UDK 821.163.6.09–32''1980/2008''
Alenka Žbogar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

SLOVENSKA KRATKA PRIPOVEDNA PROZA PO LETU 1980

Prispevek pojasnjuje premike v slovenski kratki pripovedni prozi po letu 1980 in razlaga, zakaj do njih prihaja, čemur služijo kvantitativna, strukturna in vsebinska analiza slovenske kratke proze na prelomu tega tisočletja. Preverjamo še, ali se erotična ljubezen v postmodernističnem tipu slovenske kratke pripovedne proze po letu 1980 ne glede na generacijsko pripadnost posameznega avtorja kaže kot majhna zgodba.

The article sheds light on the changes in Slovene short fiction after 1980 and explains why they have been occurring, using quantitative, structural, and content analysis of Slovene short fiction at the turn of the millennium. The author also examines whether erotic love in the post-modern type of Slovene short fiction after 1980 presents itself as a miniature, regardless of the generation of the author in question.

Ključne besede: slovenska kratka pripovedna proza, postmodernizem, zgodbarstvo, minimalizem, literatura izčrpane eksistence, subjekt pogovarjanja, erotična ljubezen

Key words: Slovene short fiction, post-modernism, fabulation, minimalism, literature of exhausted existence, subject of conversation, erotic love

Premiki po letu 1980

Slovenska kratka pripovedna proza doživlja po letu 1980 pomembne premike. Kvantitativna, strukturna in vsebinska analiza te produkcije bo pomagala pojasniti, kateri so ti premiki, in razložiti, zakaj do njih prihaja. Prispevek še preverja, ali se erotična ljubezen v postmodernističnem tipu slovenske kratke pripovedne proze po letu 1980 ne glede na generacijsko pripadnost posameznega avtorja kaže kot majhna zgodba. Obdobje po letu 1980 stroka večinoma imenuje postmodernizem, nekateri kritiki in esejisti so ga iskali že v drugi polovici sedemdesetih let, še preden se je ta pojem na Slovenskem sploh uveljavil. Marko Juvan npr. navaja, da so ga prepoznavali v pesniški medbesedilnosti, remitizacijski folklorizaciji in priklicevanju svetega s sredstvi modernističnih postopkov (Veno Taufer), v borgesovskih formah in tematiki ter metafikcijskih postopkih in znanstvenofantastičnih obrazcih kratke proze Branka Gradišnika (Juvan 1995). Pojav postmodernizma se povezuje s kulturo postmoderne dobe, kot posebnost izpostavlja zanimivo povezovanje žanrske in visoke literature – torej premik od tradicionalnih razmerij do literature k literaturi kot proizvodno-porabni instituciji, kar je usodno spremenilo založniške in ustvarjalne razmere na literarnem prizorišču nekdanjega socializma (prim. Kos 1995). V zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja smo Slovenci doživeli razpad dveh velikih jugoslovanskih zgodb, leta 1979 namreč umre ideolog samoupravnega socializma Edvard Kardelj, leto kasneje pa ideolog bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov v zvezni državi Josip Broz Tito. Po zgodovinskem prizadevanju smo leta 1991 dobili lastno državo, kar je povzročilo demokratizacijo in kapitalizacijo družbe. Kot meni Juvan, je literarna produkcija to občutila

v zaostrenih tržnih razmerah, zaradi omejitev na področju državnega sofinanciranja je zlasti pri mladih avtorjih, rojenih okoli leta 1960, opaziti povečano občutljivost za interese bralcev (morda celo komercializacijo) ter dojemanje pisateljevanja kot poklica, veščino, prostor za uveljavljanje in ne več toliko kot poslanstva. Predstavniki mlajše generacije pisateljevanja in literature ne razumejo več v funkciji narodovega stremljenja k osamosvojitvi oz. kot ideološkega, filozofskega ali religioznega potrjevanja (prim. Juvan 1995). Izrazitejši postaja pojav, imenovan zgodbarstvo (tudi fabulacija), ki označuje postmodernistično samozadostnost zgodbe, na katero se ne vežejo zunajliterarni pomeni. Resnica zanjo ni potrebna, lahko pa si privošči konstrukte in jezikovne igre. V slovenski kratki prozi so najznačilnejši primeri tega pojava zgodbe mdr. Igorja Bratoža, Andreja Blatnika, Branka Gradišnika, po letu 1993 tudi Polone Glavan. V njihovi kratki prozi ne gre iskati globljih pomenov, bralcu prepuščajo, da si sam izoblikuje predstavo o tem, kakšen naj bi bil konec (kratke) zgodbe. Zgodbarstvo se je v slovenski kratki pripovedni prozi intenziviralo zlasti po letu 1980, torej v kulturnem, duhovnozgodovinskem obdobju, imenovanem postmoderna doba, pri čemer je postmodernizem[1] pogosto razumljen kot ožji pojem, lastnost in ne oznaka vsega obdobja, zaznamuje specifične umetnostne težnje, torej umetnostno, tudi literarno smer.

Janko Kos (1995: 170−209) o literaturi ob koncu 20. stoletja razmišlja kot o neenovitem pojavu, prepletu različnih smeri in tokov, ki ga primerja z razpršenostjo smeri v moderni. Sedemdeseta leta po njegovem mnenju prinesejo intenzivnejšo vključitev slovenske literature v svetovno – nanjo začnejo vplivati sestavine iz severno- in južnoameriškega prostora, pokažejo se kot nove smeri: postmodernizem, magični realizem in neodekadenca, a ker nobena od njih ni dovolj dominantna, se začnejo spajati z že obstoječimi tradicijami postsimbolizma, neorealizma in modernizma. Zbirni pojem za to obdobje, t. i. literatura po moderni dobi, označuje različne sočasne literarne smeri (Kos 1995: 180). Opozori na pomen individualne izbire literarne umestitve, saj ta doba avtorjem ne predpisuje vzorcev – tako lahko ustvarjajo samosvoje, združujejo različne tokove in se jim ni treba podrejati (182−83). Pokaže jasno povezavo teh pojavov s kulturo postmoderne dobe, z zlitjem množične in visoke kulture ter s kulturo potrošništva, ki prek založniških, medijskih in knjigotrških prijemov prinaša specifični odnos do literature. V dobi skrajnega metafizičnega nihilizma, ko ni več tradicionalne kolektivne identitete in trdna individualna identiteta izginja, tako govorimo o krhkem ali šibkem subjektu. Zaostreni individualizem goji t. i. plemenske identitete, zanimanje za velike ideje (ali ideologije) upada, kar odraža tudi slovenska kratka pripovedna proza po letu 1980:[2] obravnav usodnih, velikih tem je manj, pogostejše postajajo obrobne, na videz nepomembne, intimne zgodbe, povezane z duhom postmodernega časa, v katerem se zdi vse enako (ne)pomembno, pa naj bo to globalno ali marginalno, centralno ali periferno, totalno ali fragmentarno. Na področju kratke pripovedne proze se uveljavita pojma velika in majhna zgodba, ki ju vpelje Tomo Virk v spremni besedi *Kako so velike zgodbe postale majhne* k Blatnikovim *Biografijam brezimenih: majhne*

[1] Postmodernost razumemo kot splošno oznako postmoderne dobe in postmodernizma, pri čemer ni nujno vezana le nanju.

[2] Prim. Alenka Žbogar, Sodobna slovenska kratka zgodba in novela v literarni vedi in šolski praksi: doktorska disertacija, Ljubljana, [A. Žbogar], 2002.

zgodbe 1982–1988 (1989). Velika zgodba, pravi Virk, zadeva javna, npr. ideološka, politična, religiozna vprašanja, majhna pa se ukvarja predvsem z zasebnimi, »nebistvenimi«, marginalnimi vprašanji, detajli medčloveških odnosov. V majhni zgodbi nastopa subjekt pogovarjanja, saj je edina akcija, ki jo tak subjekt zmore, pogovor. To Tomo Virk (1996) razume kot carverjevski nadomestek tradicionalne akcije. Navaja še, da se zgledni primer subjekta pogovarjanja pojavlja v Blatnikovi zgodbi *O čem govoriva* (*Zakon želje*, 2000), saj že naslov »simbolično ponazarja dejstvo, da se je v obzorju te eksistencialne pozicije po smrti subjekta akcije pojavil subjekt pogovarjanja« (Blatnik 2000: 179).[3] V času skrajnega metafizičnega nihilizma je literatura izčrpane eksistence med predstavniki mlade slovenske proze pogost pojav.

