

MAGIČNOST RESNIČNOSTI V SLOVENSKIH IN POLJSKIH KRATKIH PRIPOVEDNIH OBLIKAH

Za poljsko in slovensko prozo devetdesetih let preteklega stoletja so med drugim značilne tri koncepcije predstavljenega sveta: 1. beleženje dejstev, dogodkov in stališč, 2. domišljjski palimpsesti, 3. iskanje kompromisa med čutno in razumsko zaznavo sveta ter skrivnostjo, zajeto v večnih zakonih bivanja. Opazno se je namreč spremenil odnos ustvarjalcev do *mimesisa*, ki kot element literarne igre vse pogosteje kaže svojo nezadostnost. Novele Vlada Žabota (*Bukovska mati*), Olge Tokarczuk (*Omara, Deus ex ...*) in Pawła Huelleja (*Miza, Stric Henrik*) nihajo med drugo in tretjo koncepcijo predstavljenega sveta.

poljska in slovenska proza devetdesetih let, magična resničnost, mimesis, fikcija

The Polish and Slovene prose of the 1990s is characterised, among other things, by three concepts of the presented world: 1. the recording of facts, events and standpoints; 2. imaginative palimpsests; 3. the search for compromise between the emotionally and intellectually perceived world and the secretive, trapped by the eternal laws of existence. There has been a noticeable shift in the writer's attitude to mimesis, which ever more frequently reveals its inadequacy as an element of the literary game. The novellas of Vlado Žabot (*Bukovska mati*), Olga Tokarczuk (*Omara, Deus ex ...*) and Pawel Huelle (*Miza, Stric Henrik*) vary between the second and third of the above options.

Polish and Slovene prose of the 1990s, magical truth, mimesis, fiction

Izraz magična resničnost zavajajoče spominja na pojav *lo real marravilloso*, ki ga poznamo iz špansko-ameriške proze kot poimenovanje za magični realizem. Prvi je oznako *lo real marravilloso* v svojih teoretskih razmišljanjih uporabljal Alejó Carpentier. Pomenil naj bi čudežno resničnost, kot jo vidi tujec. Na tej podlagi je špansko-ameriška resničnost veljala za čudežno, magičnost, vpisana v predstavljeni svet tega literarnega toka, pa je bila povezana z miselnostjo družbene skupnosti, ki je bila pripovedovalcu tuja.¹ Zato je ne bi mogli povezovati s pojavi poljske in slovenske proze devetdesetih let preteklega stoletja.

Ustvarjali so jo pisatelji, ki sveta, v katerem so bivali, nikoli niso doživljali z distanco, ki bi odpirala prostor kakršnikoli čudežnosti. Vendar pa je dejstvo, da so

¹ Prim. Tomasz Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze Hispano-amerykańskiej*, Kraków: Universitas 2004, 255–260.

se v tem času pojavile kratke in »dolge« pripovedne oblike s sestavinami magičnosti, navezujočimi se na mitsko domišljijo ali na nevsakdanjost t. i. vsakdanjih reči. Usmerjenost k vsakdanji nevsakdanjosti povezuje med seboj tako različna prozna dela, kot so romani in novele Olge Tokarczuk in Vlada Žabota, Pawła Huelleja in Ferija Lainščka, pa celo Jerzyja Sosnowskega. Kljub različnosti njihovega umetniškega izraza pa je razpoznaven način njihovega odziva na resničnost, s katero naj bi bila literatura zmeraj v določenem sozvočju.

Struktura resničnosti pa je doživela občutne spremembe. Na Poljskem velja za prelomnico leto 1989, v Sloveniji pa 1991. Vendar to ne pomeni, da se je proza spremenila kot po dotiku čarobne palice, ker se v umetnosti take silovite spremembe ne dogajajo, če pa se, so posledica ideološke ali politične prisile, ne pa nujnosti in umetniške potrebe. Proza devetdesetih let preteklega stoletja je v obeh državah zrasla iz literarnih izkušenj osemdesetih, pod vplivom obračuna z lastnim literarnim izročilom, pa tudi iz usvajanja ali črpanja navdiha iz tuje književnosti in iz pojavov, navzočih v množični kulturi in filozofski misli. Ko se je Poljska otesla svoje podrejene vloge in doživela spremembe družbenega sistema, Slovenija pa dosegla popolno neodvisnost, so ustvarjalci morali ponovno pretresti odnos do lastne in skupinske identitete. Za opredelitev istovetnosti je moral posameznik izpeljati diferenciacijski proces, zadevajoč zasebno, skupinsko in narodno identiteto.² Vprašanja, ki se pojavljajo, niso le težka, tudi odgovori nanje se ne nanašajo le na eksistencialne probleme, ki presegajo trenutna stanja; rojevajo se iz potreb časa in življenjskega ter umetniškega prostora. Ta pojav se v prvi vrsti ne nanaša na kratke pripovedne oblike, čeprav so prav te pri nekaterih pisateljih napoved večjih proznih zamisli, kot sta Žabotova *Bukovska mati* in Huellejeva zbirka *Opowiadania na czas przeprowadzki* (Zgodbe za čas selitve). Medtem pa tri zgodbe Olge Tokarczuk, objavljene pod skupnim naslovom *Omara* (Szafa), v razmerju do njene ustvarjalnosti ne morejo imeti take vloge.

