splošna značilnost literarnih oseb sodobnega slovenskega romana. »Klemen predstavlja stereotipno podobo slovenskega japija, ki je nujno skrajno površinska. Takšna podoba junaka in njegov odnos do sveta sta značilna za t. i. blank fiction oz. pripovedništvo praznine, katerega najbolj znani avtor je Bret Easton Ellis z romanoma *Manj kot nič* in *Ameriški psiho* [...] Za pripovedništvo praznine je značilna vezanost na sodobni urbani svet. Glavni junaki so omamljeni potrošniki, urbani deviantneži, bohemi in spolni izobčenci, romani so nabiti z imeni realnih blagovnih znamk, popularnih barov in restavracij, televizijskih postaj, revij ipd., tako da mestoma spominjajo na reklamne slogane. Dokončna izpraznjenost subjekta in romanesknega sveta povzroči, da med realnostjo in junakovo fikcijo ni več jasne ločnice, ampak postaja ta zabrisana ali pa imaginarnost postavljena celo med samo realnost.« (Troha 2005: 10.) Tudi ženske v Klemnovem življenju so razdvojene in iščejo uteho zgolj v spolnosti. Po petnajstih letih zakona se je žene naveličal, njeno vedenje pa zbuja v njem celo neprijetne občutke.⁷⁰ Spremljajo ga občasni napadi tesnobe in preganjave, vse pogosteje razmišlja o umrlem družabniku Borutu, v sanjah pa se srečuje s podobami študijskega kolega Blaža. Srečanje s štoparko Kajo daje slutiti, da se bo Klemново življenje spremenilo,⁷¹ čeprav konec ostaja odprt. Spet ga premami narava, zave se, kako nesmiselno je pehanje za zgolj materialnimi dobrinami in bežanje pred čustvi. Kaja in njena mama sta drugačni ženski, kot jih je bil doslej vajen v svoji bližini. Živita na vasi in se s težavo prebijata skozi vsakdan. Sta preprosti, »domači«, v njuni bližini občuti Klemen toplino, razumevanje, ljubezen. Zave se, da je zanj rešitev le v vrnitvi k naravi in zmernejšemu ritmu življenja, v umirjenosti, ljubezni, razumevanju, človečnosti.

Dogajanje je postavljeno predvsem v Ljubljano, delno tudi v Benetke in na Dunaj. Stik z naravo najde glavni protagonist po naključju na Primorskem, v Novi Gorici in

⁷⁰ »Sovražil je, če je kdo, kdor koli, Erna, Ingrid ali naključna prijateljica noči, stopal po njegovih sedežih, zazrl se je v njene na sveže depilirane noge na črnem usnju njegovega ljubega beemvejča, na živce mu je šlo, da se vede kot lahkomišelna, neobremenjena najstnica.« (Virk 2004: 79–80.)

⁷¹ »Čutil je, kako diha pokrajina, skoraj slišal je, kako teče čas in se spaja z naravo in njegovim minljivim telesom. Ni ga bilo strah negotovosti, ni žaloval za stvarmi, ki jih je puščal za sabo, pomislil je, da bo po vseh svojih avanturah končno naredil nekaj, kar bo zares vse osupnilo, in figo mu je bilo mar za vse, posmehnil se je svoji misli in svoji nečimrnosti.« (Virk 2004: 150.)

Brdih. Ta del Slovenije je tudi povezan z ljudmi, ki so mu bili nekdaj blizu, saj je bil kot študent filozofije drugačen, sedaj pa je v krutem poslovnem svetu postal trd in čustveno hrom. Prav v vrnitvi v naravo vidi rešitev tudi zase, saj ga že dalj časa skrbi opešano zdravje, ki je posledica nezdravega in prehitrega življenjskega sloga. Nekateri kraji/mesta/države pa so omenjeni le kot možnost za preživljanje dopusta ali kot mesta službovanja, na primer: Bruselj, Ženevsko jezero, Sejšeli, Dominikanska republika, New York, Pariz, London, Schladming, St. Moritz.

Ženski liki so stranski in prikazani (tudi) skozi oči osrednjega literarnega lika.⁷² Temu predstavljajo predvsem objekt telesnega zadovoljstva, njihovim svojstvenim značilnostim se posmehuje. Tako so mu kosila z Ingrid in pogovori o njeni službi, karieri, zaročencu, filmih le neprijetna obveznost, čeprav se pretvarja in kaže navidezno zanimanje. Z ženo Žano ga povezujejo interesi, ki temeljijo na materialnih dobrinah in seksualni svobodi. Vpliv okolice je negativen, družabno življenje pa se odvija predvsem v lokalih in svingerskih klubih. Žana preživlja dni v čakanju na moža, ki se pozno vrača s »poslovnih srečanj«. Njuno skupno življenje je dolgočasno in rutinsko. Dolgočasje, osamljenost in razočaranje Žana utaplja v alkoholu. Njena podoba je v trenutkih opitosti groteskna, odbijajoča in hkrati žalostna. Brezbrižnost in apatičnost do sebe in drugih je razvidna iz njenega vedenja, dejanj, tudi govorne karakterizacije odsekanih stavkov, kratkih in skopih povedi. Klemnovi ljubici Erna in Ingrid sta poslovno uspešni. Prva je samska privlačna uspešna novinarka, drzna, samozavestna, samovšečna, zvita, vztrajna in se s položajem ljubice ne more sprijazniti, saj si želi ustvariti družino. V tovrstnih »ambicijah« jo podpira mama, ki je Klemnovih let. V govorni karakterizaciji izstopajo pomanjševalnice, namenjene zapeljevanju Klemna, na primer: »‘Moj medo Klemen, moj piki Jagrček’.« (Virk 2004: 30.) Družbeno poreklo ni znano, vendar je jasno, da Erna ni tako dobro situirana kot njen ljubimec, saj se je z novinarsko plača prisiljena zadovoljiti z najemniškim stanovanjem v delavskem naselju. Več kot očitno pa je, da bi se rada povzpela po družbeni lestvici. Njeno družabno življenje se odvija v stanovanjih, lokalih, restavracijah, diskotekah (kjer se zabava s prijateljicami in sodelavkami).

⁷² Klemen je edini dinamični literarni lik z zaokroženim značajem, prav tako je samo on psihološko karakteriziran, druge literarne osebe so statične.

Ingrid je zaročena, Avstrijka, zaposlena v Sloveniji v gospodarstvu, je manj samozavestna in ne tako preračunljiva kot Erna ter bolj čustvena; zaradi nezvestobe se spopada z občutki krivde. Prihodnost skrbno načrtuje, je urejena, vljudna, natančna in zanesljiva. Te lastnosti bi lahko bile stereotipno povezane z njenim avstrijskim poreklom. Prav tako kot Erna tudi ona Klemna nagovarja z ljubkovalnimi besedami: »‘Srček, ne bo me, nepredvideni obisk z ambasade, bi šlo popoldne, muci?’ se mu je dobrikala.« (Virk 2004: 21.) Njen govor je umirjen: »‘Spet odhajaš,’ je rekla, z majhno grenko ostjo očitka v mirnem stavku.« (Virk 2004: 29.) Hrepenenje po domu izrazi z nemško besedo »Heimweh«. Z zaročencem preživlja proste dni, med tednom pa se srečuje s Klemnom v stanovanju, francoski in kitajski restavraciji, hotelu. Obe ženski imata z ljubimcem tako intimna kot poslovna razmerja. Njune skupne lastnosti so ekonomska neodvisnost, želja po karieri in svobodna spolnost. A Klemna poleg stalnih partneric mikajo tudi druge ženske, na primer tajnica Tamara. S Klemnom ima strogo poslovno razmerje in z njim ne želi biti intimna, kar Klemna jezi, saj vsako zavrnitev razume kot neuspeh. V tem delu romana je nakazana problematika odnosa med delodajalcem in delavko. Sodelavka Anita Kovač je nasprotje tajnice Tamare, saj svojemu nadrejenemu poleg poslovnih ponuja tudi seksualne usluge, zanje pa pričakuje privilegiran položaj. Tudi v tem delu je nakazana problematika sodobne družbe – ponuditi svoje telo za doseg drugih (na primer kariernih) ciljev.

Klemen rad opazuje lepa dekleta s privlačnimi postavami; opazuje jih povsod, tudi na fitnesu, kjer mu posebej ugaja maserka Nika, vendar se mu izmika, kar ga ponovno jezi. Skušaja se ji približati tako, da ji prinaša darila. Njegove poglede pritegujejo go-go plesalke in hostese. »[i]zmenično je opazoval svoje nabrekajoče mišice in skupino go-go plesalk iz agencije za prosti čas in razvedrilo, ki se je usula po tekaških napravah [...] Stare so bile okrog dvajset, sama mlada napeta telesa brez maščobe, povešenih ritnic in obtrebušnih oblog, paketi čistega užitka, zaviti v fino gladko kožo. Z neprizadetostjo fotografske leče je drsel po njihovih telesih in obrazih [...]« (Virk 2004: 18.) Telo se pojavlja kot sredstvo za doseg cilja, protagonisti so

obsedeni s popolnim videzom svojega telesa in ga tudi zlorabljajo.⁷³ Klemen pazi na zdravo prehrano, redno telovadi, ne kadi, pije pa le najboljši šampanjec z namenom, da ostane privlačen kljub letom, zato je discipliniran. Njegovo telo predstavlja vir užitka ženskam, ki imajo prav tako rade privlačna moška telesa. »Pazil je na svoje telo, ni kadil, ni pil, razen šampanjca, najboljših znamk šampanjcev, to že, spadalo je zraven. Jutranja telovadba, opoldanski fitness, tega ni opuščal niti v tujini, če je le imel priložnost. Zato je bil ob vseh večerjah in neredkih celonočnih prehranjevalnih in vsakršnih orgijah njegov trebuh še vedno raven in mišice napete, čeprav se je bližal petinštiridesetim.« (Virk 2004: 17.) Ne le moški tudi dekleta hrepenijo po popolnem telesu. Klemen priznava svojo odvisnost od seksualnosti in ženskega telesa.⁷⁴ Ženske in moški ponujajo svoja telesa za plačilo. Takšno je srečanje Klemna z Lizzy, prostitutko na Dunaju, ki je spontano in nenačrtovano. Vendar se tokrat začno v njem prebujati čustva, ki jih do sedaj ni bil vajen. Prav zato se k Lizzy naslednji dan ne vrne, saj v njegovem strogo načrtovanem življenju ni prostora za ljubezen. »[L]jubezen je že davno izgubila svojo moč, v življenju uspešnega poslovneža praktično ne obstaja (obrise nekakšnega spomina na ljubezen lahko zasledimo le ob njegovem spominu na sošolko iz študentskih let). Žena Žana je prisotno-domača zaradi svojega vonja, ki ga spremlja že leta, med njima ni nobene iskrenosti, le lažno dajanje svobode; ob skupnih svinganjih ima Klemen še tri stalne ljubice, seveda ob plejadi naključnih ljubimk 'na otip'.« (Klopčič 2005: 324.) Sodobna ženska običajno odstopa od stereotipnih vzorcev, na kar kaže tudi karakterizacija literarnih oseb, ki ne živijo »klasičnega« družinskega življenja, pač pa so ekonomsko in posledično tudi seksualno neodvisne.

Menim, da je roman pomemben zaradi dokumentiranja družbenega dogajanja naše dobe, saj prikazuje podobo družbe in reflektira družbene spremembe. Močno v

⁷³ O telesu kot konzumnem objektu piše Nataša Sukič (2001: 331) v članku *Androginitet – utopija seksualnih revolucij*: »Telo, njegova omniprezenca v reklamah, modi in množični kulturi, higienski, dietetični in terapevtski kult, ki ga obdaja, obsedenost z mladostjo, lepoto, moškostjo/ženskostjo, je kulturno dejstvo. V dolgem procesu sakralizacije telesa – od telesa kot temeljne vrednosti do funkcionalnega telesa, ki ni več meseno v smislu religijskega koncepta, ki ni več delovna sila v smislu industrijske logike, temveč je ponovno prepoznavno v vsej svoji materialnosti kot narcistični kulturni objekt oziroma element družbenih ritualov in taktik – sta lepota in eroticizem poglavitna *leitmotiva*.«

⁷⁴ Seksualnost je povezana s potrošniško družbo: »Seksualnost je v prvih linijah potrošniške družbe in postaja svojevrsten erotični festival z vsem, kar sodi zraven. Vse to sovпада z globokimi spremembami v odnosu med spoloma, kot tudi z razmerji med telesom in spolom.« (Sukič 2001: 331.)

ospredju so skrbi sodobnega človeka, družbeno ozadje, v vseh teh segmentih prepoznamo realnost. Družbena resničnost našega kulturnega prostora se kaže v romanu v nekaterih tipičnih podobah, značilnostih, vedenju literarnih likov, v njihovem življenjskem slogu in miselnosti. Za izbrani roman veljajo tudi naslednje značilnosti, ki so tudi sicer skupni imenovalci najnovejših slovenskih romanov (Zupan Sosič 2006: 39–44): intimna zgodba, prevrednotenje klasičnih predstav ženskosti, ljubezenski trikotniki, hrepenenje po ljubezni, precejšnje število erotičnih prizorov, zdolgočasnost, izpraznjenost, otopelost literarnih oseb.

Pripovedovalec je umeščen zunaj zgodbe. Neimenovani poslušalci iz besedila razberemo pripovedovalca. Pripovedovanje je večinoma umeščeno v čas dogodkov, mestoma v čas po njih: ta del predstavljajo predvsem Klemnovi spomini na študijska leta in takratna prijateljstva. Pripovednih glasov je več, najbolj je prisoten Klemnov, saj je osrednji literarni lik, v manjši meri so prisotni tudi glasovi drugih, na primer Erne, Ingrid in Žane. Fokalizator in pripovedovalec nista isti osebi. Pripovedovalec je en sam, fokalizatorjev pa je več. Pripovedovanje v fokus večinoma postavi dogodke takrat, ko so se zgodili, redko veliko kasneje. To so predvsem Klemnovi spomini, ki pa v romanu ne zavzemajo prav veliko prostora: »[v]anj je iz spomina pronicalo toplo, svobodno občutje iz študentskih časov, ko je v svoji najemniški sobi kdaj cele dni preležal v postelji in dneve in dneve bral knjige, ne da bi se menil za hrano in pijačo in prijatelje, zatopljen v svoje misli je postopal po prostoru in skoraj pozabil, da v njem ni sam.« (Virk 2004: 136.)

Zgodba (večinoma) teče linearno, izpostavlja pa nekatere aktualne teme: osamljenost in odsotnost čustev, predvsem tistih pozitivnih: ljubezen, sočutje, toplina medčloveških odnosov. Vsakdan je pogosto povezan s sodobno tehnologijo in njenimi vplivi na kakovost življenja posameznika. Mobilni telefoni, njihovo nenehno zvonjenje, računalniki in druga »navlaka« narekujejo hiter in stresen tempo življenja, ki ne dopušča časa za razmišljanje, duhovne vrednote pa so potisnjene na stranski tir. Življenje literarnih oseb se tako vrti predvsem okrog zaslužka, udobnega življenja in raznih razvad, kot so uživanje v dobri hrani, pijači, v zabavah, na potovanjih ... Sodobni človek je zasvojen z delom, alkoholom, drogami in spolnostjo. Med

moškimi in ženskami v tem pogledu ni razlik. Od oblik odvisnosti je v ospredju alkoholizem, ki je v romanu prikazan bolj kot problem žensk, predvsem Žane. Sicer je alkohol stalni spremljevalec tudi drugih oseb: Klemna, ki pije izključno le najkvalitetnejši šampanjec, Erne, ki se opita zabava s prijateljicami v enem od ljubljanskih lokalov. (problem alkoholizma zasledimo tudi v *Sedmem valu*, in sicer kot uteha moškega, nesrečnega v zakonu). Med izpostavljenimi temami je našla svoje mesto erotika. (tudi v *Sedmem valu*, predvsem kot Larin beg pred nezadovoljstvom oziroma zdolgočasenostjo, kot iskanje nečesa, spolnost brez ljubezni ...). Erotika, spolnost, erotične sanje, spolne fantazije, so del vsakdana. Erotične fantazije pa sežejo še dlje: vanje so vključene tudi ženske, ki jih glavni protagonist vsakodnevno videva, posebej takrat, ko je nervozen ali ga pestijo težave. Spolnost mu zato nudi beg iz resničnosti, beg pred težavami. V spolni združitvi manjka čustvena bližina. Pogosti spremljevalci takšnega načina življenja so nervoza, strahovi, nespečnost, strah pred boleznijo in smrtjo, sanje, največkrat kot nočne more, neiskrenost, stres, napadi tesnobe, preganjavica, laganje oziroma prilagajanje resnice, bitka s časom, jeza, pohlep, misel na samomor.

Kompozicija romana je nezapletena, na stopetdesetih straneh in kratkih devetindvajsetih poglavjih prebiramo enostavno zgodbo. Od literarnih sredstev avtor največkrat pripoveduje in opisuje, precej je tudi notranjega monologa, medtem ko so dialogi skopi in kratki. Od prvin, ki zaznamujejo razdaljo do pripovedi, je opaznih nekaj grotesknih prizorov, ki so vezani predvsem na opito Žanino podobo: »Globoko je dihala in hropla, slišati je bilo, kot da se je v njenem grlu zataknila membrana iz strjenih telesnih tekočin, ki jo z vodenim, brbotajočim hrkanjem zaman poskuša spraviti skozi prehod med nabrekli mandeljni. Ni užival ob pogledu nanjo, čez spodnji rob ustnice ji je polzela rjavkasta slina in puščala sled proti licu, z neenakomerno, lisasto progo je presekala zmečane plasti pudra in razgalila blede, luknjičavo kožo.« (Virk 2004: 112.) Roman ima značilnosti slovenskega sodobnega urbanega romana. Klemen se kot tipični predstavnik današnjega časa najbolje počuti v velikih mestih, še več, celo Ljubljana ga včasih utesnjuje in se mu zdi premajhna. Tako se izrazi, ko se z Ingrid odpelje na službeno pot na Dunaj. »Že dolgo se ni počutil tako dobro, potreboval je potovanje, potreboval je neznane ljudi, zrak večjega

mesta.« (Virk 2004: 46.) Ni toliko pomembno, kako Klemen doživlja mesto, ampak kako je mesto s svojim utripom in načinom življenja povezano z ženskimi literarnimi liki, ki se v večini pojavljajo v mestnem okolju, predvsem Ljubljane: Žana, Ingrid, Erna, Anita, Lizzy, Nika, hostese, plesalke in druge ženske, ki jih Klemen naključno srečuje. Z mestom – natančneje Ljubljano – je bil povezan že od nekdaj, čeprav jo je v študentskih letih doživljal drugače. Nekoč je v njej živel kot študent, brez ambicij in velikih obveznosti, posvečal se je študiju, branju, druženju s prijatelji. Spominja se lokalov, v katerih so se zadrževali, glasbe, ki so jo takrat poslušali. Vse to obstaja tudi danes, le da se je sam spremenil. Naključje pa ga vendarle spet popelje v »nekdanji svet«, ga spreobrne oziroma spomni na to, da se je takrat bolje počutil. Narava nanj deluje blagodejno in vpliva na njegov čustveni svet. Spet se v njem prebudi bistvo, prvotni Klemen, njegova boljša stran, na katero je v vseh letih pehanja za denarjem, pozabil. Pot k naravi najde ponovno tudi zaradi strahu pred boleznijo in smrtjo.

Vladimir P. Štefanec, *Viktor Jelen, sanjač* (2002)

V sodobno dogajanje mestnega okolja je postavljen tudi roman *Viktor Jelen, sanjač*. Tega bom primerjala s *Čajem s kraljico*, mestoma bom oba povezala z *Aritmijo* in *Sedmim valom*.

Viktor Jelen je sedemindvajsetletni izobraženec s prvo službo pri časopisu Kronist. Že v naslovu je izpostavljena njegova temeljna karakterna lastnost: je namreč sanjač, romantik, ki si pri belem dnevu v mislih slika lepšo prihodnost, ponoči pa se pogreza v prav tako romantične sanje, v katerih nastopa sam, v naravnem okolju graščine in reke, kar mu kot romantiku tudi bolj ustreza kot mestno okolje, v katerem živi. Avtor romana v intervjuju za Sodobnost spregovori o pomembnosti sanj, ki se prepletajo z resničnostjo: »Sanje se z resničnostjo prepletajo tudi v naših življenjih oziroma jo pomembno sooblikujejo, četudi se ponavadi tega ne zavedamo. [...] Sam sem jih doslej uporabljal različno, bodisi na korekten 'klinični' način, kot odslikavo 'realnega' dogajanja, na primer v *Viktorju Jелenu* [...]« (Bratina 2003: 1250–1251.)

Viktor se v resničnem življenju ne znajde najbolje. Prijateljev nima, znancev le malo, o njegovi družini ne teče beseda. V družbo ne zahaja, dekleta prav tako nima, tudi v službi se izogiba stikov, je individualist in samotar, veliko raje opazovalec kot pa aktivni udeleženec življenja, ki ga mnogokrat usmerjajo naključja in usoda. Miren pristan, službo in somišljenike naposled najde (prav tako po naključju) v živalskem vrtu, med jeleni (Jelen se tudi piše), kjer postane pomočnik direktorja, predvsem pa zadovoljen s seboj in svojim življenjem, saj je njegovo delo cenjeno, pri časopisu je bil namreč deležen nenehnih kritik, ki so dobile epilog v odpovedi. Vasja Bratina (2003: 1039–1041) je Viktorja označil kot neprilagojenega posameznika, ki je sicer hvaležen lik, več kot primeren za literarno obdelavo, v njem pa večina bralcev lahko spozna vsaj delček sebe. Gaja Kos (2003: 236–239) primerja Štefančeve junake z Möderndorferjevimi, Viktorja pa s Hudečkovim Petrom iz *Golobarja*.

Karakterizacija osrednjega literarnega lika je tako posredna kot neposredna. Že v naslovu je označen kot sanjač, romantik. O neposredni karakterizaciji pričajo tudi njegova dejanja: podnevi sanjari, ne znajde se najbolje v vsakdanjem življenju, prijateljev nima in znancev le malo, ne zahaja v družbo, v službi ne navezuje stikov s sodelavci, odnos z ženskami je problematičen (atraktivne so zanj nedosegljive), pomanjkanje smisla za humor. O njegovem značaju tako izvemo le iz njegovega pripovedovanja. Karakterizacija je dinamična, saj je osrednji literarni lik nosilec več različnih, tako pozitivnih kot negativnih kakršnih lastnosti. Vendar je Viktor Jelen popolno nasprotje Klemna Jagra iz *Aritmije*. Slednji je namreč tako poslovno kot zasebno uspešen, zelo samozavesten in samovšečen. Predvsem pa »žanje uspehe« pri ženskah. Morda tudi simbolika v njegovem priimku: Jagr (iz nemščine Jäger – lovec). Prav tako je mogoče primerjati ženske like (Diana, Ana) iz romana *Viktor Jelen, sanjač* z ženskimi liki iz *Aritmije*, saj med njimi najdemo vzporednice. V obeh romanah so ti namreč stranski, statični in ploščati značaji. Predvsem bi za primerjavo izpostavila Klemnovo sodelavko Anito Kovač, ki si, prav tako kot Diana in Ana, želi poslovnega uspeha, zanj pa je pripravljena ponuditi tako znanje kot telo. Od vseh literarnih likov so bralcu dostopne le misli glavnega protagonista, personalnega pripovedovalca. Predstavljena je zavest glavnega literarnega lika brez prisotnosti pripovedne instance. Njegov lik in deloma tudi lik hišnikove vdove označujejo

ironija humor in groteska. Vse te prvine, ki se včasih med seboj prepletajo, pa so prav tako opazne na zgodbeni ravni. Takšen je na primer prizor z Viktorjem in hišnico, humorno-ironičen je Viktorjev obisk živalskega vrta, spanje skupaj z jeleni ter tamkajšnja zaposlitev.

V nadaljevanju me bo zanimal predvsem Viktorjev odnos do žensk in žensk do njega, zato bo nadaljnja raziskava osredotočena predvsem na ta vidik. Čeprav se bliža tridesetim, še ni imel »resne zveze«, kar vključuje tudi njegovo intimno plat življenja. Ženske, ki jih srečuje v svoji neposredni bližini, so: Ana – dekle za informacijskim pultom Kronista, njegovo nekdanje dekle Diana – sedaj voditeljica TV-prodaje, in hišnikova vdova. Viktor ugotavlja, da mu navezovanje stikov z dekleti nikakor ne gre od rok, kar pojasni takole: »Problem je v tem, da preprosto ne znam z ženskami. Ne znam se jim prav približati, ne znam začeti prikladnega pogovora, ne znam organizirati dovolj zanimivega in prijetnega zmenka, ne znam duhovičiti, ne znam biti šarmanten ... in konec koncev: nimam avtomobila, da bi jih kam peljal, nimam oblek, s katerimi bi nanje naredil vtis, in nimam denarja, da bi jih povabil na spodobno večerjo.« (Štefanec 2002: 22–23.) V njegovi izjavi pa razberemo tudi duh časa, vpliv materialnih dobrin na uspešnost v partnerskem odnosu (podobno Jani Virk, *Aritmija*). Poleg tega, da že tako ali tako ni kaj prida zanimiv, kot ugotavlja sam, tudi avtomobila in denarja nima, s čimer bi pri dekletih naredil vtis. Njegova narava je takšna, da se (tudi) odnosov loteva skrajno previdno, po neuspehu pa jih analizira. Tako si že pred samo vzpostavitvijo pristnega odnosa postavlja številna vprašanja: *»Koliko je stara? Kaj počenja? S kom se druži? Kaj ima v glavi? Kaj pod obleko? Je dolgočasna? Je preživahna? Se oblači premalo ženstveno? Preveč izzivalno? Je preveč fina? Preveč prostaška? Se preveč parfumira? Premalo umiva? Kakšni moški so ji všeč? Koliko jih je že imela? Da ni slučajno lezbijka? Ali pa sadistka? ...«* (Štefanec 2002: 23.) Družine si ne želi ustvariti, od žensk pa pričakuje zgolj telesni užitek. Odgovornosti se izogiba. V intervjuju z avtorjem romana novinar izpostavi dejstvo, da imajo ženski liki v Štefančevih romanih večinoma postransko vlogo in so morda zato stereotipno zabrisani. Štefanec pojasnjuje, da je največ odnosov moški-ženska prav v romanu, *Viktor Jelen, sanjač*, vendar ti odnosi niso posebno pristni in globoki, čeprav si

naslovni junak prizadeva, da bi bilo drugače. »Ženske ostajajo zanj slabo raziskan, skrivnosten planet.« (Bratina 2003: 1253.)⁷⁵ Izpostaviti je potrebno problem alkoholizma, saj je alkohol stalni spremljevalec današnjega, predvsem mladega človeka, brez katerega si ta zabave ne zna predstavljati. Podoben motiv zasledimo v *Aritmiji* in *Sedmem valu*. Viktorju alkohol ni le sredstvo sprostitve, pač pa tudi način za doseg cilja – osvojiti dekle. Tako po ne prav uspešnem zmenku z Ano ugotavlja: »Čeprav sem bil odločen, da poskušam punco pripraviti do kakšne uglajene alkoholne variante, kakšnega kozarčka vina ali piva, ki mu skoraj samodejno sledi naslednji, kar bi mi zagotovo olajšalo delo, tega nisem izpeljal [...]« (Štefanec 2002: 53.) K ljubezenskemu uspehu bi prav tako pripomogel smisel za humor, saj imajo dekleta rada fante, ki jih znajo nasmejati. Obžaluje, da mu ta lastnost manjka, pravzaprav si kot romantik želi, da bi živel v dobi pisem, saj svoja čustva veliko lažje in bolje izrazi pisno. Žal je to obdobje mimo in temu pripisuje deloma svoj neuspeh pri ženskah: »Včasih se mi zdi, da ne živim v pravem času, da sem izgubljen slepi potnik v brezpotju časa in da moje mesto v resnici ni v času, v katerem sedaj živim, ampak nekje v preteklosti, vsaj sto ali dvesto let nazaj. Takrat ni bilo vse odvisno od govorjenja v živo, osebnega ali telefonskega, takrat so bila upoštevana tudi pisma, ta danes skorajda izumrla oblika osebnih stikov. Za pisma si lahko človek vzame čas, vse natanko premisli in šele potem prelije na papir, lahko si tudi naredi osnutek, ali pisanje, ki se mu ne posreči, zavrže in napiše novo.« (Štefanec 2002: 55.) Iz besedila je razbrati družbeni ideal mladega vitkega ženskega telesa. Prav takšno stališče sprejema Viktor: Diana je zanj predmet poželenja za razliko od hišnikove vdove, ki je neurejena in »debela babnica«, kot jo sam poimenuje. Vendar se mu prav ta ponuja, medtem ko je Diana zanj nedosegljiva. Iz njegovega izrazoslovja in drže odseva predvsem nespoštljiv in zaničevalen odnos do žensk, ki so lahko »koristne« le, če ga spolno zadovoljijo, medtem ko o čustveni plati ni govora. Neuspehim in kratkotrajnim ljubezenskim srečanjem vedno sledijo analize, v katerih trpeče

⁷⁵ Ne le za Viktorja Jelena, sanjača, ampak tudi za prva dva romana (vsi trije tvorijo trilogijo), *Morje novih obal* in *Sprehajalec z nočnih ulic*, je značilno prepletanje resničnega in sanjskega sveta na simbolni ravni. Prav tako je skupni imenovalac vseh treh romanov urbano okolje in površinski odnos med moškim in žensko, ugotavlja Bratina. »Ženska psiha, mnogoplastnost odnosov med spoloma, zgolj zametki nečesa, kar bi se lahko razvilo tudi v partnerski odnos, ostajajo zunaj domene trilogije. To sicer samo po sebi ni nič tragičnega, vneslo pa bi dodatno, dostikrat pomembno razsežnost, ki bi uravnotežila celotno sliko in pojila sušnost naprežanj glavnih oseb.« (Bratina 2003: 1041.)

podoživlja srečanja in razmišlja, kje ga je polomil in kaj bi lahko izpeljal boljše. Ana je prijazno dekle izza informacijskega pulta zgradbe, kjer je sedež časopisa Kronist. Viktor jo želi očarati, osvajanja pa se loti tako, da jo povabi v službeni bife. Opogumlja ga dejstvo, da dekle ni nikakršna krasotica in je zato primerna zanj. Ta izjava da vedeti, da Viktor o sebi nima prav visokega mnenja. Bralcu na iskren, preprost, neposreden, rahlo naiven način (to je tudi sicer značilnost njegovega načina pripovedovanja) razkrije svoje stališče o Ani in na splošno o ženskah, iz njegovih izjav pa veje duh današnjega časa in družbenih zakonitosti ter norm, ki imajo vpliv na ravnanje deklet: »Zdi se mi dovolj skromna in umirjena, gotovo ni ena tistih lovač, ki so v boju za dobro službo ali bogatega tipa pripravljene storiti marsikaj in še več, v hipu pozabiti na svoje dostojanstvo in za svoje trenutne cilje izpostaviti tako dušo, kot telo.« (Štefanec 2002: 41.) Vendar mu razgovor z dekletom razkrije, da so bile njegove predstave napačne, saj ima Ana ambicije, ta služba pa je le odskočna deska do primernejšega delovnega mesta. Dodatno ga razoroži dejstvo, da si želi uspešneža, ki ji bo pomagal do zelenega.

Viktor se pogosto kratkočasi z gledanjem televizije. Nekega dne je pogled v televizijski ekran še posebej zanimiv, saj v oddaji TV-prodaja zagleda kot voditeljico Diano, simpatijo iz gimnazijskih dni, s katero je okušal slast tri tedne, nakar ga je zapustila zaradi nekega bolj »izkušenega cepca«. Z zvijačo si priskrbi njeno telefonsko številko in naslov, nato pa se potika po njeni ulici, v upanju, da jo bo srečal. Ves čas razmišlja o njej in si predstavlja, kako živi. Nanjo bi rad naredil vtis, čeprav Diana ni takšne vrste dekle, ki bi ji največ pomenila lepa zunanost, meni sam pri sebi. Verjetno je brez stalne službe (kar je tudi del današnjega vsakdana), razmišlja Viktor. Ko po treh dneh že skorajda obupa, ga v bližnji trgovinici povsem nepričakovano pozdravi. Spregovorita nekaj besed, Viktor si v želji, narediti vtis, pomaga z lažjo, da je zaposlen pri Kronistu. Obisk mu ne prinese nobenih spodbud, saj hitro postane jasno, da je Diana dekle, ki je ves čas v gibanju. Novo upanje pomeni Dianino povabilo na modno revijo, na kateri se predstavi tudi sama. Viktor občuduje telesa mladenk (vzporednice z Leo Kralj iz *Smrt slovenske primadone*) in uživa ob misli, da ga je dekle povabilo, ker ji je všeč. Ob vprašanju, ali je koga

pripeljal, ki bi lahko koristil njeni karieri, mu postane jasno, da se je ponovno zmotil, da je »sanjal«.

Ženska je predstavljena skozi oči glavnega protagonista Viktorja Jelena. Z vidika spolnokritične pripovedne teorije se v mnogih romanih pojavljajo ženski literarni liki predvsem z vidika moško konstituirane pripovedne instance in/ali so predstavljeni skozi oči moškega protagonista ter imajo status objekta (Nünning 2004: 164). Pripovedovanje odkriva tudi (posredno) položaj ženske v sodobni družbi in današnjem času, kar sem deloma nakazala že v zgoraj zapisanem besedilu. Tako so mlada, izobražena dekleta, prisiljena delati na delovnih mestih za določen čas ali po pogodbah, v službah, ki ne ustrezajo njihovi izobrazbi in sposobnostim, pač pa so le začasna, dokler ne najdejo primernejšega dela. Pri iskanju ustrežnejše službe jim pridejo prav poznanstva s »pravimi« ljudmi, najpogosteje moškimi. Te službe jim ne zagotavljajo materialne varnosti, kar posredno pomeni, da si bodo težko ustvarile družino. To je tudi eden od vzrokov, zakaj ženske odlašajo z nosečnostjo (Motiv odlašanja z nosečnostjo je prisoten tudi v *Črni angel, varuh moj*). Odličen potencial za napredovanje sta mladost in lepota. Podobo takšne ženske predstavljata v romanu Ana in Diana. Njuno nasprotje je hišnikova žena – ne več ravno mlada, zanemarjene zunanosti, neizobražena, nezaposlena, vdova, izvemo iz komentarjev pripovedne instance. Pri tem se ne omejujemo le na kategorije biološkega spola, družbenega spola in seksualnosti, ampak nas zanima tudi razred, izobrazba in starost, saj literarne like preučujemo večkrat prav interdisciplinarno, pri čemer upoštevamo najpogosteje psihoanalitične in sociološke teorije.

Kraj dogajanja je Ljubljana s svojim središčem, znanimi ulicami, zgradbami, čas pa sodobnost, konec 20. stoletja. Družbena resničnost je vseskozi prisotna skozi kraj in čas dogajanja, čeprav bi izpostavila predvsem družbene probleme, ki so del današnjega vsakdana. To so alkoholizem oziroma prekomerno uživanje alkohola kot beg iz resničnosti, sredstvo za zbiranje poguma, vir sproščenosti. Izpostavljen je problem brezposelnosti oziroma služb za določen čas, ki mladim ne omogočajo varne prihodnosti in posledično ustvarjanja družine. Službo dobijo le tisti z zvezami in poznanstvi. Pri tem pa ustrezna izobrazba niti ni tako zelo pomembna.

Pripovedovalec je oseba umeščena znotraj zgodbe in hkrati glavni protagonist ter edini pripovedovalec. Ta je posameznik z imenom in priimkom in tudi s temeljno vsebinsko oznako svojega karakterja: sanjač. Vse to je že izpostavljeno v naslovu romana. Bralci iz besedila razberemo pripovedovalca. Ta je ves čas le eden, poslušalci pa niso posebej poimenovani. V preteklem času pripoveduje svojo življenjsko zgodbo v jeziku, za katerega je značilna humorna nota, ki je prisotna skozi ves roman. Pripovedovalec je prvoosebni⁷⁶ in ga uvrščamo med nezanesljive, saj je v svojem pripovedovanju pristranski, njegovo pripovedovanje je izrazito subjektivno, izhaja le iz sebe in lastnega razmišljanja, iz osebnih nagnjenj in vtisov.⁷⁷ Najverjetneje se bralec ne strinja z vrednostnim in moralnim sistemom pripovedovalca. Fenomen pripovedne nezanesljivosti je zadnja leta ponovno v središču pozornosti naratoloških raziskav. K temu je posebej pripomogla kognitivna naratologija. Bralci pripisujejo pripovedni instanci nezanesljivost, če v besedilu najdejo tekstovne signale, kot so protislovja, inkohERENCE ali eksplicitne tematizacije nezanesljivosti. Pri tem je pomembna vloga spola. Tako se pripovedovalcem pripisuje avtoriteta, pripovedovalkam pa neverodostojnost, s tem, ko se jim pripisujejo »tipično ženski« načini vedenja in lastnosti, kot so omejen horizont, velika emocionalnost ali nagnjenost k histeriji. V množici romanopiscev in nezanesljivih pripovedovalcev opazimo, da ima pripovedovalec močno problematičen odnos do žensk. Nadalje je treba poznati socialno identiteto pripovedne instance, pa tudi aspekte socialnega položaja literarne osebe, kot so izobrazba, rasa, socialno-ekonomska pripadnost razredu, pomemben je tudi spol tistega, ki bere (Nünning 2004: 154–164).

⁷⁶ Na vprašanje, zakaj je skupni imenovalec njegovih del prvoosebna pripoved, urbano okolje, kriminalni zaplet in celo ista imena nekaterih oseb, Štefanec odgovarja, da »[prvoosebna] pripoved doprinese k neposrednosti, olajša čustveno identifikacijo avtorja in bralca [...] Urbano okolje pa je pogojeno z vsebino. Stvari, o katerih pišem, se ne bi mogle dogajati na podeželju ali v naravi ... Kriminalni zaplet [...] je [...] lahko primerno gibalno dogajanje, okvir, znotraj katerega je mogoče umestiti zahtevnejše vsebine, ne da bi trpela bralnost.« (Bratina 2003: 1251.)

⁷⁷ Aljoša Harlamov razlikuje med tremi tipi nezanesljivega pripovedovalca: 1. »Nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem ali nezanesljivi razlagalec«; 2. »Osebn vpleteni ali prizadeti« nezanesljivi pripovedovalec ali nezanesljivi poročevalec; 3. »Nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo ali nezanesljivi presojevalec. To je nezanesljivi pripovedovalec, čigar vrednostna shema prizadeva njegovo vrednotenje oziroma presojo elementov fikcijskega sveta. Ta je zato nezanesljiva, kar pomeni, da se ne sklada s presojo oziroma vrednotenjem bralca – ker ima bralec drugačno vrednostno shemo in/ali ker je ta drugačna v kulturi in dobi produkcije in recepcije teksta in /ali ker se ta kaže kot drugačna na ravni teksta kot celote.« (Harlamov 2010: 37.) Slednji tip nezanesljivega pripovedovalca velja tako za Štefanečev kot Virkov roman.

Zgodba teče linearno tako časovno kot prostorsko, kar je ena izmed značilnosti Štefančevega sloga. V ospredju je literarna oseba – Viktor Jelen s svojo zanimivo in nenavadno osebnostjo, saj se vse dogajanje vrti prav okrog njega, njegovega razmišljanja, čustvovanja, življenjskega nazora. Viktor Jelen se bralcu v obliki notranjega monologa in monologa docela razkrije, saj z njim deli najintimnejše trenutke svojega vsakdana in psihe. Njegovo pripovedovanje je preprosto, humorno, iskreno, odkrito, tudi naivno. Sicer pa roman zaznamuje žanrski sinkretizem, prisotnost elementov kriminalke in celo shriljivke, ter simbolike, ki se kaže predvsem v priimku glavne osebe v povezavi z njegovo nadaljnjo usodo.

Evald Flisar, *Čaj s kraljico* (2004)

S povsem drugačnimi težavami, v drugem času in prostoru pa se sooča glavni protagonist romana Evalda Flisarja, čeprav oba literarna lika zaznamujejo nekatere skupne karakterne lastnosti, ženski liki pa so v obeh romanih, in prav tako tudi v *Aritmiji*, le stranski ter predstavljeni skozi oči moškega pripovedovalca.

Triindvajsetletni slovenski akademsko izobraženi slikar Vili Vaupotič se konec šestdesetih let odpravi v Anglijo, da bi se tam uveljavil. O njegovi preteklosti je napisanega malo, pravzaprav le to, da prihaja iz Slovenije oziroma takratne Jugoslavije. Na ladji spozna lepo dekle, ki jo poimenuje Sandrina. Čeprav je njuno srečanje le bežno, postane njegova muza, upanje v dobrem in slabem. Njuni poti se po prihodu v London več ne križata, a misel nanjo ostane in ga žene dalje. Resnična Sandrina se mu odkrije šele na koncu romana, ko spozna, da je bila njegova predstava o njej le iluzija. Na poti do uspeha ga čakajo številne preizkušnje, skozi katere se kali in osebnostno raste. Pot mu prekrižajo tudi mnoge ženske, ki zaznamujejo njegovo ljubezensko in erotično življenje, vendar ga kratkotrajne veze ne zadovoljijo. Po uspehu na umetniškem področju se mu nasmehne tudi sreča v ljubezni, oboje pa je splet naključij, usode in okoliščin.

Literarni lik Vilija Vaupotiča je deloma primerljiv z literarnim likom Viktorja Jelena, saj sta oba označena kot naivna in romantična. Sanjarita o lepši prihodnosti, vendar

so Vilijevi cilji drugačni od Viktorjevih. Tudi njun odnos do nasprotnega spola je drugačen; Viliju je ženski svet naklonjen zaradi privlačne zunanosti, prijetnega značaja in umetniške nadarjenosti, Viktor pa je pri zapeljevanju deklet neuspešen, čeprav poskuša tudi z zvijačami; Vilijevo življenje je polno ljubezenskih avantur, medtem ko Viktor telesnih stikov z ženskami nima. Oba družita tudi dejstvo, da si dekleta slikata v domišljijemskem svetu nerealno, olepšano, zato ob njihovi resnični podobi sledi razočaranje.

Med ljudmi, ki so vplivali na Vilijevo nadaljnjo pot je tudi nekaj moških, vendar je raziskava osredotočena na ženske like, zato bom označila le te, in sicer tudi ter predvsem v odnosu do osrednjega protagonista, zgodba pa bo zunanji okvir za preučevanje odnosov med literarnimi osebami. Ženski liki so v tem delu, za razliko od prejšnjih, postavljeni v tuje urbano okolje, natančneje v London, in v malo manj urbano okolje Cornwalla, kar posredno vpliva na njihovo oznako. Prikazani so skozi oči personalnega prvoosebnega nezanesljivega pripovedovalca. Ta se sprva predvsem posveti njihovi zunanosti. To stori v večji meri oziroma podrobneje in veliko bolj natančno od pripovedovalcev v preostalih romanih, zato bom ta del karakterizacije dopolnila še s teoretičnimi izhodišči, čemur v drugih romanih ne bom posvetila takšne pozornosti. Rimmon-Kenan (Wenzel 2004: 60–61), ki kakor tudi mnogi drugi avtorji, v osnovi razlikuje med neposredno in posredno karakterizacijo, ponuja za posredno karakterizacijo različne možnosti, kot so dogajanje, neposredni govor, zunanja podoba in okolje. Razlikuje med liki s faktorji, na katere je možno vplivati (na primer oblačila), in med tistimi, pri katerih to ni mogoče (na primer barva oči ali telesna višina). Slednji imajo lahko tudi simboličen pomen. Tako, na primer, enostavna obleka pomeni preprostost, medtem ko mehke, blage poteze na moškem simbolizirajo šibkost. Pripovedovalec bralcu predstavi Sandrino kot vitko, dolgonogo, črno laso, z modrimi jeznimi in začudenimi očmi, Julio pa kot njeno nasprotje: debelušno, ne prav privlačno, širokih bokov z nepočesanimi lasmi. Prav tako opiše zunanost, oblačila, geste in gibe drugih: Penny, Marie Hudson, Stelle Henderson, Cleo, Sandy. O njihovih dejanjih sodi neposredno, v obliki dialoškosti. Dinamičnost se kaže v njihovih karakternih značilnostih, Flisar pa je upošteval tudi razred, raso, starost in narodnost, kar v svojih raziskavah izpostavljata V. in A.