Velikost oz. majhnost zgodb pa lahko razumemo tudi glede na obseg: Blanka Bošnjak (2005: 30) meni, da je majhna zgodba pravzaprav zelo kratka zgodba, dolga le nekaj vrstic (prim. v nadaljevanju navedene primere Bratoževih ali Blatnikovih tekstov), torej le fragment, nepomembna gesta ali gib, ki ne izraža metafizičnih ravni; pogosteje jo razume kot posebno oznako tematike in t. i. minimalističnega sloga (ki je hiter, globalen in vizualen, podoben je po pomoti nastalim fotografijam trenutkov brez posebnosti: svet na njih je brez poudarkov, tema je fragment, gib, gesta, ki ne odloča v resnici o ničemer). Razlike med veliko in majhno zgodbo, med subjektom akcije in subjektom pogovarjanja, se plastično pokažejo ob primerjavi dveh literarnih vrst, tj. romana in kratke zgodbe, kar stori tudi Mary L. Pratt, ki ugotavlja:

> Roman naj bi se meril po ritmu življenjske dobe, kratka zgodba pa po ritmu dneva oziroma po ritmu enega samega trenutka. Lastnosti kratke zgodbe so zgoščenost, osredotočenost in estetska moč, pri romanu pa vsestranskost, celovitost in prodornost. Kratka zgodba doseže enotnost z izpustom: avtor izpusti vse, kar ni absolutno pomembno. Roman doseže isto z vključevanjem: avtor vključi toliko življenjske vsebine, kolikor jo lahko sam kontrolira z izbrano temo. Bralec mnogokrat spremlja v romanu celoten življenjski razvoj neke književne osebe, v kratki zgodbi je avtor časovno omejen, zato se mora bralec zadovoljiti le z epizodo ali detajlom, ostalo mora odkriti sam. Najpogosteje se bo kratka zgodba osredotočila na en dogodek z eno ali dvema književnima osebama. (Pratt 1977: 101–02)

Tomo Virk navaja, da se je subjekt pogovarjanja pojavil »po smrti subjekta akcije«. Gre za t. i. »subjekt *literature izčrpanosti*«, ki je »v svoji akciji omejen« (1996: 92–93). Dodamo lahko, da se v nasprotju z romanom, v katerem se književna oseba razvija skozi določeno obdobje, v kratki zgodbi vse razvije v trenutku spoznanja. Kratka zgodba gradi na vsakdanjih dogodkih in nas uči, zakaj in kako nam navidez nepomembne sile oblikujejo življenje. V njej ni prostora za velike dogodke. Za kratko zgodbo je od romana pomembnejši trenutek preobrata, tj. epifanija, trenutek, ko literarni lik spozna, da življenje ni to, kar je prvotno mislil. Na koncu pripovedi ostaja enak, čeprav je o sebi spoznal nekaj novega, se notranje ne preobrazi. Če torej za romanesknega junaka velja, parafrazirajmo Dušana Pirjevca, da tik pred koncem potovanja spozna, katero pot bi moral ubrati, a je za to že prepozno, pa subjekt kratke zgodbe vidi nešteto poti,

[3] Sicer npr. Anita Vodušek in Miran Štuhec ugotavljata, da se »subjekt v Blatnikovih zbirkah razvija v smeri od razmišljujočega preko otopelega subjekta v zbirki *Menjave kož* do subjekta pogovarjanja v zbirki *Zakon želje*« (2003: 50).

ki se mu zdijo neskončne. To ga največkrat tako plaši,[4] da se na potovanje sploh ne poda, če pa se, mu ne to vlije novih spoznanj. Ne skuša reševati sveta, ker ve, da to ni mogoče, rešiti skuša sebe, svoj življenjski vsakdan.

Kvantitativna, vsebinska in strukturna analiza

Težnjo po komercializaciji in približevanju željam bralcev je zaslediti v povečani produkciji kratke pripovedne proze, kar dokazuje primerjalna analiza kratkoprozne produkcije od leta 1980 do 2000.[5] Poleg zagovornikov aritmetičnega, preštevnega vrstnega opredeljevanja obstajajo tudi njegovi nasprotniki. Matjaž Kmecl ni privrženec enostranskega številskega analiziranja, pravi namreč, da je spodnja meja, tj. število besed kot vrstni kriterij pri noveli, »določljiva samo s kvalitativnimi in ne kvantitativnimi vrednostmi. […] Kvantitativni kriterij je treba tako sprejeti res le za pomožno, začasno merilo, ki ga delovna metoda sama od sebe, v poteku opravljenih raziskav, zbriše in zavrže kot preseženo ali ga preuredi v kvalitativno.« (Kmecl 1975: 53) Kritiki kvantitativnega merjenja besedil so prepričani, da je štetje besed nesmiselno in celo zavajajoče. Bralec naj se bolj kot z dolžino, pravijo, ukvarja z zgradbo in tektoniko literarnega besedila. Empirične analize kratke pripovedne proze so raznovrstne, tako se npr. avtor *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* sprašuje: »Kako dolgo (ali kratko) je kratko?« (Cuddon 1992: 864). Podobna vprašanja si postavlja tudi Ian Reid, ki uporabi primerjavo s tekači na kratke proge: »Kratka proza sodi v tek na 100/200 metrov.« (Reid 1977: 9–12) Res pa je, dodaja, da je lahko kratka proza nepričakovano dolga, pa tudi zelo kratka. Kot primer daljše kratke proze navaja delo D. H. Lawrencea *The Fox* (1923) s 30.000 besedami, kot primer krajše (800 besed) pa Kleistovo *Das Bettleweib von Locarno* (1810). Nekateri slovenski teoretiki, npr. Blanka Bošnjak, kratkost povezujejo z majhnostjo. *The World Book Encyclopedia* (1990: 334) označuje t. i. *short story* v dolžini od 1000 do 1500 besed, kar imenuje *short short story.* To Matjaž Kmecl razume kot »nekoliko krajšo in 'lažjo' short-story.« (1983: 298) Pripovedi, ki obsegajo od 12.000 do 30.000 besed, so v omenjeni enciklopediji imenovane novelete (*novelette*) ali kratki roman (*short novel*). Franck Évrard (1997: 8) prešteva kratko prozo z vidika prostora (po številu besed na stran) in časa (ki ga porabimo za branje). Navaja, da umešča novelo večina teoretikov med pol strani in štirideset strani, čas, ki ga bralec porabi za branje novele, pa je med pol ure in dvema urama. Poudarja, da kriterij kratkosti s kvalitativnega vidika ni posebej uporaben: kakovost je bolj posledica zgoščenosti teme, ritma in tona pripovedi. Kaže se v razmerju med različnimi elementi besedila, zgradbo in spodbuja k ponovnemu branju.[6]

Kvantitativna analiza je pokazala, da v fikcijski prozi osemdesetih let pripada najvišji delež zbirkam, v katerih imajo besedila od 1000 do 1999 besed. Najpogostejša

[4] V Blatnikovi kratki zgodbi *Pismo očetu* beremo:»Preveč možnosti […]. Hočem eno, da ne bo izbire. Da ne bi izbral narobe.« (2000: 106.)

[5] Analiza je bila izvedena za potrebe avtoričine disertacije *Sodobna slovenska kratka zgodba in novela v literarni vedi in šolski praksi* (2002).