Element magičnosti v literaturi ni nov pojav, saj se je literatura pogosto sklicevala na iracionalno motivacijo, da bi osvetlila v različni meri nerazpoznavne oblike resničnosti, pa tudi zato, da bi prevzela bralca, ga potegnila v skrivnost predstavljenega sveta ali da bi vzbudila dvom v – na videz – vsakdanje stvari. Doslej je magija vendarle sodila v literarno fantastiko kot nasprotje estetike *mimesisa*, saj je bila ta kategorija kot literarna metoda predstavljanja v 19. stoletju povezana z realizmom. Kar je bilo fantastično, se ni nanašalo na resničnost, v najboljšem primeru je bilo beg od nje v domišljjski svet, svet utvar, in ni sodilo v racionalistični način mišljenja, v vzročno-posledično logiko in s tem povezano motivacijo dogodkov.

V 20. stoletju se je zvrstilo veliko dogodkov, ki so izničili zakonitosti in vrednote, izoblikovane v romantiki (sicer bogati z magičnostjo). Ustaljeno urejenost sveta je namreč pretresla Einsteinova relativnostna teorija, Diracova fizika pa je s

²Prim. Leszek Kołakowski, O tożsamości zbiorowej, *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, ur. K. Michalski, Kraków: Znak 1995.

kvantno teorijo odprla neslutene možnosti. Freud in za njim Jung sta opozorila na neomejene možnosti in bogastvo človekove psihe v območju zavednega in nezavednega. Jung je razlikoval med posameznikovo in skupinsko nezavednostjo, ko pa je definiral štiri temeljne funkcije človekove duševnosti (mišljenje, čustvovanje, zaznavanje in intuicijo) je razširil človekova spoznavna orodja.³ Hkrati se je ekspanzivno razvijala tehnika, ki je izpopolnjevala civilizacijo, poleg tega pa so se razcvetali in ugašali družbeno-politični totalitarizmi. Množična kultura je z dobrimi in slabimi nameni zaradi sredstev množičnega obveščanja vse močnejše obvladovala posamezne družbene skupnosti. Kot je v petdesetih letih preteklega stoletja zapisal Marshall McLuhan, so iste slike, iste informacije in iste misli omogočile nastanek »globalne vasi«.⁴ Tega pojava ni dramatiziral, ker je sodil, da je dolžnost pravega umetnika, da v resničnosti ugleda tisto, česar drugi ne vidijo. Zaradi takih stališč je v življenju in umetnosti vse pogosteje prihajal do izraza nemir, izvirajoč iz pojavov, kot so unifikacija, materializacija, avtomatizacija in nastajanje nadomestnih vrednot, ki ogrožajo posameznikovo identiteto.

Biologija je poleg človeka, na katerega so v 19. stoletju gledali s stališča narave (biologije), odkrila človeka v povezavi s kemijo, po zaslugi fizike pa tudi kvantnega človeka. Podoba človeka in sveta je postala raznorodna, odpirala je široke možnosti, te pa so obenem zbujale strah, ki ga je še poglobljajal razvoj tako pomembnega področja, kot je medicina.

V literaturi, ki je v razmerju do strukture aktualne resničnosti ustvarjala homološke strukture, je prišlo do prevrednotenja pojma *mimesis*. Interpretacija tega Aristotelovega izraza ni uničila njegove temeljne vsebine, tj. mimetičnosti. Še zmeraj pomeni posnemanje narave⁵, le da je mesto narave zavzela bolj kompleksno razumljena resničnost. Njena podoba pa je vse jasneje kazala, da bi nemogoče lahko bilo mogoče, resničnost pa, navzlic poskusom njenega urejanja, vendarle ostaja nepregledna.