Nünning (2004), in sicer ugotavljata, da se pri raziskavah ženskih likov ne velja omejiti samo na kategorijo spola (družbenega, biološkega) in seksualnosti, ampak je potrebno upoštevati tudi druge sociološko-kulturološke faktorje, kot so rasa, razred, starost in narodnost. Tako nekatere ženske like Flisar označi kot mlade (na primer Sandy), pri drugih navaja približno ali točno starost. Njegovi ženski liki so tudi različnih narodnosti, večina je domačinov, precejšnje število literarnih likov je tujcev (na primer Cleo, Sandrina, Vili – različnih narodnosti in veroizpovedi), ki so prišli v London v upanju na perspektivnejšo prihodnost. Flisar prav tako omenja družbeni položaj in izobrazbo literarnih oseb. Tako je Maria Hudson vdova, ki se preživlja z oddajanjem sob, Stella Henderson pa je izobražena in situirana, Sandy dela kot natakarica, Sandrina je prostitutka. Razvojna karakterizacija je opazna predvsem pri Viliju in Sandrini. Medtem ko Vili iz naivnega mladega fanta skozi številne tudi negativne preizkušnje laži in prevar dozori in se osebnostno okrepi, gre Sandrinina razvojna pot moralno navzdol.

Sandrina je prva ženska, ki jo je spoznal na poti v Anglijo in je nanj naredila tudi velik vtis. Prav predstava o njej mu je na nadaljnji poti veliko pomagala, čeprav se na koncu izkaže, da je resnična Sandrina povsem drugačna od tiste iz njegovega domišljjskega sveta. Njena pojava ga je sprva povsem očarala: »Kajti ko sem se končno obrnil, je pred mano stala tako osupljiva mladenka, da mi je srce preskočilo tri udarce. Privid? Bila je dolgonoga in vitka, oblečena v tesne kavbojke in belo bluzo, izpod katere so kipele dojke, kakršne bi naslikal, če bi presodil, da še nihče ni naslikal lepših, z mehkim obrazom ne čisto nedolžnega angela, pol poredna ciganka, ki bi ti mimogrede kaj ukradla, in hkrati salonska damica, ki je sposobna prebiti več kot uro pred ogledalom, črnih las, ki so poplesavali v vetru, ognjevitih modrih oči, ki so, pol jezne pol začudene, strmele vame, kot da pričakujejo odgovor na neizrečeno vprašanje.« (Flisar 2004: 9–10.) V njej vidi upanje, svojo muzo, navdih, model: »Ne! Sem neslišno zavpil za njo, ostani! Z roko v roki pojdiva v boj za srečo, ki naju čaka, jaz kot Parsifal, v iskanju zlatega keliha, ti kot moja Blanche Fleur; kot zaveznika se izkrcajva na dovrski plaži, *where ignorant armies clash by night*; poziraj mi, samo meni, in slavna boš, dokler se človeštvo ne utruji umetnosti.« (Flisar 2004: 11.) Hvaležen ji je, da ga je navdihnila, zato ji obljubi zvestobo. V duhu ji ostane zvest

vse do ponovnega snidenja (v četrtem delu romana), ko spozna njeno pravo podobo, kar zanj na neki način pomeni osvoboditev. Kraj srečanja sedaj ni več ladja in občutek pričakovanja pomešan z negotovostjo, pač pa luksuzno stanovanje uspešnega slikarja, ki pa še vedno išče ljubezen. Pripovedovalec se tudi tokrat ustavi ob zunanjem opisu. Njena oblačila, gibi in dejanja nakazujejo, da je prišla z namenom, da bi ga zapeljala, kar se v nadaljevanju izkaže za resnično.⁷⁸ Zave se, da je bila Sandrina le plod njegove domišljije: »Kot fiksna ideja je Sandrina opravila svojo vlogo, ohranila mi je voljo, ki bi mi je sicer velikokrat in morda usodno zmanjkalo. Kot živa oseba me je streznila in mi odprla vrata v novo, manj mladeniško pojmovanje sveta; dvakrat bi ji moral biti hvaležen.« (Flisar 2004: 538.)

Pričakovanje in hrepenenje zamenja občutek osamljenosti. Tega mu pomaga pregnati Cleo. Ta se prvič pojavi v tretjem delu romana in predstavlja Sandrinino nasprotje, tako po fizičnih (Cleo ni tako »popolnega« videza kot Sandrina) kot tudi družbenih in mentalnih lastnostih (Cleo je romantična, poštena, moralna, zanesljiva, dobra prijateljica; Sandrina je nemoralna, neiskrena, koristoljubna). Pri obeh sta izpostavljeni predvsem etična in sociološka karakterizacija. Slednja predstavi tudi družbeno poreklo literarne osebe, ki je v primerjavi z literarnimi liki drugih romanov veliko bolj razdelano. Tako Sandrina kot Cleo spregovorita z Vilijem o svojih koreninah in sta prav tako nezanesljivi pripovedovalki. Če sociološko karakterizacijo povežemo z etično, velja za nezanesljivejšo pripovedovalko Sandrina, prav zaradi moralnih lastnosti, saj ji ne moremo zaupati, zato bralci dvomimo v njeno zgodbo. Viliju pripoveduje, da prihaja iz Romunije in da je študentka prava, ki je prišla v London z željo po boljšem življenju. O resničnosti njene zgodbe dvomimo tudi zaradi stalnih prekinitev v govoru, ki je nezbran, spremljata ga nervozna gestika in mimika, prekinja pa ga z nenehnimi podvprašanji, prižiganjem cigaret, natakanjem,

⁷⁸ »Prišla je zagorelih nog v kratkem svetlem krilu, čeprav je zunaj bilo že hladno, z usnjeno jakno, ki jo je nemudoma slekla in mi jo porinila v roke, v napol zapeti rumenkasti bluzi, ki je skozi razporke razkazovala ravno dovolj (in ne preveč) prsni oblin, načrtno neurejenih las, od katerih sta ji dva črna kodra padala čez levo oko, da si ju je lahko odrivala in ji ni bilo dolgčas, s torbico iz krokodilje kože, ki je ni hotela sneti z ramena, s tremi prstani na levi roki in z dvema na desni, dišeča po izbranem parfumu, dehteča po mladosti, seksu in prepovedi, natanko takšna, kot sem jo pomnil z ladje, vendar manj zadržana.« (Flisar 2004: 496.)

pitjem vina, brskanjem po torbici, iskanjem žvečilnega gumija, dvigovanjem krila ... Tako bralec kot Vili dvomita v resničnost njenega pripovedovanja.

Zgodba teče v kronološkem zaporedju, kar je predvsem značilnost tradicionalnega romana. Osrednje teme (podobne so se pojavljale že v prejšnjih romanih, na primer hrepenenje po ljubezni) so: želja po uspehu in karieri, želja in hrepenenje po notranjem miru in sreči, neskladje med sanjami in resničnostjo. Osrednje literarno sredstvo je prvoosebno pripovedovanje, ki obsega veliko informacij – te pa predstavljajo predvsem zunanje okoliščine. Odnose med literarnimi liki odkrivamo predvsem v dialogih, saj prav ti posredujejo največ informacij. Iz notranjega monologa razberemo, kaj se dogaja v Vilijeви notranjosti. V primerjavi z drugimi romani v tem humorja in ironije skorajda ni zaznati. Področje preučevanja karakterizacije je najbolj zanimivo zaradi precejšnjega števila literarnih oseb,⁷⁹ predvsem ženskih, ki vstopajo v Vilijevo življenje in izstopajo iz njega ter ga tako ali drugače zaznamujejo.

Vseskozi je prisotna družbena resničnost, ki se kaže v poimenovanju ulic, stavb, zgradb, predelov Londona, znamenitih osebnosti, slikarjev, slik, priseljencev, ki želijo uspeti. »V romanu seveda ni prikazana celota socialnih plasti, marveč nekateri že na zunaj najočitnejši fenomeni londonskega sveta.« (Horvat 2006: 342.) Literarni kritiki roman označujejo kot združitev potez psihološkega, avanturističnega in ljubezenskega romana, ki pritegne tako manj zahtevnega kot tudi poznavalskega bralca (Kos 2005: 269). Izpostavljena je pomembnost refleksivne plasti pripovedi in njena povezanost z vprašanji likovne umetnosti in literature (Horvat 2006: 338). *Čaj s kraljico* vsebuje avtobiografske komponente in je po skupnih motivih primerljiv s *Čarovnikovim vajencem* (Bilban 2005: 87).

⁷⁹ Poleg precejšnjega števila literarnih oseb se v romanu pojavi prav tako nemajhno število dogodkov, kar sicer ni značilnost sodobnega slovenskega romana.

Vinko Möderndorfer, *Tek za rdečo hudičevko* (1996)

Odnos med moškim in žensko je izpostavljen tudi v obeh romanih Vinka Möderndorferja (*Tek za rdečo hudičevko* in *Nespečnost*) ter v *Turški slasti* Jana Wolkersa. Vinko Möderndorfer (1958) o svojem literarnem ustvarjanju spregovori v intervjuju »Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo ...« (Bogataj 2000: 55–73). Meni, da je vsa literatura deloma avtobiografska, zgodbe pa imajo svoj izvor v resničnosti, pri tem pa ni nujno, da gre za lastne izkušnje, lahko so to tuje zgodbe, ki pa jih pisatelj literarno obdela. Že od nekdaj ga zanima socialna problematika, njegove zgodbe navdihujejo ljudje, ki se znajdejo v posebnih življenjskih situacijah, a dobra zgodba vedno napiše pisatelja, ne pa narobe. Izbrano zgodbo nato obdela na literarno zanimiv način, predvsem pa brez ideoloških predznakov, kar velja tudi za *Tek za rdečo hudičevko* z žanrsko oznako ljubavni roman. Avtor je mnenja, da roman brez ljubezenske zgodbe ne obstaja, saj je le-ta eno bistvenih vodil literature, še posebej romana.

Obravnavano delo ima za osnovo zgodbo o tem, kako fant spremlja svoje dekle k abortusu; šele čez mnogo let je ta ista zgodba dobila mesto v romanu, v katerem prvoosebni neimenovani pripovedovalec teče najprej v prenesenem pomenu, nato pa dobesedno za rdečo hudičevko, kot imenuje svoje dekle Ireno. Poznata se že iz gimnazijskih časov, on prvošolec, ona četrtošolka, že takrat rdečelasa, oboževana, a ima fanta. Nato se nekaj let kasneje srečata zgolj po naključju (usodno srečanje – usodna ženska), postaneta ljubimca, skupaj zaživita boemsko življenje v najemniškem stanovanju v Trnovem. Njuno razmerje je erotično pestro, a se kljub vsej sproščenosti zdi, da ostaja predvsem Irenina preteklost zavita v tančico skrivnosti. Usodna rdečelaska pripovedovalca nenadoma in brez pojasnila zapusti. Ob koncu romana se izkaže, da je hudo zbolela, zato se je umaknila v samoto. Pripovedovalec je izredno prizadet, saj je vseskozi živel v prepričanju, da ju čaka skupna prihodnost. Tudi bralcu se zdi vse lepo in prav, dokler Irena ne zanosi, nato pa splavi, saj si ne zna predstavljati družinskega življenja s sedanjim partnerjem. Takrat se pojavijo prvi dvomi o tem, da sta si pripovedovalec in njegova Irena resnično usojena.

Prvoosebni pripovedovalec – mlajši moški – se trudi dogodke razumeti, najglobljih občutkov drugih oseb pa ne zmore opisati, pač pa le svoje. Njegovo mesto je znotraj zgodbe, katere glavni protagonist je. Dogodki so postavljeni v sedanost in deloma v preteklost, pravzaprav gre za prepletanje pripovedovalčeve sedanosti s spomini. Skozi ves roman se namreč spominja raznih dogodivščin z Ireno, v jeziku boema, literata, gledališčnika; njegovo izrazoslovje (včasih vulgarno in nižje pogovorno) odraža v veliki meri njegov pogled na svet. Erotika igra v pripovedovalčevem (in tudi avtorjevem) svetu posebno in vodilno vlogo – v tem sta si z Ireno zelo podobna.⁸⁰ Pripovedovanje se osredotoči na to, kaj je fokalizator v času dogodka vedel in mislil, in na to, kako je stvari videl kasneje, ko je o njih reflektiral. Izbira časovne fokalizacije močno vpliva na učinkovitost pripovedi, saj pomaga prepričati bralca, da ji verjame. Vanjo je vključenih veliko natančnih, podrobnih opisov⁸¹ in notranjega monologa – pripovedovalec razglablja, se pomenkuje s seboj, dvomi vase, v svoja dejanja, v njeno ljubezen, v njiju. Nenehno se sprašuje: Sem ravnal pravilno? Kaj bi lahko naredil bolje? Me je imela rada? Sem ji pokazal, da jo ljubim? Močno jo pogreša in se zaveda, da je brez nje »nihče«. V njem vseskozi gloda črv dvoma, dokler ne izve pravega vzroka Ireninega izginotja. Konec romana mu prinaša nekakšno pomiritev s samim seboj in svojo usodo (oziroma prej vdanost vanjo), a izzveni v precejšnji meri sentimentalno, skorajda patetetično.⁸²

Avtor v pripoved spretno vpleta simbolne motive morja, sanj, rdeče barve in dvojnosti, na primer osebnosti, razdvojenost med hudičem in angelom, črnolasko in rdečelasko (Sidra, Irena), moškim in žensko, ambivalentnost ljubezni in sovraštva, besa in bolečine, resnice in laži, resničnosti in fiktivnosti, sedanosti in preteklosti ter nenazadnje tudi življenja in smrti. »Razmerje med resničnostjo in iluzijo, med izmišljijo in realnostjo med sanjami in budnostjo pa je pravzaprav najpomembnejše

⁸⁰ Alojzija Zupan Sosič (2003: 142) je o romanu zapisala: »Jezikovna erotična neposrednost (po številu erotičnih prizorov, reminiscenc in refleksij prekaša sočasne slovenske erotične romane) ljubimcev je primerljiva z romanom *Turška slast* (1969) Jana Wolkersa, s katerim Möderndorferjev roman družo presenetljivo veliko podobnosti.«

⁸¹ Alojzija Zupan Sosič (2003: 141) opaza, da se v delu pojavljajo opisi vulgarnih, brutalnih in »nižjih« dogodkov, kot so bruhanje, začasna impotenca in prekrivanje nečistoče.

⁸² Vanesa Matajč (1996: 166) ocenjuje Möderndorferjevo pisanje kot mešanico verizma in karikaturne situacijske ter dialoške, včasih že burleskne komike, opazna je tudi njegova režiserska in dramaturška izvedenost.

razmerje, iz katerega se rojeva ustvarjalnost [...] Umetnost je izmišljena tvorba, torej iluzija, izmišljaja, ki pa mora biti *resnična*.« (Bogataj 2000: 65–66.) »Čeprav glavna junaka rada prestopata meje med resničnostjo in fiktivnostjo, se vedno zavedata svojih virtualnosti, ki jih doživljata samo kot spodbujevalce in jih tako jasno ločujeta od prave erotične resničnosti.« (Zupan Sosič 2003: 141–142.) Vse ima svoj začetek in konec – oboje v znamenju plivanja morja. Morje je lahko zelo mirno in prijazno, lahko pa je tudi razburkano in nevarno – prav takšno kot je njuno razmerje. Simbolni pomeni vode se pojavljajo ne le v literaturi, ampak tudi v filozofiji, mitologiji in umetnosti (Uršič 2008: 87–92). Grški filozof Tales je vodo pojmoval kot »prapočelo« vsega, kar biva in živi. Življenje izhaja iz vode in se vanjo vrača, tako se roman začne in konča s plivanjem morja in pripovedovalčevimi sanjami. Sanje so zmeraj povezane z Ireno. V romanu je morje tako ali drugače pogosto prisotno. Pripovedovalec se že v prvem poglavju zbudi v hišici ob morju, družbo mu dela deklica Sidra; četrto poglavje nosi naslov Starec in morje, v njem se užaloščeni pripovedovalec pomenkuje z ribičem prav o starcu in njegovem boju z naravo, kar je tudi tema istoimenskega romana Ernesta Hemingwaya. Pogled na morje ga spodbudi k razmišljanju, da sta moški in ženska, ki se ljubita, eno: »Gledam proti morju. Tja, kjer se stikata voda in nebo. Če sem iskren, ni nobene črte, ki bi ločila vodo od neba (tako kot že stoletja vztrajno trdijo pesniki). V tej belini dneva (poldne bo) ni nobene razlike. Nebo, ki je moški, voda, ki je ženska – nobene razlike.« (Möderndorfer 1996: 34.) Tudi prvo ljubljenje z Ireno je zelo »morsko«: »Medtem ko sem s poljubi drsel proti njenemu mednožju in je zadišala, za vratom po strupu (Poison) in niže okoli popka po mehki mlečni koži, in še niže po morju, po prijetni, blagi slanosti, ki v plitvini pod trebuhom [...] Zaduhal sem proti njeni ribi [...] Zapenila se je kot kakšno manjše morje in butnila v moj obraz.« (Möderndorfer 1996: 35.) V mrzličnem teku za rdečo hudičevko pozabi na Sidro, a ta pusti na pragu njegovega stanovanja školjko s svojo telefonsko številko. Toda ta noč je bila tako brez sanj kot brez Irene. Tudi njune erotične igre spremlja valovanje morja. Nikakor ni mogoče spregledati rdeče barve: ta je vseskozi prisotna, prav tako kot morje in sanje, najprej že v samem naslovu, ki se ponavlja skozi ves roman, predvsem kot barva Ireninih las. Njihov odsev je včasih celo videti na obrazu »kot bi imela čez obraz neprestano

senco rdečega žameta«. (Möderndorfer 1996: 103.) In tudi jutro je rdeče barve. Rdeča je barva krvi: »Dolga rdeča raza, ki se je vlekla vse od komolca do zapestja, me je pekla.« (Möderndorfer 1996: 108.) Srečanje z Irenino prijateljico Bojano se konča v znamenju te barve: »Tako pa sem jo pustil z odprtimi usti. Osramočeno. Rdečo v obraz.« (Möderndorfer 1996: 116.) Po pretresljivem razgovoru z Aljošo se pripovedovalec ponovno prelevi v detektiva Marlowa, čeprav se mu vse bolj (avtoironično)⁸³ dozdeva, da je podoben Charliu Chaplinu. V pripovedovalčevi gledališki igri bi morala imeti Maša rdeče lase, a jih nazadnje vendarle nima, pa tudi rdečelasa hudičevka izgine iz njegovega življenja, iz gledališča in iz njegovih sanj. Rdečo barvo običajno povezujemo z ognjem in krvjo. Kri omogoča življenje, izguba krvi pa vodi v smrt. Rdeča simbolizira tudi ljubezen in sovraštvo. Z njo ponazarjamo pozitivne in negativne strasti. V povezanosti z ognjem pa pojmujeemo rdečo tudi kot barvo poželenja, sle in hrepenenja. Vso simboliko je zaznati tudi v tem delu, povezati jo je mogoče s poimenovanjem hudiča, saj pripovedovalec v sebi prepozna tako lastnosti angela kot hudiča: »Skrival sem se za podobo angela v sebi. Nisem si upal priznati, da je angel v meni prav zato, ker je v meni tudi hudič.« (Möderndorfer 1996: 54.) Poleg podob angela in hudiča je zaznati še druga nasprotja, na primer dvojnost Irenine osebnosti, saj je enkrat femme fatale, spet drugič pa femme fragile.⁸⁴ Lahko je strastna, spogledljiva, vsa vražja, pa tudi naivno otroška in ranljiva: »Kot bi v njej živeli dve Ireni. Prva plaha štrebarica (Irena je bila vseskozi odličnjakinja) s pohlevnim in večno ubogljivim obrazom; kadar ni bila našminkana, je bilo njeno lice drobno in neizrazito, skoraj izbrisano ... Druga Irena pa je bila, rekel bi, celo višja od prve, malce naduta, zelo seksi, z rdečimi lasmi, s samozavestjo

⁸³ Alojzija Zupan Sosič je o žanru sodobnega slovenskega ljubezenskega romana zapisala: »Ta je poln skeptičnih, komičnih in ironičnih prizorov, v katerih se humor vzpostavi na različne načine: z rušenjem, razkrinkavanjem, s karikiranjem, posnemanjem, parodijo in travestijo. Ker se komično pojavlja kot odkritje, izšlo iz (socialnih) odnosov med ljudmi, je prisotno v osebah oziroma njihovih gibih, postopkih in karakternih črtah ter v situacijah.« (Zupan Sosič 2003: 140.)

⁸⁴ »Femme fatale je v sodobnem slovenskem romanu pogosti stereotip, dedič spolne sheme grozljivega romana 18. stoletja, hkrati pa tudi literarne zapuščine romantične ljubezni. Usodnostna ženska deluje kot muhasta zapeljivka, ki z neverjetno močjo omreži in uniči 'čistega' moškega. Nasprotno konotacijo prinaša besedilo femme fragile, ki poudarja neizkušenost, nevednost in otroškost nedorasle ženske. Femme fragile je namreč femme enfant, ženska-otrok, ki s svojim strahom pred seksualnostjo uvaja spet le en pol svoje osebnosti – duhovnost, stesnjeno v idealizirano deviškost.« (Zupan Sosič 2007: 113.)

velike zapeljivke, z nekakšno tihotno skrivnostnostjo [...]» (Möderndorfer 1996: 103.)

Vinko Möderndorfer primerja glavni ženski lik z drugimi literarnimi liki, kot so Lepa Vida, Lojzka iz Cankarjevih *Hlapcev* in Maša iz *Treh sester* Antona Pavloviča Čehova. »Irena ni bila Lepa Vida, morda Lojzka iz Cankarjevih *Hlapcev*. Natančna in pohotna. Trmasta, pa vendar ne principierna. Stvarna. Prav nič sanjaška. Zelo slovenska, pa vendar nikakor Lepa Vida.« (Möderndorfer 1996: 18.) Prej je podobna Maši iz *Treh sester*, zato želi pripovedovalec, da bi imela Maša v njegovi gledališki igri rdeče lase, da bi ga še bolj spominjala in »podžigala«, saj je med njima vendarle podobnost (v tistem trenutku pripovedovalec še verjame, da ga je Irena zapustila zaradi drugega moškega). Irena odstopa od stereotipnih predstav, čeprav je včasih idealizirana, sicer pa je zelo posebna in povsem drugačna od drugih žensk, pripovedovalec jo obožuje, vedno se mu je zdela nedosegljiva, sedaj pa je izbrala prav njega; zdi se mu, da sanja, zato ga njen odhod toliko bolj onesreči in obsedeno se požene v tek za njo. Zelo veliko pozornosti posveti njeni karakterizaciji: Irena ne uporablja odvečnih besed in olepševalnic, ni sentimentalna, je energična, iskrena, zrela, razočarana, njena duša je temna, zna se veseliti, je nagajivo razuzdana, pustolovska, nepredvidljiva, samosvoja, rada ima preproste stavke in modrosti, prepričana je vase in v svojo lepoto. Alojzija Zupan Sosič (2007: 117) ugotavlja v svojem članku *Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman*, da je tudi v *Teku za rdečo hudičevko* (poleg še nekaterih romanov: *Grenki med* Andreja Skubica, *Porkasvet*, *Za znoret*, in *Rožencvet* Zorana Hočvarja) humorno-ironična razdalja do spolnih stereotipov uspešno sredstvo razstavljanja in potujitve.

V ospredju so erotični motivi. Möderndorfer namreč meni, da so strasti, predvsem tiste erotične, gonilo sveta (Bogataj 2000: 62). Alojzija Zupan Sosič (2003: 141) vidi v podnaslovu poudarjeno predvsem ironično perspektivo, sicer pa opredeljuje roman kot erotičen. Möderndorfer pripoveduje zgodbo z veliko drzne erotike (Mahnič 1996: 62), v romanu tako izstopajo erotični motivi in prizori in s spolnostjo povezano besedišče, uporabljeno včasih tudi vulgarno. Kljub vsemu menim, da je roman predvsem ljubezenski, čeprav se v njem, kot ugotavlja Alojzija Zupan Sosič (2003:

141), prepletajo različni žanri oziroma prej fragmenti različnih literarnih zvrsti (odlomki kriminalnega romana in scenarija, citati iz trivialnih romanov, filmov in časopisov), kar je nasploh značilnost sodobnega slovenskega romana.⁸⁵ Vanesa Matajc (1996: 165) vidi ljubezensko zgodbo »bolj kot okvir za nekaj drugega, manj klišejskega, bolj zagonetnega, vendar to drugo in bržkone privlačnejšo tematsko plat romana prepoznamo šele v njegovem sklepu.«

Delo spominja na roman *Turška slast* Jana Wolkersa.⁸⁶ Zanima me, kako je predstavljena ženska v sodobnem slovenskem romanu v primerjavi z žensko v romanih tujih avtorjev, evropskih prostorov ali celo drugih celin. Tako se, na primer v analizi, srečamo s podobo Afričanke, Angležinje, Nizozemke ... Kakšen je njihov literarni lik v primerjavi z našim? V čem se med njimi kažejo razlike? In kaj imajo skupnega? V nadaljevanju bom predstavila *Turško slast* v tistih segmentih, ki so primerljivi s *Tekom za rdečo hudičevko*.

Kratki roman obsega devetnajst poglavij. Prvoosebni pripovedovalec – kipar (Möderndorferjev je literat) in glavni protagonist je hkrati opazovalec dogajanja, predvsem pa je v ospredju njegov partnerski odnos z rdečelaslo Olgo, pri Möderndorferju pa zelo podobno, erotično razmerje s prav tako rdečelaslo Ireno. Obe ženski (femme fatale) zapustita pripovedovalca; sprva iz neznanega razloga, kasneje pa se izkaže, da je vzrok v neozdravljivi bolezni. Möderndorferjeva rdečelaska se zateče k homoseksualnemu prijatelju, Wolkersova pa išče uteho v odnosih s heteroseksualnimi partnerji. Medtem ko Irena »izgine« iz življenja svojega moškega za zmeraj, se Olga nenehno vrača k nekdanjemu partnerju, ta pa z žalostjo spremlja njen telesni in duševni propad, saj se čustvena vez med njima ni pretrgala. Kot pripovedovalka nastopi tudi Olga, njeno pripovedovanje predstavljajo zgodbe znotraj osnovne, glavne zgodbe. Pripovedovalčevi spomini so omejeni le na doživljanje njunega ljubezenskega odnosa, medtem ko Olgino pripovedovanje obsega spomine na otroštvo, pa tudi na dogajanje iz ne zelo oddaljene preteklosti. Pripovedovalec

⁸⁵ Alojzija Zupan Sosič je podrobneje preučila žanr ljubezenskega romana v svojem delu *Zavetje zgodbe*.

⁸⁶ Jan Wolkers (1925–2007) je bil nizozemski pisatelj in umetnik. Njegov roman *Turška slast* (1969) je doživel filmsko uprizoritev, ki je bila nominirana za Oskarja. Film, posnet po romanu, je bil leta 1999 proglašen za najboljši nizozemski film stoletja.

čustva deli z bralcem, tako prijetna kot neprijetna, na primer jok in bridkost. Pred bralcem ne skriva dejanj, ki se jih sramuje. Za nelinearni potek zgodbe so značilni spomini, asociacije – tako prijetne kot neprijetne. Tudi jezik obeh pripovedovalcev ima podobne značilnosti, romanoma je prav tako skupna humorno-ironična perspektiva in prisotnost motivov, kot so hrepenenje po ljubezni, prisotnost narave, erotike, nezvestobe. Poleg omenjenih še motiv problematičnega odnosa mati-hči in stereotipa posesivne matere (povezava s *Cimrami* in *Smrtjo slovenske primadone*) ter matere-ljubice skozi otroško perspektivo (*Nespečnost*, *Čudežni Feliks*). Na splošno ugotavljam problematičnost medčloveških odnosov, prisotnost družbene resničnosti in medbesedilnosti, kar pa v precejšnji meri drži tudi za *Nespečnost*.

Lezbični roman

V do sedaj obravnavanih romanih so bili v ospredju odnosi med moškim in žensko. V naslednjih (*Ime mi je Damjan*, *Tretji svet* in *Leto biserov*) pa je osrednja tema ljubezensko razmerje med ženskama.

Lezbištvo v naši družbi naj ne bi bilo več tabu ali neprimerna tema. V Sloveniji obstajajo številni projekti in študijski programi, med njimi tudi ženske in lezbične študije, prav tako pa se je v zadnjih desetletjih zgodil velik miselni preobrat in spodbujanje k strpnosti do istospolno usmerjenih. K temu so v veliki meri pripomogli tudi mediji. Tako imamo založbe in revije, ki izdajajo izključno literaturo s homoseksualno vsebino ter Festival gejevskega in lezbičnega filma. Na to temo nastajajo številni članki in študije, po katerih sem posegla pri svojem raziskovanju.

Tradicionalne teze o lezbištvu⁸⁷ se nanašajo na ugotovitve teoretikov in seksologov iz druge polovice 19. stoletja, ki so bili mnenja, da je spolno nagnjenje biološkega izvora (v 20. stoletju so bile te razlage označene za spekulativne), kar je po mnenju

⁸⁷ Teorije o lezbištvu so zbrane v delu *L, zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984-1995* v poglavjih Homoseksualnost v družbi in znanosti; Tradicionalne teze o lezbištvu; Psihoanalitične teze o lezbištvu (Freudova razlaga homoseksualnosti in ženske seksualnosti; Sodobnejše psihoanalitične teze o lezbištvu); Alternativni teoretični pristopi (Plummerjeva razlaga lezbične spolne usmerjenosti; Feministični pogledi na lezbištvo); Vpliv teorij o lezbištvu na oblikovanje stališč do lezbijk.

mlajših raziskovalcev pripeljalo do stereotipnih predstav o lezbilstvu. Že v 19. stoletju se je pojavila oznaka tretji spol kot oznaka za homoseksualce. Ta oznaka pa ni bila namenjena samo ženskam z istospolnim nagnjenjem, pač pa tudi tistim, ki so zavračale tradicionalno vlogo ženske, saj s takšnim načinom razmišljanja in življenja naj ne bi bile prave ženske (Tratnik, Segan 1995: 9). »Ne zanima jih varnost družinskega življenja, temveč iščejo uspeh v zunanjem, moškem svetu. V osebnih odnosih dajejo prednost ženskam pred moškimi. Tako lezbijke niso predstavnice ženskega spola, ker nimajo običajnih ženskih lastnosti. Ker ravno tako niso moški, so jih teoretiki uvrščali v tretji spol.« (Tratnik, Segan 1995: 9.)

Freudova analiza ženske seksualnosti se odmika od biološke razlage, saj meni, da homoseksualnost ni prirojena; ne pomeni mu nevroze ali bolezni, kot jo na primer nemškemu psihiatru Carlu von Westphalu. Po Freudu obstajajo tri vrste invertiranih oseb: 1. absolutno invertirani: njihov spolni objekt je lahko samo oseba istega spola; 2. amfigeno invertirani: njihov spolni objekt je lahko oseba istega ali nasprotnega spola; 3. okazijsko ali priložnostno invertirani: njihov spolni objekt je istega spola samo ob nekaterih zunanjih okoliščinah. Homoseksualnost je Freud razlagal kot naravno značilnost človekovega psihoseksualnega razvoja. Pri tem se je deloma opiral na področje anatomskega hermafroditizma – moške in ženske telesne značilnosti so vidne pri obeh spolih. Za inverzijo je imel dve razlagi: 1. pri inverziji je potrebno upoštevati biseksualno usmerjenost; 2. pri inverziji gre za motnje, ki prizadenejo spolni nagon med njegovim razvojem. Kot predstavnik sodobnejše psihoanalitične teze o lezbilstvu se kot prvi ni strinjal s Freudovo teorijo njegov sodobnik Alfred Adler, ki je lezbilstvo razumel kot obliko ženske izbire in v njem ni videl ničesar travmatičnega. Tudi drugi sodobnejši avtorji se s Freudovimi teorijami o ženski seksualnosti ne strinjajo, saj menijo, da temeljijo na nezadostnem poznavanju ženske anatomije (Tratnik, Segan 1995: 10–13).

O lezbični identiteti so pisale tako domače kot tuje avtorice: Suzana Tratnik, Nataša Sukič, Simone de Beauvoir, Judith Butler, Monique Wittig, Ria Mae Brown, Charlotte Bunch, Marta Shelly ... V svojih razmišljanjih se sprašujejo o tem, kdo

pravzaprav je lezbijka. Kakšen je njen življenjski slog? Zakaj je postala lezbijka? Kakšen je odnos moških in družbe do lezbijk?

Pogosto citirana misel, ki je prav tako kot nekatere prejšnje osredotočena na interpretacijo biološkega in družbenega spola, je misel Monique Wittig: »Nihče se ne rodi kot ženska.« Še prepoznavnejša pa je tale: »Lezbijka ni ženska.« Kaj oziroma kdo je po mnenju Wittigove lezbijka? »Lezbijka torej *mora* biti nekaj drugega, neženska, ne-moški, proizvod družbe, ne narave, saj v družbi ni narave.« (Wittig 2000: 34.) Butlerjevo je ta citat spodbudil k ideji, znani iz preteklosti, da je lezbijka, če res nima biološkega spola in ni ne ženska ne moški, tretji družbeni spol. Wittigova trdi, da lahko nekdo namesto tega, da bi postal ženska, postane lezbijka. Po mnenju Butlerjeve je lezbištvo torej logično ali politično nujna posledica feminizma (Butler 2001: 136). In še nekaj izjav: »Biti lezbijka pomeni ljubiti sebe. Sebe – žensko.[...] Biti lezbijka pomeni žensko postaviti na prvo mesto.[...] Naša družba zahteva, da imajo ženske ljubezenska razmerja izključno z moškimi. Lezbijka pa vzpostavlja odnose z drugimi ženskami – tako družbene in ekonomske kot tudi čustvene in telesne. Lezbijka svojih zvez z ženskami ne jemlje samo kot alternativo ali izhod iz zatirajočih odnosov med moškimi in ženskami, temveč se veže nanje zaradi žensk samih, ker ženske ljubi.[...] Lezbičnost torej ni samo seksualna preferenca, temveč je politična odločitev.« (Brown, Bunch 1985: 39–40.) »Lezbičnost je ena od poti do svobode – svobode od zatiranja s strani moških.« (Shelly 1985: 49.)

Ženska homoseksualnost je omenjena že pri Grkih v Platonovih delih. Sicer se lezbištvo v grški literaturi ne pojavlja, kar pomeni, da je šlo za tabu temo. Izjema so Sapfine pesmi, ki pa se zaradi »sporne« erotične vsebine niso ohranile v celoti. Tudi v Šparti so bile po Plutarhovih pričevanjih ugledne ženske zaljubljene v dekleta, kar izpričuje vazno slikarstvo, ki upodablja ženske, ki si izkazujejo nežnosti (Kuhar 2001: 21). Tako kot Grki tudi Rimljani lezbični ljubezni niso posvečali pozornosti, pripisovali so ji celo protinaravnost in je niso odobraval. Motilo jih je namreč dejstvo, da ženska prevzema aktivno vlogo, čeprav ji je namenjena pasivna. Prav tako naj bi lezbištvo ogrožalo moške v smislu pravice podeljevanja užitkov (Kuhar 2001: 29–30).

Šele mnogo kasneje je pojav kapitalizma ženskam omogočil denarno neodvisnost in samostojnost, zato so tudi lažje izrazile istospolna nagnjenja, izživele pa so jih lahko le izven svoje družine, zato so se pogosto selile v države, ki so bile glede tega svobodnejše in naprednejše. Bojevale se niso samo za enakopravnost homoseksualnih, pač pa tudi za njim koristne družbene reforme. Tako se je lezbištvo začelo povezovati s feminizmom in obratno (Pirnar 2006: 38). Marta Pirnar (2006: 57–64) v svoji študiji *Tok/protitok* piše tudi o tako imenovani moški lezbijki.⁸⁸ Te so se oblačile in vedle kot moški, poleg tega so kadile in popivale ter si želele moških poklicev in privilegijev. Tudi slovenska pisateljica in pravnica dr. Ljuba Prenner,⁸⁹ sicer avtorica prve slovenske kriminalne povesti *Neznani storilec*, je bila v 30. letih 20. stoletja izstopajoča osebnost zaradi svoje neprikrite spolne identitete, moških značajskih značilnosti in prav takšnega vedenja. Že zelo zgodaj je spoznala, da je drugačna, kar se je odražalo v njenem vedenju. Najprej se je iz Amaliije Marije Uršule preimenovala v Ljubo, nato se je uprla tipični dekliški vzgoji in se družila s fanti. Nosila je kratko frizuro, moška oblačila,⁹⁰ njen glas pa je bil v primerjavi z glasovi drugih deklet za spoznanje globlji. Prennerjeva pravzaprav nikoli ni skrivala svoje identitete. Kar je čutila, je tudi izrazila. Vsekakor ji ni bilo lahko, zato je svojo stisko izrazila s pomočjo literature. Njeni literarni liki so predvsem moškega spola, skozi njihove zgodbe pa se izrisuje njena usoda.

Z lezbištvom je povezano tudi queer gibanje. Ta sodi med nova družbena gibanja (feministično gibanje, gibanje za osvoboditev črnske rasne manjšine, gejevsko in lezbično gibanje, ekološko gibanje ...), ki so se pojavila v 90. letih.⁹¹ Znotraj queer teorije, ki se ukvarja tudi z vprašanjem spola in seksualnosti, pišemo o lezbičnem

⁸⁸ Pred lezbično-feminističnim gibanjem so lezbične pisateljice predstavljale lezbijko kot bolnico ali mučenico, neredko pa so prikrivale lezbištvo s spreminjanjem spola literarnih likov ali kodiranjem; na tak način sta pisali, na primer Amy Lowell in Gertrude Stein (Faderman 2002: 443).

⁸⁹ Poleg Ljube Prenner je v istem obdobju kot istospolno usmerjena pisateljica in popotnica prepoznavna tudi Alma Karlin.

⁹⁰ »Ljuba je velikokrat poudarjala, da je bilo največ, kar ji je socializem dal, prav to, da se je lahko začela oblačiti kot moški. Krilo je tako kmalu izginilo iz njene garderobe; zamenjale so ga hlače, klobuk pa je poleg njene advokatske aktovke postal običajen dodatek k moški opreми.« (Pirnar 2006: 60.)

⁹¹ Natančno ga je razložila Suzana Tratnik (2004: 59), ki ugotavlja, da mu je zelo težko najti ekvivalent v slovenskem jeziku. Kot pridevnik pomeni: nenavaden, svojevrsten, čudaški, komičen, rahlo nor, pa tudi zgrešen, neprimeren, dvomljiv, sumljiv, na slabem glasu, homoseksualen, ponarejen, omotičen, bolehen. Queer gibanje ne združuje samo lezbijk in gejev, pač pa tudi transvestite, transgenderje, feministke, ženske ... (Sukič 1997: 214).

spolu, ki se pojavlja v dveh različicah, kot *butch* in *femme*. Izraza interpretiramo kot aktivnejši in pasivnejši pol lezbičnega para.⁹²

Prvi motivi in teme lezbične ljubezni se v slovenski književnosti pojavijo v 19. stoletju: »V slovenski književnosti se podobe istospolne ljubezni pojavljajo šele konec 19. stoletja in so del findesièclovskega odnosa do seksualnosti, v katerem se dekadentne slike erotičnih doživetij prepletajo z naturalističnimi prikazi surove spolnosti in simbolističnimi zastiranjem telesne ljubezni.« (Mihurko Poniž 2008: 143.)

Za prvi roman, v katerem je prikazana istospolna ljubezen med ženskama, naj bi veljal *Fata morgana* iz leta 1898 avtorice Marice Nadlišek Bartol, prav tako pa je lezbične prizore mogoče najti v Cankarjevem romanu *Hiša Marija Pomočnice* iz leta 1904, je zapisala v svojem delu *Labirinti ljubezni* (2008) v poglavju Istospolna ljubezen Katja Mihurko Poniž.

V drugi polovici 20. stoletja se lezbična literatura institucionalizira, pojavijo se založbe, ki izdajajo izključno lezbično literaturo, izpostavi se vprašanje definicije lezbične pisave, ki še danes velja za manjšinsko.⁹³ Kaj je tisto, kar neki tekst naredi za lezbičen? Ali avtorica mora biti lezbijka? Ali obstajata lezbična pisava ali morda lezbična estetika, ki bi se razlikovali od ženske ali feministične pisave? In kakšna je pri tem vloga bralke/bralca ali kritičarke/kritika? Koliko odločata o tem, kaj velja za lezbično? Ali je mogoče vsak tekst brati iz lezbične perspektive? Ko poskušamo odgovoriti na ta vprašanja, ugotovimo, da odgovori ne morejo biti enoznačni in dokončni (Tratnik 2004: 70). Suzana Tratnik (2004: 70–71) piše o lezbični naraciji v istoimenskem poglavju študije *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*, in sicer razlikuje med dvema vrstama naracij: 1. naracije prekletstva – konec je nesrečen, zgodba lezbične junakinje se zaključi s smrtjo oziroma samomorom ali skrajno družbeno stigmatizacijo. 2. naracije preobrata – junakinja se

⁹² Lezbični sleng je v primerjavi z gejevskim manj razvit. »Možača je tudi aktivnejši pol lezbičnega para, če mislimo razmerje *butch* in *femme*, vendar pa seksistični sleng tudi v slovenskem primeru ne poimenuje *femme*, torej pasivnega pola lezbičnega para, ki ga navadno prevajamo punca.« (Tratnik 2001: 319.)

⁹³ Literatura obravnava seksualnost v okviru gejevske/lezbične literarne vede in queer teorije; te preučujejo literaturo v povezavi z drugimi disciplinami, in sicer iz posebnega vidika in stališča. Več o tem Andrej Zavrl v članku *Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda*.

osvobodi utesnjenosti okolice in »krene v svet kot samodeklarirana lezbijka, ki se ne boji te oznake.«

Čeprav *Tretjemu svetu* Suzane Tratnik upravičeno pripisujemo oznako prvi slovenski lezbični roman, pa to nikakor ni edini novejši slovenski roman, ki odpira lezbično problematiko. Alojzija Zupan Sosič (2006: 319–329) je ugotovila, da je ta prisotna tudi v romanih: *Fužinski bluz* (2001) Andreja E. Skubica, *Sovraštvo* (1993) Franja Frančiča, *Igra angelov in netopirjev* (1997) Aleša Čara in *Tango v svilenih coklah* (2002) Teda Kramolca. V naštetih romanih je homoseksualnost le motiv, v romanu Suzane Tratnik *Ime mi je Damjan* (2001) pa osrednja tema. Delež romanov s homoerotičnimi motivi se je v zadnjem desetletju, v primerjavi s preteklimi leti, povečal. V slovenskem literarnem prostoru, podobno kot izven naših meja, prevladujejo dela, ki obravnavajo gejevsko problematiko. Med leti 1990 in 2005 je izšlo približno enajst romanov, ki vsebujejo homoerotične motive, od teh jih je pet z lezbično motiviko. Med slednje uvrščamo tudi urbano lezbično literaturo Suzane Tratnik. Pisateljico zanimajo družbene manjšine, tretji svet kot socialni svet, v katerem človek ne čuti pripadnosti svojemu najbližjemu okolju. To je hkrati svet njenega družbenega zavzemanja, saj iz lezbične perspektive piše o tem, kar ji je blizu. Pomembno je tudi dejstvo, da je avtorica ena od pobudnic lezbičnega gibanja v Sloveniji.