[6] »Kratkost ni toliko vprašanje dolžine besedila kot posledica spajanja teme, ritma in tona.« (Évrard 1997: 8).

vrstna oznaka v naslovu ali podnaslovu zbirk je zgodba (17 %), v devetdesetih letih pa novela (20 %). V naslovih in podnaslovih kratkoproznih zbirk oznake kratka zgodba v osemdesetih letih ne zasledimo, prav tako ne v devetdesetih, se pa takrat pojavi zbirni pojem kratka proza. Literarnovedne opredelitve – v analizo so bile zajete literarne kritike, objavljene v strokovnem revialnem tisku, ter spremne besede k posameznim zbirkam – so bolj raznolike: v rabi je trinajst vrstnih oznak, mdr. tudi kratka zgodba – kritiki in teoretiki jo pogosteje uporabljajo v devetdesetih. V osemdesetih letih kritiki najraje uporabljajo pojem zgodba (nad 25 %), v devetdesetih pa se njena raba spusti na približno 9 %, zato pa se občutno poveča raba pojma kratka zgodba. V devetdesetih kritiki tudi pogosteje uporabljajo pojem novela (s približno 13 % v osemdesetih se raba dvigne na 15 %). Zanimivo je tudi, da besedna zveza kratka proza, ki je bila v osemdesetih v rabi v preko 16 %, v devetdesetih pade na približno 7 %, v devetdesetih pa kritiki ne rabijo več pojma krajša proza.

V analizo vsebinskih in strukturnih značilnosti slovenske kratke proze od 1980 do 2000 smo vključili naslednje elemente: konec, začetek, notranji slog, število (in karakterizacija) literarnih oseb ter analizo dogajanja.[7] Pokazalo se je, da ima v devetdesetih letih 57 % analiziranih besedil odsekan konec (v osemdesetih je takih kar 75 %), večina jih ima tudi več kot eno osrednjo književno osebo (48 % besedil jih ima od dve do tri, več kot dva odstotka pa več kot tri), medtem ko je podobno razmerje v osemdesetih značilno za besedila z eno (do največ dvema) osebama. Skopa karakterizacija je pogostejša v osemdesetih letih, v devetdesetih je karakterizacije več: izčrpne je 18 %, posredne pa 15 %. Omejeno dogajanje se v višjem deležu pojavlja v osemdesetih (73 %) kot v devetdesetih letih (55 %), dogajanje je v devetdesetih letih pogosteje zunanje motivirano (v 45 %, ne več le v 27 %). Predzgodba je v osemdesetih letih odsotna kar v 73 % analiziranih besedil, v devetdesetih letih le še v 62 %. Podatki torej kažejo, da je kratka zgodba v primerjavi z novelo bolj značilna za osemdeseta kot devetdeseta leta, zanesljivost teze potrjujejo tako kvantitativna kot vsebinska in strukturna analiza. S tem se teoretična spoznanja o noveli in kratki zgodbi utrjujejo, kar pomeni, da ima sodobna slovenska literarna veda ustrezna merila za razlikovanje obeh literarnih vrst, pravzaprav zanesljivejša od tistih, ki jih za označevanje uporabljajo sami avtorji kratke pripovedne proze.

Kratko pripovedno prozo po letu 1980 producirajo različne generacije ustvarjalcev. Generacijo, rojeno okoli leta 1950, imenujemo tudi generacija nove slovenske proze, to so npr. Marko Švabić, Emil Filipčič, Branko Gradišnik, Uroš Kalčič, Tone Perčič, Milan Kleč. Objavljati so začeli konec sedemdesetih let. Izhajajo iz modernistične tradicije, pisavo zaostrijo v antimimetičnosti in protirealizmu, pogosti so parodični elementi, mešanje perspektiv, realnosti in fantastike. Literarna oseba je navadno žrtev družbe, pojavlja se žanrski in stilni sinkretizem, destrukcija pripovednih stalnic in avtorefleksiv-

[7] Notranja zgradba v kratki zgodbi ni razvita, njeni elementi so samo nakazani, zaradi limitativnega učinka pa je razplet en sam. Novela notranjo zgradbo razvija tako, da uporablja romanopisne postopke, vendar jih ne razvije v vsej celovitosti. Združuje dve pripovedni tehniki: revelacijo in razvoj, kar sproža drugačen učinek, kot ga ima kratka zgodba, ki navadno uporablja le eno pripovedno tehniko. V noveli je poudarek na intenzivnosti, ne ekstenzivnosti kot v romanu. Estetski učinek dosega novela z intenziteto in ekspanzijo, kratka zgodba pa z limitacijo in *kompresijo*.

nost. Produktivni so seveda tudi starejši avtorji, kot npr. Lojze Kovačič (1928–2004), Rudi Šeligo (1935–2005), Marjan Tomšič (1939) in Drago Jančar (1948). Janko Kos (1995) ugotavlja, da Kovačičevo in Jančarjevo ustvarjanje gotovo poleg modernističnih, tradicionalnih pripovednih postopkov, združuje tudi postmodernistične elemente. Pri Jančarju se to kaže zlasti npr. v medbesedilnosti in metafikciji (to z medbesedilnimi namigi na roman Mihaila Bulgakova *Bela garda* ilustrira novela *Smrt pri Mariji Snežni*, v kateri je postmodernistično tudi dojemanje časa in prostora, saj z večnim kroženjem oz. cikličnim vračanjem k isti ali podobni situaciji ustvarjata brezčasnost).[8] Podobno ugotavlja tudi Tomo Virk (1995). Izrazito modernistična so npr. Kovačičeva *Sporočila v spanju,* modernistične značilnosti najdemo še pri Urošu Kalčiču (1951), npr. v zbirki *Numeri* (1996), Milanu Kleču (1954), npr. v zbirkah *Briljantina* (1985) in *Lasje* (1987). Generacija, rojena okoli 1960, se na trgu pojavi v osemdesetih. Prvi znanilci mlajših, sprva so jih imenovali tudi generacija brez karizmatičnih mentorjev, se promovirajo leta 1983, ko izide zbornik *Mlada proza* (Blatnik, Frančič, Stavber); generacijsko oznako mlada slovenska proza prvi uporabi Tomo Virk leta 1988. Generaciji pripisujejo eksplicitno tematiziranje literarnosti in medbesedilnosti, raznovrstno postmodernistično eksperimentiranje (palimpsestnost, simuliranje, imitiranje, citiranje), vračanje v preteklost ter svobodno preinterpretiranje tradicije. Tudi slovenska kratkoprozna produkcija odseva ontološko negotovost v svetu, v katerem je absolutna resnica izginila, dokončno se je zamajala tudi sama resničnost – postala je tako stopljena s fikcijo, da se lahko kaže le kot konstrukt, besedilo, naracija. Ta generacija literature ne razume kot institucijo (nacionalno-moralno in ideološko), predstavlja se neodvisno od mentorjev in literarnih programov. Inovativnost slovenske postmodernistične kratkoprozne produkcije je tesno povezana s svetovno literarno produkcijo – na mlado slovensko prozo vplivajo avtorji ameriške metafikcije Barthelme, Pynchon, Coover, Barth, zgledujejo se še po Borgesu, Garcii Marquezu, Ecu, Kišu, Paviću, Hesseju idr.

Slovensko kratko pripovedno prozo po letu 1980 večinoma zaznamuje minimalistični pripovedni slog (prim. Blatnika, Zabela in Glavanovo). Minimalizem sicer zavrača postmodernistične formalne eksperimente, a

> izhaja iz postmodernistične izkušnje epistemološkega in ontološkega dvoma, se pravi, dvoma o obstoju ene in edine veljavne resnice, pa tudi dvoma o obstoju resničnosti, dejanskosti, le da ne ostaja v tem dvomu, v radikalnem metafizičnem nihilizmu, v zgolj fiktivnem, neavtentičnem svetu, ampak skuša znova vzpostaviti vsaj *minimalno* realnost, in zato ni vračanje k nečemu že preživetemu, temveč je v resnici literatura *po* postmodernizmu (Virk 2006: 26).

Če povzamemo Marka Juvana (1995), lahko sklenemo, da minimalizem na tematski in pripovedni ravni odlikuje čut za atmosfero, tudi za povsem obrobne motive, da so zanj značilni družinski in intimni fabulativni okruški brez dramatizirajoče arhitekture in brez pretenzij po sporočilni globini; stilno pa se odmika od eklekticizma in manierizma medbesedilno-metafikcijskega postmodernizma tako, da goji videz preprostosti,

[8] Novelo sklepa misel, da je usoda muhasta in nas vedno znova postavlja v podobne življenjske okoliščine, hkrati pa »vidi tja, kamor naš pogled ne seže. Mi vidimo komaj čez reko, pa še to ne zmeraj, kakor pripoveduje ta zgodba.« (Jančar 1985: 17).

neumetelnosti in/ali se odpira pogovornosti, vendar ne več zato, da bi ta postala stilno zaznamovana kategorija. Minimalizem je izrazit tudi pri generacijah avtorjev, rojenih po letu 1970, npr. pri Poloni Glavan (1974) in Nejcu Gazvodi (1985).