Avantgarda dvajsetih let preteklega stoletja se je skušala na različne načine približati človeški skrivnosti, ki se je izmikala urejevalnim procesom. Poleg ustvarjalne intuicije je brez dvoma imela pomemben vpliv psihoanaliza z zagonetno podzavestjo in njeno veliko kreativno močjo. Ekspresionisti, nadrealisti in predstavniki nove stvarnosti so se poglobljali v skrivne kotičke človekove duševnosti, segali pa so tudi po magiji in mitski zavesti. Franc Roh je v svoji knjigi, izdani leta 1925, postekspresionistično slikarstvo dvajsetih let opredelil z izrazom magični realizem. Prevod te knjige v španščino leta 1927 je med drugim močno vplival na podobo toka magičnega realizma. Predstavljajo ga npr. proza Miguela Ángela Asturiasa, Jorgeja Luisa Borgesa, Alejóa Carpentiera, Carlosa Fuentesa, Juana Rulfa, Gabriela García Márqueza, pa tudi dela zunaj španskojezičnega območja,

³ Prim. Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole*, uvod in prev. J. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik 1981.

⁴ Prim. Marshall McLuhan, *Wybór pism*, prev. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, 76–77, 307–310 – umetnik ustvarja protiokolje zaradi svoje integrirane zavesti.

⁵ Prim. Aristóteles, *Poetyka*, prev. in ur. H. Podbielski, 2. izd., Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989.

npr. Salmana Rushdija.⁶ Magičnost ima v tej literaturi že drugačno vlogo, kot je osvobajanje od resničnosti. Zaradi ugašanja vere v resničnost fiktivne realnosti se vanjo uvršča nekako protislovno, saj je tudi stvarnost, ki objektivno obstaja na različne načine, resnična. Raznolikost sveta zahteva spremenljivo opazovališče, o njegovi objektivnosti ne moremo soditi. Postmodernizem je razvrednotil temeljno definicijo logične resnice, torej dejstvo, da je resnica istovetna z resničnostjo. Ker nismo sposobni objektivno soditi o resničnosti, je resnica postalo neprestano iskanje resnice v igri dekonstrukcije.

Izkazalo se je, da je magični realizem, ki je nastal iz pobud evropskih avantgard na temelju metisaže in kulturne raznorodnosti Amerike (indijanska, afriška, evropska in vse izraziteje tudi azijska kultura),⁷ tvorna pobuda in obenem metoda, ki je najbolj prikladna ne le za ameriško resničnost, temveč tudi za evropsko. Postal je ena izmed ustvarjalnih metod postmodernizma, saj je v razmerju do resničnosti in zavesti njenega doživljanja ustvaril homološke umetniške strukture, kot jo izpričujejo filozofi, psihologi, estetiki, kulturologi, med drugimi Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard in drugi.

Ne smemo pozabiti, da magični realizem, zakoreninjen v špansko-ameriški kulturi, kljub čudežnosti njene resničnosti ni čisto ameriška tvorba. Tega ne kaže le pot od ekspresionizma, nadrealizma in nove stvarnosti do magičnega realizma. Evropska tradicija sega do Cervantesovega *Don Kihota* in v roman vpisano interakcijo med besedilom (v njem navzočim sporočevalcem) in naslovnikom, kar Evropejca spet usmerja k drugemu primeru metabesedilnosti, k Sternovemu *Tristramu Shandyju*. Literarna interakcija služi gradnji fikcije, torej tistemu, kar je za to ustvarjalnost najpomembnejše – »igri pretvarjanja«⁸ in igri z besedilom, saj bralec od knjige pričakuje prav to. Iz tega izvirajoča ambivalentnost in sprevrženost na poseben način osvetljuje proza magičnega realizma. Zdi se, da v večini primerov predstavljeni svet ne nastaja iz želje po ustvarjanju fikcije, v katero bi bralec lahko verjel. Številna besedilna znamenja, kot so hiperbola, pretirano kopičenje podrobnosti, multiplikacije, igra z nemogočim, pretvarjanje, povzročajo, da bralec to sprejema z rezervo. Bralčeva vera v pretvarjanje je omejena, temelji na načelu, da je sicer vse mogoče, vendar vsega ne gre verjeti. Taka igra zmeraj služi prijetni zabavi, kakršno ponuja dejavnost branja. Človek pa z igro in zabavo podvaja svoje življenje.⁹ Dejstvo, da bralec besedilu ne verjame, in da je to splošno znano, sploh ni znamenje cinizma, kot so večkrat skušali interpretirati metateksto prozo. Ko je Cervantes s pomočjo svojega junaka spreminjal fikcijo v resničnost, ni le razvrednotil logične strukture romana, temveč je med pripovedovalca in bralca umestil tri elemente in s tem podvrigel hiperbolizaciji arbitrarnost predstavljene zgodbe. Ti

⁶Prim. Tomasz Pindel, n. d., in G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa: PWN 2000, 544-550.

⁷Prim. Amaryll Chanady, From Difference to Exclusion: Multiculturalism and Postcolonialism, *International Journal of Politics, Culture and Society* 3 (1995), 419-437.

⁸Prim. Kendall Walton, Uznanie fikcji i zawieszenie niewiary czy udawanie wiary (prev. P. Mróz), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, ur. M. Golaszewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984.