Suzana Tratnik, *Ime mi je Damjan* (2001)

Drobec njenega pogleda na svet odkriva roman *Ime mi je Damjan*: prvoosebna pripoved o odraščanju dekleta Vesne, ki se preimenuje v Damjana, ker se v svojem telesu ne počuti kot dekle.⁹⁴ Bolj kot zgodba o odraščanju je aktualna tema iskanja in izbire spolne identitete, zato je tudi interpretacija osredotočena na ta vidik.⁹⁵ Roman je spolnoidentitetno ozaveščen in obravnava »značilne [...] med spolom, spolno identiteto in spolnostjo prevprašujoče teme in probleme ter omogoča različna, spolno

⁹⁴ Damjan je moški ujet v ženskem telesu.

⁹⁵ Delo je izšlo pri založbi ŠKUC v zbirki Lambda leta 2001, z istim naslovom pa je nastala tudi gledališka igra režiserja Alena Jelena z oznako komi-mono-komedija.

specifična bralska pripisovanja biološkega ter družbenega spola [...] gre za tipično 'zgodbo o razkritju' spolne usmeritve (*coming out story* ali *coming out of the closet story*), ki z zamenjavo moškega in ženskega spola vse do komične peripetije s ključem ženskega stranišča⁹⁶ izpričuje pripovedovalčevo oziroma pripovedovalkino iskanje lastne identitete in hkrati njeno samozanikovanje.« (Koron 2007: 60.) Sestavlja ga deset poglavij, vsako od njih z značilnim uvodom. Osrednja literarna oseba je Damjan (Vesna), ki je prikazana predvsem v odnosu z očetom, materjo, Rokijem in Nelo. Zgodba je predstavljena z vidika enega samega protagonista – Damjana. Ta je prvoosebni pripovedovalec in glavni protagonist, »ki se v razmerju do obdajajoče (okoljske) skupnosti pozicionira kot *outsider*, kot eksilant/ka« (Koron 2007: 60), posameznik z imenom in zgodovino – o Damjanu izvedo bralci (ti sicer niso posebej izpostavljeni), da je pravzaprav dekle Vesna, bralec zasluti spolno zlorabo v otroštvu, nakazana pa je tudi Vesnina potreba po spremembi imena oziroma spolne identitete, kar je eden od vzrokov za nerazumevanje s starši, posebej še z očetom, mati je zgolj pasivna opazovalka, medtem ko se odnosi v družini rušijo. Rešitev bi naj bila Damjanov obisk psihiatra, ki bi rad na vsak način iz njega kar »največ izlekel«, a Damjan kljubuje, se upira in ostaja skrivnosten, saj ne želi razkriti svojih najintimnejših občutij in doživetij. Pripovedovalec do dogajanja ni neprizadet – prav nasprotno – on je tisti, ki se mu »dogajajo stvari« v življenju, on je tisti, ki je največkrat nerazumljen, zato v njem prevladujejo in se tudi na zunaj izražajo predvsem negativna čustva, kot sta agresija in bes. Pripovedni glas govori v jeziku najstnika, ki uporablja tudi pogovorne, nižje pogovorne in slengovske izraze, torej izrazoslovje okolja, iz katerega izvira. Največ je monologa oziroma Damjanovega razmišljanja o problemih, ki ga pestijo, razglabljanja o sebi, svoji spolni identiteti, o okolici, ki ga ne sprejema, prav tako je pripoved obogatena z dialogi, opisov je malo. Sicer delo ni obsežno, lahko bi rekli, da gre za krajši nezapleten roman, za nizanje dogodkov, vsako poglavje pa uvaja tudi kratek povzetek.

⁹⁶ »A Brine se ni znal več obvladati; mahal mi je s ključem pred nosom in se drl: 'Kaj je zdaj? A si baba ali dec?' [...] 'Na, tu ga imaš, baba!' je odvrnil Brine in mi vrgel ključ v glavo.« (Tratnik 2001: 145.)

Kritičen pogled v zakulisje osrednjega dogajanja nam ne razkrije le neobičajne zgodbe odraščanja. Roman kritizira sodobno družbo in prikazuje družbeno resničnost, kar pojasnujem z naslednjo mislijo: »Če postanemo to, kar smo, v nizu identifikacij, so romani močno orodje za ponotranjenje družbenih norm. Vendar pripovedi zagotavljajo tudi način družbene kritike.« (Culler 2008: 110.) Sodobna slovenska družba v svoji majhnosti in omejenosti ne sprejema drugačnega posameznika, še več, na njegovi poti ga celo ovira. Čeprav je Damjan prikazan v ožjem socialnem okolju, je to okolje zrcalo širše družbe in njenih norm. Pripoved torej je družbena kritika, odziv okolice na Damjanovo nesprejemanje biološkega spola: v prvi vrsti so to starši in neposredna okolica, le malo je somišljenikov. Ena izmed značilnosti avtoričinega pisanja je, kot ugotavlja Andrej Leben (2006: 214), da se razmerje njenih literarnih protagonistov do zunajfiktivne resničnosti pokaže zlasti na ravni posameznik – družba. V Damjanovem primeru se kaže napetost v odnosih z bližnjimi oziroma s heteroseksualno okolico. Družina se ga sramuje, najhujši pa so prepiri in pretepi z očetom. Uteho in pozabo najde v gejevskih in lezbičnih lokalih ter v alkoholu. O družbeni resničnosti piše Andrej Leben v članku *Družbena resničnost v kratki prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča*. Ta je prisotna tudi v romanih *Ime mi je Damjan* in *Tretji svet*. Lokacija dogajanja je Ljubljana z okolico, urbano okolje, v katerem ni prostora za naravo, kar lahko razumemo tudi simbolično, saj naravo pogosto povezujemo z romantičnimi čustvi, mesto pa predstavlja temu protiutež. Prikazane so družinske razmere, prav tako pa tudi odnos pripovedovalca do okolice in okolice do njega. Konfliktno ozadje se kaže v odnosu med Damjanom in očetom, saj je bil Damjan v otroštvu zaradi očetovega ravnanja – spolne zlorabe – zelo prizadet, zato je njun odnos skrhan in so težave med najstnikom in starši še večje, kot bi običajno bile. Damjanova družina pripada nižjemu srednjemu sloju, ki Damjana v svoji zaprtosti utesnjuje. Čeprav je Damjan le fikijski lik, zagotovo tudi v realnem svetu obstajajo ljudje, ki se soočajo z vprašanjem svoje spolne identitete, zato jim je pričujoče delo spodbuda, saj gre za realističen roman z verističnimi prikazi. Na tem mestu lahko spregovorimo tudi o identifikaciji, o kateri piše Suzana Tratnik v članku *Avtobiografskost kot umeščanje osebne izkušnje*. V njem med drugim zapiše, da lezbična pisava ni literarni zapis avtobiografskih izkušenj posameznice, ampak

poskus umeščanja teh izkušenj, »[s] tem postopkom pa posameznici [...] izkušnje postanejo tudi izkušnje manjšinske skupnosti, ki se prepozna v njihovi literarizaciji oziroma se z njimi lahko identificira.« (2008: 73.) Po mnenju Alenke Koron sta pomembni spolna identiteta sprejemnika in družbena identiteta govoreče instance, kar lahko postane (med drugim) tudi sredstvo za prevpraševanje predvsem lastne spolne identitete (Koron 2007: 62). Vsekakor obstaja tudi povezava s teoretičnim delom ameriške filozofinje Judith Butler; ta je namreč odigrala ključno vlogo pri odkritju performativne teorije spola in seksualnosti v feministični teoriji ter v gejevskih in lezbičnih študijah. Predlaga, da bi spol obravnavali kot performativ, kar bi pomenilo, da spol ni to, kar nekdo je, ampak kar nekdo počne. Pomembna so torej dejanja; moški oziroma ženska pa postanete s ponavljanjem teh dejanj. Ali kot Butlerjevo interpretira Jonathan Culler: »To bi pomenilo, da je subjekt pred izbiro spola brezspolen, v resnici pa je brez določitve spola nemogoče biti subjekt.« (Culler 2008: 122.) Alojzija Zupan Sosič (2006: 329) je zapisala, da »je Damjanova skrivnost pravzaprav drugačno razumevanje lastnega spola: kot moško čuteča ženska se ne prišteva k lezbijkam, izrazito ironičen⁹⁷ je tudi do transvestitov.« V množici »novih« spolov, med katere sodijo: 'prava' ženska, 'pravi' moški, lezbična ženska, gejevski moški, biseksualna ženska, biseksualni moški, transvestitska ženska, transvestitski moški, transseksualna ženska in transseksualni moški, za naslovni lik »uganemo«, da je transseksualno usmerjena oseba, saj želi spremeniti spol, se tako tudi oblači in vede, kar pride predvsem do izraza v prepiru in pretepu z očetom, čeprav bi bil tak spor med očetom in hčerjo tudi mogoč.⁹⁸ Alojzija Zupan Sosič (2006: 329) poveže identitetno uganko s pripovedno. »V romanu lahko Damjanov pasivni odpor, izražen v uporniški samouničevalnosti, preberemo kot implicitno kritiko patološko sprevrženih medosebnih odnosov. Povzroča jih heteroseksualna

⁹⁷ »Res ne vem, kaj je tem lezbijkam, kaj hudiča se grejo. Jaz že nisem takšen, to sem že večkrat poudaril in tudi na meni se vidi, da ne maram odvečnih zapletov. Jaz se počutim normalno. Sploh ne štekam tistih žensk, s katerimi se družijo Nela, in same sebi pravijo lezbijke – kot da jih ne bi drugi dovolj zmerjali.« (Tratnik: 2001: 109.)

»No, tudi Roki je svojim tastarim povedal, da je tak, kakršen je, čisto zadovoljen s sabo in se ne bo nič spreminjal, saj ni noben transvestit.« (Tratnik 2001: 74–75.)

⁹⁸ »Ležal sem na tleh svoje sobe, foter pa na meni in s koleni mi je pritiskal na prsi, takrat se mi je že začela delati tema, foter pa je stiskal zobe in sikal, da me bo raje ubil, kakor da bi me kdaj priznal za svojega sina. Nisem mogel dihati, zdelo se mi je, da je nekdo tako zatulil, da je šlo skozi ušesa, najbrž sem bil to jaz sam, in pograbil sem fotra za jajca, da je odskočil z mene in potem sem vstal in ga s pestjo podrl na tla.« (Tratnik 2001: 17.)

družba, ki določa, kaj je normalno in kaj nenormalno. S svojimi heteronormativnimi represijami sproža sovraštvo do spolnih manjšin, hkrati pa povzroča tudi v okviru njih samih nelagodnost, odpor in sram pred enakočutečimi. Represivnost heteroseksualne družbe, kritika sprevrženih medosebnih odnosov in komunikacijska blokada so simptomi sodobnega sveta [...] » (Zupan Sosič 2006: 329.)

Po mnenju nekaterih nemških naratologov nista zanemarljivi spolna identiteta bralca in družbena identiteta govoreče instance (npr. družbeni položaj, izobrazba, rasa, spolna identiteta, razredna, družbena in nacionalna pripadnost), kot izpostavlja v svojem članku Alenka Koron (2007: 59). Prav tako pomemben je stik bralca z avtorjem in bralčevo poznavanje avtorjevega spola, njegove družbene identitete in del. Suzana Tratnik vzpostavi stik z bralcem, saj se v svojih delih razkrije, v obravnavanem delu pa vključi bralca tudi v ugotavljanje Damjanove spolne identitete. Bralec si ob tem zastavlja vprašanja, kaj je tisto, kar določa spol in kateri spol pripisati naslovni osebi. Med branjem raziskuje, ugotavlja, razčlenjuje, se poigrava z različnimi rešitvami Damjanovih težav in se morda tudi identificira s katerim od likov. Avtorčin namen ni bil ustvariti roman lahkotne, sproščujoče vsebine, čeprav so ga literarni kritiki označili za prav takšnega. Napisan je realistično, zasluži pa si pozornost zaradi svoje drugačnosti, saj prinaša v naš še zmeraj tradicionalni prostor nevsakdanjo najstniško izkušnjo.

Suzana Tratnik, *Tretji svet* (2007)

Prav tako je za večino bralske publike neobičajna intimna izpoved lezbičnega dekleta v romanu *Tretji svet* (2007), ki prikazuje, kako Alenka živi, s kakšnimi problemi se sooča, njen intimni svet, čustva, kako doživlja sebe in okolico kot pripadnica spolne manjšine, kako jo v njeni drugačnosti sprejemata okolica in širša družba. Prvotni pomen besedne zveze tretji svet predstavlja nerazviti, neuvrščeni svet, del katerega je v času romanesknega dogajanja bila tudi Jugoslavija, sicer pa je Tretji svet sinonim za Alenkin osebni svet, saj je iz svojega socialnega okolja na neki način izločena. Bralec jo spremlja v treh poglavjih, vsako izmed njih pa predstavlja tudi novo

poglavje v njenem življenju. Dogajanje je postavljeno v Ljubljano in dokumentira čas 80. let 20. stoletja v Jugoslaviji in Sloveniji, ki so ga zaznamovale velike spremembe zaradi novih družbenih gibanj in drugačnega, strpnejšega in bolj odprtega odnosa do homoseksualnosti. Čeprav je v ospredju Alenkin lik in je družbeno dogajanje predstavljeno le posredno, je roman zelo zanimiv tudi iz družbenega vidika. Alenka v Ženevi spozna, kako konservativna je Jugoslavija v tem pogledu v primerjavi z drugimi državami. V Ljubljani lezbijke pravzaprav ne obstajajo, zato se tam počuti osamljeno, nerazumljeno, drugačno in izločeno. V tujini je med dekleti zaznati odprtost, saj zelo svobodno in brez zadržkov govorijo o sebi in svoji spolni identiteti. Alenka je v teh pogovorih bolj zadržana in predvsem manj izkušena.

Narativna oblika v mnogih segmentih spominja na prejšnji roman. Tudi ta zgodba je predstavljena z vidika ene same osebe – Alenke, ki je prvoosebna pripovedovalka in glavna protagonistka. Podobno kot Damjan tudi ona ne pripada »večini«, pač pa se giblje na družbenem obrobju. Alenka je študentka sociologije, ki je prišla v Ženevo na lezbično konferenco. Njena spolna identiteta je že oblikovana, v Ženevi pa pride do novih spoznanj, postane samozavestnejša, sklene nova prijateljstva, pridobi ljubezenske in spolne izkušnje ter osebno dozori, zato lahko roman označimo kot razvojni. Alenka pripoveduje z glasom študentke. V njenem govoru je manj pogovornih in slengovskih izrazov, saj gre za osebo, ki razmišlja drugače kot Damjan in se temu primerno izraža. Tudi v *Tretjem svetu* je zelo veliko dialogov, polilogov in monologov. Dogodki iz ne še tako oddaljene preteklosti so postavljeni v fokus študentke. Njeno pripovedovanje je živo, lahko si ga predstavljamo, dogaja se pred našimi očmi. Zgodba napreduje v zmernem tempu, torej ne prepočasi in ne prehitro. Določeni dogodki, predvsem tisti iz prvega poglavja, ki je tudi najdaljše, so opisani podrobneje, pripovedovalka nam omogoča dostop do svojih čustev, misli, hotenj; je blizu realni pripovedovalki, motivacija za njeno pripovedovanje je eksistencialna in ne zgolj literarnoteoretska. Alenquine družinske razmere niso osvetljene, pač pa so predstavljeni predvsem stiki z vrstniki in njihovo soočanje z Alenkino drugačnostjo. Dekle se zateče v svet intime in se odpravi tudi v tujino, ta pa ji omogoči spoznavanje drugih oseb iz družbenega obrobja. Večina jih priznava

lezbištvo in se ne skrivajo pred javnostjo, predvsem tiste iz dela sveta, ki je v tem pogledu tolerantnejši od nekdanje Jugoslavije. Roman z ljubezensko tematiko velikokrat tudi na humoren in ironičen način razkriva tegobe marginalne skupine, a nikakor ne bo odpravil predsodkov, saj je literatura vedno korak pred realnim svetom, kot pravi avtorica romana. Prav tako je zaznati avtoironijo na primeru Alenquine lastne, nič kaj damske, zunanosti. Protagonistke (te namreč močno prevladujejo) so del družbene in socialne resničnosti. V ospredju je Alenkina osebna problematika, čeprav delo odlikuje tudi označitev drugih literarnih likov. Posebej izpostavljenih konfliktnih situacij z bližnjo okolico ni, prav tako ne (vsaj neposrednih) s heteroseksualnim svetom.

Po analizi teorije in poglobljanju v romaneskno tematiko ugotavljam, da delo zavrača tradicionalne teze o lezbistvu, ki so pripeljale do stereotipnih predstav o lezbijkah in gejih. Zgodnji teoretiki, predvsem psihiatri in psihologi, so uporabljali koncept tretjega spola za homoseksualce, pa tudi za ženske, ki niso želele sprejeti tradicionalne vloge. Prav takšne lastnosti bi lahko pripisali Alenki, ki v tem oziru teoretično pripada tretjemu spolu. Suzana Tratnik skupaj z drugimi teoretičarkami piše o lezbični identiteti. Ta je upovedena v literarnih likih njenih del in tudi v *Tretjem svetu*. V uvodnem delu predstavljene teorije pa ne veljajo samo za Alenko, pač pa tudi za večino ženskih literarnih likov, ki so prav tako lezbijke. Naj izpostavim še nekaj teoretičnih izhodišč, ki jih lahko apliciramo na literarne osebe: »Biti lezbijka pomeni žensko postaviti na prvo mesto.[...] Lezbijka vzpostavlja odnose z drugimi ženskami – tako družbene kot ekonomske, kot tudi čustvene in telesne. Lezbijka svojih zvez z ženskami ne jemlje samo kot alternativo ali izhod iz zatirajočih odnosov med moškimi in ženskami, temveč se veže nanje zaradi njih samih, ker ženske ljubi.« (Brown, Bunch 1985: 39.)

Vse zapisane trditve se odražajo v življenju in dejanih lezbijk, ki so se udeležile lezbične konference v Ženevi in so del literarnega dela *Tretji svet*. V okviru *queer teorije* sta poznani dve različici lezbičnega spola: *butch* in *femme*. Med odkritim pogovorom deklet se Meng dotakne tudi aktivnega in pasivnega pola lezbičnega

para.⁹⁹ Medtem ko queer teorija predstavlja del koncepta lezbične identitete, pa avtorica študije *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti* v poglavju Metodologija/Lezbična naracija razlikuje med dvema vrstama naracij: med naracijo prekletstva in naracijo preobrata. V *Tretjem svetu* gre izključno za naracijo preobrata, saj se Alenkina zgodba ne zaključi tragično, pač pa z osvoboditvijo utesnjenosti okolice in odločnim korakom v lezbični svet. Ko razpravljamo o lezbični literaturi, ne moremo mimo pojma lezbično zlo. Termin lezbičnega zla je bil prvotno eden izmed žanrov lezbične literature,¹⁰⁰ za katerega je bilo značilno negativno stališče do lezbijk. Nekateri pisci 19. stoletja so lezbijke predstavljali kot mučiteljice in zapeljevalke nedolžnih.¹⁰¹ Pripovedovalka zavrača lezbično zlo, saj lezbično ljubezen predstavlja povsem naravno in nezapleteno. V Alenkinih ljubezenskih prigodah ni namreč nikakršne posesivnosti, še manj usodnosti.¹⁰²

Ob primerjavi romanov ugotavljam, da naslov *Ime mi je Damjan* izpostavi glavnega protagonista, tako bralec predvideva, da bo pripovedovalec moškega biološkega spola. Ker se Vesna preimenuje v Damjana, in ker je sprememba imena pomembna za njeno spolno identiteto, je to izpostavljeno že v naslovu. *Tretji svet* ima simboličen naslov, je sinonim za Alenkin čustveni svet in nam pred branjem ponuja različne predstave o vsebini. Dogajalni prostor je v obeh primerih Ljubljana, v *Ime mi je Damjan* so posebej izpostavljeni Moste, Šiška, Fužine, Dolgi most, obrobje Ljubljane, omenjeni kraji so: Novo mesto, Celje, Kranj, edini stik z naravo predstavlja Šmarna gora (v *Tretjem svetu* sprehodi ob Ženevskem jezeru in spomin na ljubezenski odnos na plaži), ne manjka tudi tujina: Anglija, natančneje London, in Nemčija. Dogajanje je v obeh primerih postavljeno v bolj ali manj zaprte, intimne

⁹⁹ »Potem je Meng načela drugo večno lezbično temo o *butch* in *femme* lezbijkah. Tema, ki je bila zame v okviru lezbištva enako lovska kot navidez neproblematična očitnost rasnih razlik in odtenkov. Tako kot mi takrat še na misel ni prišlo, da bi se opredelila ali izrekla za belko, se mi ravno tako ni zdelo smiselno govoriti o tem, ali se sama doživljam kot *butch* ali *femme*, torej bolj možato ali bolj ženstveno. Na vsa vprašanja o rasi ali o spolnih vlogah sem imela samo en odgovor, in sicer, da sem kratko malo lezbijka.« (Tratnik 2007: 60.)

¹⁰⁰ O lezbičnem zlu piše ameriška zgodovinarica Lillian Faderman v delu *Več kot ljubezen moških* (2002) – v izvorniku *Surpassing The Love of Men*, prvič objavljeno leta 1981.

¹⁰¹ Dela, v katerih lezbijke poosebljajo zlo, sta pisala tudi Balzac in Baudelaire; eden od najzgodnejših romanov, v katerem je predmet obravnave lezbično zlo, je roman Adolpha Belota *Mademoiselle Girand, My Wife* (Faderman 2002: 309).

¹⁰² »[L]jubezen je brezspolna, pravzaprav nadspolna, vsespolna, mogočna, brezmejna ... in, če je, je vedno lepa, čista, nežna, ljubka.« (Štucin 2008: 273.)

prostore. Prevladujejo diskoteke, bari, gostilne, trgovine, stanovanja, hotelske sobe, bolnišnica, stranišča, v *Tretjem svetu* še letališče, študentski domovi, univerza in galerija. Večina pripovedovanega se dogaja v poznih večernih in nočnih urah, čas je sodobnost, čas pripovedovanja pa sedanost, a se s popestritvijo pogovornih dialogov in opisov vrača v bližnjo preteklost, saj gre za fragmentarno spominjanje dogodkov – takrat je pripovedovanje v preteklem času. Vloga dialogov je v *Tretjem svetu* informativnega značaja, saj bralko/bralca seznani z značilnostmi lezbične subkulture in lezbičnega aktivizma ter prikažejo položaj lezbijk v različnih državah sveta. Tudi opisi igrajo v slednjem romanu večjo vlogo, služijo predvsem karakterizaciji. Tujino predstavlja Ženeva, izpostavljene pa so dežele tretjega sveta in položaj žensk v njih. Slovenija je ena izmed republik Jugoslavije, sicer pa so omenjeni različni deli sveta, držav in mest: Jugoslavija, Japonska, Francija, Indija, Vzhodna Evropa, Zahodna Evropa, Vojvodina, Filipini, Belgija, države Beneluksa, Nizozemska, Brazilija, Združene države, Izrael, Madžarska, Danska, Norveška, Finska, Kenija, Pakistan, Kosovo, Italija, Avstrija, Sovjetska zveza, Azija, Ljubljana, Ženeva, New York, Bangkok, Tel Aviv, Amsterdam, Berlin, Nairobi, Bangladeš, London, Zürich, Tokio, Beograd, Titograd, Sarajevo, Skopje, Dunaj.

Število literarnih oseb je v prvem romanu bistveno manjše kot v drugem, a je krog ljudi, s katerimi sta Damjan in Alenka v pristnejšem kontaktu, skorajda enako širok. Preostali liki so stranske literarne osebe in ozadje glavnemu dogajanju. Osrednja literarna lika sta naklonjena ženskemu spolu, čeprav Damjan meni, da ni lezbijka, le svoj spol razume drugače. Njegova identiteta še ni razrešena in najbolje se počuti takrat, ko si reče Damjan ter se ne ukvarja z odgovorom na vprašanje, kdo pravzaprav je. Je iskren in trmast, velikokrat v lastno škodo, saj zagovarja svoje prepričanje, v večini primerov nagovarja samega sebe, se sprašuje in kramlja s sabo. Vse osebe so prikazane skozi njegove oči, v obeh primerih je pripovedovalec nezanesljiv, kajti bralec ne more biti zmeraj prepričan o objektivnosti pripovedovanega. V Damjanovem pripovedovanju je zaznati sovražnost in kljubovalnost do ljudi, ki so mu bolj (starši, brat, sestra) ali manj (terapevt, znanci) blizu. V njem zaslutimo upornika, ki pa je kljub vsemu simpatičen, zato v bralcu vzbudi naklonjenost. Tako Damjan kot Alenka pripovedujeta sebi in hkrati bralcem.

Prijeten je njun neposreden, hudomušen, tudi humoren način pripovedovanja. Skozi monolog razkrivata sebe in svoje razmišljanje, nazor, izražata to, kar verjameta, imata svoje mnenje o ljudeh, dogodkih, odnos do vrednot. Damjan ima o sebi dobro mnenje, a opaža, da ga imajo za čudaka. Govor obeh je neposreden, kot sta sama. Nista zaverovana le vase, prav tako ju zanimajo in ganejo problemi okolice in širše družbe. Pravzaprav sta pozitivni in optimistični osebi, ki veliko raje mislita na dobre kot na slabe stvari. Njuni zgodbi sta zgodbi o odraščanju. Damjan se kot večina najstnikov počuti nerazumljenega na poti iskanja sebe in svoje identitete. Alenka je komajda starejša in je na začetku razkrivanja svoje lezbične identitete. Dogodki v Ženevi jo osebno spremenijo, saj ob stiku z drugimi lezbijkami postane samozavestnejša, izgubi pa tudi občutek, da je edina lezbijka na svetu.¹⁰³ Damjan skozi roman ne doživlja nikakršne preobrazbe, saj si je vseč takšen, kot je. Oba pridobita prve ljubezenske in spolne izkušnje, vendar se stkane vezi do konca branja razrahljajo, zato ostaneta njuni zgodbi nedokončani oziroma brez srečnega konca, obe pa pripovedujeta o spoznavanju sebe, okolice in družbe.

Damjan in Alenka pripovedujeta svojo zgodbo humorno, naravno, iskreno in neposredno, ker sta tudi sama takšna. Njuna zgodba je predstavljena z njenega vidika. Če bi isto zgodbo pripovedoval kdo drug, bi bila izid in učinek drugačna. Bralci iz besedila razberejo pripovedovalca, glas, ki govori – glas Damjana in glas Alenke. Pripovedovalčevo poslušalstvo – publika – ni eksplicitno poimenovano, a je pomembno, saj je pripovedovanje namenjeno tudi njej. Damjan se v svojem samogovoru spominja celotnega niza dogodkov, svet pa gleda skozi oči starejšega najstnika in pri tem uporablja jezik svoje starostne skupine in okolja, iz katerega izvira. Pomembno je dejstvo, da je pripovedovalka odrasla oseba, a zgodbo predstavlja skozi oči najstnika oziroma študentke, torej skozi oči in zavest ene same osebe. Pripovedovanje v fokus postavi dogodke v času dogajanja in kasneje. Dogajanje je osredotočeno na to, kaj je fokalizator v času dogodka vedel ali mislil, deloma tudi, kako je stvari videl kasneje, ko je o njih reflektiral. Največkrat sta

¹⁰³ Podobno citat iz spremne besede Braneta Mozetiča v antologiji homoerotične ljubezni *Modra svetloba*: »Neko noč, dolgo, predolgo noč, polno strahov in vprašanj, si mi dejal, da te je vedno mučilo vprašanje identifikacije. Čutil si nekaj, pa okoli sebe nisi našel podobnega primera. Kot nor si iskal in brskal za razlago svoje drugačnosti.« (1990: 155.)

združeni obe perspektivi. Določene dogodke glede na njihovo pomembnost pripovedovalec na hitro predstavi, spet druge podaja podrobneje.

Tema spolne identitete je prisotna tudi v češkem romanu *Leto biserov* (2000) Zuzane Brabcové. V slovenščino je bil preveden leta 2005, izdala ga je založba ŠKUC v zbirki Lambda. Delo je primerljivo s slovenskima romanoma, saj poleg podobne tematike (na Češkem so ga označili kot prvi češki lezbični roman, ki se ukvarja s tako imenovano »moderno« problematiko) ponuja precej vzporednic, kot so podobnost družbenega in kulturnega prostora, časa in razmer, ki jih avtorici (obe sodita v isto pisateljsko generacijo) popisujeta globoko, čustveno in odprto.

Osrednji literarni lik je skorajda štiridesetletna poročena Lucie, mati najstnice in urednica nekega praškega časopisa, katere dokaj umirjeno življenje razburkajo dvomi v lastno spolno identiteto. V edinem mestnem lezbičnem klubu spozna mlado lezbijko Magdo, s katero se spusti v strastno ljubezensko razmerje, ki pa se zaključi tragično za obe, predvsem pa za Lucie, ki družbeno propade, zato v tem primeru pišemo o naraciji prekletstva. Protagonistkino ponovno odkrivanje spolne identitete je zapleteno in travmatično,¹⁰⁴ predvsem zato, ker je soočanje z novim in stalnim toliko težje brez podpore bližnjih.¹⁰⁵ Njena zgodba in karakterizacija sta podani tudi iz zornega kota moža Jakuba in hčerke Tereze. Pripovedno perspektivo bogatijo monološka razglabljanja, prežeta z grenkim optimizmom in črnim humorjem. Za razliko od *Tretjega sveta* pripoved ne teče v kronološkem zaporedju, pripovedovalnine misli so velikokrat nepovezane, pretrgane, polne asociacij, sanj in nočnih mor. Zdi se, da je med sanjami in resničnostjo le tanka črta, ki je tu in tam celo zabrisana, mejo med sedanjostjo in preteklostjo pa brišejo fragmentarni izseki iz bližnje ali daljne preteklosti, najbolj oddaljeni segajo v čas pred Lucieninim rojstvom. Branje vseskozi spremljajo simbolne podobe krvi in prisotnost največkrat rdeče in črne barve. Kri je pogosto omenjena v povezavi z rdečo, predvsem ob

¹⁰⁴ »Kajti kaj je drugega kot katastrofa, če se nekega dne zbudite in ugotovite, da ste nekdo drug. Na primer hrošč. Ali pajek. Muha. Gregor Samsa. Da ste nekdo drug, da so vam amputirali vse dosedanje življenje: mogoče vas še malo boli, ampak dobro veste, da ne obstaja več. Vaša identiteta je razsuta, valja se v prahu privoza, ki pelje na gradbišče, zdrobljena do nespoznavnosti.« (Brabcová 2005: 96.)

¹⁰⁵ »Če se boste poskusili nasloniti na svoje bližnje, bo to, kot če bi se naslonili na sprhnela vrata v klet: pri priči boste zleteli po stopnicah in pristali z glavo na betonu.« (Brabcová 2005: 97.)

Lucieninem soočanju s spolno identiteto. Rdeča barva ima v vseh kulturah bogato simboliko, v naši družbi jo največkrat povezujemo s pozitivnimi in negativnimi strastmi, ljubeznijo, sovraštvom, impulzivnostjo, vznemirjenostjo in besom. Vsa ta čustva so v romanu vseskozi prisotna v povezavi z rdečo. Črna barva – simbol tragike in smrti – stopi v ospredje ob prvem srečanju bodočih ljubimk, večkrat skupaj z rdečo, kar daje slutiti tragičen konec intimnega razmerja. Tratnikova v primerjavi z Brabcovó v manjši meri posega po simbolih, a je pri obeh izpostavljen motiv ust, ustnic in poljubljanja. Po Rosalind Coward, ki se v feminističnem delu *Ženska želja* (1989) naveže na Freuda, Barthesa in Foucaulta, so usta najintimnejša ženska odprtina, največkrat našminkana rdeče kot kri in delujejo kot reklama seksualnih užitkov (1989: 101–102). Poljubljanje na usta je »temeljni simbol seksualne strasti« in »najbolj erotični trenutek vsakega razmerja«, čeprav pri ženskah vzbuja tudi strah (Coward 1989: 79). Pri Brabcovi je poljubljanje tako homoseksualno kot heteroseksualno, pri Tratnikovi pa samo lezbično, a zelo erotično.¹⁰⁶

Vse tri obravnavane romane povezuje tema iskanja oziroma izbire spolne identitete. Z odgovorom nanjo se ukvarjajo sodobne teoretične razprave, ki pišejo o seksualnosti.¹⁰⁷ Na tem mestu prevzema vodilno vlogo Michel Foucault s svojim delom *Zgodovina seksualnosti*, v katerem izpostavi tudi tezo, da je seksualnost pomemben del posameznikovega jaza in vir njegove identitete, z vprašanjem spolne identitete in seksualnosti pa se ukvarja tudi literatura.¹⁰⁸ Ekspliciten in eksemplaren odgovor najdemo v obravnavanih romanih, kajti sledijo razvoju oseb in temu, kako se Damjan, Alenka in Lucie definirajo – Damjan predstavlja transseksualno osebo, Alenka lezbijko, Lucie biseksualno žensko. Romani odgovarjajo na vprašanja, kaj pomeni biti transseksualna oseba, kaj lezbijka in kaj biseksualna oseba v sodobnem času in slovenskem oziroma češkem prostoru. Individualnost posameznika, v tem

¹⁰⁶ »Potem je Françoise s prosto roko objela moj vrat in si moj obraz približala čisto blizu svojemu. Poljubila me je z vlažnimi in razprtimi ustnicami. Ko mi je oblizala dlesni pod zgornjo ustnico, sem ji strastno vrnila poljub.« (Tratnik 2007: 35.)

¹⁰⁷ O identiteti kot rezultatu postopka identifikacije je razmišljal tudi Freud. Zanj je identifikacija psihološki proces, temelj za seksualno identiteto pa je identifikacija s staršem. Lacan pa je mnenja, da o identiteti govorimo že takrat, ko se dojenček identificira s svojo podobo v zrcalu (Culler 2008: 135–136).

¹⁰⁸ »Literatura je eno od mest, kjer se oblikuje predstava o seksualnosti, kjer se spodbuja ideja, da so najgloblje identitete ljudi povezane z vrsto poželenja, ki ga čutijo do drugega človeka.« (Culler 2008: 19.)

primeru Damjana, Alenke in Lucie je postavljena v središče, s tem pa je oblikovana tudi ideologija individualne identitete. Problem Damjana je hkrati splošni problem transseksualnih oseb, problem Alenke je splošni problem lezbijk in problem Lucie je splošni problem biseksualnih oseb. Odgovor na vprašanje, ali svojo usodo krojijo sami, je pritrdilen; boji v zvezi z identiteto se dogajajo posameznikom, pri tem pa se družbenim normam in pričakovanjem ne podrejšjo. V literaturi najdemo odgovore na vprašanja o spolni identiteti.¹⁰⁹ Spodbuda prihaja s strani avtoric, ki prikazujejo stvarnost tudi iz bralkinega vidika. Ob branju si zastavljamo vprašanja: Ali prepoznam v sebi Damjana? Ali sem tudi jaz Alenka oziroma Lucie? Lezbična literatura je za identifikacijo in identiteto ključnega pomena, saj bralki pomaga, da se identificira, definira in posledično drugače zaživi.

Obravnavanim romanom pa ni skupna le tematika spolne identitete, čeprav je ta najizrazitejši skupni imenoalec, med njimi lahko potegnemo še nekaj vzporednic. Vsem trem je skupna prvoosebna pripoved, v *Letu bisero* še tretjeosebna. Slovenska romana sta pripovedovana iz zornega kota ene same osebe, češki roman pa iz treh perspektiv, ki na tak način podrobneje in različno označijo Lucie. Vse tri povezuje tudi humorna in mestoma ironična perspektiva. V ospredju je intimna, osebna problematika in spolnoidentitetna drugačnost literarnih oseb. Romani so postavljeni v sodobno dogajanje večjih mest, kot so: Ljubljana, Ženeva, Praga in predstavljajo kritiko današnje konservativne vzhodnoevropske družbe. Posledica nerazumevanja bližnje okolice je družbeni propad posameznice, ki ne najde več stika z zunanjim svetom. Tako Damjan kot Lucie se zaradi psihičnih težav (tudi te so povezane s spolno identiteto) znajdeta na zdravljenju, oba se vdajata alkoholu in padata v depresivna stanja. Vse trem literarnim likom pa je skupno dejstvo, da uživajo naklonjenost bralk.

Današnja družba je naravnana heteroseksualno in je zato nenaklonjena istospolni usmerjenosti, ker je ta manjšinska, za razloge pa največkrat navaja biološka, zgodovinska in sociološka dejstva. Takšno stališče je blizu homofobiji, za katero so

¹⁰⁹ Zgodbe spodbujajo identifikacijo s potencialno skupino, običajno marginalizirano (Culler 2008: 136–137).

značilni strah, nestrpnost in sovražnost do homoseksualnosti, čeprav je strah lahko tudi posledica nepriznavanja lastne spolne identitete oziroma soočanja z njo.

Menim, da je tovrstna literatura za povprečno bralsko publiko res manj zanimiva, a ji je priznana literarna kvaliteta. Vsekakor šteje tudi mnenje, ki ga imajo lezbične avtorice o svojem pisanju, kako ga definirajo, ali poudarjajo lezbičnost svoje pisave. Lezbična kritika si ob tem zastavlja veliko vprašanj, na katera zmeraj ne najde odgovorov, eno od njih je tudi to, ali je lahko lezbištvo (tudi lezbična pisava) predmet znanstvenega raziskovanja.

V slovenskem literarnem prostoru je Suzana Tratnik prva in edina avtorica lezbičnega romana, saj je Slovenija v tem pogledu še zmeraj zaprta, čeprav sta romana deležna precejšnje pozornosti bralk in literarne kritike, iz česar lahko sklepamo, da zanimanje za lezbično literaturo vendarle obstaja, a v slovenskem prostoru primanjkuje pisateljic, ki bi se lotile pisanja tovrstnih romanov. Slovenska lezbična literatura nastaja, vendar predvsem v pesniški obliki ali kot kratka proza. Seveda je treba poudariti dejstvo, da so med lezbijkami zagotovo perspektivne pisateljice, ki pa (vsaj nekatere od njih) ne pišejo iz lezbične perspektive, torej ne ustvarjajo lezbične literature in ne prispevajo k njeni uveljavitvi. Roman je odprta literarna vrsta in takšen ostaja tudi, ko piše o lezbični ljubezenski izkušnji. Vseskozi je namreč prisotna družbena resničnost, vodilno vlogo prevzemajo homoerotični motivi in ideologija spolne drugačnosti. Literarne osebe Suzane Tratnik niso stereotipne predstavnice današnje družbe, njihova spolna usmerjenost pa se kaže predvsem v iskanju, odkrivanju in najdenju spolne identitete. Odkritje oziroma razkritje spolne identitete je lahko odrešilno ali travmatično, kar je odvisno od značajskih lastnosti osebe in reakcij bližnje okolice ter širše družbe. Ob podkrepitvi teze z dejstvi iz romanov ugotavljam: Damjanovi starši menijo, da je zbolel, zato ga pošljejo k psihiatru, a najpomembneje je, da Damjan sprejme samega sebe. Alenka se lažje razkrije v tujini, ki je strpnejša do istospolno usmerjenih kot nekdanja Jugoslavija. Lucie se brez podpore okolice in družbe psihično zlomi ter družbeno propade.

Lezbištvo je v naši družbi, v kateri sta si svoje mesto izborili tudi lezbična literatura in njena bralska publika, še zmeraj tabu tema, čeprav si na videz prizadevamo, da ne bi bilo tako.

Brina Svit, *Smrt slovenske primadone* (2004)

V naslednji primerjalni sklop uvrščam romana *Smrt slovenske primadone* Brine Svit in *Cimre* Maje Novak, ki sta žanrsko različna, vendar sta jima skupna problematičen odnos med materjo in hčerjo, in prav takšni odnosi med ženskami in moškimi. Zaradi žanrske primerjave s *Cimrami* v obravnavo vključujem še kriminalko Agathe Christie *Karibska skrivnost*.

Osrednja literarna oseba je primadona slovenskega porekla Lea Kralj, ki naredi (neke vrste) samomor, ko na enem izmed svojih obiskov doma preneha jesti in umre. Predstavljena je predvsem skozi oči prvoosebnega pripovedovalca francoskega novinarja in prijatelja Ricarda, delno skozi dialoge, predvsem v odnosih z njim in mamo. Drugi odnos kritično opazuje tudi pripovedovalec. Po smrti je Lea nominirana za Slovenko leta in stoletja. V okviru intervjuja beremo zgodbo znotraj zgodbe v obliki spominov. Skorajda zmeraj je poimenovana z imenom in priimkom, včasih tudi Lejka, kot jo ljubkovalno kliče pripovedovalec. Tako pripovedovalec kot osrednja ženska literarna oseba govorita več jezikov. Lea je poliglotka, saj se brez težav sporazumeva v več svetovnih jezikih, predvsem v francoščini, italijanščini in španščini; takšni izseki so zapisani v poševnem tisku. Nastopa v največjih evropskih prestolnicah v različnih operah v glavnih ženskih vlogah, ki jih odpoje tako, da ljudem zastaja dih, zato žanje uspeh za uspehom. Pri svojem delu je disciplinirana in počitka tako rekoč ne pozna. V zasebnem življenju je nesrečna predvsem zaradi neuspešnega odnosa z materjo. Nikakor namreč ne more dobiti tistega, po čemer najbolj hrepeni, mamine ljubezni, zato zboli za anoreksijo. Je neporočena, brez stalnega partnerja, njeno seksualno življenje je omejeno na kratkotrajne avanture. V spominu zaseda osrednje mesto dogodek, ko ji je mama kot otroku s sapo pogrela premrle dlani. Lea želi ponovno doživeti ta občutek, zato si ves čas, čeprav že

odrasla, prizadeva za materino naklonjenost in ljubezen.¹¹⁰ S svojimi lastnostmi odstopa od povprečne podobe sodobne ženske. Je vrhunska umetnica s posebnim življenjskim slogom. Njeno življenje je zaradi tega pestro, a tudi zapleteno. Veliko pozornosti pripovedovalec posveča njenemu videzu in oblačenju. Ta Lee ne bi nikoli spoznal, če ne bi želel narediti vtisa na Pabla, prav tako pa ga tudi ne bi zapustil, če ne bi bilo Lee.¹¹¹ Pripovedovalec in Lea nista običajen par (zveza homoseksualnega moškega in heteroseksualne ženske; tudi v *Teku za rdečo hudičevko* beremo o takšni zvezi), povezuje ju duhovna ljubezen (podobna je ljubezni med Magdo in Mohamedom v *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*), svoja čustva pa pripovedovalec izrazi takole: »Rekel bom samo, da je bila najlepša, najbolj ganljiva ženska podoba, kar sem jih kdaj videl, da me je stisnilo nad pubisom in da moje srce nekaj dolgih trenutkov ni vedelo, ali naj se skrči od žalosti ali razširi od sreče.« (Svit 2004: 66.) Izpostavljene Leine lastnosti so vzdržljivost, nepomehkuženost, prav tako ji ni mar za malenkosti. Pripovedovalec primerja njen značaj s hišo v Sežani in med njima odkriva podobnosti: »Njena hiša je bila velika in komplicirana, s svojimi sončnimi in senčnimi stranmi. Bila je vesela, celo šaljiva, osupljiva, širokosrčna, tu in tam nonšalantna in nenadoma, brez pravega razloga in povezave, nerazumljiva, žalostna, samomorilska. (Svit 2004: 72–73.)¹¹² Lea pripoveduje, kakšno bi bilo njeno življenje, če bi se držala maminega nasveta in postala pianistka. Pred leti je namreč naredila odločilni korak, po prepiru z mamo je zapustila Ljubljano in odšla v Pariz, kjer se je začela učiti petja. Čez nekaj let je postala primadona in njeno življenje se je spremenilo, čeprav bralci zaslutimo, da si želi družinskega življenja. O njenem ljubezenskem življenju ne izvemo prav veliko, le to, da ga zaznamujejo občasne

¹¹⁰ Toda po ljubezni ne hrepeni le Lea, ampak tudi njen prijatelj, ki si zaman prizadeva za ljubezen svojega biseksualnega ljubimca Pabla.