Osemdeseta na Slovenskem prelamljajo med dvema paradigmama, upoštevajoč tipologijo Blanke Bošnjak: v »prvo paradigmo« (2005: 66) uvršča sodobno slovensko kratko prozo z novimi literarnimi usmeritvami slovenske postmoderne, zato jo imenuje postmodernistični tip, pri katerem je zaslediti pojave, kot so metafikcija, marginalizem, intimizem, minimalizem, individualizem, reinterpretiranje fantastike, mitologizma, pojavlja se mehčanje subjekta, s tem pa pasivnost subjekta, nestrpnost, brezbrižnost. V »drugo paradigmo« Bošnjakova uvršča besedila, v katerih je opaziti »duhovnozgodovinski temelj preteklih literarnih usmeritev (realizma, eksistencializma, modernizma)« (2005: 67), znotraj tega pozna ultramodernistični tip sodobne slovenske kratke proze, iracionalistični ter neorealistični tip (podtipa slednjega sta še minimalistični in posteksistencialistični tip).

Erotična ljubezen v slovenski kratki pripovedni prozi po letu 1980

Erotična ljubezen je v slovenski kratki pripovedni prozi po letu 1980 stalnica, a se vendarle postavlja vprašanje, ali obstajajo med predstavniki t. i. postmodernistične paradigme v pojmovanju erotične ljubezni kakšne podobnosti in/ali razlike. Ali vsi predstavniki postmodernistične paradigme ne glede na generacijsko pripadnost erotično ljubezen razumejo kot majhno zgodbo? Analiza šestih kratkoproznih zbirk, ki so izšle po letu 1980, avtorjev različnih generacij, pri katerih stroka zaznava postmodernistične značilnosti, bo pokazala na morebitne generacijske razlike in/ali podobnosti v pojmovanju erotične ljubezni, pri čemer predpostavljamo, da je erotična ljubezen tudi v postmodernističnem tipu slovenske kratke pripovedne proze lahko velika zgodba, torej da ima erotična ljubezen še vedno lahko moč, ki zaljubljenca temeljito eksistencialno preobrazi. Kot erotično razumemo »čutno ljubezen, ki spremeni razmerje duhovna – telesna ljubezen v korist slednje« (Zupan Sosič 2008: 137). Preučevane bodo zbirke *Pogled angela: trinajst zgodb* (1992) Draga Jančarja (1948), *Zgodbe s panjskih končnic* (1993) Lojzeta Kovačiča (1928–2004), *Igra za deset prstov: kratka proza* (2000) Barice Smole (1948) ter *Moje ženske* (1989) Marta Lenardiča (1963), *Menjave kož* (1990) Andreja Blatnika (1963) in *Gverilci* (2004) Polone Glavan (1974).

Drago Jančar je avtor devetih zbirk kratke proze, začenši z zbirko *Romanje gospoda Houžvičke* (1971), sledijo zbirke *O bledem hudodelcu* (1978), *Smrt pri Mariji Snežni* (1985), *Pogled angela* (1992), *Augsburg in druge resnične pripovedi* (1994), za katero je prejel Evropsko nagrado za kratko prozo, *Ultima creatura* (1995), *Prikazen iz Rovenske* (1998), *Človek, ki je pogledal v tolmun* (2004) ter zbirka izbranih novel *Joyceov učenec* (2008). *Pogled angela* nosi podnaslov *Trinajst zgodb*, v katerih obravnava navidez preproste, poprečne človeške usode, izkaže pa se, da se ljudje v vsakdanjih situacijah, kot so vožnja z avtobusom, poslovno potovanje, zobobol, odnosi med zakoncema soočajo z mističnimi dogodki, ki jih za vedno usodno zaznamujejo. Tako npr. naslovna zgodba pripoveduje o treh naddeterminiranih usodah – Aničini, Kretenovi in starčevi – bralec jih spremlja preko pogleda *camere obscure,* glasu, ki

pripoveduje zgodbo, tj. pogleda temnega angela, ki na osamljeni gorski kmetiji, zaradi snežnih zametov odrezani od sveta, spremlja mlado ženo in njena dva moška – starega in obnemoglega moža ter mladega ljubimca. Ta se pod pretvezo fizične prizadetosti skriva pred vojaškim vpoklicem. Ujeti in nesvobodni so, Anica trpi v dogovorjenem zakonu z bistveno starejšim možem, Kreten se skriva in dni preživlja v hlevu. Na posteljo prikovani starec mu namreč prepove vstop v hišo, to je največ, kar sploh še lahko stori, da bi kaznoval ženino ljubimkanje. Ljubezenski trikotnik vse izčrpava, edini izhod vidi Kreten v starčevi smrti – Anico pregovori, da svojega moža umori. Erotična ljubezen postane gorivo, ki Anico privede v skrajno eksistencialno stisko in zločin: možu položi na telo toliko pijavk, da izkrvavi. V zgodbi *Maj, november* ljubezen ni tako usodna kot v *Pogledu angela*: »Tudi Pepica je bila pripravljena na vse, tudi na to, da majske ljubezni novembra ni nikjer več. Ker njeni upi niso bili nikoli veliki, so bila tudi razočaranja majhna ali celo neznatna. Zato je nanj in na vse skušala pozabiti, kolikor hitro je mogla.« (57) Ljubezen se sicer – podobno kot usoda – poigrava z literarnimi liki, jih žene v skrajne situacije in dejanja, a navadno se izkaže, da se vse ponavlja, da je ljubezen podobno kot usoda muhava, vsem se dogaja to, kar se zgodi »slehernemu med nami« (*Ultima creatura*). Jančar se tako od svojih modernističnih začetkov, v katerih se je posvečal zlasti vprašanju zgodovine, ki se kot muhava usoda nenehno ponavlja in tako kroji življenje in delovanje posameznika, obrača k intimnim zgodbam. V nekaterih od njih ima erotična ljubezen še vedno tako transformativno moč, da literarne osebe, ki sledijo klicu erosa, zberejo dovolj moči za pomembne življenjske spremembe, v drugih zopet gre le za ljubezensko preigravanje. V *Pogledu angela* žene ljubezen do mladega ljubimca navidez preprosto, skrbno in ljubeče kmečko dekle v zločin. Eros je gonilo, ki zmore Anico tako preobraziti, da stopi čez rob in si vzame svobodo odločanja o življenju in smrti svojega moža, zato bi težko trdili, da gre v *Pogledu angela* za erotično ljubezen kot majhno zgodbo.

V poetiki Lojzeta Kovačiča ima zbirka *Zgodbe s panjskih končnic* (1993) zaradi številnih postmodernističnih postopkov posebno mesto. V zbirkah kratke proze *Ključi mesta* (1964), *Sporočila v spanju* (1972), *Vzemljohod* (1993) in *Ljubljanske razglednice* (2003) sicer prevladujejo modernistične značilnosti, *Zgodbe s panjskih končnic* pa združujejo nekatere postopke, kot so *rewriting*, intertekstualnost in samocitiranje, ugotavlja Alenka Koron in dodaja, da se v zbirki pojavlja rekurenca različno variiranih motivov, prizorov, podob, delov besedila ali povzemanj lastne življenjske zgodbe iz nekega njegovega besedila v katerem od sledečih ali v celem nizu besedil (2006: 149–161). Deset zgodb, ki se začenjajo z zvezo *Zgodba o …*, je vpetih v okvirno pripoved malarke Marjance. V sklepnem delu okvirne pripovedi je okvir rahlo zabrisan, deluje kot k avtoreferenčni avtorski epilog, ki med drugim razkrije eno osrednjih povezujočih idej zbirke, namreč da se onostranski svet vedno znova izkaže kot ponovitev tostranskega: »Ne glede na spremembe se v njem pod zemljo ni zgodilo nič novega: smrt se je spet izkazala kakor neskončno ponavljanje življenja.« (46) Ponavljanje življenjskih okoliščin v svetu mrtvih in živih kaže na cikličnost zbirke, Alenka Koron jo imenuje linearni ali sintagmatski tip cikla, »v katerem se med besedili ne oblikujejo izrazitejša, dominantna kavzalna razmerja, temveč le variiranje ali kvečjemu stopnjevanje spoznanja o posameznikovi samotni ujetosti v svet, ki niti po smrti nima alternative, ter spoznanja o