⁹Prim. Jurij Lodman, Lalki w systemie kultury (prev. P. Ustrzykowski), *Teksty* 6 (1978).

elementi so: sporni avtor arabskega rokopisa, ki je bil najden na sejmu, prevajalec z vprašljivim znanjem jezika in končno pripovedovalec, ki se zaveda, da prave resnice ni mogoče ugotoviti.¹⁰ Eden od elementov proze magičnega realizma je razkriti dvom o verjetnosti pripovedovanega, spremlja pa ga tisto, kar je bistvo magičnih dejavnosti: zaklinjanja, obredi in podobno. Zaradi tega nekaj je in hkrati ni. V prozi tega toka so se srečale različne tradicije. V obdobju postmodernizma, torej tudi v devetdesetih letih 20. stoletja, je metoda magičnega realizma postala ena izmed literarnih oblik *mimesisa* in si kot taka pridobila široko priljubljenost. Bržkone se moramo strinjati z Adornom, ki je med drugim ločeval magični *mimesis*, ker da je razumevanje *mimesisa* odvisno od filozofskega stališča, torej od načina videnja resničnosti in ontološkega statusa, ki se ji pripisuje.¹¹ Zato ni čut za posnemanje povzročil, da je eden izmed tokov poljske in slovenske proze devetdesetih let ostajal v tesni zvezi s prozo magičnega realizma in njegovega odseva v »ukriviljenem zrcalu« – mcondistov.¹² Če pa je kljub vsemu sprevržena magičnost v delih Fuentesa, Rulfa, Márqueza ustvarila stereotip o latinskoameriški miselnosti kot mitski, primitivni in nenavadni, so mcondisti kot nasprotniki take špansko-ameriške podobe sprejeli igro z njim. V strukturi proze magičnega realizma osvetljujejo element simulacije, ki skuša magične poteze napraviti za verjetne, tako kot je npr. v *Sto let samote* izginotje Maconde v oblaku prahu na koncu zgodbe o družini Buendijev, kot jo opisuje zadnji iz njihovega rodu; ali pa telesni razpad lika Pedra Parama v Rulfovem romanu itd.

Ti pisatelji segajo po vzorcu magičnega realizma zaradi ontološkega statusa, kakršnega naj bi imela v njem resničnost, in zaradi praktičnih zgradbenih vprašanj. Nikjer niso jasno zanikali v bistvu objektivno obstoječega sveta, vendar pa ga več ne razlagajo s pomočjo načela istovetnosti, odsotnosti nasprotja in načela izključitve tretje možnosti. S pomočjo zahodnega racionalizma, s t. i. načelom *modus ponens*, ki temelji na vzročno-posledični razlagi, ne moremo več osvetliti razno-terosti današnjega sveta in motivacije človekovih dejanj.¹³ Dejavniki sprememb, ki je navzoč na vseh področjih vsakršne dejavnosti, ustvarjalce opozarja na skrivnost, na neskončnost, ki ju je mogoče doseči z orodji tradicionalne logike, kot tudi na preseganje vse do negacije in razbitja vzročno-posledične verige, če posledica lahko deluje na lastni vzrok. Magični realizem je ponudil – skupaj s svojim kritičnim tokom – tako interpretacijo sveta, ki ni izenačila nasprotij, torej je bila neredukcionistična.

V njeni luči je istovetnost posameznika enako pomembna kot skupinska, čeprav z njo ni zmeraj identična, kar je v znatni meri povezano z izkušnjami mcondistov. Kategorija prostorske pripadnosti, katere območje je zmeraj zaprto, ni predmet negacije. Obstajajo različni prostori: nekakšna vasica na obmejnih področjih prek-

¹⁰ Prim. Arne Melberg, *Teorie mimesis*, prev. J. Balbierz, Kraków: Universitas 2002, 65.

¹¹ Prim. Stefan Morawski, *Mimetyzm, Słownik literatury polskiej XX wieku*, ur. A. Brodzka, Wrocław 1993, 624–636.

¹² Prim. Tomasz Pindel, n. d., 266–270 – razlaga pojav »mcondizma« v španski književnosti.

¹³ Prim. Umberto Eco, *Czytanie świata*, prev. M. Woźniak, Kraków: Znak 1999.

murskih močvirij, stara krčma, kmetija, grajske razvaline, kapelica, mlin, gozd pri Žabotu; Gdansk, Gdynia, Sopot, Wrzeszcz, Żulawy, miza pri Huelleju; notranjost omare, računalnika, hotela v novelah ali vasica v okolici Kielc v romanu Olge Tokarczuk *Pravek in drugi časi* (Prawiek i inne czasy). Prostor nima le vloge bolj ali manj realne sestavine; sprevržena identifikacija posameznika s krajem ustvarja možnost transgresije, da bi poudarila drugačnost in dejstvo, da človeka kot subjekta ni mogoče v celoti podrediti skupnosti. Posameznik obstaja v procesu sprememb. Sprememba je metamorfoza, pa tudi transgresija in magija. Liki in junaki predstavljenega sveta so v večini primerov znotraj teh prostorov, na različne načine v njih obstajajo ali vanje zaidejo.