¹¹¹ Na njegovo vprašanje, kakšna je, odgovarja: »Velika. Ne ravno lepa, a tudi grda ne. Odvisno od kota. Z globoko zarezanimi sivimi očmi. Sive, kot da se pripravljajo na solze. V kratkem dežnem plašču, stisnjenem v pasu. In predvsem z ruto na glavi, svetlo ruto s pisanimi ptiči na peščeni podlagi.« (Svit 2004: 13–14.) Kasneje, ko sta živela pod isto streho, pa jo vidi takole: »Imela je nerodne noge. Ali še bolje: nesorazmerne. Nekaj nesorazmernega je bilo na njej. Imela je predolge noge in predolge roke. Njeni lasje, svetlo kostanjevi, pepelno plavi, celo pšenični, odvisno od svetlobe, so bili zdaj suhi in so ji padali do vratu.« (Svit 2004: 19.)

¹¹² Analiza predstavitve prostora v povezavi s študiji spolov (Würzbach v Nünning 2004: 53) ponuja naslednjo razlago. Za žensko je hiša še v 20. stoletju predstavljala njeni socialni vlogi primerno mesto, katerega meje je lahko prestopila le redko. Hiša naj bi s socialno-družbenega vidika pomenila kraj družinske varnosti. Bila je prostor, kjer se je ženska uveljavljala kot gospodinja in mati, lahko pa je pomenila tudi prostor fizične in psihične ogroženosti ter odvisnosti od moža.

avanture. Prav tako površinsko je njeno razmerje z Remekom, zato je njegova prevara ne prizadene. Med Leo in novinarjem pa se razvije ljubezen na duhovni ravni, brez telesnega zblížanja, a ima globino, kakršne ne doseže nobena avantura s heteroseksualnim moškim,¹¹³ čeprav si mamine ljubezni želi bolj kot partnerske: »Beseda *ljubezen* zanjo ni pomenila strasti med dvema človekoma, ki se ljubita, na primer med moškim in žensko v njenem primeru, ali moškim in moškim v mojem. Beseda *ljubezen* je bila zanjo povezana z nečim daljnim, preteklim, mrzlim, ne mrzlim, zimskim, in predvsem z gospo Ingrid, njeno mamo.« (Svit 2004: 33.)

Lea za razliko od mame ni navezana na naravo (tudi večina dogajanja je postavljena v okolje evropskih vele mest in v Ljubljano) – ta predstavlja namreč izrazito ženski princip.¹¹⁴ Ingrid je največkrat poimenovana z imenom in ne kot mama. Predstavljena je skozi Leine oči in skozi oči pripovedovalca. Ta Ingrid vidi drugače kot Lea, saj ga nanjo ne vežejo nobena čustva, zato je njegova predstavitev objektivna. Lea mater poveličuje in ji želi ustreči vedno in povsod. Čeprav jo večkrat pripravi do joka, je Lea nanjo ponosna, hkrati pa se je boji. Pripovedovalec vidi v materi sebično žensko, ki budi v hčerki občutke krivde, hkrati pa ji zavida kariero. Pogosto jo prizadene, pravzaprav ji da na vsakem koraku vedeti, da zanjo ni pomembna, saj je sploh ne zanima, kaj počne, vendar želi usmerjati njeno življenje. Kaže se kot požrtvovalna mati, v resnici pa je sebična in sovražna. Svojo materinsko vlogo poveličuje in očita hčerki, da ne ve, kaj je življenje, ker ni okusila materinstva (motiv odsotnosti materinstva). Mama in hči sta različni. Ugotavljam, da je Lea čustvena, nesebična, požrtvovalna, pripravljena pomagati, zna prisluhniti drugim, a je tudi osamljena. Vse izpostavljene lastnosti pa niso nujno pogoj za srečo. Po

¹¹³ Svoj odnos do Lee je pripovedovalec opisal takole: »Lea Kralj je bila res moja prva ženska, s katero sem imel skupno kri (kar že veste). Prva ženska, ki sem jo rad in natanko opazoval (raje in natančneje kot sebe). Prva ženska, ki sem jo redno intervjuval (čeprav največkrat v osebne namene). Prva ženska, ki me je znala odlično oponašati (kar ni bilo zmeraj najbolj prijetno). Prva ženska, o katere družini sem bil bolj na tekočem kot o svoji (nič presenetljivega, glede na to, da svoje tako rekoč nisem imel). Prva ženska, s katero sem živel v istem stanovanju (a to pride na vrsto kasneje). Prva ženska, s katero sva imela istega ljubimca (tudi to pride kasneje). Primadona, ki bo za vselej ostala moja edina (nikoli se ne ve, bi rekel Mali princ, na kar bi najodločneje odkimal.)« (Svit 2004: 43.)

¹¹⁴ Nasprotni pol naravi predstavlja mesto oziroma veliko mesto – fenomen 20. stoletja. V ta družbeni prostor je bil nekdanji ženski vstop brez moškega spremstva onemogočen. Izhodi v mesto, na ceste in obiski javnih zgradb so delovali kot emancipacijska dejanja. Iz tradicionalno moškega aspekta je mesto prostor življenjskih pustolovščin. V drugi polovici 20. stoletja postane mesto pogosto prizorišče literature (Würzbach v Nünning 2004: 55–56).

mimetični teoriji in teoriji možnih svetov se v svojih ugotovitvah o Leinih značajskih lastnostih (požrtvovalnost, pripravljenost pomagati ...) navezujem na področje socialne psihologije, natančneje altruizma. Vendar Dawkinsova teorija v tem primeru ne drži, saj za Leo pomeni pogubo. Leina sestra Mili je predstavnica ženske s stereotipno družbeno in družinsko vlogo: poročena, mati dveh otrok, s solidno službo in dolgočasnim življenjem.¹¹⁵ Lea je v odnosu do sestre ljubeča in ji zna prisluhniti, a ne prenese ignorance svoje primarne družine. Pripovedovalec ne razume Leine tolerance, prav tako ne razume mačehovskega in čustveno hladnega ravnanja njene družine, saj ga za prijateljico skrbi, ker jo ima iskreno rad in jo ceni. Lea je z njim sproščena, duhovita, prijazna, zabavna in odprta, kar se kaže tudi v govorni karakterizaciji, v najožjem družinskem krogu pa postane molčeča, zadržana in »neopazna«.

Odnos mati – hči je prikazan s treh perspektiv: pripovedovalčeve, materine in hčerkin. Materina in hčerkin perspektiva sta zaradi vključenosti v odnos pristranski. Odločilna je prva, saj ji bralec verjame. Ta je pripovedovana z avtoriteto, s katero se bralci strinjajo, pripovedovalcu pa zaupajo. Kot prvoosebne ga označujemo za nezanesljivega, čeprav po drugi strani ne dvomimo v njegovo interpretacijo, in v to, da z avtorico priznavata iste vrednote. Pripovedovalec se neredko obotavlja, pripoveduje v počasnem tempu, saj se mestoma zadržuje ob manj pomembnih dogodkih, ustavlja pa se tudi takrat, ko natančno in podrobno opisuje. Poleg nelinearnosti pripovedi ugotavljam prisotnost pripovednih postopkov, kot so esejizacija, lirizacija, deskripcija in posredovanje govora. Osrednja tema je hrepenenje po ljubezni. Ta ljubezen je ljubezen med materjo in hčerjo ter spolna ljubezen med heteroseksualnima, biseksualnima ali homoseksualnima partnerjema. Vodilni motiv je značilen za naslednje pare: Lea – Remek, Remek – novinar, novinar – Pablo. Druge teme so: osamljenost, svoboda, anoreksija, hrepenenje po družinski sreči, prijateljstvo.

¹¹⁵ Nestereotipen literarni lik je Anna, ki je neporočena, a ima poročenega ljubimca. Ni biološka mati, a po sestriini smrti postane mati svojemu nečaku.

Esejizacija je prisotna v romanu na vseh zanjo značilnih ravneh: nelinearnost, časovna nepostopnost, vzročna nelogičnost. Na ravni lirizacije je prisoten notranji monolog, s katerim nam pripovedovalec ne le približa svojih misli, razmišljanj, občutij, pač pa tudi upovedeno predmetnost in označi literarno osebo. Ironijo prepoznamo predvsem v oznaki glavnega literarnega lika, saj je Lea operna pevka svetovnega slovesa, v krogu svoje družine pa je povsem neznatna, majhna; počasi usiha in umre. V tem vidim ironijo in nesmisel (Leo in Janjo iz *Cimer* druží skupna značajska lastnost – nesamozavest in problematičen odnos do matere ter moškega sveta). V romanu manjka pogled, odnos družbe do različnih družinskih in družbenih vlog predstavljenih oseb, zato ni razvidno, kakšen je odnos širše okolice do samske ženske, ločene ženske, poročene ženske in ljubice.

Dogajanje je postavljeno predvsem v evropske prestolnice. Ljubljana je konservativna v primerjavi z drugimi evropskimi mesti, kot so Madrid, Milano, Pariz, kjer se odvija Lein svet, ki je povsem drugačen od ljubljanskega. Tega še dodatno otežuje družinska odtujenost, zato Ljubljana ne predstavlja pozitivne spremembe v Leinem življenju, pač pa korak nazaj in stisko ter depresijo, kar jo nenazadnje pahne tudi v nesmiselno smrt (vzporednice lahko potegnemo tudi z Alenko iz *Tretjega sveta*, saj jo Ljubljana omejuje, svobodnejša je v tujini, natančneje v Ženevi). Časovno je roman umeščen v sodobnost, v devetdeseta leta 20. stoletja urbanega okolja¹¹⁶ predvsem večjih evropskih mest, kot so Madrid, Milano, Pariz, Ljubljana. Večina dogajanja je postavljena v hotele, na ulice, v razne lokale, pa tudi na odrske deske priznanih opernih hiš, kjer Lea nastopa. Del dogajanja se odvija v Sežani, v podeželski hiši in idilični naravi. Narava je prikazana tudi ob prihodu novinarja v Slovenijo, v katero se je »zaljubil« na prvi pogled, čeprav jo je kasneje sovražil, kot pripoveduje. Prevzelo ga je zelenje in z navdušenjem je napisal članek o Sloveniji ter ga poslal v uredništvo časopisa *Petronius*. V Ljubljani se dogajanje iz hotelov in lokalov preseli v bolj »domače« prostore, kot so stanovanje Leine mame v Ljubljani, nekdanja otroška Leina soba in kuhinja ter v Leino hišo v Sežani, s katero sta si, kot ugotavlja pripovedovalec, podobni. Kraj in prostor igrata v

¹¹⁶ Kot urbani roman ima tudi ta splošne značilnosti tovrstnega romana (Zupan Sosič 2011: 154): nevroza, pregnjavica, ambivalenca.

Leinem življenju pomembno vlogo, saj v velemestih živi drugače, bolj odprto in svobodno. Doma, v Ljubljani, se počuti utesnjeno in ujeto. Njenemu čustvenemu stanju ustrezajo majhni, utesnjeni, zaprti in zadušljivi prostori, prav takšni, kot je Leino duševno stanje. Še dvoje nasprotij zasledimo: tujina – domovina. Čeprav bi naj bi bili domovina in družina tisti, ki nudita oporo in dajeta varnost, v Leinem primeru ni tako oziroma je prav nasprotno. Domovina in družina pomenita zanj smrt. Običajno je človek majhen in izgubljen v tujem svetu, a Lea se tam prav dobro znajde, saj je ne dušijo družinski problemi, ki segajo v preteklost, zato tudi ni tako zmotna novinarjeva misel, da pravzaprav niti ni tako zelo slabo, če nimaš družine. Ugotavljam, da igra v obravnavanem romanu prostor pomembno vlogo na simbolični ravni, saj lahko tako dogodke natančneje razložimo in analiziramo.

Prepoznavna in prisotna je družbena resničnost; kaže se predvsem v poimenovanih krajih dogajanja, ki jih predstavljajo v glavnem večja evropska mesta: Pariz, Madrid, Milano, pa tudi zadnji postojanki v Leinem življenju, domači Ljubljana in Sežana, bežno omenjeni so Koper, Piran, Portorož, Postojna in Amsterdam. Brina Svit se izkaže kot dobra poznavalka omenjenih mest, ulic, stavb, lokalov, hotelov, trgovin in trgovskih znamk, revij, knjigarn, zato v romanu ne skopari z natančnimi poimenovanji in številnimi podatki. Ti pa obsegajo tudi naslove znamenitih oper, naslovnih vlog in komponistov.

O romanu je bilo napisanih (v primerjavi z drugimi romani tega obdobja) precej recenzij, kritik in drugih razprav. V svojih študijah so predvsem o posameznih temah in motivih v romanu pisale tudi literarne zgodovinarke: Alojzija Zupan Sosič v razpravi *Homoerotika v najnovejšem slovenskem romanu*, Silvija Borovnik v članku *Sodobne slovenske romanopiske* in Mateja Pezdirc Bartol v *Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu*. Alojzija Zupan Sosič (2006: 326) je analizirala razmerje med Leo in pripovedovalcem. Njun odnos je označila kot prijateljsko razmerje med heteroseksualno žensko in homoseksualnim moškim, poudarila je, da je brez erotike njuna duhovna povezanost enostavnejša in pristnejša. Prav zaradi odsotnosti telesne ljubezni lahko imata tako dober prijateljski odnos. Ta je primerljiv z odnosom med Aljošo in Ireno v *Teku za rdečo hudičevko*. Silvija

Borovnik (2003: 105) je zapisala, da je roman kritika zelo pozitivno sprejela in da je delno avtobiografski. Poleg osrednje in pogoste teme literature, ki jo pišejo ženske, težaven odnos med materjo in hčerjo, roman vnaša tudi novost v sodobno slovensko literaturo, in sicer je to nova tema – anoreksija. »Literarna pisava Brine Svit pomeni svež glas na področju kritike sodobnega slovenstva, ki je po njenem še vedno zamejeno v tradicionalne, včasih arhaične, pogosto pa lažne domoljubne in družinske slike. Iz njenega romana je razvidno, da je sodoben svet tradicionalno slovensko zazrtost v kozolce, tihotna jezerca in hribčkaste cerkvice že zdavnaj presegel in da se današnje življenje odvija drugače kot v takih umetno vzdrževanih, folklorno domačijskih miniaturnih.« (Borovnik 2003: 106.) Sicer pa so se literarni kritiki v svojih recenzijah med drugim zelo posvečali analizi kraja dogajanja, predvsem razlikam med domovino in tujino. »Slovenija se tu pojavlja na dveh ravneh: kot lepa, mestoma očarljiva dežela, toda v medčloveških odnosih zavrtja, provincialna in malomeščanska, kar se nazadnje potrjuje v družinskih prizorih in razmerju med Leo Kralj in njeno materjo Ingrid. Pogled tujca na to 'notranjo' stran Slovenije, z Ljubljano vred kot njeno prestolnico, je dokaj kritičen in priča – najbrž po pravici – o čisto nečem drugem kot – vzemimo – o deželi sproščenosti; prej o deželi, ki ne ve za svoje talente in jih temu primerno omejuje in uničuje.« (Horvat 2001: 169.) »Tako se Slovenija, 'deželica z vablјivim telesom in komplicirano dušo', odstira (slovenskemu) bralcu skozi oči ambivalentno-jo-doživljajočega Evropejca, ki na podoben način doživlja tudi odnos do Lee – pa ne le zaradi svoje sicer homoerotične usmerjenosti, pač pa predvsem zavoljo nepredvidljivosti, zmuzljivosti, zakritosti, nežne pikrosti, prepredene s komaj vidno tančico žalobnosti ter (ne)razumljive 'vdanosti v usodo'.« (Vombek 2000: 91.) Literarni kritiki so se posvetili tudi odnosu med materjo in hčerjo, Leini osebnosti, pa Lei kot umetnici in ženski, njenemu odnosu s pripovedovalcem, razpisali so se tudi o slogu romana. Jože Horvat prepozna podobnosti, pa tudi razlike med *Con briom*, prejšnjim romanom Brine Svit, in *Smrtjo slovenske primadone*, slednji namreč »[...] ni napisan s tako svežim zajemom živih vprašanj in situacij v življenju posameznika [...], [k]ljub temu je na knjigo potrebno opozoriti, saj si ne privoščim kakšnih bizarnih izstopov iz sodobne

klasike, temveč s potrebnim pisateljskim znanjem vešče podaja specifično človeško usodo.« (Horvat 2001: 168–170.)

Maja Novak, *Cimre* (1995)

Osrednja ženska literarna oseba naslednjega romana je petindvajsetletna študentka prava Jana Kranjc, stanujoča na Resljevi 49 v Ljubljani. Maja Novak jo prikaže kot nevrotično osebo, ki išče možnost, kako »preživeti« v današnjem času in svetu, zato bi v raziskavo lahko vključili tudi psihološki vidik. Preživlja se tako, da oddaja proste sobe, prav tako študentkam prava. Pravzaprav bi jih rada izselila, saj ji, kot pravi, permanentno kodrajo živce, a jo pri tem omejuje strah pred pomanjkanjem denarja. Njeno življenje prav tako zaznamuje neuspešen odnos z materjo Milojko Krajnc in nekdanji partnerski odnos s Konradom Murkom, v katerem je ostalo marsikaj nerazrešenega in neizrečenega.¹¹⁷

Zaradi neuspešnih razmerij, ki se jim pridruži še neuspeh pri študiju, je Jana nezadovoljna, zato išče možnost, da bi se rešila iz začaranega kroga. Za nasvet in pomoč se obrne na sestro kriminalističnega inšpektorja Benjamina Cimermana, pravnico Rebeko Cimerman. Ta ji svetuje odkrit pogovor z ljudmi, ki ji povzročajo težave, a Jana se odloči za simulacijo amnezije. Prav na dan, ko pristane na psihiatričnem oddelku bolnišnice, se zgodi umor – nekdo je ustrelil njenega nekdanjega ljubimca Konrada Murka. Glavna osumljenka je Jana. Klopčič spletk ob bratovi pomoči razvozla Rebeka. Umor so zagrešile Janine cimre, naprtiti pa so ga hotele svoji stanodajalki.

Eden izmed motivov je problematičen odnos med mamo in hčerko, ki je v *Smrti slovenske primadone* osrednja tema. Janina in Leina mama sta si v odnosih do hčera podobni. Obema manjka osrečujoč partnerski odnos, zato nezadovoljstvo prenašata na hčerki. Tako kot v *Smrti slovenske primadone* ima tudi v *Cimrah* Ljubljana

¹¹⁷ V urbanem slovenskem romanu postaja erotika zadnji prostor bližine (Zupan Sosič 2011: 154), vendar erotičnih prizorov v *Cimrah* ni. Odsotnost erotičnih scen avtorica v svojem romanu pojasnjuje z Janinimi besedami, da je Konrad skorajda impotenten, Mavricij pa peder.

pomembno vlogo. Za Jano ne predstavlja mesta, v katerem je lepo bivati: »Saj je vse isti drek. Zapor, umobolnica ali *Freistadt* Ljubljana s priložnostmi, ki mi jih ponuja. Ki mi jih ne ponuja. Zato pa je čisto vseeno, pod katero streho preždim preostanek svojega pustega življenja.« (Novak 1995: 48.) Za Leo je Ljubljana mesto, v katerem je odraščala in na katerega je čustveno vezana. Za razliko od Jane ga ima rada, a ne sluti, da bo zanj mesto pogube in smrti; v Janinem primeru pa Ljubljana ne odigra tako tragične vloge, čeprav je dogajanje postavljeno predvsem v Ljubljano, kjer se tudi zgodi umor, natančneje na ljubljanske ulice, na primer v Resljevo 49, kjer biva Rebeka s svojimi cimrami, pa v Metternichovo ulico, kjer živita Rebeka in Benjamin, na Salamandrovi 5 stanuje Konrad Murko (v Ljubljani obstaja Salandrova ulica, medtem ko Salamandrove ulice ni), pa Tavčarjeva ulica, Miklošičeva ulica in Poljanski nasip, kjer je psihiatrična bolnišnica. Sicer pa so kraji dogajanja še Volčja Draga, Loško hribovje, bežno omenjena sta Nova Gorica in Lenart. Čas je sodobnost, konec 20. stoletja. Družbena resničnost je prisotna na različne načine, na primer v poimenovanju znanih, predvsem slovenskih krajev, mest, ulic, zgradb in poslopij.

Kot prvoosebni pripovedovalki in glavni protagonistki se izmenjujeta Jana in Rebeka. Jana je glavna osumljenka umora, Rebeka pa njena odvetnica. Tudi poglavja so temu primerno razvrščena in poimenovana. Jana je tudi, za razliko od Rebeke, v celoti razvita posameznica z imenom, priimkom, preteklostjo, osebnostjo, kar je Rebeka le deloma. Jana je predstavljena veliko natančneje, zato je bližje bralcu. Kadar govori, mestoma vključi tudi bralca, kot na primer: »Ampak dajmo se že držat rdeče niti [...]« (Novak 1995: 13.) Pripovedovanje je umeščeno v čas dogodkov in po zaključenih dogodkih, ko se pripovedovalka spominja preteklosti. Pripovedni glas govori v svojem jeziku, vsaka od pripovedovalk v svojem slogu. Glavna značilnost Janinega jezika je smisel za humor, kar je del Janinega značaja. Tega ohranja tudi v najtežjih trenutkih. Včasih se humor prepleta z ironijo. Jana se večkrat pošali na svoj in na račun drugih. Tako, na primer, Albo poimenuje Elizabeta I., Rebeko pa Katarina Velika. Rebekine izjave so takšne, kot je ona, bistroumne in inteligentne, za razliko od Janinih, ki so večkrat naivne, kakršna je, vsaj na začetku romana na videz tudi sama. Rebeka je diplomatska, kar se odraža tudi v njenem govoru, predvsem z inšpektorjem Hrenom, od katerega želi pridobiti koristne informacije. Značilnosti

njenega govora sta prav tako sarkazem in cinizem. Obe pripovedovalki sta nezanesljivi, saj ne posredujeta dovolj potrebnih informacij, zato začnemo dvomiti v njuni interpretaciji, za kateri ugotavljamo, da sta pristranski in subjektivni.

Čeprav je Rebeka prvoosebna pripovedovalka v trinajstih poglavjih, Jana pa le v sedmih, izstopa Janin literarni lik. Iz govorne karakterizacije razberemo duhovito osebo, ki jo zaznamuje problematičen odnos z materjo. Psihičnih težav se zaveda, a se o njih z nikomer ne pogovarja, saj je do soljudi preveč nezaupljiva. Le Rebeka v njej vzbuja zaupanje. Sicer velja Jana za močno osebnost, čeprav o sebi ne misli tako. V njenem razmišljanju in poglobljanju vase prepoznam tipične težave sodobnega človeka – problem odprtosti in zaupanja sočloveku, lahko bi rekli tudi, da je strahopetna, ker je tako udobnejše. O sebi nima pozitivnega mnenja, saj ji primanjkuje samozavesti, pogosto se podcenjuje in jezi, ker dovoli, da drugi usmerjajo njeno življenje. Meni, da ji primanjkuje lepote in pameti, a le na začetku. Skozi roman se izkaže prav nasprotno, in videti je, da bo njeno življenje po razrešenem umoru krenilo v bolj pozitivno smer, kar je značilnost razvojnega romana. Rebeka želi Jani pomagati z nasveti. Janin odnos z mamo ocenjuje takole: »Saj to meji že na blaznost – ženska se je zabarikadirala v Volčji Dragi, sto kilometrov daleč v *deželi rajskomili*, in ne glede na to, kaj si ji imela očitati, ti ne more napraviti nobene škode več; ne obiskuješ je, ne obiskuje te, pa jo nenehno vlačiš s sabo, kot vlačijo malomeščanke fotografije svojega moža in frocev v prozornem predalčku denarnice. Da si jih lahko vsi ogledajo, kadar pri blagajni samopostrežbe plačujejo mleko in makarone. Ampak bog z njimi, one imajo svoje pamže in dedca vsaj rade. Kako pa je s tabo in tvojo mamo?« (Novak 1995: 19.) Rebeka je drzna, čez noč se je sposobna lotiti nečesa novega. Po poreklu je Židinja in prikazana v odnosu do Jane, brata Benjamina, zaročenca Mavricija. Nekdanja izjemno uspešna študentka pravne fakultete je že dve leti brezposelna, ne najde namreč dela, ki bi jo veselilo. V tem delu besedila je prepoznavna družbena resničnost – mladi po zaključku študija ostajajo brez zaposlitve. Rebekin značaj označuje sarkazem, kar tudi sama priznava. Večina znancev meni, da je zlobna, drugi pa, da je cinična.

Poleg Jane in Rebeke se v romanu pojavijo tudi ženski liki, ki so prikazani manj nazorno in natančno, a so kljub temu pomembni za interpretacijo. Med njimi je Janina mama (ta je označena že v odnosu z Jano) in Janine cimre: Alba Schmidt, Tanja Tratnik, Fanika Oblak in Meri Senečič. Albe Jana ne mara, meni, da sta z Rebeko enako oblastni. Največ izvemo o njej, ko obišče Jano v bolnišnici. Jana takoj spregleda, da ji hoče naprtiti umor. Skozi notranji monolog izrazi mnenje o Albi in njenem značaju.¹¹⁸ Tanja je rodila nezakonskega otroka, ki ga je skrivala pri materi. Fanika prihaja iz Lenarta. Jani ni všeč njen videz, prav tako meni, da nima visokih umskih sposobnosti.

Pripovedovanje v fokus postavi dogodke v času, ko so se zgodili oziroma kmalu zatem. Zgodba napreduje v zmernem tempu, tako da ji lahko sledimo, ob tem pa ohranja zanimivost in privlačnost. Pripoved nam omogoča dostop do misli obeh pripovedovalk, ne pa tudi do drugih oseb. Te so predstavljene prav tako le iz Janinega in Rebekinega vidika, na primer Janina starša, Konrad Murko in cimre Esezijacija (Zupan Sosič 2011: 149–150) je eden glavnih postopkov karakterizacije, torej delovanje in obnašanje oseb ter sodbe drugih literarnih likov, pomešane s komentarji pripovedovalca. Ta značilnost je prisotna tudi v *Cimrah*. Avtorica ne komentira oziroma ne pojasnjuje ravnanja literarnih likov, pač to prepusti pripovedovalkama. Esezizirana pripoved vsebuje tudi elemente lirizacije. Teče linearno, a jo prekinjajo pogosti pogledi nazaj oziroma spomini, asociacije, razmišljanja, opisi, notranji monolog. Prepoznamo ključne teme, kot so ujetost v vsakdanjost, nezadovoljstvo v ljubezenskem življenju, nerazumevanje v družini, hrepenenje po materini ljubezni, nepristni medčloveški odnosi, simuliranje bolezni, glavna tema pa je umor in iskanje morilca. Eden od motivov je tudi nasilje, fizično in psihično. Psihično nasilje je razpoznavno iz Konradovega omalovaževanja, kritiziranja Janinega videza, pameti, navad. Tudi njegova impotenca zanjo ni tako zelo moteča, kar pomeni, da je bila telesna ljubezen med njima nezadovoljiva. Konrad ni sposoben zdravega partnerskega odnosa. Na splošno so odnosi med

¹¹⁸ »Dopustila si, da je tvoj pravi značaj, tvoje sovraštvo do vseh, ki jih ne moreš obvladati, posijalo skozi tvojo masko. Čisto po nepotrebnem se razgaljaš pred mano, po nepotrebnem in brez razloga, samo zato, ker rada grizeš v sovraštvo.« (Novak 1995: 157.)

moškimi in ženskami nezdravi, v čemer prepoznam ne samo osebni, ampak tudi družbeni problem. Tem se pridružujejo prav tako nezadovoljivi družinski in drugi medosebni odnosi (na primer med sostanovalkami), ki jih kalijo med drugim eksistencialni problemi, hlastanje za materialnimi dobrinami, zavidanje, pomanjkanje iskrenosti, odkritosti, odprtosti oziroma pomanjkanje komunikacije. V romanu pripeljejo slabi odnosi celo do umora. Jano rešita zgolj naključje in Benjamin, ki je povsem drugačen od Konrada. Žensko in družbo v romanu zaznamujejo predvsem stranski motivi, kot so materialna in čustvena odvisnost, brezposelnost, ki jo povzročata gospodarska oziroma vesplošna kriza, še vedno je v katoliških družinah nezakonsko materinstvo tabu. Eden izmed motivov, ki so povezani z že prej omenjenimi, je maščevanje nekdanjemu ljubimcu, pa tudi motiv matere – morilke.

Delo je pri literarni kritiki zbudilo veliko zanimanja v primerjavi z drugimi sodobnimi slovenskimi romani, pogosto je predmet znanstvenih raziskav, diplomskih in magistrskih nalog ter doktorskih disertacij. Roman ponuja širok spekter tem, ki so sicer prisotne tudi v vsakdanjem življenju. Poleg tega je avtorica izbrala precej redke žanr slovenske književnosti – kriminalko, ki pa priteguje pozornost tudi zaradi sodobnega časa in znanega okolja. O sebi in svojem pisanju (Malečkar 1996: 51–68) je povedala, da je v njenih delih pogosto prisoten konflikt med dvema ženskama, pripadnicama različnih generacij. Na izpraševalkino pobudo je spregovorila o ženskih in moških likih v svojih delih (tudi v *Cimrah*). Ženskam namenja aktivnejše vloge kot moškim, v *Cimrah* je na primer ženska preiskovalka umora, pa tudi morilka. Po njenem mnenju je vsako literarno delo delno avtobiografsko, tako nosi lik Albe marsikatero karakterno lastnost njene stare mame, pri kateri je odraščala. Rebeko je predstavila kot ljubiteljico mačk, kar je njena lastnost in zato avtobiografski element. V intervju z Majo Novak (Malečkar 1997: 36–37) izpraševalko zanima, zakaj literatka upodablja predvsem ženske literarne like. Maja Novak na zastavljeno vprašanje odgovarja dokaj izčrpno in z logično razlago: ženske kot ženska bolje pozna in so ji zato z vsemi svojimi lastnostmi bliže kot moški, konkretno o ženskah iz *Cimer* pa pravi takole: »Ženske v tem kontekstu niso šibkejši spol. Kar se tiče uresničevanja strasti in intelektualnih teženj so radikalnejše od moških, prej so pripravljene prelomiti ustaljene norme. Da bi zadovoljile svoje

težnje, se odločijo za umor. Če gre zares, so brezkompromisne, in, da se razumemo, zame je ta aktivni princip pozitiven.« (Šribar 1997: 37.) Maja Novak je spregovorila tudi o emancipaciji in feminizmu na splošno ter v literaturi. Pri tem zaznava deprivilegiran položaj žensk v naši družbi, čeprav sama kot literarna ustvarjalka ni nikoli imela občutka, da je zaradi tega, ker je ženska, zapostavljena. Alojzija Zupan Sosič se je v delu *Robovi mreže, robovi jaza* (2006) precej posvetila žanru kriminalke, tako klasične kot sodobne slovenske.¹¹⁹ Ob preučevanju slednje je pisala tudi o *Cimrah* in pri tem prišla do nekaterih zanimivih izsledkov. Odkrila je, da ima roman značilnosti klasične kriminalke, primerja ga s kriminalkami Agathe Christie.¹²⁰ »Kriminalni romani so takrat odražali feministično željo po enakopravnosti, vidno v ostri kritiki obstoječega družbenega reda. Izražala se je v 'spodnašanju' tipizirane podobe detektiva [...].« (Zupan Sosič 2006: 106.) Nadalje avtorica študije poudari, da je tudi v tem romanu prisotna »[f]eminizacija detektiva s spremenjenimi spolnimi vlogami [...].« (2006: 106.) Ta ugotovitev se nanaša na dejstvo, da preiskavo umora prevzame aktivnejši član oziroma članica družine, in sicer razišče umor sestra glavnega preiskovalca. Prav tako koristna je tale ugotovitev, ki je povezana s položajem ženske v družbi, in sicer, da je Rebeka (pa tudi ostali ženski liki) dominantna v ožji sredini, kot so družina, partnerstvo, prijateljstvo, širše družbeno pa je v podrejenem oziroma neenakopravnem položaju z moškimi. Takšno vlogo igra zavestno in z namenom, ker želi nekaj doseči oziroma izvedeti, kar lahko koristi pri preiskavi (pogovori z inšpektorjem). Če bi se vedla namreč tako, kot ji narekuje njen samozavesten značaj, bi dosegla nasproten učinek, zato je pripravljena sprejeti igro in navidezno podrejeno vlogo. Zanimivo pa bi le bilo izvedeti, kako bi se preiskava obrnila, če bi Rebeka tudi v tem primeru nastopila samozavestno in suvereno, se tudi »na zunaj« pokazala takšna, kot je v resnici. Alojzija Zupan Sosič ocenjuje pripoved kot zabavno, ironično, pa tudi groteskno. O *Cimrah* je prav tako

¹¹⁹ O sodobni angloameriški kriminalki piše Sally R. Munt in ugotavlja, da je v drugem valu tega žanra

1960–1970 osrednja junakinja pogosto lezbijka (V Zupan Sosič 2003: 117).

¹²⁰ »Agatha Christie je v zlati dobi kriminalke začela proces kanonizacije 'ženskih' kriminalk prav s posebitvijo ženskega načela v osrednjem detektivu Herculu Poirotu. Že njegovo ime kaže na poseben satiričen status (skrajšano Hercules in klovn), ki uvede nove značajske lastnosti: narcisoidnost, emocionalnost, občasno iracionalnost, ekscentričnost, donkihotstvo, nacionalno drugačnost (Belgijec), zanimanje za gospodinjstvo. Zavračanje heroičnosti v korist parodičnosti povzroči premik v bolj romaneskno preiskovanje psiholoških in emocionalnih področij.« (Zupan Sosič 2006: 100.)

pisala Mateja Pezdirc Bartol (2003), in sicer se je v svoji študiji posvetila odnosu med materjo in hčerjo v treh sodobnih romanih različnih žanrov: v antiutopičnem Berte Bojetu *Filio ni doma* (1990), ljubezenskem Brine Švigelj Mérat *Smrt slovenske primadone* (2000) in kriminalnem Maje Novak *Cimre* (1995). Mati Jane Kranjc, Milojka Kranjc, je tipična oblastna mati, ki s svojo hčerjo manipulira, hkrati pa je prepričana, da ima vedno le ona prav, hči pa se matere in njenega vpliva nikakor ne more otresti.

V nadaljevanju bom primerjala lik preiskovalke umora v romanu *Cimre* in osrednji ženski lik v romanih Agathe Christie,¹²¹ Miss Marple. Jane Marple je starejša gospa, bolj znana kot Miss Marple. Pojavlja se v 12 romanih in 20 kratkih zgodbah. Njena karakterizacija je zelo natančna, je razvit literarni lik, saj je precizno opisana njena zunanost, predstavljeni njeni hobiji (na primer pletenje), družina (samska, nikoli poročena, čeprav je imela več ljubezenskih razmerij, edini sorodnik je nečak Raymond). Njena karakterizacija je tako zunanja kot notranja, posredna in neposredna, statična in črno-bela, vseskozi je čutiti prisotnost pripovedne instance. Radovedna Miss Marple se vedno znajde »ob pravem času na pravem mestu«, torej na kraju zločina, kjer razrešuje in razreši umor, čeprav prav tako kot Rebeka ni uradna preiskovalka. Vse, kar počne, počne z namenom. Za primerjavo sem izbrala roman *Karibska skrivnost* (1964), v katerem kratka naslovljena poglavja poročajo o vsebini oziroma nadaljnjem dogajanju, pa tudi o početju glavne protagonistke, tako na primer 2. poglavje nosi naslov Jane Marplova primerja, 4. poglavje Jane Marplova išče zdravniško pomoč, 5. Jane Marplova se odloči, 16. Jane Marplova išče pomoči, 25. Jane Marplova uporabi svojo domišljijo. Glavna protagonistka je dejavna v večini poglavij. Pripovedovalka je umeščena zunaj zgodbe, pripovedovanje je tretjeosebno in umeščeno v čas dogodkov. V fokus so postavljeni dogodki v času, ko so se zgodili, tudi misli literarnih likov so bralcem dostopne. Kraj njenega stalnega bivališča je fiktiven, tipična angleška vasica z imenom Mary Mead. Agatha Christie je kasneje obžalovala, da je svoj najljubši literarni lik ustvarila kot starejšo damo (v

¹²¹ Agatha Christie (1890–1976) je znana predvsem kot pisateljica kriminalnih romanov, v katerih večino umorov razrešujeta Hercule Poirot in Miss Marple. Občasno je objavljala svoja dela pod psevdonimom Mary Westmacott. Njen prvi roman je *Skrivnostna zadeva v Stylesu* (1920), literarni lik Miss Marple pa se pojavi prvič v romanu *Umor v župnišču* (1930).

prvih delih jih šteje približno 65 let), zato je mnogo obetavnih primerov prepustila »mlajšemu« Poirotu. Miss Marple se zadnjič pojavi v romanu *Mirujoči umor* (1976). Preiskovalko Rebeko družijo z Miss Marple nekatere karakterne poteze, kot so bistroumnost, simpatičnost, iznajdljivost, inteligenca, diplomacija. Njuna komunikacija je ciljno naravnana, do sogovornikov sta prijazni in diplomatski, z namenom pridobiti koristne informacije za preiskavo. Vsaka od njiju ima tudi podporo bližnjega družinskega člana – Miss Marple nečaka, Rebeka pa brata, sicer sorodstva nimata, prav tako sta obe samski in neporočeni. Miss Marple je predstavljena skozi oči pripovedovalke, Rebeka je prvoosebna pripovedovalka, predstavljena pa je tudi skozi Janine oči. Rebekin značaj določata sarkazem in cinizem, ki se odražata tudi v njenem govoru.

Sonja Porle, *Črni angel, varuh moj* (1997)

Naslednja romana sta potopisna. V njih je predstavljen lik ženske – popotnice in hkrati avtorice romana. Glavna protagonistka, prvoosebna pripovedovalka v vlogi popotnice je avtorica potopisnega romana¹²² Sonja Porle potuje po Afriki, spoznava njene običaje in predvsem ljudi. Središče dogajanja je država Burkina Faso, kamor se vrača že četrtrič, tokrat z namenom študija asanatske kulture. Nastani se v mestu Ouagadougou pri Abdulajevi družini, nato jo pot odpelje v Gano, in v zadnjem, tretjem poglavju, ponovno v Ouagadougou. Njena pripoved ne teče linearno, saj jo zaznamujejo refleksije, spomini in notranji monologi, ki jih pogosto prežema pretirana sentimentalnost. V nemalokrat humorno in ironično obarvanih pogovorih z Afričani v francoščini je Sonja odprta in sproščena, v spominih pa se vrača tudi v dežele in mesta, ki jih je nekdanj že obiskala: v Anglijo, Peru, na Hrvaško, v Beograd. Prisotne so asociacije, s katerimi povezuje izbrane dežele in mesta, primerja jih s Slovenijo in njenimi manj simpatičnimi značilnostmi. Izčrpna je predvsem posredna notranja karakterizacija glavnega literarnega lika, kar pa ne velja za stranske literarne osebe, ki so predstavljene skozi pripovedovalkine oči. Ker pa pripovedovalka ni

¹²² Roman je zaradi razprodanosti fenomen na slovenskem literarnem prizorišču, postavljen ob bok potopisom Evalda Flisarja (predvsem potopisu *Tisoč in ena pot*) in Toma Križnarja (Matajc 1997: 167–170).

vsevedna, ji ni dostopen njihov notranji svet, zato opisuje predvsem njihovo zunanost in početje.¹²³ Prevladuje dinamična karakterizacija. Pripovedovalnine značajske lastnosti (odprtost, radovednost, vedoželjnost, komunikativnost, hrepenenje, strah, sentimentalnost, sproščenost) se kažejo predvsem v odnosu do drugih literarnih oseb, na primer do gostitelja Abdulaja in njegove družine, pa tudi do sebe. Deloma je njena karakterizacija razvojna, saj se s potovanja vrača z novimi izkušnjami in spoznanji. *Črni angel, varuh moj* vsebuje nekatere izrazite značilnosti sodobnega slovenskega romana (Zupan Sosič 2006), te so opazne predvsem v avtobiografskosti, humorni in ironični perspektivi, pogledu nazaj in naprej, opisu krajev in ljudi, dialogu in notranjem monologu, fragmentarnosti, razpršenosti in nelinearnosti. Alojzija Zupan Sosič (2003: 133–135) je izpostavila ironično-humorno in vitalistično-hedonistično popotniško perspektivo, avtorčin smisel za humor pa naj bi bil soroden potopisnemu slogu Alme Karlin. V romanu je našla nekaj posebnosti, po katerih se razlikuje od drugih potopisnih del: »Zavest o minljivosti (tudi potovanja) potrdi pripovedovalni filozofijo iskanja dobrih plati dogajanja in vitalističnega uživanja v sedanjem trenutku, to pa je za slovenski literarni potopis redkost.« (2003: 134.) V osrednjo zgodbo se vpleta pripovedovalnin notranji monolog, v katerem je izpostavljeno navdušenje nad Afriko, hrepenenje po ljubezni in materinstvu, spoznavanje sebe ... Slovenija predstavlja domovino, zato je v spominih najbolj zastopana, saj pomeni tudi ljubljene ljudi in dobro poznane kraje, vse pa je vezano na otroštvo in na nadaljnjo usodo, saj so tako ljudje kot dogodki vplivali na pripovedovalnikino življenje.

Tega v nadaljevanju spremlja hrepenenje po materinstvu. Popotnica je neporočena, brez stalnega partnerja in otrok. Nosečnosti se boji in jo prelaga na zrelejša leta. Roman se odvija v času postmoderne družbe (Švab 2001), ki so jo v primerjavi z moderno družbo zaznamovale mnoge družbene spremembe, med njimi tudi

¹²³ »Lizeta je bila moja prijateljica. [...] Bila je debelušne postave in polnega, vendar podolgovatega obraza s temnimi očkami v obliki mandeljevih zrn in majhnimi našobljenimi ustnicami.« (Porle 1997: 11.)