vlogi umetnika, ki živi in oznanja to resnico, ki se je ljudje bojijo.« (Koron 2006: 155) Zbirka tematizira odnos med življenjem in smrtjo oz. brisanje meja med njima, kar učinkuje kot alegorija arhetipskega, karnevalskega ambivalentnega spoštovanja smrti in kljubovanja smrti preko nagonskih strasti, kot so ljubezensko hrepenenje (*Zgodba o orjašu Glasu, Zgodba o mrtvi Ljudmili, Zgodba o Gregorju in veliki ladji, Zgodba o Klemenu in njegovi ljubezni, Zgodba o Josu Maluku, zadnjem drvarju v raju*), težnja k umetnosti (*Zgodba o krošnjarju Jarmazu, Zgodba o čudaku Juriju in njegovi muhi, Zgodba o rezbarju Anzi in gospodarju Anžlu, okvirna pripoved o malarki Marjanci*) ter nagonskost (*Zgodba o veseli Johanci, Zgodba o dvoglavem sinu*). Sporočilo *Zgodbe o mrtvi Ljudmili* se sklada s sporočilom okvirne pripovedi, pri čemer dogajanje vodita spopad med *erosom* (Ljudmila) in *thanatosom* (mati). Ta pooseblja arhetip velike/strašne matere (»huda mati«), ki življenje daje, a ga tudi jemlje. Mati za svoje brutalno dejanje poprosi za dovoljenje »Brezmadežno«, a se v svojih dejanjih povsem razlikuje od zgledne krščanske matere, ki naj bi bila čista, brezmadežna, žrtvujoča se, vseodpuščujoča. Kljub strogi patriarhalni vzgoji – Ljudmile ne pusti nikamor, v hiši nimajo ogledal, da se v dekletu ne bi porodila nečimrnost – hči (morda pa prav zato) sledi nagonskim strastem, ljubezenskemu hrepenenju do Jurija, svobodnjaka in fičfiriča. Mati jo ob spoznanju, da je izgubila nedolžnost, pahne v kotel z vrelo vodo in jo tako umori. (Motiv matere morilke srečamo že v antičnih pripovedkah, razlika med Medejo in Ljudmilino materjo pa je precejšnja: Medeja umori otroke v blaznosti, Ljudmilina mati pa je hladnokrvna in mori premišljeno.)[9] Ljudmila sledi naravnemu, mati pa nenaravnemu, kar je značilna črno-bela konfrontacija likov in zakon polarizacije v ljudski pravljici. Shematična dinamika med dobrim in zlom ter čudežni elementi se napajajo iz ljudskega slovstva in mitologije, kjer je najti arhetip velike/strašne matere, tega razdiralnega ženskega arhetipa. Jurij ne more sprejeti Ljudmiline smrti: z mrtvo občuje in izreče urok, ki jo oživi, srečno živita, dokler mati ne izve, da hči ni resnično mrtva. Na vnovični morilski pohod tokrat odide z duhovnikom, temu Ljudmila tik preden gre prostovoljno v smrt zaupa, da pričakuje Jurijevega otroka. Duhovnik jo zapre v krsto, ob spuščanju v grob pa »se je iz skrinje zaslišal vesel krik novorojenčka« (26). V odprtem koncu se življenje in smrt znova tesno prepletata. Erotična ljubezen tu posameznika – podobno kot v Jančarjevem *Pogledu angela* – znova preobrazi, celo v smer erotične patologije (nekrofilije) in mu ne glede na nenaklonjene življenjske okoliščine vlije dovolj poguma in moči (pa tudi nadnaravnih sposobnosti) za pomembne eksistencialne spremembe.

V osemdesetih in devetdesetih letih je erotična ljubezen pogosto prikazana kot izpraznjena, medosebni odnosi so površni, v ospredju so zgolj ljubezenska preigravanja, kar tematizirajo npr. kratke zgodbe Franja Frančiča (1958), Andreja Moroviča (1960), Braneta Mozetiča (1958), P. Travna (Peter Mlakar, 1951), Andreja Blatnika (1963) in Milana Kleča (1954). Z moške perspektive jo kažeta npr. Lenardičevi zbirki

[9] Evripidova Medeja potem, ko jo zajame blaznost, ko ljubljeni mož Jazon sporoči, da se bo ločil od nje ter se poročil z mlajšo in lepšo Glavko, hčerko korintskega kralja Kreonta, umori najprej Glavko, nato pa še svoje tri sinove. Medeja si govori: »Pozabi, nesrečnica, da so to tvoji otroci, ki si jih ti rodila. Pozabi to le za eno uro. Potem jih objokuj vse življenje. Samo dobro jim storiš. Če jih ti ne umoriš, bodo umrli od sovražne roke.« (Schwab 2005: 203)

Moje ženske (1989) in *Še večji Gatsby* (1994) ter Pušavčeva (1962) *Zbiralci nasmehov* (1992) (700–5800 besed), z ženske pa npr. zbirke, spodbujene z razpisi Urada za žensko politiko,[10] ter npr. zbirke Milojke Žižmond Kofol *Polovica ženske* (1990) in *Levitve* (1991). V omenjenih primerih ne gre za besedila, v kateri je spolni stik reduciran zgolj na seksualnost, kar je po Alojziji Zupan Sosič (2008: 137) značilno za pornografsko literaturo (ki je trivialna, še dodaja). V zgodbah ljubezenskega preigravanja gre za analize odnosov med spoloma, v katerih so izpostavljene telesne komponente, pa vendar emocionalno-intelektualne vezi niso pretrgane, res pa je, da so odnosi med zaljubljenci površinski. Janko Kos je tako Lenardičeve tekste označil kot

> koncizne, izvirne, slogovno in jezikovno izjemno enovite /…/, v katerih se mešata stvarnost in domišljija, vsakdanji verizem in hermetična ironija; po snovi, motivih in temah nadaljuje Klečevo prozo, lahko pa bi jim našli povezave s Kafko, Millerjem ali Bukowskim. Kljub temu, da je zmes ironije, refleksije in izmišljije v Lenárdičevih tekstih težko ulovljiva v pojmovno oznako in bi jim tudi ime modernizma ne ustrezalo, pa skoraj ne more biti dvoma, da je v psihološkem smislu ta mešanica vendarle resnična, osredotočena okoli jedra, ki ga lahko imamo za resnico avtorja, njegove subjektivitete, osebnosti in s tem življenjskega sveta (1995: 145).

Prvoosebni Lenardičev pripovedovalec je nesocializiranec, ki kljub poskusom, da bi z okolico vzpostavil družbene vezi, ostaja osamljen. V arhaično sarkastičnem in naivno deskriptivnem jeziku poroča o neuspelih poskusih, da bi navezal tvoren stik z nasprotnim spolom. Njegovo ime (Hijena) nakazuje, da je hkrati mrhovinar in nočni plenilec, neuspešni Casanova, ki išče uteho v pijančevanju, brezdelju in samopomilovanju. Ko ženska odide (odhajajo pa pogosto in za vedno), se odene v plašč skrivnostne odsotnosti: zapre se v stanovanje, ne odgovarja na telefonske klice, se vdaja pijači (*Heda*). Redko zmore aktiven upor zoper nesrečno življenjsko usodo, če pa, se akcija razplete njemu v škodo (*Nesrečni Danilo*). Pogosto razmišlja o umoru ljubljene, npr. v *Nesrečnem Danilu*, *Moji ženski*, *Iz mojega življenja*, *Devici*, ali pa je do nekdanje partnerke pasivno agresiven, partnerico npr. ignorira in z njo prekine komunikacijo (v zgodbi *Gospodična*), jo prezira in vara (v zgodbi *Heda* pripelje v stanovanje mlado dekle in z njo občuje, čeprav ve, da je Heda v sosednji sobi: »Zadržala sva se dobršen del noči; Heda je medtem, domnevam, ležala v postelji in si grizla ustnice.« [1989: 27]), se čustveno umika (v zgodbi *Španka* po ljubezenskem razočaranju ne prihaja več v šolo, lepe sošolke se izogiba) ipd. Fizično nasilje nad ljubljeno ni redko, npr. v zgodbi *Moja ženska* se ženski maščuje, ker je »Lepe noči […] odvrgla telefon, ko sem ji opisoval svoje iskrene želje po njej.« (1989: 8), zato jo naslednjega dne pričaka pred šolo, ji prisoli zaušnico, zgodba pa se konča z grožnjo: »Trpkó mi je kljub vsemu, ampak danes ji bom storil zlò.« (1989: 10) V skrajnem primeru zločin celo izvede, nekdanjo ljubico umori, in postane homoseksualec (*Balada o volu*). Prvoosebni pripovedovalec o sebi nima najboljšega mnenja, npr. v *Pritlehni pripovedi* pravi: »Poleg tega sem – prejkone – hud lenobnež, dolgočasen postopač ter svojski homoseksualnik, skratka,