V Žabotovi noveli *Skrivnost grajske kapelice* je ustvarjena dvojna sanjska resničnost. Sanjane slike s fresk grajske kapelice odpirajo eksistencialno prvotnost likov, ki postajajo junaki drugih sanj, izvirajočih iz prvih. Zarino prebujenje je vstop v še globlje sanje. V njih ista grajska kapelica ne le zbuja nemir, ampak preseneča s prikazom oseb s fresk. Te so primitivne, zabrisane, daleč od zatopljenosti v molitev in gotsko-renesančnega vzorca. Njihovo čutnost podaja barva, in ne oblika, kajti ta je utelešena v dogajanju sanjane resničnosti. Opis fizičnega prostora predstavlja preobrazbo sanj (fikcije) v drugo sanjano resničnost z voznikom in vozom, ki spominja na karavano, z gozdom, zidom, ki bi lahko bil pokopališki, grajskimi razvalinami skupaj s kapelico. Vse globlje potapljanje v podzavest, ki ji vlada čutnost erotike in smrti, se odvija v simboličnem prostoru, njeni designati pa s svojo večpomenskostjo tvorijo slepilo.

Pešpot Fiale Kalmana ima izrazito realistični okvir potovanja. Junak se je znašel v vznemirljivem, zloveščem, vsekakor svojevrstnem magičnem prostoru. Označujejo ga stene krčme, v kateri bo sledil ritual spolnega akta, ki naj bi bil nadomestilo življenja za staro, zaprto skupnost. Notranjost krčme je zasičena z ozračjem, ki je prikladno za obredne postopke. Notranja napetost je nasprotje zunanji brezupnosti, izginjajoči v megli, nalivu in šumenju vode, kjer vlada brezkončna in večno ponavljajoča se smrt. V *Bukovski materi* je fizični temelj prostor gozda in hiše.

Liki, predstavljeni v Žabotovih novelah, ne prestopajo meje prostora, v katerem prevladujeta metafora in magija (v *Bukovski materi* preobrazba ženske iz matere v vlačugo, ljubico, nevesto, v *Pešpoti Fiale Kalmana* – preobrazba Lucije v Lučko, zrele ženske v dekle, erotike v smrt, v *Skrivnosti grajske kapelice* – telesnosti v telo, ki se pogreza v vse globlji sen. Čeprav se realno meša z irealnim, pa v svetu, ki ga ustvarja pripovedovalec, ni neke splošne naklonjenosti. Nasprotja ostajajo v protislovnih povezavah in zbujaajo strah v telesnem krču, ki ga enkrat sproži erotični zanos, drugič pa smrt.¹⁴ Skrivnost tega prostora in razlog, da se pojavi, je mogoče psihoanalitično pojasniti z ekstatičnimi stanji kraja, občutjem izgubljenosti in krive obdolžitve ter hrepenenja po varnosti telesne toplote. Vendar predstavljeni svet venomer tvori prostor eksistencialnega strahu.¹⁵

¹⁴ Umberto Eco, n. d. – o simpatiji.

¹⁵ Prim. Vlado Žabot, *Bukovska mati*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1986.

Prostor predstavljenega sveta v zgodbah Olge Tokarczuk je prijazen, skrivnosten kot odpiranje zmeraj novih skrinjic, in obenem grozeč. Sestavlja ga območje vsakdanjih stvari: omare, hotela, računalnika.

V zgodbi *Omara* je prostor navadnega predmeta popolnoma obvladal junakinjo in njenega partnerja; prikazan je kot ločen del večjega prostora rudarskega mesta. Tvori nekak zavestno izbran intimni svet, ki je obenem posledica bega v drugo, skrivnostno resničnost, ki spet kaže pot k novi skrivnosti. Zagonetnost predmeta izvira iz nagnjenosti junakinje – pripovedovalke k fizičnemu prostoru, ki junakinjo negira: »[...] v tej tišini sva bila srečna, kajti povsod sva čutila svojo nenavzočnost.«¹⁶ Stanje nenehne nenavzočnosti omogoča, da se telo stopi s predmetom, človekova podoba se izenači z oblekami, visečimi v omari.

V *Deus ex* je navidezni računalniški prostor na podoben način ločen od sobe in resničnosti za oknom. Dobil je status, podoben resničnosti, saj simulira njena načela obstajanja in delovanja. Vendar iluzija navideznega sveta ni istovetna s svetom za oknom, ki ga ima junak za utvaro. Medtem ko uničuje mesta, ki jih je zgradil, zunanji svet še naprej obstaja. Tako magična (virtualna) resničnost sicer simulira realno, ne more pa do konca obvladati dejanske resničnosti, čeprav jo ustvarja in določa junakovo življenje.