»Njene prsi so bile pokončne, okrogle, prej velike kot majhne, in trde. Tudi ko se je stegovala in obešala perilo na vrvico, se niso premaknile ali zanihale. V pasu je bila ozka, čeprav ni imela poudarjenih bokov, krepka zadnjica se ji je brez sence bočila v dolga mišičasta stegna. Lari je bilo dvajset let.« (Porle 1997: 59.)

spreminjanje vrednot in ideologij. Najmanj sprememb je bilo deležno materinstvo, saj so se spremenili le družbeni pogoji in dojemanje materinstva. Vse več žensk se ne odloča zanj, ali pa ga prelaga (ideologija odloženega materinstva). Materinstvo je vezano na naravo, povezano pa je tudi s spolno identiteto. Pojavlja pa se vprašanje, kam umestiti ženske, ki otrok ne morejo imeti. Materinstvo (Oakley 2000) je še vedno idealizirano, za žensko pa bi naj pomenilo višek sreče in zadovoljstva, pomembno pa bi naj vplivalo tudi na njen psihoseksualni razvoj. Žensko brez otrok pomilujejo. Iz razgovora z afriško prijateljico Lizeto izvemo, da ta zaman hrepeni po materinstvu. Sonja ugotavlja leta kasneje, da sta morda prav zaradi podobne usode postali prijateljici. Motiv hrepenenja po otroku je prisoten tudi v romanu *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*. Podobno kot Porletova ga tudi Reja uporabi v okviru zgodbe znotraj zgodbe. To pripoveduje tokrat Dandin mož. V nasprotju z Abdulajem, Lizetinim možem, razmišlja o partnerskem odnosu z drugo žensko, saj si zelo in predvsem želi imeti otroke. Ker pa Dando ljubi, je ne želi prizadeti. (Motiv odsotnosti materinstva je prisoten tudi v romanu *Sedmi val*, kjer Lara po njem ne hrepeni, opazuje okolico in ugotavlja, da kot samska in neporočena sodi v manjšino.) Ob pogledu na Lizetin in Abdulajev ljubeč odnos postane pripovedovalka žalostna in spozna, da pogreša ljubljeno osebo, da hrepeni po ljubezni. Sprva se ji je zdelo, da bo potovanje bolj vznemirljivo, če se bo nanj podala sama, a jo na poti premaga želja po bližini moškega.¹²⁴ V drugem romanu je hrepenenje drugačno, saj Magda na potovanju ne pogreša ljubimca, ali pa tega ne deli z bralci. V njenem pisanju namreč ni izraženo hrepenenje po telesni ljubezni, ampak želja po pristnejšem spoju z naravo Sahare. Velikokrat jo prevzamejo čustva, tudi ob poslušanju glasbe, na primer kongoleške rumbe. Poseben odnos ima do mesta, ki ga ljubkovalno imenuje Uoaga. Ta jo fascinira s svojim utripom in ljudmi, zato se vanj vedno znova vrača. Mesto v njej zbuja prav posebna čustva.¹²⁵ Na potovanju vzpostavlja stike tako z Afričankami

¹²⁴ »Pogrešala sem ljubljeno roko na svojem vratu, da bi se v njej izgubil ves tanek in krhek, in moško dlan na svojem kolenu. Gledala sem Abdulaja in Lizeto in hrepenela, da bi afriško noč delila s teboj, ki te nisem poznala.« (Porle 1997: 17–18.)

¹²⁵ »Pa vendarle mi je potegnilo na jok. Tako kot že nešteto poprej v Burkin Faso sem si zaželela zajokati. Vedela sem, da ne smem. V Ouagi, kakor sem se navadila mesto ljubkovalno klicati, nisem nikogar nikoli slišala tarnati ali videla jokati. So se pa pogosto smejali. Tudi sama sem se smejala, tako srečno od nekje znotraj, da me je v trebuhu zagrabil krč; komaj sem lovila sapo in iz oči so mi pritekale solze.« (Porle 2007: 25–26.)

kot Afričani. V pogovorih z njimi pokaže občutljivost in zanimanje za njihove življenjske usode ter se izkaže kot dobra poslušalka. Ko se spominja preteklosti, stopi v ospredje njena otroška perspektiva pogleda na moški svet. Že kot deklica jih je imela rada in je vedela, da so drugačni, kot se kažejo zunanjemu svetu.

Nadaljnja analiza bo pokazala, v kakšnih odnosih so ženske in moški v afriškem svetu, prav tako me bo zanimal položaj zahodnoevropske ženske – popotnice v arabskem svetu, njen pogled na afriško žensko in položaj afriške ženske v družini in družbi. Sonja se podobno kot Magda znajde sama v Afriki, kjer spoznava tujo deželo, njene prebivalce in sebe. Pripoveduje o sebi in svojih izkušnjah, zato vsebuje njen roman prvine avtobiografskosti.¹²⁶ V odnosih z domačini, tako moškimi kot ženskami, je odprta, sproščena in komunikativna, in prav takšni so oni do nje. Iz Lizetinega pripovedovanja izvemo, kako se godi Afričankam, ki ne morejo imeti otrok. Zakon brez otrok nima vrednosti. Moški se znova poroči, prva žena pa se vrne k staršem, ki jo največkrat razočarano sprejmejo. Lizeta in Abdulaj ne upoštevata družbenih navad, se jim ne podrejata in ostajata skupaj. Avtorica romana predstavi dekletovo čakanje na nosečnost in njeno počutje ter družbeni položaj, ko se pričakovano ne zgodi. Lizeta je presenečena, preplašena, počuti se izgubljeno, išče nasvete, se odreka, izogiba, nazadnje pa se navadi čakati. V primeru neplodnosti ni pomembno, da je ženska lepa, pridna, prijazna, lepo vzgojena ... Če ne postane mati, vse pozitivne lastnosti ne štejejo. Ženska, ki ne zanosi, izgubi moža, družina jo prezira, iz družbe je izločena. Na tem mestu lahko naredimo primerjavo, kakšen družbeni status imajo ženske v naši kulturi, ki ne morejo ali ne želijo imeti otrok. Sicer se niso prisiljene vrniti k staršem, saj so (večinoma) finančno neodvisne, pa vendarle družba nanje gleda z manj odobravanja kot na poročene ženske z otroki, čeprav se vedno več parov iz različnih razlogov zavestno odloči, da ne bodo imeli otrok.

¹²⁶ Avtobiografija – pripoved o lastnem življenju, je osredotočena na notranjo perspektivo doživljanja subjekta v prikazu dogodkov, ki so vezani predvsem na lastno izkušnjo (Biti 1997: 15–16).

Zgodba Abdulajevega očeta, starca s tremi ženami, kaže na problematičen odnos med ženami, ki so poročene z istim moškim.¹²⁷ Iz Abdulajeve in Lizetine zgodbe je razbrati nekaj dejstev o odnosih med moškim in žensko v afriškem kulturnem okolju. Tako je imel Abdulaje v času samskega življenja veliko ljubic, vendar je bil Lizetin prvi moški. Iz tega podatka je razvidno, da je tamkajšnja družba tolerantnejša do spolnosti pred zakonom do moških kakor do žensk. Moški živijo svobodnejše spolno življenje, saj je njihovo okolje patriarhalno. Družbeni vidik predstavlja tudi Larina izpoved. Sonji zaupa, da je zelo jezna, saj želi njen zaročenec z njo spolno zaživeti že pred poroko, sama pa tega ne želi. Gre za staromodne vzorce, ki so v današnji družbi nekaj povsem neobičajnega in nerazumljivega. Lara tudi ne izreče besede spolnost ali telesna ljubezen, pač pa jo poimenuje z »nekaj«. Spolnost pred poroko je tabu. Sicer je tema spolnega poželjenja in ljubezenskega hrepenenja v tem romanu pogosta za razliko od romana *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*, kjer takšnih motivov ne zasledimo.

Intervjuji so pomembni zato, da si lahko bolje predstavljamo vzroke in način nastanka romana, so pomemben del analize literarnega dela, saj posredujejo koristne informacije.¹²⁸ Za Razglede jo je intervjuvala Mirjam Milharčič Hladnik (1997: 6–9). V intervjuju *Če so okrog tebe sami belci, je hitro pusto pri duši* je Porletova spregovorila med drugim tudi o svoji ljubezni do Afrike, o pisateljevanju in nastanku romana *Črni angel, varuh moj*. Srečno je zaljubljena v vse, kar je afriško, afriška izkušnja pa jo je pripeljala tudi do življenjskih spoznanj. Je ljubiteljica afriške glasbe – kitare Jonaha Sithole in Velikega Franca. Prav o tej glasbi piše tudi v svojem

¹²⁷ »Prvo ženo smo klicali Velika mama, Abdulajevo mamó Mama, tretjo ženo pa Mala mama. Prve kot da ni bilo, druga je bila hišna gospodarica, tretja pa kot da noče biti. Med prvo in drugo je ležal hladen pepel starih zamer, med drugo in tretjo pa je zagotovo tlela žerjavica vsakodnevnih strasti.« (Porle 1997: 48.)

¹²⁸ Porletova izpostavi dejstvo, da na potovanju ni imela nobenih težav, ker je bila ženska. (Hladnik-Milharčič 1994: 38–40.) Pisateljica ni imela in nima predsodkov, ki jih imamo Evropejci o narodih iz tretjega sveta, še posebej sedaj ne, ko je Afriko in njene prebivalce bolje spoznala, izrazila pa je tudi nekaj preprostih življenjskih resnic o kulturnih razlikah: »Zase vem, da še nisem obiskala dežele, kjer bi starši ne oboževali svojih otrok, kjer bi bile žene vesele, če jih možje varajo, kjer bi kmetje ne bili navezani na svojo zemljo in kjer bi ljudi razvedrila zajedljiva beseda. Ljudje smo povsod bolj ali manj dobri. Razlike med posameznimi kulturami se odražajo prej v odtenkih na povrhnjici kakor pa po žilah notranjosti.« (Vidic 1998: 6.)

»Sonjino poslanstvo je mogoče razumeti kot premagovanje stereotipnih pogledov, ki se jim tako lagodno predajamo [...] Sonjino pisanje (načrtno?) načenja vsakršne predsodke in skuša odganjati strahove pred neznanim [...]« (Brejc 1998: 13.) Intervjuvanka je o moških in ženskah povedala: »Povsod po svetu ženske več delajo kot moški, moški pa za svoje početje potrebujejo več pozornosti.« (Brejc 1998: 13.)

romanu, o sentimentalni prevzetosti čustveno nabite pesem Francove glasbe in kongoleške rumbe (Porle 1997: 99). V tem delu romana prepoznamo tudi družbeno resničnost. Popotnici ugaja do drugačnih tolerantna ganska družba, ki omogoča posamezniku izražanje osebnosti in individualne prostosti. Afrika v očeh Evropejcev velja za zaostalo, a vendar je v njeni sredini najpomembnejše mesto namenjeno človeku, s čimer se naša družba ne more pohvaliti. V asantski družbi in kulturi ima osrednje mesto ženska, ki je spoštovana, saj lahko le ženska poskrbi za nadaljevanje rodbinske krvi. Gano vodi ženska miselnost, zato je življenje tam prijetno. Musek (1995: 57), ki je raziskal vzorce spolnih vlog pri nekaterih kulturah, ugotavlja, da so za večino kultur, vključno z zahodno, značilni določeni vzorci spolnih vlog. Omenja pa tudi kulture, v katerih ni prav veliko razlik v spolnih vlogah, prav tako piše o »moško« oziroma »žensko« usmerjenih kulturah, pa tudi tistih, v katerih so spolne vloge obrnjene.

Magda Reja, *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* (2006)

V naslednjem potopisnem romanu nas popotnica, avtorica, glavna protagonistka in prvoosebna pripovedovalka popelje skozi Saharo. Njeno potovanje je predvsem duhovno, saj je zunanjega dogajanja malo, pravzaprav gre večkrat za ponavljajoči se niz istih ali podobnih motivov, od katerih so stalni hoja po puščavskem pesku, vročina, veter, pitje čaja, pa spet hoja in počitek, vseh štirideset dni in tisoč dvesto kilometrov v poetičnem slogu, puščava pa popisana v svoji brezmejnosti kot čudovita in lahko predstavljiva. Zanimalo me je, kako se ženska znajde na poti skozi puščavo v drugačnem svetu, kot ga je vajena, v svetu, ki je predvsem moški, poleg tega pa kulturno in versko drugačen. Kaj jo vodi na pot oziroma kakšen je namen potovanja? Ali in kako doseže svoj cilj? Namen njenega potovanja je predvsem želja prehoditi puščavo in jo spoznati. Karakterizacija je dinamična, zanjo je značilna ambivalentnost čustev literarnega lika, kar je skupna značilnost pripovedovalk obeh potopisnih romanov. Njuna razdvojenost se kaže v hrepenenju in hkrati strahu. Karakterizacija je tako zunanja kot notranja. Zunanja je povezana predvsem s stranskimi literarnimi liki, ki so predstavljeni skozi pripovedovalkine oči. Arabke se

ji zdijo lepe: »Lepe ženske v indigo ogrinjalih, ki puščajo moder odtenek na temni koži ...« (Reja 2006: 16.) Ob primerjavi z njimi se počuti nepriljavno.¹²⁹ Notranja karakterizacija je prikaz Magdinega čustvenega sveta, doživljanja, emocij, pomembni so tudi stiki z Afričani in odnosi med popotnico ter njimi. Magda se na svoji poti dobro znajde v moški družbi, ta jo sprejme namreč kot enakovredno v karavani kljub nekaterim začetnim zapletom in težavam pri komunikaciji zaradi nepoznavanja jezika. Posebej dobro se razume z Mohamedom, svojim vodičem. Med njima se stke posebna vez naklonjenosti brez telesne bližine. Tako kot je potovanje skozi puščavo duhovno in meditativno, iskanje sebe in notranjega miru, je tudi vez med Mohamedom in Magdo zgolj duhovna. Na poti ima le redko priložnost srečati ženske, a vsaka od njih se ji zdi posebna, zato jih z zanimanjem opazuje, vendar se zaradi narave potovanja z nikomer posebej ne zbliža. Tako ji ostane še zmeraj najbližji Mohamed, ki je z njo večji del potovanja. Puščava jo očara, hkrati pa se zaveda njene nevarnosti, krutosti in nepremagljivosti. Na poti se kali in osebnostno raste. Ko doseže cilj, je močnejša in ponosna, njen pogum pa občudujejo tudi domačini, zato je karakterizacija tudi razvojna. Pred štiridesetdnevnim potovanjem razmišlja o poti, vendar z veliko dobre volje in hrepenenjem po neznanem, z nemirnim pričakovanjem, a tudi s strahom. Na poti jo spremljajo poleg zvezde vodnice Bilhadi še stalni obredi: potovanje na kameli, pitje čaja, obroki riža. Tokrat prvič zazna različne vonje, na katere med potjo ni bila pozorna. Značilen nomadski vonj se je vpil v njeno kožo in postal del nje. Poleg vonja jo očarajo tudi barve. Prve ure hoje so čudovite.¹³⁰ Obstaja del dneva, v katerem Magda z užitkom hodi po puščavi. Mohamed zelo dobro zaznava njeno razpoloženje in počutje, razloži pa ji tudi zakonitosti puščave. Kljub težkim oziroma neugodnim razmeram se popotniki znajo zabavati. Potovanje teče v monotonem ponavljajočem se ritmu. Občasno se pojavljajo prividi, halucinacije. Bralec ob branju romana začuti puščavo. Magdina

¹²⁹ Bronaste polti, bleščeče črnih oči, s širokim nasmehom belih zob, s čudovitimi zapestnicami in ogrlicami, odete v indigo ogrinjala ... Mohamedova žena Haja in Ajša sta kot vse nomadske Arabke močnejših postav, umirjenih gibov in odkritega pogleda.« (Reja 2006: 19.)

¹³⁰ »Z vrhov je pogled fantastičen. Kot uročena za trenutek obstanem. Mehke valovite linije vse naokrog, bregovi nežnih pastelnih barv, ki se stapljajo ... in tišina, popolna tišina. Zdi se mi, da lebdim v nekem drugem svetu, neresničnem, negibnem in nemem.« (Reja 2006: 44.)

pot skozi Saharo se konča uspešno in s pozdravom: »*Salam alejkum*, Bilhadi.« (Reja 2006: 141.)

V romanu se ženska, pripadnica zahodne kulture, znajde sama v tujem svetu, drugačne kulture in veroizpovedi. V arabskem svetu spozna življenje nomadov, muslimanske verske običaje in njihovo kulturo, čeprav ima zaradi narave potovanja malo stikov z ljudmi. V puščavi srečujejo karavane, v katerih potujejo le moški. Zelo malo priložnosti je srečati ženske, sporazumevanje pa otežuje nepoznavanje jezika, saj Magda ne govori arabsko, čeprav si zapomni nekaj najznačilnejših in najpogostejših besed in besednih zvez, a ji te ne omogočajo komunikacije. V karavanah potujejo le moški, ona – Magda – pa je ženska in *tubab* – belka. Na potovanju se uči o razlikah med kulturama. V vasi Araouane se ustavijo pri Mohamedovem bratrancu. Pridruži se jim nekaj žensk, med njimi »stara mati«, ki jih po Magdini oceni ne more imeti veliko več kot petdeset. V arabskem svetu namreč veljajo druge norme glede starosti, saj se tam ljudje hitreje »postarajo« in hitreje »odrastejo« ter s tem prevzemajo odgovornosti, kot bi jih sicer veliko kasneje, na primer, v evropskem kulturnem prostoru. Arabke se čudijo popotnici in njeni želji, da prehodi Saharo. Povedo ji, da Arabke ne hodijo s karavano v Taoudenni. Zanima jih, čemu hoče tja in kaj bo tam počela. Ne razumejo njenega pogleda na življenje in svet ter popotniške žilice, saj živijo v svetu drugačne kulture, navad in običajev. Magdin glavni sogovornik je Wafi, ki edini tekoče govori francosko. Zaupa ji, da njegova dvajsetletna žena Danda ne more zanositi. Čakata že sedem let, saj sta se poročila, ko je bilo Dandi trinajst let. Iz tega podatka razberemo, da se v arabskem svetu dekleta poročajo zelo zgodaj. Mogoče si bo moral poiskati drugo ženo, saj si želi deset otrok.

V nadaljevanju sem opazovala zahodnjakinjo v arabskem svetu in Arabke v njihovem okolju. Med enimi in drugimi je razlika, saj Arabke živijo v patriarhalni družbi, kar se odraža tudi v družinskem življenju, te razlike pa poglobijo še kulturne značilnosti. Ženske se poročajo zelo mlade in imajo veliko otrok, marsikdaj so ob poroki in prvem otroku najstnice. Njihova obleka več zakriva kot razkriva, največkrat je temne barve in preprostega kroja. Tako kot njihovo oblačenje je tudi vedenje preprosto, skromno in nevsiljivo, plašno oziroma zadržano. Posebej

izpostavljena oziroma podrobneje predstavljena je zgodba Arabca Wafija, katerega dvajsetletna žena ne more zanositi, otroke pa je treba imeti (tako je naravnana njihova družba), zato si bo poiskal drugo ženo, nekje daleč in skrivaj, da bo rodila otroke. Nekaj, kar je naši družbi popolnoma nerazumljivo in nesprejemljivo, srečanje povsem drugačnih svetov in kultur. Vse to posluša Magda z zanimanjem, a ničesar ne komentira in sodi, dogajanje samo spremlja, posluša, opazuje. Prav tako domačinom ne govori o sebi.

Glavni protagonistki ne moremo pripisati znakov spolne stereotipnosti (velja tudi za *Črni angel, varuh moj*), saj se jim s svojo naravo, ravnanjem, razmišljanjem in čustvovanjem izogne. Alojzija Zupan Sosič (2007: 115–116) označi roman za zmes literarnega in neliterarnega potopisa. Poudari dejstvo, da se je Magda Reja v njem izmaknila nihilizmu urbanosti, sentimentalnosti in meditativnosti. V njem so žanrski robovi in spolni stereotipi razrahljani, za raziskavo spolnih stereotipov pa je roman zanimiv kot etnološko besedilo, v katerem pa je opazno tudi to, da domačini v odnosu do tujcev niso tako stereotipni kot do sovaščanov. Spolnim stereotipom se predvsem izogne družina, ki Magdi kljub nasprotovanju karavane priskrbi vodiča Mohameda. Nestereotipnost vidim predvsem v tem, da se je sama odpravila na pot, kar izdaja njen pogum, moč, voljo, željo po avanturizmu – lastnosti, ki jih stereotipno pripisujemo moškemu. Poleg vsega naštetega ne gre samo za potovanje v neznano, v drugačne podnebne in okoljske razmere, pač pa tudi v kulturno in religiozno drugačen svet, kar še dodatno otežuje njeno bivanje tam in prilagajanje razmeram.

Popotnica in avtorica romana Magda Reja je prvoosebna pripovedovalka, ki na poti pripoveduje o svojem doživljanju Sahare in njenih ljudeh. Sahara predstavlja njeno intimno izkušnjo in osebno doživetje. Govori v svojem jeziku in puščavo doživlja skozi svoje oči. Njen jezik in slog sta izrazito lirična, a hkrati takšna, da si je mogoče puščavo predstavljati in jo skozi njeno pripovedovanje tudi začutiti. Nezanosljiva pripovedovalka je sicer v svojem pripovedovanju prepričljiva, zato v resničnost pripovedovanega ne dvomimo. Pripoved ni fokalizirana skozi omejeno perspektivo, saj Magda spusti bralca v svoj intimni svet čustev, misli, občutij. Pripovedovanje napreduje v počasnem tempu, kot je počasna hoja po puščavi, ki ji ni videti konca,

kjer vladata tišina in saharski pesek. Pripovedovalnikino pripovedovanje je subtilno, refleksivno, deluje pomirjujoče.

Za uvod v svoj potopisni prvenec Magda Reja izbere verz Patricie Rodriguez Ruiz, ki se v prevodu glasi tako: »Tu, kjer je sonce popilo morje in se praznina napolnila s prividi, ko se v uri senc odstranejo skrivnosti in se telo, spremenjeno v sipino, pokrije z zvezdami ... sem zaznala dih vetra, ki se poigrava v tvojem pogledu. Človek barve zemlje me je naučil brati zgodbo v vsakem zrnju peska.« (Reja 2006: 7.) Prevladujejo opisi pokrajine (tej pripovedovalka namenja več pozornosti kot ljudem), dialogov je posledično malo, pa še ti so omejeni na kratke povedi in posamezne besede, saj je komunikacija omejena zaradi nepoznavanja skupnega jezika. Francosko znajo le tisti, ki hodijo v šolo, to pa so predvsem otroci, s katerimi Magda le redko pride v stik, saj po puščavi ženske in otroci ne potujejo. Magdi se zato še posebej vtisnejo v spomin najpogostejše rabljene posamezne arabske besede in izrazi. Nekateri med njimi so prevedeni, pomen drugih tudi Magdi ni točno znan, lahko pa ga skupaj z njo razberemo iz besedila: bubu, inšalah, salam alejkum, tubab, jala, bismilah, atai, šeš, dogno, zin, el maktub. Največkrat so to besede povezane z obredi pitja čaja in s pozdravi. Metaforične in simbolične podobe so prisotne le izjemoma: »Zrem v strop, skvačkan iz drobnega vejevja. To noč me ne bodo pokrile zvezde.« (Reja 2006: 51.) Poleg opisov močno prevladuje notranji monolog, ki zaznamuje že začetek romana.

Popotnica popisuje svoje občutke in vznemirjenje pred vstopom v življenje, ki ga je do tedaj poznala le iz pripovedovanj. Pripovedi o Sahari predstavljajo ta del Afrike kot mističen, kot svet duhovnosti, nadčutnosti: »V globoki tišini in praznini človek meditira. Čuti, da obstaja nekaj višjega, svetega. Zavé se svoje majhnosti v njeni veličini. Čuti magijo vseobsegajočega zvezdnatega neba ...' To sem čutila vsako hladno noč, ki sem jo prespala na terasi, in vse noči, ki smo jih preležali vrh sipin ter zamaknjeno strmeli v iskreče nebo. V preplet zvezdnih poti, ki te, če jih znaš prebrati, vodijo v Alžirijo, Mavretanijo, Gao ... Tista velika, bleščeča zvezda, ki kaže sever, pa te pripelje v Taoudenni. Ime ji je Bilhadi. To bo odslej tudi moja zvezda.« (Reja 2006: 10.) Spomini na preteklost so prežeti z otožnostjo, včasih pa se pogrezne v svoj notranji svet. V lepoti in strahoti puščave ohranja smisel za humor.

Zave se, da so ji puščavsko sonce, pesek in veter spremenili obraz, zato je bolje, da ne uporablja ogledala, ugotavlja hudomušno. Njen najpogostejši sogovornik je puščava, saj je smisel njenega potovanja, kot razberemo iz prebranega, spoznati in premagati prav njo, nanjo pa so vezane tudi najlepše in najpogostejše misli. Refleksije so predvsem Magdine, saj je to pravzaprav njena osebna izkušnja – pot skozi puščavo, tu in tam pa še kakšne stranske literarne osebe, na primer Bubakarja iz družine karavarnarjev in Mohameda, Magdinega vodiča. Bubakar popotnici pred začetkom pustolovščine takole predstavi Saharo: »‘Tam spoznaš pravo puščavo, resnično *sah'ro* – praznino. Tam ni ničesar. Sonce in nič sence. Niti bilke trave, samo pesek.’ (Reja 2006: 9.) Sahara je: »Brezmejno prostranstvo peska, prepredeno z nevidnim zemljevidom sledi, v katerih se znajdejo le tisti, ki v njem živijo.« (Reja 2006: 9.) Neredke in znane so razne pripovedi o Sahari, tudi teh je deležna popotnica pred odhodom.

Magda že na začetku poti občuti tegobe, ki so posledica hoje; to so skeleče oči zaradi močne svetlobe, otečene veke, podočnjaki in gube. Kar jo preseneti, je puščavski vonj, značilen nomadski vonj, na katerega med hojo ni bila pozorna. Tisto, kar jo v puščavi zelo fascinira, pa je tišina, ki jo najverjetneje v vsakdanjem urbanem svetu pogreša. Tišina ima svojo moč in nudi poglobitev vase, stik s seboj, meditacijo: »Z vrhov je pogled fantastičen. Kot uročena za trenutek obstanem. Mehke valovite linije vse naokrog, bregovi nežnih pastelnih barv, ki se stapljajo ... in tišina, popolna tišina. Zdi se mi, da lebdim v nekem drugem svetu, neresničnem, negibnem in nemem.« (Reja 2006: 44.) Zaradi navdušenja nad puščavo prevladujejo opisi: »Nebo se je medtem odelo v škrlatno. V njegovem soju so skale dobile skoraj vijoličast odtenek in pesek, iz katerega so vstajale, se je poglobil v zlatoopečnato. Prevzeta nad to nenavadno lepoto, sem se hotela povzpeti malo višje, da bi pogled zaobjel čimveč.« (Reja 2006: 64.)

Glavna oseba ali protagonistka Magda je takšna, kot je njeno pripovedovanje: čustvena, nežna in hkrati pogumna, pustolovskega duha, neodvisna. Dogajanje je osredotočeno okrog Magde, preostali liki predstavljajo ozadje oziroma so del puščave. Med njimi najbolj izstopa Mohamed s svojo družino. Mnogi stranski liki

niso poimenovani, z imeni pa so poleg Mohameda skopo predstavljeni še: Arabec, Bubakar, Anta, Mossa, Jusuf, Dudu, Hantes, Salka, Danda, Hadida, Abdulaje, Ismael, Šejk, Dak, Mekneš, Haja, Ajša, Zahara in Mimi. Drugi so nomadi brez imen. Sahara predstavlja središče dogajanja. Nekateri kraji so konkretno poimenovani, kar je del družbene resničnosti: Taoudenni – predstavljen kot kraj, kamor so popotniki namenjeni, zelo oddaljen, pot do tja bo naporna, a varoval jih bo Alah. Kot del družbene resničnosti so poimenovani še: Timbuktu, Arauane, Oglat el Knašiš, Babova jama, vodnjak Unan, Fouma el Alba. Čas je sodobnost, leto popotovanja ni navedeno, najverjetneje konec 20. oziroma začetek 21. stoletja. O romanu je bilo napisanih malo recenzij in člankov.¹³¹

Za zahodno kulturo ni nič neobičajnega, pa tudi ne prav vsakdanjega, če se ženska poda sama na pot. Če primerjam obe popotnici in cilja njunih potovanj, ugotavljam, da je Magdina pot vendarle bolj neobičajna od Sonjine, čeprav bi obe označila kot pogumni, saj se sami odpravita v Afriko, kjer vladata drugačna ureditev in veroizpoved, zakone pa kroji moški svet. Ženske so v podrejenem položaju. Sporazumevanje v tujem svetu predstavlja delno oviro, saj se zaradi neizobraženosti večine domačinov ne moreta izražati v svetovnih jezikih, na primer v francoščini in angleščini. Sonja in Magda spoznata le drobec Afrike in položaj žensk v njej. Svoja spoznanja strneta v potopisnih romanih. V njih predstavljajo družbeno resničnost imena ulic, krajev, mest, držav in njihovi opisi. Ti so delno subjektivni, vendar vsebujejo tudi preverljiva dejstva, kot so na primer statistični podatki. Družbeno resnični so opisi običajev in navad domačinov, na primer način pozdravljanja ali poljubljanje v javnosti, vedenjske navade Afričanov oziroma njihovi vedenjski vzorci, nato opisi socialnih in zdravstvenih razmer, pa predstavitev politične ureditve z osrednjo zgodbo o umrlem predsedniku države Thomasu Sankari. Resnični podatek predstavlja tudi opis podnebnih razmer – februarja je namreč neznosno vroče. V

¹³¹ Literarna kritičarka Tanja Petrič (2007: 676–679) je zapisala, da se roman bolj nagiba k fikciji kot k dokumentarnemu zapisu, poudarila pa je tudi nasprotje perspektiv, ki jih opaža kot subjektivno tolmačenje in v obliki materialnih nasprotij, na primer med dnevno vročino in nočnim mrazom, vodo in suhim peskom, živimi bitji in neživo puščavo.

Puščavska tišina pove več kot besede in medsebojno spoštovanje je samoumevno. V puščavi ni časa za obsojanje, pravila pa ločijo ženske od moških in tujce od domačih (Mačus 2007: 273).

romanu *Črni angel, varuh moj* je v večji meri, širše in bolj raznoliko prisotna družbena resničnost kot v romanu *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*.

V obeh romanih sta prvoosebni pripovedovalki in hkrati glavni protagonistki umeščeni znotraj osrednje zgodbe, občasno sta tudi opazovalki in poslušalki. Pripovedovanje je umeščeno v čas dogodkov in v čas po njih, to pa je kot vsako prvoosebno pripovedovanje nezanesljivo, predvsem zaradi njunih subjektivnih refleksij in večkratne pristranskosti. Potovanje in celotno dogajanje je predstavljeno prav skozi pripovedovalkine oči. Dogodki so postavljeni v fokus z njunega vidika, prav tako tudi zgodba, ki je občasno obogatena z uvajanjem zgodb znotraj osrednje zgodbe.

Z značilnostmi potopisnih besedil, in še posebej slovenskega potopisnega romana, se je ukvarjala Alojzija Zupan Sosič (2006: 117–144). Pri preučevanju potopisnega romana jo je zanimalo predvsem iskanje presežnosti in odsev potopiščevih notranjih nemirov, pri preučevanju sodobnega potopisnega romana pa je poudarila njegovo žanrsko bogatost in odprtost. Ob tem sem si zastavila vprašanje, kaj iščeta na potovanju Magda in Sonja. Magda je odšla na pot z namenom spoznati puščavo v njeni pristnosti, zaradi tišine, miru in njene drugačnosti od vsega, kar je do sedaj poznala le iz pripovedovanj. Sonja se vrača v Burkino Faso v mesto Ouagadougou, saj ji je že ob prvem obisku priraslo k srcu, pa tudi zaradi želje po študiju. Obema popotnicama je skupen notranji nemir, pomembno pa je, da sta na poti našli iskano. »Če so za potopis bistveni verodostojni opisi poti in podajanje številnih informacij, pa za literarni potopis ni tako pomembna dokumentarističnost – ta je lahko ogrodje besedila ali le njegovo izhodišče, ki se oblikuje pa načelih fiktivnosti. Tako se literarni potopis loči od (neliterarnega) potopisa prav po fiktivnosti in literarnem zapisu, ki ga osvobaja pragmatičnosti, informativnosti in didaktičnosti.« (Zupan Sosič 2006: 118.) Ta citat v celoti drži tudi za obravnavani deli, saj je v obeh dokumentarističnost prisotna le kot ozadje za čustveni in subjektivni svet popotnic. Dogajanja je v obeh primerih malo (v *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* še posebej, predvsem zaradi narave potovanja), saj »[n]efikcionalna narava potopisu dovoljuje

številne obrobnosti, nepredvidljivosti in naključnosti, kar redči dogajalno gostoto (značilno za literarni potopis).« (Zupan Sosič 2006: 119.)

Pri potopisnem romanu je pomembno izpostaviti dogajalni prostor. V tem delu raziskovanja sem se oprla predvsem na delo *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (2004) [Analiza besedil in študije spolov] avtorjev Vere in Ansgarja Nünninga. Naratologija spolov se je s predstavitvijo prostora do nedavnega komajda ukvarjala. Prostor kot kulturni fenomen je izpostavljen semantičnosti, prav tako pa mimetično kaže tudi na socialno realnost, kar se odraža v stališčih, vedenju in konkretnih dejanjih pripovedne instance in literarnih likov. Prostori, na primer narava, mesto, domovina, tujina so dovzetni tudi z ideološkega stališča, saj projicirajo nezavedne želje in strahove, pri tem pa igra spol odločilno vlogo. Tradicionalni koncept narave velja kot ženski in je povezan s predstavitvami kaosa, nekontroliranosti, zapeljevanja, pripravljenosti podrediti se nagonskemu ravnanju, civilizacijski oddaljenosti. Popotnica v romanu *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* je povezana z naravo puščave, njeno potovanje pa je, vsaj po teoriji, vezano na tradicionalno in razumljeno kot ženski princip. Kot nasprotni pol velja mesto – pripisujemo ga moškosti. Domovina predstavlja hrepenenje po varnosti, preglednosti, izvoru, pripadnosti in identitetni varnosti ter velja kot poosebitev ženskega – matere, žene, ljubice. Tujina prikazuje situacijo, ki je zunaj običajnega reda, zajema nepredvidljivost in iracionalnost, povezana pa je tudi z odrešitvenimi željami in hrepenenjem po raju. (Deloma poteka dogajanje v tujini še v romanih *Aritmija*, *Tretji svet*, *Smrt slovenske primadone*, v celoti pa v *Čaju s kraljico* in *Letu biserov*. Tujino predstavljajo večja mesta oziroma prestolnice, kot so Dunaj, Benetke, Bruselj, Praga, London, Pariz.) Mesto (predvsem veliko) je fenomen 20. stoletja. Po eni strani predstavlja mesto prostor nove svobode gibanja in raznolikih izkušenj, ponuja čutne vtise, srečanja, izobraževanja, možnosti za delo; po drugi strani pa je lahko mesto ogrožanja in predstavlja žensko odvisnost. Iz tradicionalno moškega aspekta je mesto prostor življenjskih pustolovščin. Popotnico v romanu *Črni angel*, varuh moj najbolj privlači prav mesto s svojimi prebivalci in utripom življenja, čeprav velja za moški princip, kar potrjuje tezo, da ženska – popotnica odstopa od spolnih stereotipov, da je sodobna ženska samostojna, svobodna in neodvisna. Zgodovina potopisne literature

dokumentira, kako težko si je bilo ženskam priboriti potovanje v tujino. Emancipacijski val ženskih popotovanj dokazuje, da kažejo ženski liki v potopisnih delih 20. stoletja večjo mero dostopnosti, odprtosti in dojemljivosti kot moški liki, katerih poglavitne lastnosti so zdolgočasenost in razdražljivost. Pozornost pa velja nameniti tudi mentalnim prostorom, ki veljajo v kulturni zgodovini že od nekdaj za svobodne prostore, ki so jih »uporabljale« predvsem ženske. V poznem srednjem veku so bili to moralni in religiozni doživljajski prostori, ki jih je spodbujalo branje duhovne literature. Poglobitev v notranji ali duhovni svet, zamaknjenost v psihični svet, ki odklanja norme, je predstavljalo za ženske zavračanje oziroma odklanjanje družbene resničnosti in pridobitev notranje svobode oziroma svobodo domišljije. Prav mentalni svet je tisti, v katerega se zateketa na svoji poti obe popotnici. Tega predstavljajo domišljija, spomini, refleksije, predstave, ki dajejo potovanju, pa tudi branju, poseben čar, ne pomenijo pa odmika od družbene resničnosti, ampak ravno nasprotno – navezavo nanjo.

Marko Sosič, *Balerina, Balerina* (1997)

V naslednjem sklopu sledi analiza štirih romanov z otroško perspektivo: *Balerina, Balerina* in *Tito, amor mijo* Marka Sosiča, *Milovanje* Nine Kokelj ter *Krik in bes* Williama Faulknerja. Povezujejo jih nekatere skupne teme in motivi, kot so patriarhalni družinski odnosi, ponekod podobnost dogajalnega kraja in časa (*Balerina, Balerina* in *Tito, amor mijo*), odnos mati-hči (*Balerina, Balerina* in *Milovanje*). Zaradi primerljivosti (predvsem z *Balerino, Balerino*) sem v obravnavo vključila še delo iz svetovne literature *Krik in bes*.

Balerina je 15-letna umsko zaostala deklica, ki pripoveduje o svojem življenju. Umeščena je znotraj zgodbe in je hkrati njena glavna protagonistka. Največ ji pomeni mama, ki skrbi za družino, opravlja gospodinjska opravila, kar vključuje tudi pranje in obešanje očetovih robčkov (to si je *Balerina* natančno zapomnila). V njenem življenju gre tudi sicer za ponavljajoče dogodke, besede, povedi, kot na

primer to, da zjutraj lula v posteljo, mama pa jo nato preobleče. Na dogajanje gleda skozi mamine oči. Mnogih stvari ne razume in nekaterih ljudi ne mara.

Njen svet predstavlja družina, katere središče je prav mama, ki se ji zdi lepa, še posebej takrat, ko se smehlja in ji pripoveduje o Angelski gori ter o tem, kako je bilo, ko je bila Balerina še majhna in je bila vojna (mamini spomini). Mama je s sestro Elizabeto prišla v Trst iz Ajdovščine kot deklica. Po hišah sta pospravljali, kuhali in likali. Balerinina sestra Josipina je poročena z nasilnežem (motiv nasilja v družini). Po poklicu je učiteljica, a ni v službi, saj skrbi za dom, moža in otroke.¹³² Josipinin odnos z možem je neenakopraven in mama sočustvuje z njo. Vzorci patriarhata se kažejo v vsakdanjem pretežno vaškem življenju, v katerem so ženske »obsojene« na dom, moški pa prosti čas preživljajo v gostilnah. Tudi v Balerinini družini vladajo patriarhalni odnosi, v kateri so vloge družinskih članov natančno določene: oče odhaja od doma v bar, kjer je njegova zabava druženje s prijatelji in kartanje, mama ostaja doma. Moža se boji oziroma je do njega obzirna in skrbi za njegovo dobro počutje. Njene roke so zgarane od dela (požrtvovalna, žrtvujoča se mati). S svojo deklico ravna ljubeče in ji na vsakem koraku izkazuje ljubezen, saj je nanjo zelo navezana. Ko je pretrujena, jo odpelje k Elizabeti. Prikazana je mamina stiska in trpljenje zaradi bolnega otroka. Njena ljubezen je močna in Balerina ve, da jo ima rada, tudi ko je ni zraven. Ivanka Hergold (1997: 6) Balerino poimenuje z besedami Cirila Kosmača »božji otrok« in pri tem izpostavi njen »na videz« skrajno zožen osebni svet [...] brez časa, brez obraza [...] živi zgodbe drugih ljudi, predvsem se poisti s svojo družino in rodom.« »Svet je v Balerinini 'poševni' optiki hkrati oster in top, lirično krhek in neusmiljen. Okruten, a pogostoma, na srečo tudi kratkočasen.« (Predan 1997: 30.) Marko Sosič je v intervjuju (Hergold 1997: 10) izpostavil predvsem Balerinino globoko povezanost z ljudmi in naravo. Ugotavljam, da je narava pogost motiv oziroma dogajališče tudi urbanih romanov, pomeni pa zatočišče pred zunanjim svetom in je v tem delu večkrat v povezavi z družinsko atmosfero.

¹³² V obdobju moderne družine so se odprla številna delovna mesta, namenjena ženskam, kot so na primer: delo tajnice, učiteljice, varuške, vzgojiteljice, prodajalke. Nova delovna mesta so ženskam omogočila ekonomsko svobodo, kar pa ne velja v Josipininem primeru, saj se kljub izobraženosti ni zaposlila.

Izpostavljeni motivi so še neenakopravnost v zakonu (tudi fizično in psihično nasilje), ženske so gospodinje in matere in v podrejenem položaju, kar je tematsko povezano z nekaterimi sociološkimi dejstvi, družboslovnimi teorijami in teorijami o družinskem življenju, o čemer sem podrobneje pisala v teoretičnem delu. Družinsko življenje v romanu predstavlja tako imenovana moderna družina – pojav med leti 1940 in 1970 (v ta čas so postavljeni tudi *Tito, amor mijo, Boštjanov let* in delno *Čudežni Feliks*). To je obdobje kritike in dekonstrukcije nuklearne družine, v katerem je ta kritizirana kot mesto nasilja, obupa in izpraznjenosti. Ženske povezuje dejstvo podrejenosti spola, družina pa predstavlja mesto te podrejenosti oziroma zatiranja. Težava se kaže v razmerju moški-ženska in v moči patriarhata.

Prvoosebna pripovedovalka in glavna protagonistka nastopa zgolj kot opazovalka trenutnega dogajanja. Pripovedovanje tokrat v fokus postavi dogodke v času dogajanja in je osredotočeno na to, kaj je fokalizator v tem času vedel oziroma mislil. Zgodba je predstavljena iz vidika ene same protagonistke – Balerine. Čas pripovedovanja obsega čas od njenega petnajstega leta pa do smrti, obdobje po drugi svetovni vojni, čas socializma in Titovega vladanja. Pripovedovalka opazuje in sporoča največkrat v notranjem monologu, v preprostem jeziku zaznamovanega in umsko prizadetega dekleta, zato je tudi njeno jezikovno izražanje temu primerno: preprosto, naivno, otroško. Na pripovedni ravni so stavki in pripovedi kratki, pripovedovanje je skopo – ustrezno ravni zaostale deklice oziroma dekleta. Balerina izraža čustva, razpoloženje, kot so veselje, žalost z glagoli v sedanjiku, najpogostejši med njimi so: vidim, dotaknem se, slišim ... Pripovedovalka je nezanesljiva zaradi omejene vednosti, nezmožnosti razumevanja odraslih, izvor vsega pa je njena duševna zaostalost, zato predstavlja tip tragičnega nezanesljivega pripovedovalca, še posebej pretresljiv in hkrati nezanesljiv pa je opis materine smrti (Harlamov 2010: 40–42). Ivanka Hergold (1997: 7) je v spremni besedi zapisala, da nam je pisatelj omogočil povsem neobičajni zorni kot, branje je zaradi premišljene zgradbe preprosto, pripoved pa sveža in duhovita. Alojzija Zupan Sosič (2003: 171–172) navaja, da je uvedba pripovedovalke – ženske na stopnji otroka novost v slovenskem literarnem prostoru. Po Bitiju pa je, kot navaja avtorica članka, Balerina »vključena pripovedovalka«, saj sporoča brez časovne, prostorske ali vrednostne distance. Vasja

Predan (1997: 30) ocenjuje Balerinino optiko kot surrealistično, zgodbo pa kot vsakdanjo zelo vsakdanje primorske družine. Silvija Borovnik (1998: 123–124) izpostavi Balerinin humor, ki daje njeni pripovedi očarljivo barvo, kot osnovno sestavino njenega razmišljanja pa poudari njeno neizmerno čudenje. Primerja jo z vaškimi posebnosti Cirila Kosmača, in tudi njena se, podobno kot njihove življenjske zgodbe, zaključijo s smrtjo. Literarne osebe govorijo primorsko narečje, kraj dogajanja je namreč prepoznavna kraška vas v bližini Trsta.