[10] Nataša Hrastnik (ur.), *Zaznamovane: ženske zgodbe,* Ljubljana, Mihelač, 1994. Nataša Hrastnik (ur.), *Ženski zalivi: ženske zgodbe,* Ljubljana, Mihelač, 1996. Maja Novak (idr.), *Ne bomo več pridne: ženske zgodbe,* Ljubljana, Mihelač, 1997.

nisem kakšen pesnik, ampak prasec.« (1989: 56) Ženske ga neskončno privlačijo, a se jih tudi neskončno boji, razočaranje po neuspešnem osvajanju navadno transformira v (avto)agresijo[11] (a za samomor nikoli ne zbere dovolj poguma). Tako npr. v naslovni zgodbi zapiše: »Takrat mi je jasno [ko ga ženska zavrne], da bi se moral že davno ubiti.« (8) Čeprav pripovedovalec navaja, da se zaradi ljubezenskega neuspeha znajde v težki življenjski stiski, pa bralec vendarle te stiske ne doživlja tako globoko, saj gre za nezanesljivega pripovedovalca, ki rad le veliko in glasno govori. Opisano nas prepričuje, da je erotična ljubezen v kratki prozi Marta Lenardiča zgolj ljubezensko preigravanje, kar se kaže v motivih don Juana ter ponavljajočih se motivih kratkotrajnih in nezavezujočih spolnih razmerij.

Poleg tematiziranja medosebnih odnosov, ki so privlačni zlasti za tiste predstavnike mlade slovenske proze – Marko Juvan (1995) jih imenuje tudi subjektni realisti ali individualisti (Möderndorfer, Kleč, Morovič, Mozetič, Kleč, Lenardič idr.) –, ti problematizirajo tudi urbano okolje:[12] kaže se odpor do intelektualizma, pisanje je stvarno, neposredno in daje vtis avtobiografskosti. Spontani jezik pronica iz intimnih položajev, ki dajejo vtis trenutnosti in v katerih se pokaže nezmožnost komunikacije subjekta s svetom in soljudmi. Subjekt to kompenzira s pisanjem (prim. Möderndorferjeva Veronikina pisma iz zbirke *Total*, 2000 in Klečev *Dodatek Prijatelju*, 1998). Ker gre pri tem tipu besedil na slogovni, pa tudi na motivno-tematski ravni večinoma za realno predstavljanje stvarnosti, ga Bošnjakova – prevzemajoč Čandrov neologizem –, imenuje neorealistični tip kratke proze, v katerem se lahko pojavljajo tako elementi visokega kot nizkega (npr. v novelah Janija Virka v zbirki *Moški nad prepadom*, 1994). Posebna podtipa te kratke proze se ji kažeta minimalistični in posteksistencialistični tip, »ki izhaja iz duhovno-zgodovinskih temeljev eksistencializma, hkrati pa se je ta tradicionalni način pisanja, ki je upovedoval človekovo eksistencialno vrženost iz sveta in negotovo subjektovo identiteto, dopolnil z modernejšimi postopki postmodernizma, minimalizma, intimizma, kjer se zanimanje za kolektivno usodo sprevrže v opis intimnih doživetij« (2005: 53–54). Minimalizem se kaže zlasti pri Blatniku in Glavanovi, in to na formalni ravni v rabi dialoga, monologa, kar ga približuje dramatiki,

> na zvrstnem [..[/ v uporabi kratke in t. i. majhne zgodbe. V minimalističnem tipu so opazna tudi sredstva oblikovanja, ki so značilna predvsem za postmodernizem, s čimer mislimo na medbesedilnost (citatnost) in nekatere metafikcijske prvine. Pogosta je tudi tema človekove vrženosti v sodobni svet, kar je pravzaprav tematska dominantna značilnost posteksistencialističnega tipa. Stil pisanja pa je v minimalističnem tipu literature vseskozi realističen. (Bošnjak 2005: 55)

Posteksistencialistično tradicijo večinoma zastopajo zgodbe Draga Jančarja in Janija Virka, pa tudi Petra Božiča (*Človek in senca*, 1990). Pri Jančarju je treba opozoriti, da

[11] Kar ilustrira njegova prošnja iz kratke zgodbe *Pička:* »Draga pička, vrni se, vrni se k meni. Pička, jaz te ljubim.« (103)

[12] Npr. pri Igorju Zabelu (*Strategije. Taktike*, 1985), Janiju Virku (*Preskok*, 1987 in *Vrata in druge zgodbe*, 1991), Silviji Borovnik (*Strašljivke*, 1990), Aleksu Šušuliću (*Kdo mori bajke in druge zgodbe*, 1989), Vinku Möderndorferju (*Čas brez angelov: zgodba v treh različnih pripovedovanjih*, 1994 in *Tarok pri Mariji*, 1994).

ostaja družbeno kritičen in polemičen. Posteksistencializem v sodobnejši obliki vidi Bošnjakova v Blatnikovi zbirki *Zakon želje* (2000), posebej v zgodbi *Pismo očetu*, ki se motivno-tematsko in strukturno navezuje na zgodbo Maksa Kuba (Samo Kuščer) *Odprto pismo Bogu* (*Čas kratke zgodbe*, 1998). V Blatnikovi različici posteksistencializma ima »sicer individualna in na videz nesmiselna usoda posameznikove eksistence nek presežen smisel, kar pa je bistvena razlika v primerjavi z večno odprto *carverjevsko* (minimalistično) »malo« zgodbo« (Bošnjak 2005: 58). Ljubezen kot majhna zgodba je v Blatnikovem kratkoproznem opusu stalnica. Takšna se kaže že v njegovem prvencu *Šopki za Adama venijo* (1983), pa tudi v zbirki *Biografije brezimenih* (1989), *Menjavah kož* (1990) ter zbirki, leta 2002 nagrajeni z nagrado Prešernovega sklada, *Zakon želje* (2000). Blatnikov subjekt je naveličan sam sebe, naveličanost pa briše potovanje, kakor se npr. kaže tudi v romanu *Tao ljubezni* (1996): »Si spet pozabil, da greva na vsako pot zato, da greva, in ne zato, da prideva?« (27) Ljubezen v tem romanu pomeni, kakor navaja Tomo Virk, iti drugam, ljubezen je razumljena kot spreminjanje, je nedoumljiva, mora ostati skrivnost in osmišlja bivanje. Drugačna se kaže v zbirki *Menjave kož*, npr. v kratki zgodbi *Vlažne stene,* v kateri spremljamo dialog med prvoosebnim pripovedovalcem in žensko. V zadušljivi kopalnici, ki pomenljivo odraža počutje moškega, se odsekano pogovarjata, njun dialog je podoben streljanju z besedami – ponavljanje glagola reči zbuja občutja tesnobnosti in napetosti, situacija je skrajno neprijetna: v kopalnici je soparno in vroče, po stenah tečejo kapljice vode, moški, oblečen v sivo tvidasto obleko, skuša izvedeti, zakaj je v njegovi spalnici gol črnec. Plehka in gospodovalna ženska popolnoma obvladuje situacijo, stalnemu partnerju priznava lažno mesto gospodarja hiše: »Naj sliši, reče. Naj ve, kdo je gospodar.« (110) ter mirno prizna, da je moški v spalnici njen novi ljubimec. Varani je nebogljen in razorožen: izbrati mora med ljubezenskim trikotnikom ali samskim življenjem. Dominatni in manipulativni ženski se ne zna in ne zmore upreti: »Pobere brisačo. Mislim: zdaj se bo spet ogrnila. Potem bom lahko povedal, kar ji gre. Potem bom lahko. Ne ogrne se.« (110). Nestanovitnica ga celo tolaži z besedami: »Ne jemlji tega osebno, reče. Morala sem pač najti še enega, saj razumeš. Proti tebi nimam nič. Vse je samo matematika.« (109) Ženska prevzema moške atribute moči, moški pa se temu niti ne poskuša upreti. Na neki način gre za zamenjani tradicionalni spolni vlogi, kar nakazuje že naslov *Menjave kož* – v sodobnem svetu lahko identitete in vloge menjamo, smo, kdor koli želimo (ne glede na spol). Odnos do sveta in vrednote diktirajo mediji in Amerika. Moški si namreč dopoveduje in si vliva pogum: »Moj glas odločen in samozavesten. Richard Burton, ki igra Tita.« (108), ženska pa svoje varanje upravičuje z besedami: »Zame, reče. Zaradi ameriških raziskav.« (109). V kratki prozi Andreja Blatnika se ženske pojavljajo v vlogah zunajzakonske partnerice, žene, prešuštnice, matere, usodne ženske, ljubice, nasploh pa nad moškimi dominirajo. Ljubezenska razmerja so prikazana v fazi, ko zaljubljenosti ni več, ljubezni pa kot da ni, partnerja se veliko pogovarjata, a govorita drug mimo drugega in se ne poslušata. Njuno razmerje je odtujeno, dolgočasno, neizpolnjujoče, življenje jima narekujejo mediji in želje, zato lahko trdimo, da gre t. i. majhne ljubezenske zgodbe.