V *Hotelskih sobah* je magična resničnost hotel, ki spominja na labirint, v katerega junakinja prihaja in odhaja skladno s svojim ritmom dela. Tudi hotel je animiziran. Njegovo gigantsko telo ima lastnosti živega organizma, čeprav ostaja predmet, ki ga sestavljajo sobe, te pa so spet sestavljene iz stvari, navzočih v njih. Vsi predmeti nosijo sledove v njih prebivajočih ljudi, ki so prišli iz drugih, tujih, čeprav fizično resničnih prostorov. Hotel ima magično privlačnost zaradi sledov, ki so ostali v njem. Magičnost nima nič skupnega z iracionalnim svetom, ustvarjena je po psiholoških in filozofsko spoznavnih načelih. Zato jo junakinja lahko opušča in doživlja lastno preobrazbo, podobno kot ves svet, ki se gre igro pretvarjanja (lik Škota). Ljudje si s preoblekami delajo iluzije, pripravljajo si različne položaje in ustvarjajo nadomestne svetove. Resničnost njihovega sveta je omejena, saj obstaja v stvari, ki v sebi ohranja sledove.

V zgodbah Pawła Huelleja moč spomina in domišljije ustvarja magičnost prostora. V domišljiji posameznika odseva skupinski spomin. Zato je v resnični prostor mesta (Gdansk, Gdynia, Sopot), mestnih četrti (npr. Wrzeszcz), ulic ali hiš vpisana ne le individualna domišljija, temveč zgodovinska preteklost posameznikov, ki so bili v njej udeleženi. Magičnost predmeta in magičnost prostora torej izvirata iz ohranjenih sledov prebivalcev in njihovih usod. Njihovo razbiranje zahteva občutljivost in domišljijo, tako kot je npr. zapletena usoda Gdanska in njegovih prebivalcev, ki so v njem živeli v 20. stoletju, strnjena v mizi (novela *Miza*) ali glasbi gospe Grete (*Selitev*), kot tragedija Mennonitov, ujeta v črn klobuk v hiši gospoda Kaspra (*Miza*). Kljub temu da stol, torej stvar, kot nujna posledica, povezana z njegovim nakupom od gospoda Polaske, postane vzrok za vstopanje v

¹⁶ Olga Tokarczuk, Szafa, *Szafa*, Wałbrzych: Wydawnictwo »Ruta« 1998, 6.

druge realne in domišljajske prostore, lahko vse to, kar se dogaja, razložimo racionalno. V večjem delu kratke proze tega avtorja, ki ima zelo široko zasnovano poetiko sledov, je magija namreč skrita v vsakdanjosti stvari.¹⁷

Drugačne pa so prostorsko-domišljajske metafore v noveli *Stric Henrik*. V prostranst, ki se fizično razprostira med Gdanskom in Gdynjo-Oliwo, vstopa namreč tudi krajevni magični prostor, čeprav sicer le približno, v »oliwskih gozdovih med Švedsko grobljo in hišo Joanne Schopenhauer«.¹⁸ To je kašubska vas, kjer so po drugi svetovni vojni bivali tudi repatriiranci iz vzhodnih pokrajin nekdanje Republike Poljske. Junake je vodil vanj čut za voh (vonj po kuhanem krompirju). Dogodki in vaške realije, čeprav nekoliko nenavadne, imajo realistično motivacijo, ki služi predstavljanju *genius loci*. Pozneje pa se vendarle izkaže, da tak kraj ne obstaja, čeprav je problem asimilacije kašubskega in zamejskega prebivalstva popolnoma resničen. Vas, ki se pojavlja in izginja, edini dokaz za njen obstoj pa je ura, ki jo je stric Henrik nehote ustavil, nima razumske razlage. Edina razlaga za njeno navzočnost je – norost. Tako torej v fizični prostor vstopa magični prostor, ki nakazuje resnico o tistih krajih: vse je zgodovinsko, etično in kulturno tako premešano, da so vsakršne meje za tista ozemlja lažne. Magičnost torej igra izrazito argumentativno vlogo.