Na simbolni ravni prevladuje modra barva. Modri so mamini koraki, lesena omara z ogledalom, omara s predali, stolica, vse je modro, tudi mama (tako vidi mamo in predmete Balerina) – modri so njeni lasje, usta, roke – modre od jutra, mama je modra od jutra in metuljev. Tudi Balerina je oblečena v modro krilo, ozadje pri fotografu je modro, modre so mamine oči, modre kakor jutro. Modra barva ni v tolikšni meri prisotna brez razloga, saj simbolizira mir in harmonijo, ki vladata predvsem v odnosu med mamo in Balerino. Pomeni pa tudi umirjenost, pasivnost, neskončnost, modrost, inteligentnost, nesmrtnost, poduhovljenost in mističnost. Modra simbolizira dušo in predstavlja melanholijo. Ponavljajoča barva je bela, ki velja za popolno barvo. Simbolizira vero, dobroto, začetek, čistost, nedolžnost, skromnost, resnico. V romanu je največkrat belo jutro, sneg, hiša, pohištvo, skratka vse, kar Balerina vidi in doživlja. Poleg modre je bela barva največkrat zastopana in izpostavljena, nekajkrat tudi rdeča (na primer rdeča lica). Drugi pogosti motivi so: svetloba (dotaknem se svetlobe, svetloba na lističu, svetloba je v maminih očeh, svetloba novega dne ...), strah, ki spremlja Balerino, pogosto je omenjeno tudi ogledalo. Ogledalo v vsakdanjem življenju služi predvsem ženskam, pa tudi moškim, da v njem uzrejo svojo podobo, s katero so zadovoljni ali pa tudi ne, predvsem dekleta, ko postajajo ženske, se pred ogledalom največkrat ličijo, češejo, urejajo. Balerina v ogledalu gleda sebe in se primerja z mamo. Ugotavlja, da sta si podobni: »Gledam se v malo ogledalo, ki visi na žeblju. Zdi se mi, da sem podobna mami. Ona me češe in govori. Potem bom lepa, pravi mama, danes, ker je moja fešta in je pomlad [...]« (Sosič 1997: 11.) Ogledalo se pojavi tudi v Balerininih sanjah kot odsev njenega doživljanja: »Ozrem se in vidim Greto Garbo. Nima obleke. Taka je kakor jaz, ko me mama umiva. Vem, ker se vidim v ogledalcu v veži.« (Sosič 1997:

62.) Od delov telesa so pogosto prisotne oči in v povezavi z njimi solze, pa usta oziroma ustnice. Med vsemi občutki v naši družbi častno mesto zavzemajo vizualni vtisi, oči in usta pa obravnavamo predvsem iz vidika seksualnosti. Poljubiti nekoga pa pomeni prestopiti konvencionalno razdaljo (Coward 1989: 101). V *Balerini* imajo usta, oči in poljubi povsem drugačno vlogo. So odraz ljubezni med materjo in hčerjo, ki jih pogosto spremljajo objemi in božanje. V družini si velikokrat izkazujejo nežnosti, kar pomeni, da se imajo radi. Usta v naši družbi veljajo kot najintimnejša ženska odprtina, kot najbolj osebni vidik jaza, vir zadovoljevanja, izpovedovanja, zapletenih tabujev, prepovedi, strahu in občutkov krivde (Coward 1989: 101–102). Balerinina usta so najpogosteje omenjena v povezavi s petjem in kričanjem, ki pa ne povzročajo travmatičnih občutkov, saj se Balerina zaradi svoje duševne zaostalosti ne zaveda družbenih norm, iz česar lahko sklepamo, da je srečnejša od zdravih posameznikov, ki so prisiljeni upoštevati določena pravila. Največkrat uporabljen pridevnik je lep, lepa oziroma lepo, kar daje romanu pozitivno noto.¹³³ Posebno vlogo imajo v romanu tudi sanje in motiv hrepenenja.

Marko Sosič je spregovoril o ideji in zamisli o nastanku romana v intervjuju z Ivanko Hergold (1997: 10), ki je hkrati avtorica spremne besede. Pogovarjala sta se o umetnosti, literaturi, o tem, zakaj pisati. Zanj je literatura želja po izpovedi in potreba, da ujame in zapiše svoj čas, literatura je pot do sebe in do drugih. O nastanku *Balerine* pa je povedal: »Do časa Balerine mi ni uspelo samemu sebi pogledati v obraz. In Balerina na neki ravni predstavlja to spoznanje in željo, da bi bil resničnejši.« V intervjuju za Dnevnik (Hostnik 1998: 13) se je izrazil takole: »Hkrati pa je na neki način samo pisanje knjige odprlo tudi globljo rano. To je bila težnja k vse večji resničnosti samega sebe. Hotel sem se zaznati v tem svetu, preveriti neke intimnejše resnice, jih izgovoriti in zapisati. To je bil začetek pisanja Balerine in potreba po izpisovanju spomina, ki je tiho prebival v meni.« Na

¹³³ »O, kako bo lepa naša Balerina, pravi in me češe.« (Sosič 1997: 11.) »Zdaj mi pravi, da sem lepa, da sem velika, in me drži za roko.« (Sosič 1997: 15.) »Pravi, da so tulipani. Oh, kako so lepi, reče Elizabeta in položi roke na kolena.« (Sosič 1997: 19.) »Mama ima lep glas.« (Sosič 1997: 23.) »Potem reče Josipina, da bojo prišli zdaj na oder, da bom videla, kako so lepi.« (Sosič 1997: 33.) »Moja mama je lepa, ko je jutro.« (Sosič 1997: 52.) »Elizabeta pravi, da je Gina Lollobrigida in da je tisti fant ob njej filmski igralec, da je zelo lep, pravi ...« (Sosič 1997: 56.) »Mama pravi, da je imela dolge rdeče lase, da je bila zelo lepa in da se imenuje Ida.« (Sosič 1997: 73.) »Mama pravi, da me gledajo, ker sem lepa, ker bova šli k fotografu, in da sva lepi.« (Sosič 1997: 88.)

vprašanje, ali je doživel to zgodbo, pa odgovarja: »Osnova je res zgodba obeh mojih dveh non, ki sta prišli iz Vipavske. Ena od njiju je imela veliko otrok in med njimi je bil tudi tak otrok, kot je Balerina. To seveda ni realna rekonstrukcija dogodkov, je samo osnova za roman. Želel sem si, da bi imela Balerina kljub prizadetosti zdrav pogled na svet, zato je knjiga tudi napisana v prvi osebi, ki kljub vsemu natančno doživlja svet, ki jo obdaja, svoj čas in nenazadnje tudi sebe.« (Hostnik 1998: 13.) Ivanka Hergold (1997: 6) je mnenja, da je roman primeren za širši krog bralcev, pravzaprav za vsakogar in »Sosičev roman je celo mila hvalnica življenju, ne glede na to, kakršno že je.« Silvija Borovnik (1998: 124) je zapisala, »da je roman tako zaradi posebne perspektive prvoosebne pripovedovalke kakor tudi zaradi rabe otroško ponavljajočega se, zaznamovanega jezika, ki vse literarne like še dodatno osvetljuje, prav gotovo zelo uspelo prozno delo.«

Nina Kokelj, *Milovanje* (1998)

Milovanje je pripoved o deklici Rivi. Ta je prikazana v odnosu do matere, očeta in bratov. Kot Balerino imajo tudi Rivo najbližji radi, vendar oče zapusti družino zaradi druge ženske, kar je v nasprotju z romanom *Balerina*, *Balerina*, kjer ni motiva zakonske nezvestobe in ločitve. V mislih se Riva pogosto vrača v preteklost, spominja se družinskih dogodkov, na primer, kako sta šla z očetom k morju, ali pa manj prijetnih, ko je pogorelo njihovo posestvo. Dekle zboli in pristane v psihiatrični bolnišnici (tako kot Lucie iz *Leto bisero*v). V bolnici jo preganjajo tudi spomini na Metulja (metulj predstavlja nestanovitnost), večkrat z jokom izraža stisko. »Enako torej kot vsi, ki jih upodablja mlada pisateljica in ki potemtakem moški značaj vsekakor preveč poenostavljeno in enostransko razume kot vihrav, nepredvidljiv in nerazumevajoč protipol ženski senzibiliteti.[...] Metulj je, torej tisti, ki hipoma odleti iz dekletovega objema drugam, a obenem na robovih njene postelje pusti svojo trajno sled.« (Fridl 1998: 214.)

Rivina mama je gospodinja in delavka v tovarni. Njen svet predstavlja družina (podobnost z Balerinino materjo), čeprav jo je svoj čas osvajal moški, poimenovan

Oficir, in med njima po ponovnem srečanju še vedno obstaja simpatija. Večkrat sta izpostavljeni njena utrujenost in jeza zaradi moževe nezvestobe, zato je razočarana in osamljena. Prikazane so slike družinskega življenja, predvsem tiste iz Rivinega otroštva: mama s štirimi otroki, majhno stanovanje v bloku z balkonom, sama še otrok, a pestuje enega od dvojčkov: ker je deklica, je prevzela del materinega dela. Že kot otrok zamišljena in nepremišljena, njeno otroštvo je zaznamovala očetova odsotnost. Osvetljene so družinske razmere in delitev vlog v družini, izražena je materina stiska in očetovo nezadovoljstvo z družinskim življenjem: »In mama, uničena, obupno boreča se z nemočjo in obupom, ki sta se krotovičila po njej, v sunkovitih navalih energije odpira vsa okna v stanovanju in zatem spi, spi, spi. Ko oče odhaja in se vrne in nato spet gre, na žgočem valu mladeniškega upanja, v popolni zaverovanosti v nekaj, česar ne najde v štirih otrocih. Živel so v skupinskem obupu in dvojčka sta rasla v vzpenjajočem se ženskem pogumu, pomešanem s strahom in neuravnovešenostjo.« (Kokelj 1998: 110.) Mama je izčrpana od vzgoje otrok in gospodinjstva. Citat razodeva tudi mamin obup, pogum, strah, neuravnovešenost. Bratje gojijo do sestre ljubeč odnos, so zaščitniški, zanje je najlepša. Družina in odnosi v njej so patriarhalni, družinsko okolje pa proletarsko. Oče je samo »navidezni skrbnik«, saj tudi mati hodi v službo. Odnos med materjo in hčerjo je podoben odnosu med materjo in hčerjo v *Balerina, Balerina*. Riva pa ni prikazana le v družinskem okolju: v njeno življenje nekoč vstopi namreč moški, po imenu Metulj, ki pa jo zapusti zaradi Rdečelaske (rdeča barva se na tem mestu povezuje z motivom nesrečne ljubezni in strasti). V Rivino razmišljanje so pogosto vključene asociacije in strah, rada ima tudi naravo in samoto. Narava je večkrat izpostavljena: na primer kmetija, živali, kot del vsakodanjega življenja. Očetov življenjski moto, ki ga posreduje otrokom, je prav tako povezan z naravo: »Najvažneje je živeti z naravo. In imeti otroke.« (Kokelj 1998: 143.) To namreč, po njegovem mnenju, daje smisel življenju. (enak motiv zasledimo v *Črni angel, varuh moj*, ko se eden od Afričanov izrazi o tem, da je najpomembnejše imeti otroke). Družbeno dogajanje je v ozadju: šestčlanska družina, oče dela na terenu, najverjetneje v tujini, mama v tovarni – delavska družina v 20. stoletju v Sloveniji,

nekje na podežlju (zelo podobno *Balerina*, *Balerina*, kjer pa gre – verjetno za časovno zgodnejše dogajanje).

Imena oseb so simbolna, največkrat izbrana po značajskih in drugih lastnostih: Metulj, Osa, Riva, Levi, Desni, Rdečelaska, Oficir (tudi *Balerina* je dobila ime zaradi veselja do plesa). Nekateri literarni liki niso poimenovani z imeni, ampak po sorodstvenih razmerjih ali drugih lastnostih: oče, mati, mlada ženska. Sedanjost se prepleta s preteklostjo, spomini in sanje z resničnostjo, fragmentarni izseki, nizanje misli, časovna in prostorska nepovezanost ter nelinearnost zgodbe pa so značilnosti *Milovanja*, ki bralcu posreduje sporočilo: ljubezen, neizpolnjeno hrepenenje, drugačnost. Skozi ves roman je prisotna tudi igra barv (simbolne podobe barv najdemo tudi v *Balerina*, *Balerina*, *Leto biserov*, *Tek za rdečo hudičevko*). Značilni so kratki dialogi, kratki stavki, prav takšni, kot je Rivina sposobnost komuniciranja. V vzporednih zgodbah nastopajo ženske s kopico otrok (tradicionalna družina je družina z veliko otroki), v eni od zgodb zasledimo tudi motiv incesta, liričen jezik zaznamuje opise. Roman je poln simbolnih podob, menjavanj letnih časov (pomlad, poletje, jesen, zima), delov dneva (jutro, popoldne, zvečer, ponoči), skozi ves roman so prisotne barve: rdeča, oranžna, modra oziroma plava, zelena, bela, rumena, rjava, črna, zlata in srebrna, prav tako deli telesa: usta in v povezavi z njimi smehljaj, smeh, oči, motiv vonjav in sanj, hrepenenja po ljubezni, prisotnost tako teme kot svetlobe, material: svila; ljubezen do ljudi, zemlje, vode in življenja, prisotnost ogledala in ognja.

Pripoved je tretjeosebna, avtorica romana – pripovedovalka, ki ni neposredno vključena v dogajanje, pač pa ga opazuje z mero distance, pripoveduje glavno in več vzporednih zgodb, a je v ospredju tista o prizadeti deklici Rivi. Perspektiva je otroška, podobna Balerinini. »Funkcija zgodb, kakor poudarjajo teoretiki, je tudi, da nas učijo o svetu, da nam pokažejo, kako deluje, in nam omogočijo – s pomočjo fokalizacije – da stvari vidimo z drugimi očmi ter da razumemo nagibe drugih, na katere običajno nismo pozorni.« (Culler 2008: 109.) Z *Milovanjem* nam postane dostopen tudi svet tako drugačne deklice, kot je Riva. »Rivina hipersenzibilnost, nezadržno drseča v nevarne daljave, za ta svet seveda nesprejemljiva, je sinonim za

drugačnost, ki je zaradi nerazumljenosti drugih potisnjena na rob in tam strogo nadzorovana [...]» (Vombek 1998: 114.) Pripovedovanje je fragmentarno, nelinearno, kar se odraža tudi v zunanji obliki: povedi ostajajo nedokončane, zgodbe so druga od druge ločene z različnim tiskom. Bralci iz besedila razberejo ženski pripovedni glas navidezno zunanje opazovalke, ki pripoveduje v sedanjem in preteklem času. Jezik je simboličen in metaforičen, a lirsko obarvan, podoben notranjemu svetu osrednjega ženskega lika.

Zunanje dogajanje je popisano skopo, saj se avtorica v glavnem posveti dekličinemu čustvenemu svetu in dogajanju v njem. Alojzija Zupan Sosič (2003: 170–171) je na kompozicijski ravni izpostavila ponavljanje motivov in variacije podob, vpliv Patricka Whita – zvočnost in žarjenje podob ter povezovalno vlogo dogajalnih prostorov poimenovanih z občnimi imeni (na primer: jasa, gozd, stanovanje ...). Tako kot Ignacija Fridl tudi Borovnikova (1998: 115) zapiše, da za nevtralnimi tretjeosebni pripovedovalcem »zaslutimo avtorico in ne avtorja.« Silvija Borovnik (1998: 114–115) se je romanesknemu prvencu Nine Kokelj posvetila v svojem delu *Študije in drobiž* z naslovom *Ženska pod steklenim zvonom*. *Stekleni zvon*, roman Sylvie Plath, po mnenju avtorice študije ni omenjen naključno, saj ga razume kot »medbesedilni dialog z značilno temo iz svetovne ženske literature.« Rivo Borovnikova poimenuje dekle-ženska, proletarsko okolje, v katerem odrašča pa takšno, v katero drugačna deklica ne sodi. Izpostavi Rivin čustveni svet in notranje doživljanje, njeno veliko občutljivost oziroma senzibilnost. (menim, da je prizadeta deklica najverjetneje razvila prav zaradi te svoje hibe globoko čustveno doživljanje kot zaščito med zunanjim svetom), poudari odtujenost v družini, s katero naj bi bila pogojena Rivina stiska. »Roman *Milovanje* prinaša tako tudi metaforo o ženski osamljenosti, o njeni prisiljenosti, da živi tako, kot hočejo drugi, o stiskah, ki iz take nesvobode izhajajo in o katastrofi, ki temu sledi.« (Borovnik 1998: 114.) Alojzija Zupan Sosič *Milovanje* primerja z *Igro angelov in netopirjev* in romanom *Balerina*, *Balerina*: »Tako kot v Sosičevem romanu *Balerina*, *Balerina* so tudi v obravnavanem romanu duševne anomalije vzrok globljih bivanjskih nemirov, a so kljub travmatičnosti prepojene s primarnim vitalističnim prepričanjem, še bolj pa z milino in s toplino.« (Zupan Sosič 2003: 171.) Žirija (Aleš Berger, Igor Bratož in Aleš

Šteger) je k obrazložitvi nagrade za najboljši prvenec Slovenskega knjižnega sejma o romanu zapisala: »Avtorica v romanu na enigmatičen in prepričljiv način govori o različnih univerzalijah, o krhkosti, o krivici in upanju, o prekletstvu in milosti, o času in ljubezni v njem, navsezadnje o tesnobi in lepoti.« (Repnik 1998: 24.) »Pisava Nina Kokelj je namreč kljub otožju, skritemu sporočilu o ranjeni duši in izgubljeni razsodnosti, ki ga nosi v sebi, resnično mila, lahko bi dejala prepoznavno ženska, a to nikakor ne v slabšalnem pomenu.« (Fridl 1998: 214.) Za bralca je vedno zanimivo vedeti, kako je roman nastajal oziroma odkrivati ozadje njegovega nastanka in slišati avtorjevo interpretacijo, ki se nemalokrat razlikuje od pisanja literarne kritike. Nina Kokelj je o sebi in romanu povedala (Repnik 1998: 24), da rada premišljuje in da se ji je ves čas zdelo, da nekaj zbira, nato pa je nekega dne sedla za računalnik in postala pisateljica, kar jo je intelektualno osvobodilo in hkrati osrečilo. In kaj ji pomeni beseda milovanje? »Milovanje, kakor ga vidim jaz, je milijon stvari. Je nežnost. Je to, da nekoga pobožaš po laseh. [...] Milovanje je predvsem odpiranje vrat, svetlikanje v temi, je hoja proti človeku, nasproti srcu [...]« (Repnik 1998: 24.)

Marko Sosič, *Tito, amor mijo* (2005)

Avtor je v intervjuju z Alenko Zor Simoniti o svojem romanu povedal, da je začel z delom že pred mnogimi leti, ko se je v njem pojavila potreba vračanja v obdobje 60. let. V *Balerina, Balerina* je ostalo odprtih nekaj vprašanj, ki jih je pisatelj skušal razrešiti prav v romanu *Tito, amor mijo*. Kot v prvem tudi v tem romanu Sosič izbere podoben kraj in čas dogajanja: vas v bližini Trsta v 60. letih 20. stoletja. Pripovedovanje obsega čas od maja do septembra »nekega« leta po letu 1960. Družbena problematika je, tako kot v *Balerina, Balerina*, v ozadju oziroma ni posebej izpostavljena. Nakazan je problem oziroma razlika med kapitalizmom in socializmom ter deloma problematika zamejskih Slovencev. Vendar prevladujejo motivi hrepenenja, ljubezni in vere v dobro.

Če je v *Balerina, Balerina* pripovedovalka deklica, je tokrat pripovedovalec neimenovani desetletni deček, ki živi v tradicionalni in katoliški družini. Pomembna

je dečkova perspektiva in njegove karakterne lastnosti. Razberemo, da je čustven in dobrosrčen, rad ima svet in ljudi okrog sebe, subtilno zaznava družino in okolico. Očeta vidi kot zaskrbljenega moža s finančnimi težavami, zato so družinski člani večkrat žalostni, predvsem je v stiski oče, ker je prepričan da bi moral poskrbeti za blagostanje družine, kar je bilo za takratno obdobje nekaj povsem običajnega oziroma pričakovanega, saj je bila vloga očeta omejena na materialno oskrbovanje družine, družba pa od njega ni zahtevala, da bi se še kako drugače vključeval v družinsko življenje.

Osrednji ženski lik je mama, v pripovedovalčevem življenju pa igrajo ključne vloge še teta Sofija, nona Katarina, slepa teta Josipina, Angležinja gospodična Moore in deklici: njegova sestra ter Alina. Mama je v pripovedovalčevih očeh ljubeča in skrbna. Dečka vzgaja v duhu narodne zavesti: »Moraš zrasti še v fanta in moža, da se boš poročil in imel veliko otrok. Ti moraš imeti veliko otrok, ker nas je malo pri nas in nas bo zmeraj manj.« (Sosič 2005: 20.) Najpomembnejša oseba je prav dečkova mama (podobno kot v *Balerini* in *Milovanju*). Dela kot služkinja pri bogatih ljudeh – sicer tudi zamejskih Slovencih, a je nezadovoljna, želi postati bolničarka, ker je to delo bolj spoštovano in bolje plačano. Sanjari o tem, da bi se preizkusila kot igralka ali plesalka. Tudi teta Sofija je mati, gospodinja in služkinja. Moža Alberta ima zelo rada, saj se zmeraj smehlja, ko ga pogleda. Med zakoncema vlada ljubeč odnos, kar za *Milovanje* ni značilno. Deček opazi, da so njene roke izmučene in zgarane: »Čutim svojo roko v njeni in na svoji roki njeno kožo, hrapavo in porezano od ribanja stopnic, njene prste, koščene in zgrbančene od pomivanja, ki se krčevito oklepajo mojih.« (Sosič 2005: 18.) »Rdeče so njene roke. Od pranja in pomivanja. Njeni prsti so kakor koreninice v zemlji, nagubani. Od vode, vem.« (Sosič 2005: 80.)

Finančna stiska se odraža tudi v načinu življenja, ki ga predstavljajo še kako nujni nakupi »na puf«, predvsem tisti za otroška oblačila in obutev. Družinski člani si med seboj pomagajo, ljubezen pa si odkrito izkazujejo. Znajo se zabavati tudi brez denarja, (v nasprotju z današnjo družbo in družino, ki sta usmerjeni v potrošništvo). Da je mama ljubeča, se kaže tudi v tem, da se večkrat smehlja, čeprav je njeno življenje vse prej kot lahko, predvsem zaradi obilice dela z gospodinjstvom in otroki,

prav tako pa tudi zaradi finančnih težav. Da je mama skrbna gospodinja, se kaže tudi v tem, da je pri njih doma čisto in da so otroci lepo urejeni: »Stojim v svoji sobi, gledam skozi okno proti gmajni in si zapenjam srajčko, čisto in speglano. Da bom dišal po čistem, ko bom voščil stricu Albertu, pravi mama. Kakor hiša, ki mora biti zmeraj čista in dišati po rožah. Okna, tla, ploščice v kopalnici, kamnite stopnice, ki se drobijo. Vse mora dišati po rožah. Kakor hiša njene gospodinje, ki jo čisti z ajaxom.« (Sosič 2005: 50.) Mami grozi izguba službe, kar povzroči v družini še dodatno stisko in strah.¹³⁴ Ko sina nekega dne vzame s seboj na delo, sliši deček po naključju razgovor med maminim delodajalcem in njegovim prijateljem o tem, da bo mamo odpustil in zaposlil drugo služkinjo, prav tisto, ki mu jo priporoča znanec.¹³⁵ Marsikatera ženska je bila poleg neplačenega gospodinjanskega dela (na to temo so nastajale številne razprave) zaposlena, družinsko delo pa je morala uskladiti s službenim. Oblike dela, ki so se razvile v tem času, so bile namenjene predvsem poročenim ženskam in materam: delo na domu, pogodbeno, priložnostno in sezonska dela brez pogodbe.

Simbolika prav tako ni povsem izključena. Kot v mnogih sodobnih romanih je tudi v tem prisotna igra barv. Največkrat se pojavljajo rdeča, modra in črna, prav tako tudi bela, zelena, oranžna in rumena. Od motivov so v ospredju podobe angela, narave – predvsem morje, ki je modro in globoko, nato gozdovi, oleandri, kraška zemlja, borov gozdiček – narava, ki je značilna za Primorje in Kras, Alpe, Dolomiti, drevesa, oblaki, topoli, kostanjeve krošnje; motivi strahu, svetlobe, vojne, izpostavljenost določenih delov telesa, povezanih z barvami, na primer oči – te so najpogostejše črne, ustnice – te so rdeče in se smehljajo ter poljubljajo, nato še motivi glasbe – italijanske, slovenske narodne, partizanske, prisotne v obliki znanih refrenov; smrti – ta je sestavni del življenja, spoznajo jo že otroci: tako umre dečkova učiteljica, pa

¹³⁴ Strah je v tem romanu pogost motiv.

¹³⁵ Dolžan mu je uslugo, ker mu je posodil denar, zato mu obljubi, da bo zaposlil dekle, ki ima razmerje z znancom: »Ti, a maš še zmiraj tisto služkinjo? vpraša znanec maminega gospodarja [...] A nis reku, da jo boš zamenjal?! Sej bom ... Zato k una moja čaka, da pride, veš ... [...] Sam to babo porihtej, da pride h teb pucat ... Sej ne boš mel luknje vmes, tvoja gre, moja pride ... Kadar češ ... Sej kapiraš, men bi blo prima, če jo mam bliz, ko pridem v Italijo, da se mal sprostim, pizda, kapiraš ...?! Ji bom najdu eno sobco, pr teb bo služla, z mano se bo pa zabavala ... kapiraš?!« (Sosič 2005: 135–136.)

njegova prijateljica, deklica Alina; sanj, sanjarjenj, kri, srce, motiv nacionalnosti. Pogosto zapisan, čeprav manj kot v *Balerina, Balerina*, je pridevnik lepa.

Tina Kozin (2006: 278–283) v recenziji romana poudarja antiideološkost besedila in poetiziran prikaz družbenopolitične stvarnosti, družbena stvarnost pa po njenem mnenju »kaplja« v pripoved o družinskem življenju, v katerem so v središču ljubezen, bolečina, bes, strah in predvsem hrepenenje, medtem ko kritika družbene sedanjosti ni v ospredju. Prav tako kot v *Balerini* gre tudi v *Titu* izpostaviti predvsem vživljanje v junaka in opuščanje ideološkega. Upanje, dobroto, ljubezen in hrepenenje literarnih oseb izpostavi v svoji študiji tudi Tanja Petrič (2006: 1404–1407), ki poudari, da otroška perspektiva le ni vedno tako naivna, prav pri »slikanju« družbeno-političnega okolja, pač pa v precejšnji meri intencionalna. Avtorica članka med drugim omenja družinsko življenje vaškega okolja, v katerega so postavljeni preprosti, a razgledani ljudje. Literarna kritičarka Loredana Umek (2005: 10) v pripovedi romana vidi družbeni proces dogodkov in čustev. Nihče od literarnih kritikov ne izpostavlja družbenega ozadja, a kljub vsemu je v romanu, v katerem je družbeno dogajanje pravzaprav v senci, mogoče tudi tega opazovati in odkrivati določene posebnosti. Prav tako ni nihče od literarnih kritikov in literarnih zgodovinarjev izpostavil podobe ženskega literarnega lika.

V delu je opaziti tradicionalni način razmišljanja, kar se kaže v dejanjih literarnih oseb in predvsem v njihovi pasivnosti. Posplošitve o tipičnih ženskih lastnostih, kot so nežna, plaha, sentimentalna, občutljiva, konservativna, topla in prijazna, držijo. Noben ženski literarni lik (*Balerina, Balerina, Milovanje, Tito, amor mijo*) ne odstopa od stereotipa hišnega angela z izjemo Balerine in Rive. Razlog je tudi in predvsem v političnem, duhovnem in kulturnem ozadju tega obdobja. Ženski liki v romanu predstavljajo usodo večine žensk: »Po zaslugi zakonov in običajev so bile revne, brezpravne, neizobražene, povsem odvisne od dobre volje mož in očetov, veliko prezgodaj prisiljene v možitev in – večinoma – obremenjene s kupom otrok [...]« (Šuklje 1998: 120.) Virginii Woolf so bile oznake za ženske lastnosti, kot neomadeževana, neizkušena »čista« in angel domačega ognjišča izredno neljube, še več: sovražila jih je! Bili so namreč vezani na njeno osebno življenjsko izkušnjo, ko

je bila kot dekle intelektualno in materialno prikrajšana za izobrazbo. Njen položaj je opisala Rapa Šuklje (1998: 124) v spremni besedi *Lastne sobe*: »Podoba ženske, ki se žrtvuje za druge, 'angela domačega ognjišča', žene in matere, gospodinje, zavetnice in tolažnice, je ostal svetli ideal in vsaka ženska, ki se je poskušala tej žlahtni nalogi izogniti, je tvegala občutno negodovanje družbe, in huje: neprestano slabo vest zaradi spopada v lastnem srcu. Težko je plavati proti toku in 'angel domačega ognjišča' se je trdovratno branil, da bi ga v sebi ubila.« Ker v obravnavanih romanih ženske velikokrat predstavljajo prav podobo hišnega angela, ki ga je prva uporabila v 19. stoletju rojena angleška pisateljica Virginia Woolf, se mi je zdelo primerno, da pojem, kot ga je razumela njegova avtorica, podrobneje razložim (Šuklje 1998: 127): Moškemu je dajal dom njemu potrebno domačnost, toplino, udobje in hkrati svobodo. Vse to mu je lahko omogočila žena – »angel domačega ognjišča«, katere naloga je bila služiti možu oziroma družini, ostati doma in tam izpolnjevati poslanstvo, ki ji je bilo določeno ob rojstvu kot bitju ženskega spola. Moški se, kar je razvidno tudi iz romanov, giblje veliko bolj svobodno. Medtem ko je žena domesticirana, se lahko on po delu v službi »sprosti« v družbi prijateljev in znancev. A delo ženske se nikoli ne konča. Ko zaključi z gospodinjskimi opravili, jo čaka vloga matere in žene: biti ljubeča, ustrezljiva in na razpolago, kar za moškega ne velja, saj si lahko, kot je zapisala Virginia Woolf že pred mnogimi leti, privošči več svobode in je tako manj vpet v vsakdanje skrbi in tegobe.

Iz svetovne literature sem za primerjavo izbrala roman ameriškega pisatelja Williama Faulknerja¹³⁶ s simboličnim naslovom iz Shakespearjevega *Macbetha Krik in bes* [*The Sound and the Fury*, 1929], kjer prvo četrtino romana pripoveduje umsko zaostali Benjy v pripovedni tehniki toka zavesti. Benjy je poseben otrok, kasneje odrasel, a še zmeraj na stopnji otroka. Izraža se tako, da spušča glasove in tuli, vendar ne govori. Nezanosljivi pripovedovalec zaznava svet okrog sebe predvsem z vonjem, sluhom in slutnjami, v povezavi z njim in njegovim življenjem pa nastopajo

¹³⁶ William Faulkner (1897–1962) je ameriški pisatelj predvsem novel in romanov. V ospredju njegovega pisanja so usode južnoameriških družin, pogosta tema je tudi rasno sovraštvo in prikaz položaja črncev. Faulkner je dobitnik Nobelove nagrade za književnost (1949) in Pulitzerjeve nagrade (1955).

simbolne podobe ogledala, ognja in svetlobe (pomen upanja), vode ter narave nasploh. Njegova usoda je tragična, bolj kot propad družine, saj skupljen pristane v bolnišnici za duševne bolezni. Z romani *Balerina*, *Balerina*, *Milovanje*, *Tito*, *amor mijo* ga druži otroška perspektiva pripovedovalca in njegova omejenost, ne glede na to, da je dogajanje postavljeno vsaj za pol stoletja v preteklost, vendar ostajajo kljub časovni razliki problemi medčloveških odnosov enaki ali podobni sodobnim.

Literarni kritik Karl Zink izpostavi v Faulknerjevih romanih značajske lastnosti literarnih likov črncev, žensk in otrok, ki v nasprotju z drugimi literarnimi liki živijo v ravnovesju z naravo (Jurak 1985: 334). Tudi Benjy sodi med drugačne, saj kot *Balerina* spušča razne glasove, tuli ... njegovo življenje pa je tako kot *Balerinino* omejeno na spanje, jed in opazovanje. Vendar fant ne odrašča v tako ljubeči družini kot deklici *Balerina* in *Riva*, saj je podobno kot črnska služkinja *Dilsey* odrinjen oziroma izločen iz družinskega življenja. Največ vzporednic lahko potegnemo med *Krikom in besom* in *Balerino*. Pripovedovalca sta prvoosebna in pripovedujeta iz svojega zornega kota v času od otroštva do odraslosti; sta osebi umeščeni znotraj zgodbe in hkrati osrednja literarna lika. Njun svet je ozek, predstavlja ga družina s svojimi člani. Dogodki in motivi (v obeh primerih sta to ogledalo in narava) so ponavljajoči, skladnja je preprosta.

Tako v *Kriku in besu* kot *Milovanju* je branje zapleteno zaradi različnih pripovednih tehnik, kot so nelinearno pripovedovanje, notranji monolog, časovna in prostorska prepletenost. A bistveno je sporočilo: ljubezen, hrepenenje, drugačnost. *Krik in bes* je primerljiv z *Milovanjem* še po pogostem vračanju v preteklost, kratkih dialogih in simbolnih podobah ognja ter ogledala. Sicer pa v obeh delih prevladuje fragmentaren, nelinearen način pripovedovanja modernističnega romana. *Krik in bes* je soroden tudi romanu *Tito, amor mijo*, in sicer je v obeh pripovedovalec deček, ki živi v tradicionalni družini; to predstavljajo oče, mati in otroci. Prav tako zasledimo v obeh romanih simbolno podobo motiva svetlobe. Po drugi strani je roman primerljiv s *Čudežnim Feliksom*, saj piše o propadu nekdanj mogočne in trdne družine.

Orlando Uršič, *Tadejev dež* (2008)

V romanu *Tadejev dež* Orlanda Uršiča in *Boštjanov let* Florjana Lipuša je v ospredju motiv hrepenenja po materi. Glavna protagonista obravnavanih romanov v otroških letih pogrešata materino ljubezen, kar vpliva na njuno nadaljnjo življenjsko pot in ljubezensko življenje.

Tadej se vrača v domači kraj zaradi očetovega pogreba. Ob prihodu ga preplavijo spomini in asociacije, ki jih glavnino romana deli z bralci, v njih pa odkrijemo tudi avtobiografske elemente. Tadej nam v nadaljevanju skozi oči tretjeosebnega pripovedovalca pripoveduje o svojem otroštvu, osamljenosti, o doživetjih.¹³⁷ Največjo travmo predstavlja to, da ga je mama zapustila v zgodnjem otroštvu in od takrat je prepuščen življenju z neukim in nemočnim očetom, ki ni sposoben skrbeti za nadpovprečno inteligentnega sina. Je delavec v železarni, v boju za preživetje, zato si želi, da bi se Tadej čim prej izšolal in se zaposlil v železarni ter tako prispeval k blagostanju njune skupnosti, vendar ob tem prezre sinove želje in potrebe.

Tadejeva zaveznika sta očetov brat – stric Filip, in učitelj Škrlj, vodja šahovskega krožka. Očeta želita prepričati, da bi sinu dovolil izobraževanje na gimnaziji, vendar je ta neomajen in trmast v svojem prepričanju. Tadej je ob njegovem sklepu, da nadaljuje izobraževanje po skrajšanem programu, nemočen in se očetovi želji podredi, vendar je nesrečen, zato spričevalo brezbrizno vrže v vodnjak. Pa vendarle sta z očetom zelo povezana, zato ob očetovi izgubi službe doživi celo živčni zlom. Tu se pripovedovanje, vračanje v preteklost, s Tadejevim sedemnajstim letom, zaključí. Kaj se je dogajalo med najstniško dobo in odraslim Tadejem, pripovedovalec bralcu ne razkrije. Odrasli Tadej se vrne v domači kraj zaradi očetove smrti. Dogajanje je postavljeno v pozna sedemdeseta in zgodnja osemdeseta leta prejšnjega stoletja in obsega predvsem čas Tadejevega otroštva: od vstopa v šolo do konca njegovega poklicnega izobraževanja.

¹³⁷ Roman literarna kritika primerja z Mazzinijevim *Kraljem ropotajočih duhov* (Kos 2009: 258), njegovega glavnega protagonista pa s Sosičevo naslovno Balerino in z Marjančkom iz Rožančeve *Ljubezni*, nadaljevanje *Tadejevega dežja* pa predstavljajo Mazzinijeve *Drobtinice* (Bogataj 2008: 66).

Kraj dogajanja so Jesenice z bližnjo okolico. Življenje teče v naselju Koroška Bela in v nekoliko oddaljeni vasi, kjer prebiva Tadejev stric Filip, pri katerem Tadej preživlja počitnice. Družbena resničnost je tudi sicer v romanu vseskozi prisotna, na primer železarna na Jesenicah ali planinska pot Straža v bližini Jesenic, Slovenski Javornik, pa Koroška Bela, ki sta v resnici naselji v občini Jesenice, gimnazija v Novem mestu, poimenovanje drugih objektov, prostorov, kjer so se zbirali domačini, na primer gostilna Pod Stolom ipd.

Roman odraža duh časa. Obdobje socializma je prikazano v več situacijah. To je čas, ko se je nekdanja Jugoslavija zadolževala. Filip in Tadejev oče razpravljata o Titu in komunizmu, pa tudi sicer so se ljudje pogosto pogovarjali o politiki in aktualnih družbenopolitičnih temah. Družbena resničnost pa se kaže prav tako v manjših, manj pomembnih oziroma vsakdanjih stvareh, kot na primer pitje oranžade iz pivovskih steklenic, kavo so lahko kupili samo v Avstriji in Italiji, nato v uporabi nekaterih specifičnih narečnih besed, pa v značilnem proletarskem in kmečkem življenju (osemurni delavnik v tovarni, opis kmečkih opravil ipd.). Šolska pravila so bila stroga, pozdravljali so: »Za domovino? S Titom na-prej!«, v berilih so brali partizanke zgodbe, resnična je tudi pripoved oziroma legenda o skali, imenovani Poljanska baba. Družbena resničnost pomeni prisotnost (sicer ne neposredne) znanih oseb iz politike in športa, kot so na primer tovariš Tito, Edvard Kardelj, predsednik ZDA, šahovski mojster Bobby Fischer. Ali pa obisk tovariša Tita in priprava slovesnosti zanj, opis evforije, ki je prevzemala ljudi ob pogledu nanj, takratno vzdušje ob tej priložnosti, poveličevanje in oboževanje maršala, nato njegova bolezen, smrt in žalovanje ljudstva za njim, predvsem pa njihov strah pred spremembami, o katerih pišejo mediji: podražitve, redukcija elektrike ipd. Prav to so teme njihovih vsakodnevnih pogovorov. Izkaže se, da je bil strah upravičen, saj se je kmalu začelo uresničevati to, česar so se najbolj bali, na primer podražitve kruha, na katerega so čakali v dolgih vrstah. Nastopili so težki časi, česar niso bili vajeni, podražitve in inflacija so postali del vsakdana.

Tretjeosebni pripovedovalec je umeščen zunaj zgodbe. Na dogajanje okrog sebe gleda v okvirni zgodbi skozi oči odraslega, v spominih na otroštvo pa skozi otroške

oči, vendar v jeziku odraslega. Zgodba je pripovedovana z določeno avtoriteto, s katero se bralci strinjamo, pripovedovanemu pa verjamemo. Napreduje v razmeroma neenakomernem tempu, saj so določeni dogodki le bežno omenjeni. Tako manjkajo vmesne postaje Tadejeve mladosti, več pozornosti je posvečene nekaterim dogodkom, ki so zaznamovali Tadejevo življenje in se mu vtisnili še posebej v spomin, zato se ob njih zadržuje in jih podrobneje popiše, na primer praznovanje praznika dela, opis kmečkega življenja, prizor v bolnišnici, dogodek z Zdravkom in njegovo mamo ... Gre za spominjanje le nekaterih dogodkov, ki jih pripovedovalec izpostavlja. Iz njih bralci sestavljamo mozaik Tadejevega otroštva. Prevladujejo pripovedovanje, opisi in dialogi, manj je monologa, humorja in ironije. Nekaj je grotesknih oziroma grozljivih situacij. Tadej je rahločuten, zato ga kruti prizori pretresejo in poženejo celo na rob blaznosti. Dogodki tečejo v kronološkem zaporedju, prevladujoče teme so hrepenenje po materini ljubezni, prijateljstvu, toplini sočloveka, drugačnost, osamljenost. Jezik je preprost, brez posebnih učinkov in ritmičnosti oziroma poetike; takšen, v kakršnem razmišlja glavni protagonist. Ko je otrok, je jezik omejen na znane opise iz vsakdana, a je govor starejšega Tadeja le drugačen od dečkovega – bogatejši, izvirnejši, razodeva opazovanje in razmišljanje odraslega.¹³⁸

V nadaljevanju bom označila Tadeja v odnosu do ženskih literarnih likov, o katerih izvemo malo, saj skorajda niso vključeni v dogajanje, njihovo ravnanje je večkrat samo bežno omenjeno ali nakazano; ne govorijo in ne delujejo, o njih izvemo predvsem iz pripovedovanja drugih. Ker pripovedovalec ni Tadej, so bralcu tudi manj približani. Lika Tadejeve matere in Mateje Strgar povezuje motiv neizpolnjenega hrepenenja. Z očetom o materi nikoli ne spregovorita. O njej preberemo le to, kar pripovedujejo tisti, ki so jo poznali, ne izvemo pa resničnih dejstev, saj bi nam to lahko povedal le Tadejev oče, ki pa se je pogreznil molk, sinu pa celo prepovedal spraševati o materi. Tisti, ki so jo poznali, so povedali, da je prišla nekega dne s cirkusom in »že od samega začetka ni bila kaj prida.« S

¹³⁸ Jezik te transparentne zgodbe je »[...] stvaren, pregleden, nepretenciozno dostopen, brez pomislekov po potrebi celo suhoparen, ter izpisan v kratkih, plastičnih, narativno preglednih in soslednih, tako rekoč poročevalskih stavkih.« (Cestnik 2009: 89.)

Tadejevim očetom ju je družilo strastno in vihravo ljubezensko razmerje. Ko so cirkusanti pospravili stvari in se odselili v drug kraj, je ostala. Bila je lepa, a drugačna, temne polti: »[...] njena temna polt, velike ognjene oči in hudičevo divji duh, ki je vel iz nje, vse to je očeta odlepilo za meter od tal [...]« (Uršič 2008: 50.) Kmalu po sinovem rojstvu je odšla, saj ni bila navajena odgovornosti. Tadejevo otroštvo je zaradi odsotnosti matere žalostno in osamljeno.