Barica Smole (1948) je izdala tri zbirke kratke proze *Katarina* (1997), *Igra za deset prstov* (2000) in *Kamendan* (2003), leta 2007 pa še roman *Reka slezenaste barve.*

Značilno za ženske avtorice, rojene pred letom 1960, je, da na literarno prizorišče s prvenci praviloma stopajo šele v devetdesetih letih, npr. Marija Sreš (1943) z zbirko kratke proze *Tam, kjer kesude cveto* (1998), Maruša Krese (1947) z zbirko poezije *Danes* (1989) oz. prvencem kratke proze *Vsi moji božiči* (2006) ali Marija Mercina (1948) z zbirko kratke proze *Imena* (1992). Nekatere celo šele po letu 2000, npr. Marjanka Rebula: *Vas na jasi in druge čudne zgodbe* (2007) in Evelina Umek (1939) s kratko prozo z naslovom *Mandrija in druge zgodbe*. Zbirko *Igra za deset prstov* sestavlja 24 kratkih zgodb, v nekaterih najdemo tudi značilnosti t. i. moderne *short story* (Virk 2004), te so poudarjeno lirične, v njih ni dogodka, prav tako ni kronološkega poteka dogajanja, gledišče je zoženo, poudarek je na predstavitvi občutij, atmosfere in notranjega izkustva, slog je poudarjen. V zgodbah nastopa malo oseb, te so skromno označene. Poigravanje s postmodernističnim postopkom citatnosti in brisanja meje med visokim in popularnim najdemo v uvajanju različnih besedilnih zvrsti v kratke zgodbe, npr. televizijskega oglasa ali osmrtnice, tudi z medbesedilnimi namigi na druga literarna besedila, kar postane izrazito v zbirki *Kamendan* (npr. v zgodbah *Metamorfoza Amelije P., Rdeči šal*, *V enem stavku*). Prevladujoča perspektiva v *Igri za deset prstov* je ženska, izjema je zgodba *Tretjič, zadnjič in nikoli več*. Ženske Barice Smole so ujete v vsakdan, prežet z neuspešno komunikacijo in neizpolnjujočimi odnosi z moškimi. Njihovo erotično življenje je rutinsko, moški svojih žensk večinoma sploh ne poslušajo (*Nedeljska priloga, Jutro, nakar še dan*), ženske pogovor najpogosteje preprosto izsilijo (npr. v zgodbi *Igra za deset prstov* je prepir o obliki prstov na nogah le sredstvo za sproščanje napetosti, nekakšna igra za popestritev njunega odnosa). Ženske Barice Smole vejo, po katerem orožju morajo poseči, če želijo kaj doseči v odnosu s svojim(i) moškim(i): »Dedci. V resnici moraš biti samozadostna, le pretvarjati se moraš, da nisi.« (8) Pretvarjajo se, da so ranljive, pasivne, da potrebujejo pomoč, trudijo se torej, da bi moškim ugajale, ugajajo pa jim, če se odpovejo svoji avtonomiji, če postanejo le objekt, s katerim moški lahko (navidezno) manipulira. Kljub temu da se ženske zavedajo, kako se morajo vesti, da bodo pritegnile pozornost in postale erotično zanimive za svoje moške, ostajajo osamljene in iščejo uteho v svetu domišljije in ustvarjalnosti (*Ptici, O mopsih in drugih, Drama na glavni ulici, Molk, Čeveljci, Evino popoldne*). V zbirki *Igra za deset prstov* so ljubezenski odnosi neizpolnjujoči – ženski liki si sicer želijo velike ljubezni, a je v svoja življenja ne znajo in ne zmorejo privabiti. Odnosi med spoloma so izpraznjeni, subjekti so izgubljeni v svojih malih življenjih in se bolj ali manj neuspešno spopadajo z vsakdanjostjo.

Kako pa se ljubezen kaže v zbirki *Gverilci* (2004) Polone Glavan (1974)? V ospredju so zlasti zgodbe o izpraznjenih medosebnih odnosih, erotična ljubezen med spoloma je poligon preizkušanja moči. V kratki zgodbi *Pravzaprav* se pogovarjata brezimna moški in ženska, edina akcija je pogovor, ki je minimalističen in brez prave vsebine, kar odraža izčrpanost in površinskost njunega odnosa. Prvoosebni pripovedovalec je do ženske apatičen, deluje utrujeno, nezainteresirano. Poskus preseganja obstoječe monotonosti se kaže v bizarnem razmišljanju o tem, kako bi njuna ljubezen lahko postala velika ljubezen (kakršno je doživela npr. Trnuljčica), razmišljata, da bi naredila samomor, ki bi bil medijsko zanimiv. Zabava ju misel, kako bi njuno tragično smrt sprejelo okolje, morda, pravita, bi prišla celo v filme, časopise, njun samomor

bi bil krasen motiv za tragedijo, ves svet bi vedel za njiju. Tragika njune ljubezni in bivanja je v tem, da se nič ne spreminja, vse ostaja enako, tudi smrt. Kot se ne znata pogovarjati, ne znata živeti, ljubiti. Njuno življenje je obsojeno na eksistiranje. Subjekt pogovarjanja je tu, podobno kot pri Blatniku, ekspliciten, edina akcija je pogovor o banalnih vsakdanjostih – v času skrajnega metafizičnega nihilizma je subjekt obsojen na životarjenje in neuspešno spopadanje z vsakdanjimi težavami, ki pa jih ne zna ali ne zmore rešiti. Glavanova v minimalističnem slogu slika sodobno družbeno problematiko, zato ji upravičeno nekateri dajejo pridevnik urbana (proza). Na tematski in pripovedni ravni je zaznaven čut za atmosfero, njeni liki se sodobnem urbanem okolju, v svetu brez poudarkov, spopadajo s svojimi majhnimi življenji, iz katerih ne vidijo izhoda, tare jih samoodtujenost. Gre za slehernike, ki so izgubljeni in osamljeni v svoji lastni eksistenci. Razvodenele medosebne odnose imajo tudi liki v zgodbah *Natte, Vinko, Janko in Metka, Nenavadna identiteta Nine B* idr. Tako ima npr. ženska v zgodbi *Vinko* namišljenega prijatelja Vinka, ki ima vse tiste lastnosti, ki jih pogreša pri svojem resničnem, pogosto odsotnem partnerju.