Literarni prostori so lahko z jezikovnimi sredstvi različno čutno opisani. Pri Žabotu jih ustvarja tretje- in prvoosebni pripovedovalec, ki zelo pogosto uporablja brezosebno obliko, da bi zbujal vtis objektivnega delovanja brez jasno opredeljenega povzročitelja. Zato Denis Poniž v spremni besedi k zbirki *Bukovska mati* piše o navzočnosti neosebne cankarjanskega oblike v Žabotovi prozi. Oblika nevtruma temelji na poudarjanju verjetnosti, kar pomeni, da bi tako lahko bilo. Pri tem ne gre le za prepričljivost pripovedi v tretjeosebni obliki srednjega spola, ampak za realistični pripovedni postopek o dogodkih, ki sami po sebi vodijo v katastrofo. Pripovedni postopek je kot prevladujoča sestavina te proze vkomponiran v opisno hiperbolizacijo podrobnosti. Te so predstavljene prek razvejenih vidnih, tipnih in slušnih zaznav. Včasih spominjajo na sinestezijske postopke, ki so podrejeni temačni freudovsko-jungovski simboliki. Doživljanje sveta nasploh namreč poteka prek telesne čutnosti in *libida*. Pri Žabotu torej ni možnosti za istovetenje ali potopitev osebe v stvar, saj pri njem celo mrtvo telo dobiva lastnosti erotičnega telesa, ne pa stvari; mrtvi se prerojevajo v različnih likih.

Čisto drugačne vrste je magičnost prostora stvari ali takega, ki ga stvari ustvarjajo, pri Olgi Tokarczuk ali Huelleju. Tako ustvarjene alternativne prostore je mogoče racionalno razložiti, toda le z zavestjo o minljivosti dogodkov, ljudi, kultur in vrednot, ki so jih zapustili in ki obstajajo ter terjajo hipec pozornosti. Zato si oba avtorja prizadevata, da bi bili predstavljeni svetovi močno zakoreninjeni v fizičnem prostoru. Njegova raznolikost ustvarja relativno istovetnost kraja in relativno

¹⁷ Prim. Paweł Huelle, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Londyn: Puls 1991 – poetika sledi je značilna tudi za prvi Huellejev roman *Weiser Dawidek*.

¹⁸ Paweł Huelle, n. d., 64.

istovetnost ljudi, ki v njem prebivajo, kar prevladuje v Huellejevih novelah, pogosto napisanih v obliki tradicionalne »gavende«.

Čeprav Olga Tokarczuk poudarja svojo navzočnost na fizičnem kraju, ne gre toliko za posebnost *spiritus loci*, kolikor za posameznika; ta se v zgodbah pogloblja v bistvo reči (sinteze ljudi in časa), ustvarja red glede na podobnost in zaznamovanost s koncem, pa tudi prostor trenutnega prebivanja (*Hotelske sobe*). Odvisnost med prostorom in posameznikom poudarjata prvoosebna pripoved (*Omara, Hotelske sobe*) in prevladovanje opisa, ki kljub subjektivnosti prikaza teži k objektivizmu, kar pogosto spremlja jezikovna stilizacija znanstvenega diskurza. Zato je mogoče nagnjenje k podrobnostim razmeti kot težnjo po natančnosti.

Pri Žabotu odvisnost med njimi določa zveza istovetnosti, kajti prostor, čeprav fizično realen (močvirja ob Muri), a ne do konca imenovan, predstavlja projekcijo duševnosti, ki jo obvladuje *libido*. Konkretnost pa ima gargantuistični značaj. Kljub temu, da je zmeraj zaznamovan z nizko telesnostjo, pa nikoli nima karnevalskega optimizma,¹⁹ temveč temačnost prvinskega elementa. Žabota bolj zanima notranja neuzaveščena identiteta posameznika, ki enako dobro živi ob Muri kot ob Visli, Odri ali Amazonki.

Omenjeni pisatelji z uporabo magičnosti pri ustvarjanju predstavljenih svetov skušajo prepričati bralca, da v okviru istih meja obstaja raznolikost, meje same pa so stvar dogovora (Huelle, Tokarczuk); posameznik opredeljuje lastni prostor v globino (Tokarczuk) ali ga razširja s spominom na svoja doživetja, intuicijo in znanje (Huelle, Tokarczuk); kompleksnost človeka in sveta pa se opredeljuje kot globoko v podzavesti skrita esenca, ki določa *libido*, Eros in Tanatos (Žabot). S tem ko bralca pritegnejo v notranjost predstavljenega sveta, pisatelji z literarnimi sredstvi izražajo dvome in prepričujejo. Naslovnik je ujet v mrežo doživljanja: bivanjskih položajev, prvinske erotike na meji živalskega biologizma in pornofilmov, temačne pravljice in psihoanalitične seanse – v Žabotovih novelah; absurdnosti gledišča otroka, ki pred grozečim svetom beži v omaro ali se igra z ustvarjanjem svetov, pa tudi s preoblačenjem – v novelah Olge Tokarczuk; neprestano odvijajočega se spektakla posameznikovega in skupinskega spomina v Huellejevih *Zgodbah za čas selitve*, ki se žanrsko bližajo »gavendi«.