Drugi ženski literarni lik je Mateja Strgar, ki jo srečamo sprva kot deklico, saj Tadeja prvi šolski dan posadijo poleg nje. Fant je od prvega dneva občudoval njen urejen videz, umirjeno vedenje, skrbnost in pridnost. Deklica s svojim videzom in vedenjem odstopa od ostalih otrok, saj se ne ujema s proletarskim okoljem. Naslednja leta postaneta nerazdružljiva. Njuni poti se razideta, ko se Mateja vpiše na gimnazijo. Po prvi spolni izkušnji z drugim dekletom, na katero ni čustveno navezan, še bolj zahrepeni po Mateji in njenem prijateljstvu, saj potrebuje tudi duhovno in ne le telesne bližine. Z Matejo se spet srečata v domačem kraju ob žalni slovesnosti smrti takratnega predsednika Tita. Takrat ga njena podoba popolnoma prevzame.¹³⁹ Izkaže se, da ga je tudi Mateja ves čas pogrešala. V njeni bližini občuti spokojnost. Lika Tadejeve matere in Mateje Strgar povezuje motiv neizpolnjenega hrepenenja.

Ženske iz okolja (manjše mesto in podeželje) so predvsem matere, žene, gospodinje, medtem ko njihovi možje delajo v železarni, za otroke pa je skorajda samoumevno, da bo bodo šli po stopinjah staršev. Deklice bodo, ko odrastejo, rojevale in skrbela za moža, otroke ter gospodinjstvo, dečki pa se ne bodo izobraževali, ampak se bodo zaposlili v železarni. Takšni usodi se bodo izognili le redki.

¹³⁹ »Bila je lepa in polna vabljuje miline, neslo ga je naravnost k njej, odnašalo, kakor bi ga na točki, kjer se bosta srečala, čakala nekakšna silovita eksplozija. In ko sta sredi dvorišča trčila drug na drugega, se je odprlo nebo in ga vzelo vase.« (Uršič 2008: 182–183.)

Florjan Lipuš, *Boštjanov let* (2003)

Boštjan je podobno kot Tadej osamljen otrok. Živi z očetom,¹⁴⁰ saj mamu odpeljejo v taborišče, babica pa umre. Oče se ponovno poroči in Boštjan dobi mačeho. Vloga očetov v moderni družini je bila omejena le na materialno skrb za družino, sicer pa očetje niso bili vključeni v družinsko življenje. Boštjan odrašča nerazumljen, saj je tako kot Tadej poseben otrok, občutljiv za dogajanje okrog sebe. Obema dečkoma je še skupno življenje v nespodbudnem družinskem okolju in širši okolici, ki je v svojih dejanjih omejena le na preživetje in vsakodnevno garanje. Veliko stvari se dogaja v njegovi notranjosti, saj je navzven postal molčeč, še posebej po materini smrti. Naveže se na deklico, kasneje dekle Lino. Naklonjenost je obojestranska, a njuna ljubezen ostane neizživeta, saj ji bližnji nasprotujejo. Tudi ta motiv je skupen Boštjanu in Tadeju.

Roman se dogaja v času druge svetovne vojne,¹⁴¹ v sredini slovenske koroške manjšine,¹⁴² na podeželju, sprva v hribih, kjer je prvi Boštjanov dom, nato v dolini. Veliko dogajanja je vezanega na naravo, pogosto je Boštjanovo »romanje« po že znani, ustaljeni poti do prvega, zdaj že razpadajočega doma. Spomini so vezani na notranje prostore hiše: na babičino izbo, kuhinjo, kjer je mati pekla kruh ... Dogajanje je postavljeno v tiste prostore, kraje – tako zunanje kot notranje, ki so vezani na Boštjanov čustveni svet. Mednje sodi tudi cerkev, saj je tam ob nedeljah videval Lino.

Tretjeosebni pripovedovalec je umeščen zunaj zgodbe. Je opazovalec in opisovalec, vendar mu notranji svet glavnega protagonista ne ostane skrit. Temu se tudi poleg opisov in zunanjega dogajanja posveča v precejšnji meri. Pripovedovalec se spominja dogodkov. Čeprav gleda na svet skozi oči otroka, ne govori v otroškem

¹⁴⁰ Alojzija Zupan Sosič (2011: 54) primerja Damjanovega očeta (*Ime mi je Damjan*) z Boštjanovim: »Ukazovalnemu očetovskemu liku brez empatije je podoben tudi oče v romanu Florjana Lipuša *Boštjanov let*, ki je najodločilnejši element v Boštjanovi vzgoji, saj je mati umrla že v njegovem ranem otroštvu.«

¹⁴¹ Družbeno dogajanje vojnega časa je v ozadju.

¹⁴² »Kakor da bi se v Lipuševem primeru na nek način zgodil spet Ivan Cankar, ki je neusmiljeno obravnaval svoj narod in njegove veljake v svojem času in se hkrati zapredal v lastne intimne doživljanje in doživetja ter na ta način vzpostavljaj angažirano avtorsko osebo kot celoto.« (Pušavec 2004: 75.)

jeziku, ampak v jeziku odraslega izobraženca, ki pa kljub vsemu gleda na svet skozi oči otroka in ga kot takega tudi doživlja. Dogodki so predstavljeni z Boštjanove perspektive, zgodba je fokalizirana okrog njega; ne teče linearno, sestavljena je iz fragmentov, ki jih bralec povezuje v celoto. Določeni izseki, tisti, ki se pripovedovalcu zdijo pomembnejši, so podani precej podrobno, spet drugi so komajda omenjeni, nekaterih informacij ne dobimo, zato smo prepuščeni domišljiji. Predvsem je v ospredju Boštjanov notranji, čustveni svet – njegovo doživljanje okolice, ljudi okrog sebe in samega sebe. Dostop do misli posameznih oseb je omejen, na široko so nam odprte Boštjanove misli. Zaradi nelinearnosti zgodbe je težko razbrati časovni potek dogajanja, nenehno se namreč prepletajo spomini, hrepenenje, izseki iz vsakdanjosti, iz katerih razberemo bistvo in motive.

Oznaka oseb je osredotočena predvsem na Boštjana in Lino, pa tudi na očeta, ki ga bom primerjala s Tadejevim, Lino pa z Matejo iz *Tadejevega dežja*. Med ženskimi liki pripovedovalec največ pozornosti posveča Lini, njeni zunanosti, določenim gibom, smehu. Predstavljena je skozi pripovedovalčeve in Boštjanove oči. Boštjan goji do nje posebna in globoka čustva, Lina mu pomeni tolažbo, upanje, ljubezen in hrepenenje.¹⁴³ Prvič jo je ugledal, ko je z mamo nekoč postala ob njihovi hiši. Nato je ostala v njegovih mislih, srcu in spominu. Najstniška ljubezen ga je gnala, da je »preživel« v krutem vsakdanu. Boštjan se spominja njunega prvega srečanja: »Lino ima Boštjan zapomnjeno od zornih nog dalje in ne šele od takrat, ko se je nastavilo, da sta skupaj hodila del poti. Pomni jo boso, košeglavo, ko še glavo sramežljivo sklanja k tlem pri vodi. Mimo njegovega nekdanjega doma je bila šla s svojo materjo, ko je bila oznanjena prošnja pot zoper hudo uro k Lenartu v skale, začetka, ko sta bili tudi še njegova mati in babica.« (Lipuš 2003: 63.) Poslej jo je, lačen prijateljstva in ljubezni, videval ob nedeljah v cerkvi in zavidal je vsem tistim, ki so se znašli v njeni bližini, celo župniku. Vesel je bil tudi, če jo je videl le od daleč, svoja čustva pa je pred zunanjim svetom skrbno skrival. A hrepenenje po njej je postajalo močnejše: »Še dva dneva nista minila in ni ga zdržalo več pri miru, privrelo

¹⁴³ »Šele erotično odpiranje, ki ga povzroči srečanje z dekletom Lino, socialno živečo na dosti višji ravni, torej z Boštjanove realne pozicije 'nedosegljivo' in 'prepovedano', ki ga zmore Boštjan vendarle realizirati kot preboj iz obeh dotodanjih gluhot, odpre njegovo življenje.« (Poniž 2003: 65.)

je na dan in prekipelo. Do nedelje je neskončno daleč, pretrda bo do takrat, Boštjan prešteva ure, jih deli na pol, toda čas ne mine. Na izbiro ima dvoje, ali da vidi Lino ali da umre.« (Lipuš 2003: 70.) Kadar je hrepenenje premočno, Boštjan opreza za njo, jo zasleduje, čaka v skrivališču. Ko jo ugleda, se mu zdi spremenjena in hkrati oddaljena, zato se hrepenenje spremeni v bolečino. Večkrat se ji ne pokaže tudi zato, ker ga je sram modric, ki so posledica očetovih udarcev. Ob očetovi poroki se veseli ponovnega snidenja z njo, do katerega pa ne pride, saj Line ni na poroko. Takrat zasovraži tako Lino kot sebe. Na enem od sprehodov so se njune roke dotaknile in Boštjan je prvič v življenju občutil telesno ugodje, saj je do tedaj čutil svoje telo in se ga zavedal le, ko ga je pretepal oče. Linin oče njuni zvezi nasprotuje. Veliko oviro predstavlja tudi okolica zaradi predsodkov in drugih družbenih, ustaljenih vzorcev, ki jih takratno kmečko prebivalstvo v tistem času ni bilo zmožno in jih tudi ni želelo preseči. A Lina se nekoč vendarle izmuzne od doma. To srečanje se globoko zareže v Boštjanovo duševnost in zaznamuje Linino: »Naučen, ne jokati po nikomer, Boštjan ni jokal po nikomer. A ko se je po tisti uri vračal od Line, se je sesulo tudi to vodilo, se je podrla tudi ta spodjedena trdnjavica. Pa to ni bilo zapoznelo, popravljalno, nadomestilno vekanje, bil je konec žalosti, začetek živosti. Boštjan se je rodil med žive.« (Lipuš 2003: 133.) Tako kot Tadej nenehno hrepeni po Mateji, tudi Boštjana veže podobno čustvo na Lino. Že v otroštvu so se vzpostavile prve vezi prijateljstva in naklonjenosti, ki sta jih dečka znala ceniti, ker sta sicer čutila pomanjkanje ljubezni.

Obema romanoma je skupnih še nekaj motivov: očetovo nerazumevanje, pomanjkanje ljubezni, nedostopnost, osamljenost, nepovezanost z zunanjim svetom, odsotnost matere. Tadejeva mama zapusti družino in odide v svet. Sin se je ne spominja, o njej izve iz pripovedovanja sovaščanov, medtem ko je oče sploh ne omenja, saj ga je njen odhod prizadel, zato o njej nikoli ne spregovori. Boštjanovo mater so nemški vojaki nasilno odpeljali v taborišče, od koder se ni več vrnila. Odsotnost matere je tako pri Tadeju kot pri Boštjanu povzročila travme, ki ju spremljajo skozi otroštvo in najstniška leta.

Iz Boštjanovih prijetnih in neprijetnih spominov (ti so zapisani tako v sedanjem kot preteklem času) izvemo, da so mater odpeljali žandarji, spomni se nekaterih podrobnosti, na primer, kako so vdrl v njihovo hišo v Tesnu. Prav tja se Boštjan zmeraj znova vrača kasneje, ko ne živi več tam, vendar mu le ta hiša predstavlja dom. Ob tem podoživlja trenutke sreče, ki ji je užil kot otrok, obdan z materino in babičino skrbjo ter ljubeznijo, hkrati pa je prisoten tudi občutek praznine. Boštjanova mama je bila gospodinja in Boštjan si ne zna predstavljati, kdo bo sedaj opravljal njeno delo, skrbel, da ne bodo lačni, ga tolažil in odgovarjal na njegova vprašanja. Ta skrb je izražena skozi otroško perspektivo, a v jeziku odraslega, izobraženega človeka, vendar tako, da razberemo iz napisanega, kakšne misli in čustva so ga takrat prevevala. Nenehno čuti nostalgijo po materi, babici in po »starih časih«, zato se tudi vrača na stari dom, vendar kot ne more zavrteti nazaj časa, tudi ne more ustaviti propadanja hiše. Babica se mu prikazuje v sanjah. Ob krutem očetu, ki mu ne »dovoli« otroštva, saj sovraži celo igrače, se Boštjan zateče v domišljjski svet. Kot obrambni mehanizem pred zunanjim svetom je ustvaril svoj notranji svet.

Teoretična izhodišča iz prvega dela raziskave je tudi tukaj mogoče prenesti na roman, predvsem tisti del, v katerem pišem o družinskem življenju. Veliko žensk tega obdobja je bilo zaposlenih v kmetijstvu, predvsem na domači kmetiji, saj so po odhodu moških v vojsko preživljale družino. Po teoriji Alenke Švab je družina v letih 1940 do 1970 tako imenovana moderna družina. Ženska v njej je zatirana, saj je ekonomsko odvisna od moža, še posebej, če je mati. V moderni družini materinstvo in gospodinjenje ženske izenačujeta. Tudi ženske v romanu živijo na podeželju v času druge svetovne vojne v patriarhalnem okolju. V glavnem so gospodinja in matere, ki poleg dela, ki jim ga nalaga družina, opravljajo kmečka in druga opravila. Tako je, na primer, bila Boštjanova mama dninarka. Lina pomaga pri kmečkih delih že od mladih nog, živi verno, saj hodita z materjo na romanja, vsako nedeljo pa tudi v cerkev, kamor prav zaradi Line rad zahaja tudi Boštjan. Lina pri izbiri moža nima besede, saj o njenem življenju odloča oče, ne pa tudi mati. Vendar je treba upoštevati dejstvo, da je dogajanje postavljeno v odročno hribovsko vas, kjer je bil način življenja še bolj tradicionalen in zaostal od tistega v mestu. Nekaj več o položaju žensk v takratnem kraju in času se nam razkrije ob priložnosti očetove poroke.

Mnogo pa pove tudi očetova izbira neveste. Ob poroki namreč ni govora o ljubezni, prijateljstvu, spoznavanju drug drugega ali naklonjenosti: »Ženo je našel v oddaljeni vasi pri hiši, ki so mu jo nasvetovali in kjer je bilo na izbiro hčera. Nikoli ni katera brenčala za kom, čakale so, da bo, kar bo, bile zadovoljne s čimersibodi. Hodile so med ljudmi, kakor to poštenim ženskam velja, delo od zore do mraka se jih je držalo, neopustljiv pogoj pri očetovi izbiri, nabožnost in hoja v cerkev sta se jih držali in tam nabrani nauki, moških gobezdavost in nadutost, vseh pa vohrnija, da še mačkam niso dovolili loviti na sosedovem.« (Lipuš 2003: 91.) Dekle, ki se je želelo omožiti, je moralo biti ponižno in verno, predvsem pa delavno. In prav takšno ženo si je izbral oče. Ženske pri izbiri moža niso imele besede, očitno pa so bile že od malih nog tako vzgojene, da tudi želja niso imele oziroma jih niso smele izraziti, še manj pokazati čustva in naklonjenost. Tudi po poroki žena v hiši ni imela besede, zato je tolažbo iskala v Bogu. Ljubezen v zakonu je bila postranskega pomena. «Ljubezen ni veljala nič, niso je poznali in ni bilo besede zanjo, tudi tista med možem in ženo je bila navrzek in stvar naključja, če je bila sreča mila. Žena je prenašala do smrti moževe muhavosti in trme, njegove grobosti in svoboščine, njegov edini prav, pomudil se je na njej, kadar koli mu je bilo do tega, in ni se pritožila, pa če je drva na njej cepil. V nedeljah je zato v cerkvi malo več požebrela in malo bolj vroče, bolj poševala glavo, krepkeje stisnila oči, kak stok več se je privil iz prsi, pa je bilo opravljeno.» (Lipuš 2003: 92.) Iz citata je razviden takratni položaj ženske, ki je imela le dolžnosti. Ločitev ni bila dopustna. Poroka Boštjanovega očeta se je pokazala kot priložnost za vaščane, da se »sprostijo«¹⁴⁴ in pokažejo svoje značajske lastnosti ter miselnost, ki sta odraz duha časa, kulture in družbenih razmer. »Tisti, ki niso prenesli s kadilom napojenega in z zvončkljanjem nasekljanega zraka, ki jih ni posebej mikal cerkveni ringaraja, so kar vztrajali pri stojnici, se važili in petelinili okoli žensk, gorki na zaoblene zadnjice, izžarevajoč srečo in ponos, da nosijo med nogami motovilo, ali kar niso zapustili točilnice, in toliko da citer niso poprijeli, toliko da mehov niso nategnili v prepevanje pri cerkvi, da kake polke niso vrgli v odrekanje, ki se je utrinjalo iz množice. Doma so ti povaljači podivjali nad ženami, če se je utrgal gumb na hlačah, tod se dobrikajo ženstvu, se slinijo in obračajo v smeh prigode s sosedami

¹⁴⁴ Denis Poniž (2003: 65) opis svatbe označi kot strašljivo-komični.

potrebnicami, in take razdirajo, da se lipa od sramu obdaja s hrapovino in z lišajem ščiti liste.« (Lipuš 2003: 96.)

Med Boštjanovimi spomini je živ spomin na dekle Mido, ki je izbrala življenje v samostanu in se tako odpovedalo tuzemskim užitkom. V primerjavi z Mido sta Boštjan in Lina svobodna in vesela. »Njeno življenje so klečanje in hodniki in zakrižane line, vsakih sedem korakov so vrata v celice samice. On je na odprtem, ona na zaprtem. Mlada nuna Mida premineva v klostru, njeno najslajše se bo posušilo, nikoli ne bo delilo radosti z nikomur, ona je zgubljena, Boštjan pa z Lino holadrija holadro! Blagor si ga njemu!« (Lipuš 2003: 130.) V dogajanje je vključena tudi življenjska zgodba vaščanke Črtelovke, ki velja za prerokovalko usode vaščanom. Tesno je povezana z naravo, pozna zdravilna zelišča, pomaga pri porodih.

Roman nosi značilnosti sodobnega slovenskega romana (esejizacija, lirizacija in razdalja do pripovedi – groteskna slika vsakdana). Izpostavljene teme so odsotnost matere, hrepenenje po domu (tega Boštjanu predstavljata mama in babica), predvsem hrepenenje po ljubezni (sprva po materinski, nato po erotični), osamljenost, nerazumljenost zunanjega sveta, zapiranje vase, molčečnost, neusklajenost z zunanjim svetom, drugačnost osrednjega literarnega lika.¹⁴⁵ V nasprotju s *Tadejevim dežjem* je v *Boštjanovem letu* močno prisotna tudi lirizacija, ki se kaže v obliki metaforičnih elementov, jezika, neslišnega Boštjanovega govora, njegovih čustev, spominov, liriziranega govora. V ospredju dogajanja je osrednja literarna oseba – Boštjan, delno tudi Lina. Medtem ko je o Boštjanovi zunanosti zapisanega malo, nam pripovedovalec ponudi več informacij o Linini. Ko pa gre za notranji svet, pa ravno obratno: predvsem izvemo o Boštjanovem notranjem doživljanju, pa tudi o tem, kako doživlja Linino zunanost (prav tako tudi zunanost drugih literarnih likov).

¹⁴⁵ »[...] Boštjana pisec po pravici označuje za [...] drugačneža, za nekoga, ki nikakor ne sodi k svoji trško-vaški populaciji [...] skratka za neuklonljivega človeka iz testa, kakršnega poznamo že v dijaku Tjažu [...].« (Horvat 2004: 800.)

Literarna kritika prepozna v *Boštjanovem letu* avtobiografske elemente¹⁴⁶ in ga primerja z *Zmotami dijaka Tjaža*, saj »[...] oba romana predstavljata zaokrožen pisateljski lok in iz obeh lahko verodostojno razbiramo Lipuševo pisateljsko poetiko in njegovo nazorsko usmeritev [...].« (Pušavec 2004: 75.)

¹⁴⁶ »Lipuš sodi med pisatelje, ki se jih je oprijela oznaka, da vse življenje pišejo eno samo avtobiografsko knjigo. S takšno oznako ni nič narobe, saj spremlja med drugim tudi Lojzeta Kovačiča, pove pa, da gre za avtorja, ki ga je neko obdobje v življenju, pravzaprav že v zgodnjem otroštvu, zaznamovalo in zavezalo do konca dni.« (Ilich 2003: 36.)

5 POVZETEK

V doktorski disertaciji sem predstavila lik ženske v osemnajstih slovenskih in štirih tujih romanih. Interdisciplinarno raziskovanje je zaobjelo področja feminizma, postfeminizma, spolne identitete, klasične in postklasične naratologije, sociologije, sociologije kulture, psihologije, antropologije in filozofije. Dokazala sem, da se podobe ženskih likov ujemajo s podobami v realnem svetu, kot sem izpostavila že v uvodu. Vendar začetno hipotezo nadgrajujem z nadaljnjimi ugotovitvami. Sodobna ženska običajno odstopa od stereotipnih vzorcev, je samostojna in neodvisna, na kar kaže tudi karakterizacija obravnavanih literarnih oseb, ki ne živijo »klasičnega« družinskega življenja, prav tako so ekonomsko in posledično seksualno neodvisne. Takšno podobo predstavljajo (predvsem) Lara iz *Sedmega vala*, Žana, Erna in Ingrid iz *Aritmije*, Štefanija iz *Čudežnega Feliksa*, Magda iz *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*, Sonja iz *Črni angel, varuh moj*, Katarina in Nina iz *Nespečnosti*, Irena iz *Teka za rdečo hudičevko*, Tadejeva mama iz *Tadejevega dežja*, večina literarnih likov iz *Tretjega sveta*, Damjan (Vesna) iz *Ime mi je Damjan*, večina ženskih literarnih likov iz *Viktor Jelen, sanjač* in *Čaj s kraljico* ter iz romanov *Cimre* in *Smrt slovenske primadone*. Njihovo nasprotje so vloge požrtvovalnih mater, gospodinj, skrbnic

družine in doma, na primer Ana iz *Sedmega vala*, ženske iz arabskega dela sveta iz obeh potopisnih romanov, pa matere in žene iz romanov *Tito, amor mijo, Balerina, Balerina, Milovanje, Tadejev dež* in *Boštjanov let*, ki predstavljajo stereotip hišnega angela. Pravzaprav pa v vsakem od obravnavanih romanov odkrivamo tako strereotipne kot nestereotipne podobe. Vsekakor pa se podobe ženskih likov ujemajo s podobami v realnem svetu, pri čemer ne moremo mimo družbene resničnosti, saj je ta nenehno prisotna. Tako so, na primer, literarni liki iz romanov prikazani v skladu z realnostjo pripovednega časa, saj roman skozi zgodbe dokumentira družbeno dogajanje in razmere v določenem času in prostoru. Romani *Viktor Jelen, sanjač, Sedmi val, Artmija, Cimre* izpostavijo, na primer, problem brezposelnosti, služb za določen čas in po pogodbah, kar povzroča nemalokrat materialne in duševne stiske, ki vodijo literarne osebe v nepremišljena in nespametna dejanja. Prav tako slovensko družbo zadnja leta 20. stoletja na podlagi sociološki raziskav zaznamujejo številne spremembe, kot so fenomen potrošništva, spreminjanje vrednot, spreminjanje ideologij, o čemer pišejo tudi obravnavani romani. Mediji in družba propagirajo vitko žensko telo – to predstavlja ideal (*Sedmi val, Aritmija, Viktor Jelen, sanjač, Čaj s kraljico*), ki pa se lahko stopnjuje do bolezenskega stanja anoreksije in do smrti (*Smrt slovenske primadone*), prav tako pa lahko telo postane sredstvo za doseg cilja. Pereč problem današnjega časa predstavlja zasvojenost z alkoholom, drogami in delom (*Aritmija, Sedmi val, Viktor Jelen, sanjač, Ime mi je Damjan*), precej v ospredju so erotični motivi (*Aritmija, Tek za rdečo hudičevko, Nespečnost, Tretji svet, Sedmi val, Viktor Jelen, sanjač*), spolnost, ki se ne zgodi zmeraj kot posledica ljubezni, ampak zgolj zaradi telesnega užitka. Odnosi med spoloma niso le heteroseksualni, ampak tudi homoseksualni in biseksualni (*Tek za rdečo hudičevko, Tretji svet, Ime mi je Damjan, Smrt slovenske primadone, Cimre, Čaj s kraljico*) Ne glede na spolno usmerjenost literarne osebe povezuje hrepenenje po ljubezni, v uresničevanju tega se jim nemalokrat dogajajo nezvestoba in ljubezenski trikotniki, ljubezenske in erotične avanture. Ljubezensko hrepenenje velikokrat ostane neizpolnjeno oziroma neuresničeno, razočaranju pa sledi osamljenost. Osamljenost, nerazumljenost okolice in bolečina so pogosti spremljevalci drugačnosti (*Tretji svet, Ime mi je Damjan, Balerina, Balerina, Milovanje, Ime tvoje zvezde je Bilhadi, Črni*

angel, varuh moj, Tadejev dež). Ženska v sodobnem slovenskem romanu doživlja negativna čustva in čustvena stanja, kot so: duševna bolečina, strah, žalost, odtujenost, stiska, krivica, tesnoba, občutki krivde, notranji nemir, dvomi, pomanjkanje samozavesti, notranja praznina, izgubljenost, jeza, bes, sovraštvo. Razpeta je med domovino in tujino, rojstvom in smrtjo, sanjami in resničnostjo, sedanjostjo in preteklostjo, ljubeznijo in sovraštvom, uspehom in neuspehom. Njeno življenje zaznamujejo neuspešni partnerski in družinski odnosi, ločitve, fizično in psihično nasilje, ujetost v vsakdanjost, pa tudi individualizem in svoboda. Ženska se pojavlja kot glavna ali stranska literarna oseba v romanih različnih žanrov, o njej pa pišejo tako pisateljice kot pisatelji. Današnja družba je nenaklonjena spolnim manjšinam, samskim ženskam, ženskam brez otrok in ženskam iz drugih kulturnih prostorov, čeprav manj kot včasih, ko so bile te teme tabu. Obdobje od 80. let 20. stoletja do danes pomeni tematizacijo spreminjanja družinskega življenja oziroma pluraliziranja. To je obdobje postmoderne družbe in postmoderne družine. Na podlagi ugotovitev socioloških raziskav so v zadnjih 30. letih slovensko družbo zaznamovale številne spremembe. Družbene spremembe niso zaobšle družine kot temeljne družbene institucije, prav tako pa se tem spremembam ni mogel izogniti niti sodobni slovenski roman, ki pripoveduje »zgodbo« današnjega časa. Prav ta povezava med dogajanjem v romanu in dejanskim družbenim stanjem je zanimiv segment raziskovalnega dela, predvsem zato, ker je aktualen, ker se dogaja tukaj in zdaj, ker je del nas vseh, našega prostora, časa in kulture.

Pomembne izsledke je prispevala tudi analiza pripovednih prvin. V trinajstih romanih je pripovedovalec prvoosebni, v *Čudežnem Feliksu* je ta poleg prvoosebnega tudi drugo- in tretjeosebni, v *Cimrah* sta prvoosebni dve pripovedovalki, v *Čaju s kraljico* so v vlogi prvoosebnega pripovedovalca oziroma pripovedovalk trije, v petih romanih je pripovedovalec tretjeosebni. Prvoosebne pripovedovalce po teoriji (včasih) označimo za nezanesljive, kar velja tudi za nekatere v izbranih romanih, vendar nezanesljivost ni povezana s spolom romanopisca, prav tako ne s spolom pripovedovalca.

Nekatere prvoosebne pripovedovalce lahko z gotovostjo označimo za nezanesljive. Takšen je Viktor Jelen, ki je v svojem pripovedovanju pristranski, saj izhaja le iz sebe in lastnih nagnjenj, pa tudi bralci se ne strinjajo z njegovim vrednostnim in moralnim sistemom. V *Čaju s kraljico* izstopa kot prvoosebni pripovedovalec mladi naivni slikar Vili Vaupotič. Manj prisotna, a zaradi stalnih prekinitev v nezbranem in netekočem govoru, nervozne gestike, mimike in dejanj, zaradi katerih tako glavni protagonist kot bralec podvomita v resničnost njene zgodbe, je Sandrinin literarni lik. V romanih *Balerina*, *Balerina* in *Tito, amor mijo* sta pripovedovalca že zaradi otroške perspektive nedvomno nezanesljiva. Takšni sta tudi Rebeka in Jana iz *Cimer*, saj bralcem ne posredujeta dovolj prepričljivih informacij, zato njuno pripovedovanje zbuja dvom. Če je pripovedovanje izrazito subjektivno, prav tako ne deluje prepričljivo. Takšno je, na primer, sentimentalno pripovedovanje v *Črni angel*, *varuh moj*. Nezanesljivi pripovedovalci do dogajanja niso neprizadeti, saj v pripovedovanje vključujejo čustva, razmišljanja, svoj intimni svet, doživljanje sebe in okolice. Omogočajo nam dostop do svojih čustev, misli in hotenj. Drugi literarni liki so prikazani skozi njihove oči, vendar bralci ne morejo biti prepričani v objektivnost njihovih oznak, lahko le slutijo, zaznavajo, so prebranemu naklonjeni ali pa tudi ne. Ne povsem nepomemben je pri (ne)zanesljivosti pripovedovalčev govor. Tako je jezik pripovedovalca iz *Teka za rdečo hudičevko* jezik literata in gledališčnika, kar je romanopisec tudi sam, zato njegova pripoved deluje kljub prvoosebnemu pripovedovanju verjetno.

V analizi sem se osredotočila predvsem na način prikazovanja ženskih literarnih likov, pri tem pa sem bila pozorna na spol romanopiscev, na pripovedovalko/pripovedovalca, fokalizatorja, perspektivo, jezik, karakterizacijo, esejizacijo, lirizacijo, govor, razdaljo do pripovedi in kronotop. Obravnavane romane je napisalo sedem avtoric in osem avtorjev; dva pisatelja in ena pisateljica se pojavljajo s po dvema romanoma. Večina obravnavanih romanov nosi značilnosti sodobnega slovenskega romana (esejizacija, lirizacija), zato tudi zgodbe običajno ne tečejo v kronološkem zaporedju, ampak jih zaznamujejo že omenjene značilne teme, ki nakazujejo družbeno in osebno (intimno) problematiko današnjega ali bližnjega preteklega časa, dogajalni tok prekinjajo spomini, razmišljanja, refleksije, asociacije.

Jezikovno poetična sta *Milovanje* in *Boštjanov let*, metaforičnost pa zasledimo v domala vseh romanih, prav tako tudi poudarjeno ironično, mestoma avtoironično in običajno tudi humorno perspektivo, elemente avtobiografskosti, prevladovanje predvsem notranjih monologov, mestoma opisov in dialogov. Tipični urbani romani so: *Aritmija*, *Tek za rdečo hudičevko*, *Nespečnost*, *Tretji svet*, *Ime mi je Damjan*, *Sedmi val*, *Cimre*, *Smrt slovenske primadone*, *Viktor Jelen*, *sanjač* in *Čaj s kraljico*, svoj prostor v njih poleg slovenskih mest zavzema tudi tujina (*Aritmija*, *Tretji svet*, *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*, *Črni angel*, *varuh moj*, *Smrt slovenske primadone* in *Čaj s kraljico*).

Prevladuje prvoosebni personalni pripovedovalec, in sicer v dvanajstih romanih, vendar oseba in perspektiva nista odvisni od spola avtorice/avtorja, saj sta spola zastopana enakovredno. V devetih primerih (od dvanajstih) je spol avtorice/avtorja identičen s pripovedovalčevim. Ti romani vsebujejo tudi avtobiografske elemente, kar je ena od značilnosti sodobnega slovenskega romana. Prav tako zasledimo avtobiografskost v romanih s tretjeosebnim pripovedovalcem, kamor uvrščamo tudi oba lirizirana romana.

Ključne besede: sodobni slovenski roman, literarne osebe, karakterizacija, odnosi med spoloma, družbena resničnost

6 ABSTRACT

In my doctor's thesis I presented the female character in eighteen Slovenian and four foreign novels. The interdisciplinary research comprised the areas of feminism, postfeminism, sexual identity, classical and postclassical narratology, sociology, sociology of culture, psychology, anthropology and philosophy. I have proved that the images of female characters correspond to the images in the real world as I have pointed out in the introduction. Nevertheless, I have developed the initial hypothesis by further findings. A contemporary woman usually diverges from the stereotypical patterns; she is autonomous and independent, as shown by the characterisation of the literary characters discussed; they do not live a “classical” family life, also, they are economically and consequently sexually independent. Such images are (above all) represented by Lara in *Sedmi val* (The Seventh Wave), Žana, Erna and Ingrid in *Aritmija* (Arrhythmia), Štefanija in *Čudežni Feliks* (The Miraculous Felix), Magda in *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* (The Name of Your Star is Bilhadi), Sonja in *Črni angel, varuh moj* (Black Angel Watching over me), Katarina and Nina in *Nespečnost* (Insomnia), Irena in *Tek za rdečo hudičevko* (Running After the Red She-Devil), Tadej's mother in *Tadejev dež* (Tadej's Rain), the majority of literary characters in

Tretji svet (Third World), Damjan (Vesna) in *Ime mi je Damjan* (My Name is Damian), the majority of female characters in *Viktor Jelen, sanjač* (Viktor Jelen, a Dreamer) and *Čaj s kraljico* (Tea With the Queen) and from the novels *Cimre* (Roommates) and *Smrt slovenske primadone* (Death of a Prima Donna). Their opposites are the characters of self-sacrificing mothers, housewives, family and home caregivers, e.g. Ana in *Sedmi val* (The Seventh Wave), women from the Arab parts of the world in both travelogues, as well as mothers and wives in the novels *Tito, amor mijo* (Tito, my Love), *Balerina, Balerina* (Ballerina, Ballerina), *Milovanje* (Grace), *Tadejev dež* (Tadej's Rain) and *Boštjanov let* (The Flight of Boštjan), who represent a stereotype of an angel in the house. As a matter of fact, stereotypical as well as non-stereotypical images are found in each of the novels discussed. In any case, the images of female characters correspond to the images in the real world; we cannot neglect the social reality as it is continually present. Thus, for instance, literary characters from the novels are presented in accordance with the reality of the narrative time. By means of the plots a novel documents social events and the conditions within a certain time and space. The novels *Viktor Jelen, sanjač*, *Sedmi val*, *Aritmija*, *Cimre*, for instance, expose the problem of unemployment, temporary jobs and contractual jobs, often causing financial and mental distress, leading the literary characters to reckless and unreasonable actions. Also, the Slovenian society during the final years of the 20th century was marked by numerous changes like the phenomenon of consumership, changes of values and ideologies, also depicted in the novels discussed. The media and the society advertise a slim female body representing an ideal (*Sedmi val*, *Aritmija*, *Viktor Jelen, sanjač*, *Čaj s kraljico*), which can be intensified up to the point of illness – anorexia and death (*Smrt slovenske primadone*). Likewise, the body can become the means to reach a certain goal. Addiction to alcohol, drugs and work are burning problems of our time (*Aritmija*, *Sedmi val*, *Viktor Jelen, sanjač*, *Ime mi je Damjan*), erotic motives are also often in the forefront (*Aritmija*, *Tek za rdečo hudičevko*, *Nespečnost*, *Tretji svet*, *Sedmi val*, *Viktor Jelen, sanjač*), sex not always being the consequence of love, and existing for the mere physical pleasure. The relationships between the sexes are not only heterosexual, but also homosexual and bisexual (*Tek za rdečo hudičevko*, *Tretji*

svet, *Ime mi je Damjan*, *Smrt slovenske primadone*, *Cimre*, *Čaj s kraljico*). Regardless of their sexual orientation, the characters are linked by their craving for love; while realizing it, they are often encountered by cheating, love triangles, love and erotic adventures. The craving for love often remains unfulfilled or unrealized, the disappointment is followed by loneliness. Loneliness, lack of understanding and pain are frequent companions of being different (*Tretji svet*, *Ime mi je Damjan*, *Balerina*, *Balerina*, *Milovanje*, *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*, *Črni angel*, *varuh moj*, *Tadejev dež*). In the contemporary Slovenian novel a woman experiences negative feelings and states of mind like: mental pain, fear, sadness, estrangement, distress, injustice, anxiety, feelings of guilt, internal restlessness, doubts, lack of self-confidence, internal emptiness, feeling lost, anger, fury, hatred. She is torn between her homeland and the foreign world, between birth and death, dreams and reality, the present and the past, love and hatred, success and failure. Her life is marked by unsuccessful partnership and family relationships, divorces, physical and mental violence, the feeling of being a captive of commonness, as well as individualism and freedom. A woman appears as the main or side character in novels of various genres, female as well as male writers write about her. The contemporary society is disinclined to sexual minorities, single women, childless women and women from other cultural spheres, although not to the extent that it used to be in times when such topics were a taboo. The period from the 80s of the 20th century till today represents the thematization of the changing of family life or pluralization, respectively. This is the period of a postmodern society and a postmodern family. Based on the findings of sociological research, the Slovenian society has been marked by numerous changes during the last 30 years. The changes of society did not avoid the family as the basic social institution. Consequently, these changes could not be neglected by the contemporary Slovenian novel, narrating the “story“ of the present time. Precisely this connection between the happening in the novel and the actual social conditions represents an interesting segment of the research work, mainly because it is topical, because it is happening here and now, because it is a part of us all, of our space, time and culture.

Significant findings were also rendered by the analysis of the narrative elements. In thirteen novels the narrator speaks in the first person, in *Čudežni Feliks* the narrator does not only speak in the first, but also in the second and the third person, in *Cimre* there are two female first-person narrators, in *Čaj s kraljico* three characters assume the role of a first-person narrator, in five novels the narrator speaks in the third person. The first-person narrators are according to theory (sometimes) described as unreliable, this being valid also of some narrators in the chosen novels, the unreliability not being connected either with the sex of the novelist or the sex of the narrator.

Some first-person narrators can definitely be marked as unreliable. Such a narrator is Viktor Jelen who is partial in his narration, considering only himself and his own inclinations; the readers do not agree with his system of values and morals. In *Čaj s kraljico* a young naive painter Vili Vaupotič stands out as a first-person narrator. The literary character of Sandrina is present to a lesser extent; due to constant interruptions in her unconcentrated and unfluent speech, nervous gestures, mimic art and actions the main protagonist as well as the reader are doubtful about the veracity of her story. In the novels *Balerina*, *Balerina* and *Tito, amor mijo* the narrators are undoubtedly unreliable due to the fact that they narrate from a child's perspective. Rebeka and Jana from *Cimre* are also a lot like that, being that they do not give the readers enough persuasive information, that is why their narration arouses doubts. If the narration is distinctly subjective, it cannot be considered reliable either. Such an example is the sentimental narration in *Črni angel, varuh moj*. The unreliable narrators are not unaffected by the happening; they include feelings, deliberation, their intimate world, their experience of themselves and their surroundings in their narration. They enable us access to their feelings, thoughts and desires. Other literary characters are described through their eyes, but the readers cannot be sure about the objectivity of their descriptions. They can only suspect, perceive, and be favourably or unfavourably disposed towards the narration. The narrator's speech is not negligible when judging about the (un)reliability. Thus, the language of the narrator in *Tek za rdečo hudičevko* is the language of a writer and a theatre person, the

novelist himself being such a person, that is why his narration seems plausible in spite of its being the first-person narration.

In the analysis I concentrated mostly on the method of presenting female literary characters, at the same time paying attention to the sex of the novelists, to the male/female narrator, focalizer, perspective, language, characterization, essayization, lyrization, speech, distance to the narration and the chronotope. The novels discussed were written by seven female and eight male authors; two male and one female writer appear with two novels. The majority of the novels discussed bear the characteristics of the contemporary Slovenian novel (essayization, lyrization), thus, the stories usually do not happen in chronological sequence; they are marked with the above mentioned typical topics indicating the social and personal (intimate) problems of the present and the imminent past. The flow of the events is interrupted by memories, deliberation, reflection, association. *Milovanje* and *Boštjanov let* are linguistically poetic, while metaphores can be found in practically all novels, as well as the distinctly ironic, in places autoironic and usually humourous perspective, autobiographical elements, prevailance of mostly internal monologues, in places descriptions and dialogues. Typically urban novels are: *Aritmija*, *Tek za rdečo hudičevko*, *Nespečnost*, *Tretji svet*, *Ime mi je Damjan*, *Sedmi val*, *Cimre*, *Smrt slovenske primadone*, *Viktor Jelen*, *sanjač* and *Čaj s kraljico*; beside Slovenian towns foreign places appear as well (*Aritmija*, *Tretji svet*, *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*, *Črni angel*, *varuh moj*, *Smrt slovenske primadone* and *Čaj s kraljico*).

The first-person personal narrator prevails in twelve novels, however, the person and the perspective do not depend on the sex of the author, the sexes being represented equivalently. In nine cases (out of twelve) the sex of the author is identical to that of the narrator. These novels also include autobiographical elements, which is one of the characteristics of the contemporary Slovenian novel. Autobiographical elements can also be traced in novels with a third-person narrator, comprising both lyricized novels.

Key words: contemporary Slovenian novel, literary characters, characterization, intersexual relations, social reality

7 BIOGRAFIJE

Evald Flisar (1945)

Ustvarjalno pot je začel kot pesnik, nadaljeval pa predvsem s potopisnimi romani, dramami, eseji in književnostjo za otroke. Njegovo prvo objavljeno delo je pesniška zbirka *Symphonia poetica* (1966), dvajset let kasneje pa izide njegovo najuspešnejše in najbolj brano delo *Čarovnikov vajenec* (1986). Flisar je za literarno ustvarjanje prejel številne nagrade, med njimi tudi nagrado Prešernovega sklada in Grumovo nagrado.

Andrej Hieng (1925–2000)

Sodi v generacijo pisateljev rojenih sredi dvajsetih let. Objavljati je začel po letu 1950. Med leti 1951 in 1960 je delal kot režiser, kasneje kot umetniški vodja gledališča in svobodni umetnik. Začel je s pisanjem kratke proze, nadaljeval pa z dramami in romani. Za umetniško ustvarjanje je prejel več nagrad: Župančičevo

nagrado, Prešernovo nagrado in leta 1994 še nagrado Kresnik za roman *Čudežni Feliks*.

Nina Kokelj (1972)

Nina Kokelj je pisateljica, novinarka in avtorica številnih člankov. Leta 1997 je za kratko zgodbo *Čudoviti otroci* prejela nagrado Študentske organizacije Ljubljana, za zgodbo *O pritlikavki in njenem gospodarju* pa nagrado za najboljšo zgodbo z žensko tematiko. Za prvi roman *Milovanje* (1998) je prejela nagrado Slovenskega knjižnega sejma za najboljši prvenec in bila nominirana za nagrado Kresnik. Sledili so romani *Sviloprejka* (2002), *Sibidusovo kukalo* (2005) in *Poletje s klovnom* (2009).

Florjan Lipuš (1937)

Štejemo ga med najbolj znane slovenske pripovednike, živeče na avstrijskem Koroškem. Poleg pisateljevanja tudi prevaja in dela kot dopisni član SAZU-ja, sicer je po poklicu učitelj, sedaj že v pokoju. Piše črtice, drame in romane. Za svoje delo je leta 2004 prejel Prešernovo nagrado, bil je nominiran za nagrado Kresnik 2004, odlikovan pa je bil tudi na Dunaju leta 2005 s častno nagrado za književnost.