Ob primerjavi ženskih likov v zbirkah kratke proze dveh ženskih avtoric, Glavanove in Smoletove, predstavnic dveh generacij, ugotavljamo, da se ljubezenske želje ženskih likov pri obeh večinoma kažejo kot hrepenenje po komunikaciji in revitalizaciji razmerij. Njune ženske so osamljene, le redko dejavno posežejo v življenjske okoliščine, v katere so vpete. Želijo so občutka pripadnosti, čustvene in tudi materialne varnosti, zato so pripravljene zatisniti oči pred varanjem in vztrajati v izčrpanih partnerskih razmerjih. Zanimivo je, da je Smoletova kot ženska predstavnica starejše generacije v upodabljanju erotične ljubezni bližje mlajšim avtorjem kot njena starejša kolega, res pa je tudi, da je Smoletova na literarno prizorišče stopila šele v 90. letih, najprej kot avtorica na natečaju ženske kratke proze, v okviru katerega je izšla zbirka *Zaznamovane: ženske zgodbe* (1994).

Sklenemo lahko, da analize kratkoprozne produkcije po letu 1980 potrjujejo teoretična spoznanja o noveli in kratki zgodbi, pokazalo se je, da je kratka zgodba v primerjavi z novelo svoj produkcijski vrh doživela v osemdesetih letih, in še, da ima sodobna slovenska literarna veda ustrezna merila za razlikovanje obeh literarnih vrst, pravzaprav zanesljivejša od tistih, ki jih za označevanje uporabljajo avtorji kratke pripovedne proze. Postmodernizem se v slovenski kratki pripovedni prozi po letu 1980 kaže zlasti kot minimalizem, metafikcija in literatura izčrpane eksistence. Izrazitejši postaja pojav, imenovan zgodbarstvo (tudi fabulacija), ki označuje postmodernistično samozadostnost zgodbe, na katero se ne vežejo zunajliterarni pomeni. Resnica zanjo ni potrebna, lahko pa si privošči konstrukte in jezikovne igre, kar kažeta npr. analizirani zbirki Andreja Blatnika in Polone Glavan. V majhnih zgodbah, napisanih v minimalističnem slogu, nastopa subjekt pogovarjanja, saj je edina akcija, ki jo tak subjekt zmore, pogovor. Preverili smo še, ali se erotična ljubezen v postmodernističnem tipu slovenske kratke pripovedne proze ne glede na generacijsko pripadnost posameznega avtorja vedno kaže kot majhna zgodba. Izkazalo se je, da se Drago Jančar in Lojze Kovačič kljub sicer izrazitim postmodernističnim elementom vendarle v pojmovanju erotične ljubezni večinoma še nagibata k eksistencialistično-modernistični estetiki šestdesetih in sedemdesetih let, Barica Smole pa je s svojo poetiko bližje mlajšim piscem (rojenim

po letu 1960), ki so intelektualno zrasli ob filozofih in pisateljih postmoderne. Tako je erotična ljubezen pri Smoletovi in mlajših avtorjih pogosto prikazana kot izpraznjena, erotični odnosi so površni, v ospredju so zgolj ljubezenska preigravanja, ki se kažejo v motivih don Juana, kratkotrajnih in nezavezujočih spolnih razmerij, medtem ko se pri Jančarju in Kovačiču erotična ljubezen še kaže kot tista sila, ki literarne osebe lahko korenito notranje preobrazi.

Viri

Andrej Blatnik, 1990. *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica.
– – 2000. *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.
Polona Glavan, 2004. *Gverilci*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
Nataša Hrastnik (ur.), 1994. *Zaznamovane: ženske zgodbe*. Ljubljana: Mihelač.
Drago Jančar, 1992. *Pogled angela: trinajst zgodb*. Ljubljana: Mihelač.
– – 1985. *Smrt pri Mariji Snežni: novele.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
Lojze Kovačič, 1993. *Zgodbe s panjskih končnic***.** LJ: MK (Nova slovenska knjiga).
Mart Lenardič, 1989. *Moje ženske*. Ljubljana: MK (Pota mladih).
Barica Smole, 2000. *Igra za deset prstov: kratka proza*. Trebnje: Samozaložba.
Gustav Schwab, 2005. *Najlepše grške pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
Tomo Virk (ur.), 1998. *Čas kratke zgodbe*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Literatura

Blanka Bošnjak, 2005. *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi*. Maribor: Slavistično društvo.
J. A. Cuddon, 1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* London: Penguin Books.
Franck Évrard, 1997. *La Nouvelle.* Pariz: Seuil.
Marko Juvan, 1995. Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država: iz 80. v 90. leta. *XXXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 123–39.
Matjaž Kmecl, 1975. *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Obzorja.
– – 1983. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Univerzum.
Alenka Koron, 2006. Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: *Zgodbe s panjskih končnic* Lojzeta Kovačiča. V: Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza.* Obdobja 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
Janko Kos, 1995. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
Mary Louise Pratt, 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse.* Bloomington: Indiana University Press.
Ian Reid, 1977. *The Short Story*. London: Methuen & Co.
Tomo Virk, 1989. Kako so velike zgodbe postale majhne. Andrej Blatnik. *Biografije brezimenih*. Ljubljana: Aleph (Aleph 17).
– – 1995. Temni angel usode: prozni opus Draga Jančarja. *Literatura* 7/43. 73–93.
– – 1996. Literatura izčrpane eksistence. *Literatura* 8/56 (februar 1996). 89–96.
– – 2004. Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi. *Slavistična revija* 52/3. 279–293.
– – 2006. *Sodobna slovenska krajša pripoved*. Ljubljana: DZS (Klasje).
Anita Vodušek, Miran Štuhec, 2003. Subjekt v kratki prozi Andreja Blatnika. *Jezik in slovstvo* 48/2. 37–51.

Alojzija Zupan Sosič (ur.), 2008. *V tebi se razraščam: antologija slovenske erotične poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Alenka Žbogar, 2007. *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.

Summary

The article sheds light on the changes in Slovene short fiction after 1980 and explains why they have been occurring, using quantitative, structural, and content analysis of Slovene short fiction at the turn of the millennium. Analyses of short-fiction production after 1980 confirm theoretical findings about novella and short story. They show that, compared to novella, the short story reached its production peak in the 1980s, and that Slovene literary criticism possesses appropriate criteria to distinguish the two literary genres; in effect, they are more reliable than the ones used by the authors of short fiction. The author finds that post-modernism after 1980 in Slovenia appears primarily as minimalism and the literature of exhausted existence. Increasingly pronounced is the phenomenon called fabulation, which characterizes a post-modern self-contained fabula, i.e., without extra-literary meanings. Truth is not important to it; instead, it makes use of compilations and linguistic games. The most typical examples of this phenomenon in Slovene short fiction are the narratives of Igor Bratož, Andrej Blatnik, Branko Gradišnik, and Polona Glavan, in which one should not seek deeper meanings; instead, they allow the reader to imagine what the ending of the short story should be like. In a miniature the subject of conversation appears, as the only action that this subject is capable of is conversation. How big or small the stories are can also be understood depending on their size: a miniature is understood as a very short story, i.e., only a few lines in length, a fragment, an unimportant gesture or move that does not express any metaphysical planes; it is more often understood as a special characterization of the theme and the so-called minimalistic style. The author was also interested how erotic love is presented in the post-modern type of short fiction, particularly if representatives of various generations understand erotic love as small story. She finds that Drago Jančar (1948) and Lojze Kovačič (1928–2004), despite strong post-modern elements in their understanding of erotic love, mostly lean towards the existential-modernistic aesthetics of the 1960s and 1970s, while the poetics of Barica Smole (1948) is closer to younger authors (born around 1960), who grew intellectually with the philosophers and writers of post-modern period, which is reflected in their production. Erotic love in the works of Smole and younger authors, born after 1960, i.e., Mart Lanardič, Andrej Blatnik, and Polona Glavan, is shown as hollow, erotic relations are superficial, in the forefront are flirtations, which is reflected particularly in the motif of a short-lived and non-binding sexual relationship, while in Jančar's and Kovačič's work erotic love is still the force that can fundamentally transform literary characters on the inside.