Vsi avtorji ustvarjajo skrivnostnost, pri čemer izhajajo iz fizičnega prostora, ki ga spremlja realistični opis ali pripoved o navadnih dogodkih, ki se pozneje preobražajo v prepleteni niz položajev, ki jih ni mogoče preprosto razložiti. Na podlagi sodobne zavesti, ki opredeljuje ontološki status resničnosti, ne le postavljajo vprašanje o Skrivnosti (bistvu) sveta in človeka, ampak o tudi o mestu literature v njem. Na različne načine demaskirajo literarno iluzijo in obenem ne podcenjujejo utemeljenosti njenega obstoja. Prav literarna iluzija se približuje skrivnosti, ker sprejemanje literarne fikcije ni utemeljeno v verjetnem.²⁰ Poseben

¹⁹Prim. Michail Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, prev. A. in A. Goreniowie, ur., uvod, opombe in pregled prevoda S. Balbus, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.

²⁰Prim. Anna Lebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków: Universitas 2001, 230–235.

primer takega umika verjetnosti in sprejemanja igre pretvarjanja je proza, ki ustvarja magično resničnost, ali proza magičnega realizma.

Slovenska in poljska proza devetdesetih let preteklega stoletja nočeta več ustvarjati iluzije o resničnosti. Pisatelji se zavedajo posebnosti literature in gledajo z zadržki na t. i. literarno resnico in resničnost sveta. Istočasnost teh tendenc oz. pravica proze, da ustvarja možne svetove in demaskira v njih ustvarjano iluzijo sveta, se zaradi navzoče magičnosti na poseben način kaže v kratkih pripovednih oblikah Žabota, O. Tokarczuk in Huelleja. Verjeti v nekaj verjetnega pomeni prepustiti se določenim premisam, toda verjeti v magijo pomeni izreči se za drugačno urejenost sveta, izmikajočo se normi, obenem pa tudi – izraziti dvom o vsakršni urejenosti. S pritegnitvijo bralca v predstavljeni svet navedeni avtorji bolj ali manj izrazito sugerirajo naslovniku, da ima opravka z igro. Vlado Žabot v *Skrivnosti grajske kapelice* z brezosebno pripovedjo vso zgodbo privede v gibanje, kroženje (»vijugalo je vse naokrog«); v *Pešpoti Fiale Kalmana* so lahko vino in mehurčki nosilci iracionalnega, medtem ko se junak ne premakne z mesta; v *Bukovski materi* vse nastaja iz dežja, vetra, megle in trhline. V Žabotovih zgodbah prevladujejo besede noč, mrak, megla, veter, strela, šum, blato, lepljivost, črnina, voda, ki kažejo na nestalnost ustvarjenih svetov in njihove raznovrstne metamorfoze. Zavestno poudarjanje fiktivnosti ustvarjenih svetov pa je najizrazitejše v *Skrivnosti grajske kapelice*. Nastajajoče kroženje prav tako močno izraža deziluzijo fikcije kot vrtinec, ki je pogoltnil Macondo ali razpad Pedra Parame v kup kamenja. Žabot torej demaskira resnico literature s pomočjo zaklinjanja.

Olga Tokarczuk kaže načine za relativizacijo vere v resničnost z izpostavljanjem absurda zaprtosti (*Omara in Deus ex*) in z možnostjo vstopanja ali izstopanja iz umetnih prostorov (*Hotelske sobe*); kaže tudi na dogovorno lažno preoblačenje, ko oseba ob izgubi lastne identitete privzame drugačno gledišče.

Pawel Huelle v svojih zgodbah odpira vprašanja glede resničnosti takih stvari, ki se zdijo vsakdanje. Ne demaskira iluzije, ker v duševnem življenju človeka, ki ne mara nobenih omejitev, opaža potrebo po njej.

Omenjeni pisatelji v različni stopnji vključujejo element magičnosti v območje predstavljenega sveta, s tem pa se s psihoanalitičnega vidika lotevajo psihološke problematike; poleg tega zajemajo raznorodnost pojavov, ki so v medsebojnem razmerju nasprotni in si ne prizadevajo za izravnavo. Obenem se s poudarjanjem t. i. igre pretvarjanja kot temelja prozne fikcije, resničnosti in resničnosti v literaturi, lotevajo estetskega diskurza, zadevajočega sodobni *mimesis*. Kot posledica tega je vse, kar je stvarno, enako resnično, kot tisto, kar je magično, in obratno, čemur služijo imitacije magičnosti v poljski in slovenski prozi. *Mimesis* v tej literaturi obstaja v stanju mirovanja, »med pretvarjanjem in referenco«, kot je zapisala Zofia Mitosek.²¹

(Iz poljščine prevedel Nikolaj Jež.)

²¹ Zofia Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, *Przestrzenie Teorii* 1 (2002), 25-46.