Vinko Möderndorfer (1958)

Piše poezijo in prozo, je dramatik in esejist ter prejemnik številnih nagrad, tudi nagrade Prešernovega sklada, Župančičeve in Boršnikove nagrade. Trikrat je bil nominiran za nagrado Kresnik, in sicer z romani *Tek za rdečo hudičevko* (1996), *Ljubezni Sinjebradca* (2005) in *Nespečnost* (2006). Po končani Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo se je najprej uveljavil kot gledališki režiser.

Maja Novak (1960)

Maja Novak je pisateljica, prevajalka, novinarka in pravnica. Dela kot svobodna umetnica, ki piše za mladino in odrasle. Leta 1972 je prejela nagrado Prešernovega sklada za roman *Cimre* in za zbirko kratke proze *Zverjad*. Prevaja iz srbščine, angleščine, francoščine in italijanščine. V svojih delih, katerih značilnosti sta tudi ironija in humor, namenja glavne vloge ženskim likom, stranske pa moškim.

Sonja Porle (1960)

Sonja Porle je pisateljica, publicistka in etnologinja. Rodila se je v Preboldu, danes živi z družino v Oxfordu. Njen prvi roman *Črni angel, varuh moj* je prvič izšel leta 1997 pri Cankarjevi založbi, zanj pa je prejela nagrado Zlata ptica. Prevedli so ga v hrvaščino in nemščino, leta 2009 pa so po njegovi predlogi posneli film *Črni angel*. Afriko je prvič obiskala leta 1983. Od takrat se je tja večkrat vračala in tam tudi živela.

Magda Reja (1960)

Magda Reja je etnologinja in umetnostna zgodovinarica. Po končanem študiju in prejeti študentski Prešernovi nagradi za diplomsko delo njeno nadaljnjo življenjsko pot zaznamujejo potovanja po Mehiki, Južni Ameriki, Jugovzhodni Aziji, Avstraliji in Afriki. Za knjižni prvenec, literarni potopis *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* (2006) je na 22. Slovenskem knjižnem sejmu prejela nagrado Najboljši prvenec leta 2006.

Marko Sosič (1958)

Rodil se je v Trstu, kjer se je šolal, nato pa študiral filmsko in gledališko režijo v Zagrebu. Dela kot gledališki režiser in umetniški vodja. Za svoj prvi roman *Balerina*, *Balerina* (1997) je prejel tržaško nagrado Vstajenje. Izdala ga je založba Mladika iz

Trsta, leto dni kasneje je po romanu nastala gledališka priredba, preveden pa je tudi v italijanščino. Njegov drugi roman *Tito, amor mijo* je izšel leta 2005 pri založbi Litera. Marko Sosič je znan tudi po pisanju kratke proze.

Irena Svetek (1975)

Sodi v mlajšo generacijo slovenskih pisateljic, ki je ustvarjalno pot začela z objavami kratke pripovedne proze. Za svoj prvi roman *Od blizu* (2004) je bila nagrajena z nagrado za najboljši knjižni prvenec. Njen drugi roman je *Sedmi val*, v katerem pripoveduje o propadu slovenske družine. Doktorica primerjalne književnosti in literarne teorije se v javnosti pojavlja tudi kot literarna kritičarka in publicistka.

Brina Svit (1954)

Brina Svit s pravim imenom Brina Švigelj Merat je pisateljica, profesorica francoščine, režiserka, pa tudi novinarka, primerjalna komparativistka in kulturna menedžerka. Rodila se je v Ljubljani, od leta 1980 pa živi in ustvarja v Parizu. Njena dela so prevedena v več jezikov in so prejela številne nagrade, kot so: francoska literarna nagrada Peléas za roman *Smrt slovenske primadone* (2000), nagrajena romana sta tudi *Odveč srce* (2008) in *Con brio* (1998).

Vladimir P. Štefanec (1964)

Vladimir P. Štefanec je diplomiral iz filozofije in umetnostne zgodovine, danes objavlja kot samostojni kulturnik publicistična besedila, romane in kratko prozo. Za svoj prvi roman *Morje novih obal* (1991) je bil nominiran za nagrado Slovenskega knjižnega sejma za najboljši prvenec, za romana *Viktor Jelen, sanjač* (2002) in *Republika jutranje zore* (2006) pa je prejel nominacijo nagrade Kresnik. Živi in dela v Ljubljani, kjer je poleg pisateljevanja član uredništva Sodobnost in visokošolski predavatelj.

Suzana Tratnik (1963)

Suzana Tratnik je pisateljica, prevajalka in sociologinja. Magistrirala je iz antropologije študij spolov. Je avtorica prve slovenske prozne zbirke z lezbično vsebino *Pod ničlo* (1998), njen roman *Ime mi je Damjan* pa je preveden v srbsčino, češčino in nemščino. Je avtorica prvega slovenskega lezbičnega romana *Tretji svet* (2007), ki je bil tudi nominiran za roman leta Kresnik 2008.

Orlando Uršič (1971)

Orlando Uršič je pisatelj, diplomirani ekonomist, ustanovitelj in hkrati glavni urednik študentske založbe Litera. Je avtor dveh romanov: *Gosposka, mater si ozka* (1996) in *Tadejev dež* (2008) ter zbirke kratke proze *Sadovnjak* (2009). Na razpisu Sodobnosti je bil nominiran za najboljšo kratko zgodbo. Poleg kratke proze in romanov piše tudi recenzije in publicistična besedila.

Jani Virk (1962)

Jani Virk je pesnik, pisatelj, prevajalec in urednik. Njegova literarna dela so prevedena v hrvaščino, nemščino, angleščino, francoščino in španščino. Leta 1999 je prejel nagrado Prešernovega sklada za zbirko kratke proze *Pogled na Tycho Brahe* (1998), trikrat pa je bil nominiran za kresnikov roman leta: 1996 za *1895, potres: kronika nenadejane ljubezni* (1995), 2005 za *Aritmijo* (2004) in 2010 za *Ljubezen v zraku* (2009).

8 VIRI

Zuzana Brabcová, 2005: *Leto biserov*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 42).

Agatha Christie, 1989: *Karibska skrivnost*. Ljubljana: Prešernova družba (Zbirka Zakladnica uspešnic Prešernove družbe).

William Faulkner, 1985: *Krik in bes*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Ameriški roman).

Evald Flisar, 2004: *Čaj s kraljico*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Andrej Hieng, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Nina Kokelj, 1998: *Milovanje*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Florjan Lipuš, 2003: *Boštjanov let*. Maribor: Litera (Zbirka Nova znamenja; 2).

Vinko Möderndorfer, 2006: *Nespečnost – pripovedovanje v 31 spominjanjih*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Viko Möderndorfer, 1996: *Tek za rdečo hudičevko – ljubávni roman*. Maribor: Obzorja.

Maja Novak, 1995: *Cimre*. Maribor: Obzorja.

Sonja Porle, 1997: *Črni angel, varuh moj*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka S poti).

Magda Reja, 2006: *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*. Ljubljana: Sanje (Zbirka Afrika).

Marko Sosič, 1997: *Balerina, Balerina: kratki roman*. Trst: Mladika.

Marko Sosič, 2005: *Tito, amor mijo*. Maribor: Litera (Knjižna zbirka Piramida).

Irena Svetek, 2008: *Sedmi val*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Brina Svit, 2004: *Smrt slovenske primadone*. Ljubljana: Delova knjižnica Vrhunci stoletja 14.

Vladimir P. Štefanec, 2002: *Viktor Jelen, sanjač*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Suzana Tratnik, 2001: *Ime mi je Damjan*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda; 18).

Suzana Tratnik, 2007: *Tretji svet*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Orlando Uršič, 2008: *Tadejev dež*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Jani Virk, 2004: *Aritmija*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Jan Wolkers, 1978: *Turška slast*. Maribor: Obzorja (Zbirka Moj roman 78).

9 LITERATURA

Nihad Agić, 1991: Tipologija pripovjednog diskursa. *Odjek* 1/2. 3.

Mišo Alkalaj, 1997: Čar Afrike. Sonja Porle: Črni angel, varuh moj. *Mladina* 22. 53.

Andreja Avsec, 1998: Spolna shema: maskulnost, femininost in androginijska. *Antropos* 1/3. 166–179.

Andreja Avsec, 2002: Stereotipi o moških in ženskih osebnostnih lastnostih. *Psihološka obzorja* 2. 23–35.

Stephanie Bachorz, 2004: Analyse der Figuren. V: Peter Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 51–67.

Elisabeth Badinter, 2004: XY. O moški identiteti. *Apokalipsa* 72. 140–169.

Krešimir Bagić in Mladen Kožul, 1991: Gajo Peleš: U potrazi za značenjem. Intervju. *Quorum* 5/6. 3–17.

Mihail Mihajlovič Bahtin, 1982: *Teorija romana: izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Marksistična teorija kulture in umetnosti).

Matthias Bauer, 2005: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar.

Nataša Bavec, 2001: Naratološki pogledi na Musilov esejistični roman *Mož brez posebnosti*. *Primerjalna književnost* 1. 45–71.

Simone de Beauvoir, 1999: *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.

Sabina Becker, Christine Hummel, Gabriele Sander, 2012: *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.GmbH & Co.

Peter Berger, 1999: *Modernost, pluralizem in kriza smisla: orientacija modernega človeka*. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Paradigme).

Tina Bilban, 2005: Evald Flisar: Čaj s kraljico. *Ampak* 6/7. 87.

Vladimir Biti, 2000: Identiteta. *Primerjalna književnost* 1. 11–23.

Vladimir Biti, 1987: *Interes pripovednog teksta*. Zagreb: SNL.

Vladimir Biti, 1987: Novo polazište teorije pripovijedanja. *Umjetnost riječi* 1. 39–61.

Vladimir Biti, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska (Biblioteka THEORIA).

Vladimir Biti (ur.), 1992: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.

Gisela Bock, 2004: *Ženske v evropski zgodovini. Od srednjega veka do danes*. Ljubljana: Založba/*cf (Modra zbirka: delajmo Evropo).

Wayne C. Booth, 2005: *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Labirinti).

Matej Bogataj, 1995: Kri, pomešana s štosi in anagrami. Maja Novak: Cimre. *Literatura* 53. 128–130.

Matej Bogataj, 2007: Modificirani naturalizem. *Literatura* 193/194. 267–274.

Matej Bogataj, 2000: »Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo ...« Intervju z Vinkom Möderndorferjem. *Literatura* 109/110. 55–73.

Matej Bogataj, 2008: Orlando Uršič: Tadejev dež. *Mladina* 49. 66.

Viktor Borisovič Šklovskij, 2010: *Teorija proze*. Koper: Hyperion.

Silvija Borovnik, 1996: Maja Novak: Cimre. *Celovski zvon* 51. 86–87.

Silvija Borovnik, 1994: Maja Novak in kriminalka oživljena. *Sodobnost* 8–9. 745–752.

Silvija Borovnik, 1998: Optimistična vera, da pravica in red lahko zmagata. Intervju s pisateljico Majo Novak. *Odsevanja* 30. 12–14.

Silvija Borovnik, 2000: Patologija slovenske vasi, nasilje verske institucije in arheologija besede v Lipuševi prozi. *Slavistična revija* 2. 119–140.

Silvija Borovnik, 1995: *Pišejo ženske drugače? O ženskah kot o pisateljicah in literarnih likih*. Ljubljana: Ljubljana: Mihelač.

Silvija Borovnik, 2007: Razbijanje stereotipov v prozi Suzane Tratnik. *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 43. SSJLK – zbornik predavanj. Ur. I. Novak Popov. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 78–85.

Silvija Borovnik, 1995: Slovenska književnost na avstrijskem Koroškem – s posebnim ozirom na delo Florjana Lipuša. 31. SSJLK. 89–101.

Silvija Borovnik, 2003: Sodobne slovenske romanopiske. Sodobni slovenski ženski roman? *Slovenski roman*. Mednarodni simpozij Obdobja 21. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete 99–108.

Silvija Borovnik, 1998: *Študije in drobiž*. Ravne na Koroškem: Voranc.

Vasja Bratina, 2003: Vladimir P. Štefanec: Viktor Jelen, sanjač. *Sodobnost* 7/8. 1039–1041.

Vasja Bratina, 2003: Vasja Bratina z Vladimirjem P. Štefanecem. Intervju. *Sodobnost* 10. 1244–1255.

Igor Bratož, 2005: Nisem pridigar, samo zgodbar. *Delo* 143. 11.

Igor Bratož, 1995: Maja Novak: Cimre. *Delo* 31. 13.

Irena Brejc, 1998: Očarljivi nasmeh Afrike. Sonja Porle: Črni angel, varuh moj in Barva sladke čokolade. *Dnevnik* 158. 13.

Rita Mae Brown, 1994: *Granatno jabolko*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda; 7).

Judith Butler, 2000: Lacan, Riviere in strategije maškarade. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo* 1/2. 11–28.

Judith Butler, 2001: *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda).

Ria Mae Brown, Charlotte Bunch, 1985: Kaj bi morala vedeti vsaka lezbijka. *O ženski in ženskem gibanju*. Zbornik tekstov. Knjižnica revolucionarne teorije. Ur. Mitja Maruško. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS v Ljubljani, 39–42.

Sue Carledge, Susan Hemmings, 1985: Kako so postale lezbijke. *O ženski in ženskem gibanju*. Zbornik tekstov. Knjižnica revolucionarne teorije. Ur. Mitja Maruško. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS in Univerzitetna konferenca ZSMS v Ljubljani. 43–48.

Mare Cestnik, 2009: Orlando Uršič: Tadejev dež. *Ampak* 5/6. 89.

Seymour Chatman, 1985: Dali su likovi samo ljudi. *Književnost* 5–6. 1026–1037.

Seymour Chatman, 1989: Struktura pripovedne transmisije. V: *Uvod v naratologiju*. Zbornik tekstova. Ur. Zlatko Kramarić. Čakovec. 213–240.

Laura Cottingham, 2009: *Lezbijke smo tako šik ...* Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Vizibilija).

Rosalind Coward, 1989: *Ženska želja*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS: Knjižnica revolucionarne teorije (Knjižna zbirka Krt 60).

Jonathan Culler, 2008: *Literarna teorija: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina (Knjižna zbirka Kratka 6).

Jonathan Culler, 1984: Priča i diskurz u analizi pripovjednog teksta. *Republika* 2–3. 113–145.

Jonathan Culler, 1982: Poetika romana. *Književnost* 12. 1840–1853.

Ivana Cvetković, *Lik u književnom djelu*. Dostopno na spletu 15. maj 2014.

Mitja Čander, 2003: »Andrej Hieng: Dve vrsti ljudi sta mi zmerom sprožali zehanje: ideologi in literati«. *Literatura* 150. 341–353.

Goran Dekleva, 2004: Junak novega časa. Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Literatura* 153. 152–158.

Mojca Dobnikar, 1985: Osebnost je politično. Nekaj besed o sodobnem ženskem gibanju. *O ženski in ženskem gibanju*. Zbornik tekstov. Knjižnica revolucionarne teorije. Ur. Mitja Maruško. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS in Univerzitetna konferenca ZSMS v Ljubljani. 7–20.

Marjan Dolgan, 1979: *Pripovedovalec in pripoved. Njegovo vrednotenje pripovedovanega*. Maribor: Založba Obzorja.

Dean Duda, 1998: *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*. Zagreb: Matica hrvatska.

Umberto Eco, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura.

Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning, Internationales Promotionsprogramm Literatur- und Kulturwissenschaft (Justus Liebig – Universität

Gießen), 2003: *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Lillian Faderman, 2002: *Več kot ljubezen moških*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Vizibilija 6).

Robert Titan Felix, 1996: Junaki praznega prostora. *Dialogi* 7–8. 49–51.

Sergej Flere, 2000: *Sociološka metodologija: temelji družboslovnega raziskovanja*. Maribor: Pedagoška fakulteta (knjižna zbirka Učbeniki I).

Monika Fludernik, 2008: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

Michel Foucault, 2010: *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 82).

Freud, Lacan, 1991: *Ženska seksualnost*. Ljubljana: društvo za teoretsko psihoanalizo (Zbirka Analecta).

Ignacija Fridl, 1998: Mladostni portret shizofrene ženske duše. Nina Kokelj: Milovanje. *Literatura* 83/84. 213–216.

Ignacija Fridl, 1998: Trije odgovori na vprašanja o letošnjem nagrajencu za najboljši slovenski roman. *Literatura* 87. 108–112.

Carlos Fuentes, 1998: Čas in kraj romana. *Literatura* 79/80. 140–155.

Gérard Genette, 2010: *Die Erzählung*. Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.

Gérard Genette, 1983: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. *Republika* 9. 111–132.

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Marko Golja, 1999: K kot kriminalka, kot kompleksno. *Primorska srečanja* 217: 441.

Jack Goody, 2003: *Evropska družina: zgodovinskoantropološki esej*. Ljubljana: Založba/*cf. (Modra zbirka – Delajmo Evropo).

Ana Geršak, 2009: Orlando Uršič: Tadejev dež. *Sodobnost* 1/2. 160–162.

Anthony Giddens, 2000: *Preobrazba intimnosti*. Ljubljana: Založba/*cf.

Helga Glušič, 1993: Romantičen zaplet. Andrej Hieng: Čudežni Feliks. *Razgledi* 22. 44.

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Helga Glušič, 2005: Virkov roman Aritmija. 2000: revija za krščanstvo in kulturo 171/172/173. 314–316.

Walter Grünzweig in Andreas Solbach, 1999. *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext*. Tübingen: Narr.

Andrea Gutenberg, 2000: *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg: Winter.

Aljoša Harlamov, 2010: Nezan esl jivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 1/2. 33–46.

Birgit Haupt, 2004: Zur Analyse des Raums. V: Peter Wenzel, Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 69–87.

Ivanka Hergold, 1997: »Literaturo sem doživljal kot globlje, to je odgovorno dejanje do sebe in drugih«. Intervju z Markom Sosičem. *Primorski dnevnik* 115. 10.

Ivanka Hergold, 1997: Sosičeva Balerina postaja prava uspešnica. *Primorski dnevnik* 229. 10.

Ivanka Hergold, 1997: Spremna beseda. V: Marko Sosič: *Balerina, Balerina*. Trst: Mladika.

Miran Hladnik, 1997: »Bodi svojemu možu pokorna!« (Ženska v minuli slovenski prozi). XXXIII. SSJLK: *Zbornik predavanj*. Ljubljana FF Univerze v Ljubljani. 111–122.

Miran Hladnik, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon).

Ervin Hladnik - Milharčič, 1994: Na glavo postavljena Afrika. Intervju s Sonjo Porle. *Mladina* 3. 38–40.

Branko Hofman, 1978: *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Jože Horvat, 2001: Dežela, ki ne pozna svojih talentov. Brina Svit: Smrt slovenske primadone. *Sodobnost* 1/2. 168–170.

Jože Horvat, 2006: Evald Flisar: Čaj s kraljico. *Sodobnost* 3. 338–343.

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

Majda Hostnik, 1998: Iz mirne kamrice v gledališče. Intervju z Markom Sosičem. *Dnevnik* 123. 13.

Mohor Hudej, 1998: Pri umetnosti mi je vseč občutek moči in obvladanosti. Intervju z Majo Novak. *Mentor* 1–2. 92–97.

Alojz Ihan, 2005: Aritmija. *Delo* 143. 11.

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

Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU in avtorji, 2002: *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS (Slovarji DZS).

Luce Irigaray, 1995: *Jaz, ti, me, mi*. Ljubljana: Znanstveno središče.

Bernhard Jahn, 1993: *Raumkonzepte in der frühen Neuzeit. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Aмарikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen*. Frankfurt/M.: Lang.

Tanja Jaklič, 2007: Nespečnost kot stanje duše, nespečnost kot odgovor. *Delo* 140. 18.

Vlasta Jalušič, 1992: *Dokler se ne vmešajo ženske ...* Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani (Knjižna zbirka Krt 81).

Barbara Jarh Ciglar, 2011: Lezbična ljubezen v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 5/6. 39–56.

Hans Robert Jauss, 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura« (Zbirka Labirinti).

Elfriede Jelinek, 2004: *Ljubimki*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Amelia Junes, 2003: Feminizem inc.:branje »postfeminizma« v času antifeminizma. *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo* 1/2. 9–33.

Mirko Jurak, 1985: Faulknerjev Krik in bes. Spremna beseda. V: William Faulkner: *Krik in bes*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Marko Juvan, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Marko Juvan, 2000: *Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Marko Juvan, 1997: Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opazanj. *Slavistična revija* 1–4. 207–223.

Marko Juvan, 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 1. 9–27.

Cordula Kahrman et. al., 1991: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung*. Frankfurt/M.: Hain.

Wolfgang Kayser, 1979: Nastanak i kriza modernog romana. V: Moderna teorija romana. Ur. Milivoj Solar. Beograd. 250–263.

Katja Klopčič, 2005: Jani Virk: Aritmija. *Sodobnost* 69. 323–325.

Jelka Kernev - Štrajn, 1998: Naracija in argumentacija v luči analize kulture. *Primerjalna književnost* 2. 111–116.

Jelka Kernev - Štrajn, 1995: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost* 18/2. 31–58.

Matjaž Kmecl, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M & N.

Matjaž Kmecl, 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Matjaž Kmecl, 1993: Začetki slovenskega romana in novele. XXIX SSJLK. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 111–120.

Darja Kobal Palčič, 1998: Preučevanje kognitivne spolne sheme z vidika stereotipov ali z vidika samopodobe. *Časopis za kritiko znanosti* 188. 247–257.

Thomas Koch, 1991: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenburg.

Alenka Koron, 2008: Avtobiografija in naratologija. *Jezik in slovstvo* 3/4. 7–21.

Alenka Koron, 2009: *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Alenka Koron, 1988: O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* 1. 51–63.

Alenka Koron, 2007: Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. *Primerjalna književnost* 30/2. 53–66.

Barbara Korun, 2000: Brina Svit: Smrt slovenske primadone. *Ampak* 2. 66.

Gaja Kos, 2003: Ko sledenje sanjam vodi v slepo ulico. Vladimir P. Štefanec: Viktor Jelen, sanjač. *Literatura* 139/140. 236–239.

Gaja Kos, 2009: Na Jesenicah nič novega. Orlando Uršič: Tadejev dež. *Literatura* 211/212. 258–261.

Gaja Kos, 2005: Sofisticiran šovbiznis. Evald Flisar: Čaj s kraljico. *Literatura* 171/172. 266–269.

Janko Kos, 1991: Ep in roman na Slovenskem. *Slavistična revija* 4. 371–388.

Janko Kos, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Janko Kos, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 1. 1–19.

Janko Kos, 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.

Janko Kos, 1983: *Roman*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 20).

Janko Kos, 1991: Teze o slovenskem romanu. *Literatura* 13. 47–50.

Kos, Hladnik, 2009: *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Mali leksikoni Cankarjeve založbe). 208–209, 159.

Eve Kosofsky Sedgwick, 2007: *Dotik občutka: afekt, pedagogika, performativnost*. Ljubljana: Zavod Emanat (Zbirka Prehodi).

Tina Kozin, 2006: Poetičen svet hrepenenja. *Literatura* 175/176. Marko Sosič: Tito, amor mijo. 278–283.

Constanze Krings, 2004: Analyse von Erzählanfang und –Schluss. V: Peter Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 163–179.

Roman Kuhar, 2001: *Mi, drugi*. Oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 22).

Roman Kuhar, 2003: *Medijske podobe homoseksualnosti. Analiza slovenski tiskanih medijev od 1970 do 2000*. Ljubljana: Mirovni inštitut (Zbirka Mediawatch).

Mojca Kumerdej, 2008: Lezbična literatura kot pogled na svet, ne le identiteta. *Delo* 143. 17.

Milan Kundera, 1988: *Umetnost romana*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Adrijan Lah, 1984: Slovenski potopis. *Jezik in slovstvo* 5. 163–171.

Scott Lash, 1993: *Sociologija postmodernizma*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Zbirka Družboslovje).

Eberhard Lämmert, 1997: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

Lauer, Ruhrberg, 2011: *Lexikon Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co. KG. 90–93.

Andrej Leben, 2006: Družbena resničnost v kratki prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča. Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 213–220.

Ženja Leiler, 1994: Literatura ne rešuje posameznikov. Intervju z Janijem Virkom. *Literatura* 34. 42–51.

Ženja Leiler, 1994: Ž kot ženska. Ženska pisava. *Literatura* 3. 67–74.

Lena Lindhoff, 1995: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Verlag J. B. Metzler Stuttgart – Weimar.

David Lodge, 2003: Roman na križpotju. *Sodobnost* 11/12. 1423–1435.

Elisabeth Lukas, 1993: *Družina in smisel*. Celje: Mohorjeva družba (Družinska knjižnica; 27).

György Lukács, 2000: *Teorija romana*. Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Labirinti).

Rita Mae Brown, 1994: *Granatno jabolko*. Ljubljana: ŠKUC.

Ingrid Mačus, 2009: Puščava te razgali. Magda Reja: Ime tvoje zvezde je Bilhadi. *Otočje* 2. 272–273.

Katarina Mahnič, 1996: Berljiva zgodba. *Dialogi* 9/10. 62–63.

Nela Malečkar, 1996: Ko prideš na naslednjo stopnjo, zmrzneš. Intervju z Majo Novak. *Literatura* 59/60. 51–68.

Milan Markelj, 1993: Andrej Hieng: Čudežni Feliks. *Dolenjski list* 25. 14.

Peter H. Marsden, 2004: Analyse der Zeit. V: Peter Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 89–110.

Matías Martínez/Michael Scheffel, 1999: *Einführung in die Erzähltheorie*. München.

Vanessa Matajč, 1996: Čehov teče za Mašo. Vinko Möderndorfer: Tek za rdečo hudičevko. *Literatura* 61/62. 165–167.

Vanessa Matajč, 1997: Moja Afrika. Sonja Porle: Črni angel, varuh moj. *Literatura* 7. 167–170.

Vanessa Matajč, 2000: *Osvetljave: kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Katja Mihurko Poniž, 2003: Ali je Njeno življenje Zofke Kveder feministični roman? *Slovenski roman*. Mednarodni simpozij Obdobja 21. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete 129–137.

Katja Mihurko Poniž, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia (Zbirka sodobna družba).

Katja Mihurko Poniž, 2008: Vloga spolnih identitet pri razvijanju literarne kompetence. Boža Krakar Vogel (ur.): *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja 25. Metode in zvrsti). 91–97.

Vesna Milek, 2004: Metroseksualnost, moški kot objekt, moški v velikosti šminke. *Delo* 153. Sobotna priloga. 27–28.

Mirjam Milharčič Hladnik, 1997: »Če so okrog tebe sami belci, je hitro pusto pri duši.« Intervju s Sonjo Porle. *Razgledi* 15. 6–9.

Juliet Mitchel, 1991: Freud in Lacan: Psihoanalitične teorije seksualnih razlik. V: Freud, Lacan: *Ženska seksualnost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Zbirka Analecta). 172–188.

Toril Moi, 1994: Kdo se boji Virginie Woolf. Feministično branje Woolfove. *Literatura* 33. 76–88.

Toril Moi, 1999: *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Labirinti).

Brane Mozetič, 1997: Literatura na margini? *Časopis za kritiko znanosti* 185. 253–279.

Brane Mozetič, 1990: *MODRA svetloba: homoerotična ljubezen v slovenski literaturi*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 53).

Brane Mozetič, 2001: Slovenski roman in lik homoseksualca. *Časopis za kritiko znanosti* 202/203. 373–381.

Brane Mozetič, 2001: *Zgubljena zgodba*. Ljubljana: Center za slovensko književnost (Aleph 69).

Uroš Mozetič, 2000: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete).

Vinko Möderndorfer, 2001: Vprašanje samopodobe Slovencev je v resnici vprašanje o kulturi. V: *Zbornik prispevkov za simpozij ob 75. letnici slovenskega PEN*. Ljubljana: Slovenski PEN. 72–76.

Janek Musek, 1995: *Ljubezen, družina, vrednote*. Ljubljana: Educy.

Janek Musek, 2000: *Nova psihološka teorija vrednot*. Ljubljana: Educy.

Janek Musek, 1993: *Osebnost in vrednote*. Ljubljana: Educe.

Janek Musek, 1994: *Psihologija: Človek in družbeno okolje*. Ljubljana: Educe.

Janek Musek, 2005: *Psihološke in kognitivne študije osebnosti*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete).

Janek Musek, 1994: *Psihološki portret Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Zbirka Forum, 1994, 4).

Mirjana Nastran Ule, 2000: *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Zbirka Sophia; 2000, 6).

Mirjana Nastran Ule, 1997: *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Zbirka Alfa).

Krešimir Nemec, 1990: *Med literarno teorijo in zgodovino*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Erich Neumann, 1990: Strah pred ženskim. *Delo* (Nolit, Beograd) 2. 93–99.

K. M. Newton, 1994: Feministična interpretacija. *Literatura* 31. 75–89.

Göran Nieragden, 1995: *Figurendarstellung im Roman. Eine narratologische Systematik am Beispiel von David Lodges Changing Places und Ian McEwans The Child in Time*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Boris A. Novak, 2006: Spremna beseda. V: Vinko Möderndorfer: *Nespečnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Marjeta Novak-Kajzer, 1993: *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač.

Irena Novak Popov, 2003: Lirizacija romana. V: *Slovenski roman*. Zbornik Mednarodni simpozij Obdobja 21. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 379–389.

Ansgar und Vera Nünning, 2008: *Einführung in die Kulturwissenschaften: theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.

Vera und Ansgar Nünning, 2004: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart; Weimar (Sammlung Metzler; Bd. 344).

Ansgar Nünning, 2005: *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler (Sammlung Metzler; Bd. 351).

Ansgar Nünning, 2004: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler (Sammlung Metzler; Bd. 347).

Ansgar Nünning, Vera Nünning, Irina Bauder-Begerow, 2010: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze, Grundlagen, Modellanalysen*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.

Vera Nünning, Ansgar Nünning, Symposium zur Theorie und Geschichte der Perspektivstrukturen narrativer Texte (Justus – Liebig – Universität Gießen), 2000: *Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und geschichte der Pespektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Ann Oakley, 2000: *Gospodinja*. Ljubljana: Založba /*cf (Lila zbirka).

Martina Ozbič, 1997: Sosičev kratki roman Balerina, Balerina. *Defektologica slovenica* 1.
113–114.

Gajo Peleš, 1982: *Iščitavanje značenja*. Izdavački centar Rijeka.

Gajo Peleš, 1995: Mogući svjetovi i semantika priče. *Umjetnost riječi* 3/4. 145–154.

Gajo Peleš, 1999: O romanu. *Republika* 5/6. 149–172.

Gajo Peleš, 1991: Osobnost u priči. *Quorum* 5/6. 18–28.

Gajo Peleš, 1989: *Priča i značenje. Semantika pripovjednog teksta*. Zagreb.

Tanja Petrič, 2007: Magda Reja: Ime tvoje zvezde je Bilhadi. *Sodobnost* 5. 676–679.

Tanja Petrič, 2006: Marko Sosič: Tito, amor mijo. *Sodobnost* 11. 1404–1407.

Mike Petry, 2004: »Post-Klassische« Erzähltheorie: Ein Ausblick. V: Peter Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 223–232.

Mateja Pezdirc Bartol, 2003: Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenski roman*. Mednarodni simpozij Obdobja 21. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete 139–148.

France Pibernik, 1983: *Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Marta Pirnar, 2006: *Tok/protitok*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 53).

Dušan Pirjevec, 1997: Problem slovenskega romana. *Literatura* 67/68. 63–76.

Aleš Pogačnik, 1995: *Sodobna literarna teorija* (zbornik). Ljubljana: krtina (Knjižna zbirka Temeljna dela).

Denis Poniž, 2003: Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Ampak* 12. 65.

Tadej Praprotnik, 1999: *Ideološki mehanizmi produkcije identitet. Od identitete k identifikaciji*. Ljubljana: ŠOU. Študentska založba.

Vasja Predan, 1997: Sanjave blodnje. Marko Sosič: Balerina, Balerina. *Razgledi* 23. 30.

Ljuba Prenner, 1939: *Neznani storilec*. Ljubljana: Vodnikova družba.

Marijan Pušavec, 2004: Dolg je poravnal. Florjan Lipuš: Boštjanov let. *Mentor* 3. 75–76.

Marijan Pušavec, 1995: Razlika med ferarijem in kotalkami. *Dialogi* 3/4. 79–80.

Ute Quinkertz, 2004: Analyse der Erzählsituation und Fokalisierung. V: Peter Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 141–161.

Tanja Renner, 1993: Biografska metoda in spolna struktura vsakdanjega življenja. *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Zbornik. Posebna izdaja Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. Ur. Eva D. Bahovec. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani – Enota za časopisno-založniško dejavnost 139–156.

Tanja Renner, 1993: Politika materinjenja ali Father Knows Best: for Him the Play, for Her the Rest. *Časopis za kritiko znanosti* 162/163. 15–21.

Roman Repnik, 1998: Milovanje je milijon stvari. *Dnevnik* 321. 24.

Adrienne Rich, 2003: *O lažeh, skrivnostih in molku. Izbrani eseji*. 1966–1978. Ljubljana: Založba ŠKUC (Lambda 28).

Shlomith Rimmon – Kenan, 1989: Naracija. Razine i glasovi. V: *Uvod u naratologiju*. Zbornik tekstova. Čakovec. 81–105.

Shlomith Rimmon – Kenan, 1999: *Narrative fiction. Contemporary poetics*. London in New York: Routledge. 6–29.

Tadeja Rode, 2000: Brina Svit: Smrt slovenske primadone. *Mladina* 35. 66.

Andrea Roedig, 2006: *Unheimlich weiblich*. Dostopno na spletu 15. maj 2014.

Friedrich Schlegel, 1998: *Spisi o literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Labirinti).

Marta Shelly, 1985: Zapiski radikalne lezbijke. *O ženski in ženskem gibanju*. Zbornik tekstov. Knjižnica revolucionarne teorije. Ur. Mitja Maruško. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS v Ljubljani. 49–53.

Wolf Schmid, 2005: *Elemente der Narratologie*. Berlin; New York: W. de Gruyter.

Ana Schnabl, 2008: »Do ideala ni mogoče priti.« Intervju z Ireno Svetek. *Dnevnik* 255. 15.

Jost Schneider, 2003: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt.

Elaine Showalter, 1995: Feminizem in literatura. *Sodobna literarna teorija*. Ur. A. Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 177–203.

Schweikle, Burdorf, 2007: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Wemar (Verlag J. B. Metzler).

Georg Simmel, 2000: *Izbrani spisi o kulturi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Svetlana Slapšak, 1997: *Pustolovski roman potuje na vzhod*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Franz Karl Stanzel, 2002: *Erzähltheorie für Leser*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Franz Karl Stanzel, 2001: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Franz Karl Stanzel, 1991: Teorija pripovijedanja. *Odjek* 1/2. 14–16.

Sven Strasen, 2004: Analyse der Erzählsituation und Fokalisierung. V: Peter Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6). 111–140.

Nataša Sukič, 1997: Identitete devetdesetih. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 185. 213–228.

Nataša Sukič, 2001: Androginit – utopija seksualnih revolucij. *Časopis za kritiko znanosti* 202/203. 331–342.

Majda Suša, 2004: »Za ljubezen ni bilo prostora ne v družini, ne v cerkvi, ne v družbi.« Intervju s Florjanom Lipušem. *Primorske novice* 11. 20.

Škreb, Živković, 1985: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit. 397–389, 316.

Zmago Šmitek, 2002: Po stezah slovenskih potopiscev. 38. SSJLK. Ljubljana: Filozofska fakulteta: Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 187–201.

Jože Štucin, 2008: Zgodba lezbičnega odraščanja. *Apokalipsa: revija za preboj in živo kulturo* 116/117. 273–275.

Renata Šribar, 1997: Od Židinke do detektivke in emancipiranke. Intervju z Majo Novak. *Glamur* 7. 36–37.

Rapa Šuklje, 1998: Virginia Woolf in njena lastna soba. Spremnna beseda. V Virginia Woolf: *Lastna soba*. Ljubljana: *cf (Lila zbirka).

Miran Štuhec, 2000: *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Scripta).

Suzana Štular, 1998: Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa* 3. 441–454.

Alenka Švab, 2001: *DRUŽINA: od modernosti k postmodernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Zbirka Sodobna družba).

Miloš Tavzes, Gregor Adelešič, 2002: *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Suzana Tratnik, 2004: Anketa: gender studies. *Apokalipsa* 72. 79–82.

Suzana Tratnik, 2008: Avtobiografskost kot umeščanje osebne izkušnje. *Jezik in slovstvo* 3/4. 69–74.

Suzana Tratnik, 2005: Brane Mozetič s Suzano Tratnik. *Sodobnost* 9. 1070–1081.

Suzana Tratnik in Nataša S. Segan, 1995: Teorije o lezbistvu. Suzana Tratnik in Nataša S. Segan (ur.): *L, zbornik o lezbicnem gibanju na Slovenskem 1984–1995*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 8). 6–17.

Suzana Tratnik, 2001: Tretji spol kot začetek moderne lezbicne identitete. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 202/203. 315–330.

Suzana Tratnik, 2004: *Lezbična zgodba: literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda 37).

Suzana Tratnik, 1997: Lezbična skupnost kot dom: Ali je kdo doma? *Časopis za kritiko znanosti* 185. 153–163.

Majda Travnik, 1998: Živeti za stvar. Nina Kokelj: Milovanje. *Mentor* 1/2. 128–129.

Gašper Troha, 2005: Poskus pripovedništva praznine. *Večer* 66. 10.

Mirjana Ule, 1993: Kontekst ženskih študij v Sloveniji. *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Zbornik. Posebna izdaja Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. Ur. Eva D. Bahovec. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani – Enota za časopisno-založniško dejavnost 119–125.

Loredana Umek, 2005: Marko Sosič: Tito, amor mijo. *Primorski dnevnik* 177.10.

Marko Uršič, 2008: Voda, misli, sanje. Referat na posvetovanju *Stanje in perspektive ravnanja z vodo v Sloveniji*. Portorož, 13. junij 2008.

Varja Velikonja, 2003: O literaturi, lezbištvu in aktivizmu. *Primorska srečanja* 27. 60–68.

Valerija Vendramin, 1997: Ženske v literaturi: podobe, polemike in paradoksi. *Delta* 3/4. 41–51.

Petra Vidali, 2000: Globoko površen roman. Brina Svit: Smrt slovenske primadone. *Literatura* 111/112. 211–214.

Petra Vidali, 2001: Mladostniško obvezno branje. *Literatura* 123/124. 153–156.

Tomo Vidic, 1998: Začelo se je z imeni prelepega zvena. Intervju s Sonjo Porle. *Primorske novice* 13. 6.

Benjamin Virč, 2001: Drugačnost kot stanje zavesti. *2000: revija za krščanstvo in kulturo* 140/141/142. 287–290.

Tomo Virk, 2008: Meščansko-družinski roman in zla slutnja holokavsta. Spremna beseda. V: Andrej Hieng: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan.

Tomo Virk, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*, Metodologija 1. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Tomo Virk, 1995: Slovenski roman 1994: podoba današnjega trenutka. *Nova revija: mesečnik za kulturo*. 153/154. 51–54.

Roman Vodeb, 2005: Zakaj je feminizem zamenjal postfeminizem? *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 219. 237–261.

Jochen Vogt, 2008: *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. München: W. Fink.

Jasna Vombek, 1998: Samosvoja literarna pota. Nina Kokelj: Milovanje. *Dialogi* 5/6. 114–115.

Jasna Vombek, 2000: Slast in gnev popolnega intervjuja. Brina Svit: Smrt slovenske primadone. *Dialogi* 9/10. 91–92.

Urban Vovk, 2008: Sebe se zaveš šele v odnosu do drugih ljudi, in prav zato je odnos do drugih neznosen. Spremna beseda. V: Irena Svetek: *Sedmi val*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Janez Vrečko, 1994: Roman v literarnem razvoju. Zbornik *Obdobja* 14. 352–362.

Tone D. Vrhovnik, 1993: Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura. *Literatura* 26/27. 61–79.

Tina Vrščaj, 2009: Irena Svetek: Sedmi val. Srečni na daljši rok so lahko resnično samo idioti. *Literatura* 214. 195–199.

Dietrich Weber, 1998: *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Peter Wenzel, 2004: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 6).

Jeanette Winterson, 2013: *Zakaj bi bila srečna, če si lahko normalna?* Ljubljana: Škuc Zbirka Lambda; 106).

Jaenette Winterson, 2001: *Pomaranče niso edini sad*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Vizibilija; 5).

Monique Wittig, 2000: *Eseji*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Vizibilija).

Virginia Woolf, 1998: *Lastna soba*. Ljubljana: *cf (Lila zbirka).

Igor Zabel, 1982: Freudova interpretacija literarnih oseb. *Primerjalna književnost* 2. 45–57.

Franc Zdravec, 1997: *Slovenski roman dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997-2002. Murska Sobota: Pomurska založba.

Franc Zdravec, 2005: *Slovenski roman dvajsetega stoletja. Tretji analitični del in sinteze*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. Založba Franc-Franc.

Andrej Zavrl, 2007: Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda. *Primerjalna književnost* 30/1. 97–107.

Bruno Zerweck, 2001: *Die Synthese aus Realismus und Experiment. Der englische Roman der 1980er und 1990er Jahre aus erzähltheoretischer und kulturwissenschaftlicher Sicht*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Mateja Zobarič, 2001: Je že čas za postfeminizem ali za tretji val feminizma? *Emzin: revija za kulturo* 3/4. 81–87.

Aleksander Zorn, 1993: Družinski roman s čudežnim dečkom. Spremna beseda. V. Andrej Hieng: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Alojzija Zupan Sosič, 2011: Družina v sodobnem slovenskem romanu. *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 47. SSJLK – zbornik predavanj. Ur. V. Smole. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 49–56.

Alojzija Zupan Sosič, 2005: Homoerotika v najnovejšem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 3/4. 5–17.

Alojzija Zupan Sosič, 2001: Kriminalna uganka. *Slavistična revija* 1/2. 41–55.

Alojzija Zupan Sosič, 2010: Literarnost, ponovno. *Primerjalna književnost* 33/3. 199–220.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: Ljubljana v romanih Milana Dekleve. *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 42. SSJLK – zbornik predavanj. Ur. I. Novak Popov. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 71–80.

Alojzija Zupan Sosič, 2007: Moški je glava in ženska srce – spolni stereotipi. *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 43. SSJLK – zbornik predavanj. Ur. I. Novak Popov. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 181–193.

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

Alojzija Zupan Sosič, 2009: Opis v romanu Prišleki. V: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. 128–152.

Alojzija Zupan Sosič, 2001: Označevanje literature žensk. V: *Prvo slovensko-hrvaško slavistično srečanje*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 135–145.

Alojzija Zupan Sosič, 2001: Poti k romanu. *Primerjalna književnost* 1. 71–83.

Alojzija Zupan Sosič, 2000: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

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

Alojzija Zupan Sosič, 2005: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 2. 93–115.

Alojzija Zupan Sosič, 2007: Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 1, 109–119.

Alojzija Zupan Sosič, 2004: Tradicionalno in sodobno v romanu Boštjanov let Florjana Lipuša. *40. SSJLK*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Oddelek za slovenistiko. Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 80–92.

Alojzija Zupan Sosič, 2010: Transrealizem – nova smer sodobnega slovenskega romana? *Zbornik Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 419–425.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Metka Zupančič, 1995: Feministična proza. Miti in utopije. *Primerjalna književnost* 2. 1–16.