

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

KAJA ŠTOLFA

**Družbena resničnost v kratki prozi**

**Franja Franciča**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

KAJA ŠTOLFA

**Družbena resničnost v kratki prozi**

**Franja Frančiča**

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Matevž Kos

Univerzitetni študijski program prve  
stopnje: Primerjalna književnost in  
literarna teorija

Ljubljana, 2016

## **Izvleček**

### **Družbena resničnost v kratki prozi Franja Frančiča**

Diplomska naloga se osredotoča na literarni razvoj kratke proze Franja Frančiča, s poudarkom na podobi sveta in izkustvu likov njegovega literarnega sveta, ki povečini stopajo po družbenem obrobju. Zaznamovani s tragičnimi življenjskimi izkušnjami se zatekajo v odklonilna družbena dejanja, kot so nasilje, odvisnosti ter nenavadne oblike erotičnih in spolnih praks in razmerij, kar pa so tudi značilnosti t.i. transgresivne literature oz. prestopniškega leposlovja. Prvi del naloge sestavlja kratek filozofski oris pojma transgresije, ki ga je prvi obširno obravnaval Georges Bataille, ter umestitev pojma v svetovni literarni okvir. V nadaljevanju skušam ugotoviti kaj konstruira družbeno resničnost Frančičevih likov ter koliko in na kakšen način subjekt v Frančičevi prozi zrcali prvine transgresivne fikcije. Pokaže se, da se Frančičeva kratka proza na mnogo mestih dotika Batailleove definicije transgresije, še posebej v načinu opisovanja erotizma, zlorab, nasilnih dejanj - iz tega izhajajočega eksistencialnega položaja subjekta ter kritiki družbenega sistema.

**Ključne besede:** Frančič, Franjo / transgresija / erotizem / družbena kritika / Bataille, Georges

## **Abstract**

### **Social reality in short prose of Franjo Frančič**

The undergraduate thesis focuses on the literary development of short stories of Slovene writer Franjo Frančič, with the emphasis on the image and the experience of the characters of his literary world, who mostly come from the margins of society. Marked with tragic life experiences they seek consolation in the divergent social acts, such as violence, addictions and unusual forms of erotic and sexual practices and relationships. These characteristics also happen to be main features of a literary genre called transgressive literature or transgressive fiction. The first part of the thesis consists of a brief outline of the philosophical concept of transgression, which was first widely discussed by Georges Bataille, and how the transgressive literature illuminates this definition. Then the research attempts to analyze what exactly constructs the social reality of characters in short prose of Franjo Frančič and how it reflects the elements of transgressive fiction. It appears that the short stories of Franjo Frančič touch Bataille's definition of transgression in many places, especially in the way of describing existential situation of the individuals, the experience of eroticism, abuse, violence and in criticism of the social system.

**Key words:** Frančič, Franjo / transgression / eroticism / social criticism / Bataille, Georges

## KAZALO VSEBINE

1. UVOD .....	3
2. KRATKA ZGODBA .....	5
3. PRESTOPNIŠKO LEPOSLOVJE.....	7
4. DRUŽBENA RESNIČNOST V FRANČIČEVI KRATKI PROZI.....	10
4.1. Mati, kje si? .....	11
4.2. Okolje kot determinanta eksistencialnega položaja subjekta .....	13
4.3. Družbena kritika .....	16
4.4. Subjektova resničnost .....	17
5. NASILJE.....	23
6. EROTIZEM .....	25
6.1. Med erotiko in pornografijo .....	26
7. ZAKLJUČEK .....	31
VIRI IN LITERATURA .....	33



## 1. UVOD

Franjo Frančič je literarni prostor pretresel leta 1984 z zbirko zgodb *Ego trip*, ki ostaja kljub več kot štiridesetim izdajam leposlovnih del, od romanov, pesniških zbirk pa tudi dramskih in radijskih iger reprezentativno delo njegovega opusa vse do danes. Z *Ego tripom* je načrtno pot svoji poetiki, ki tako v zelo kratkih zgodbah kot tudi daljših pripovedih, novelah in romanih ostaja nekakšen mozaik fragmentov, zgodb, s konci, ki se cepijo in nikoli zacelijo. V njih se zrcali razbita, razdrobljena podoba sveta v pripovedovalcu, ki je njegov drugi jaz, alter ego ali notranji pripovedovalec, enkrat z imenom Jan, drugič brez imena, največkrat se usede v več oseb, da lahko celoto sestavimo šele po prebrani zbirki ali dveh. Kaotično, disharmonično življenje, travmatični spomini na otroštvo in odraščanje se potapljajo v sanje, hrepenenja ter želje po pristni življenjski izkušnji na diametralno nasprotni strani in tako porajajo slike resnične ljubezni, miru, spokoja. Domišljija briše meje med zavednim in nezavednim, halucinira podobe iz sveta in literature. Frančič v svojih besedilih pravi, da je njegova naloga samo ta, da beleži, saj sta junak in poraženec eno in je obtoževanje ljudi, okoliščin ter dogodkov smrt za pisarijo. Doda še, da vse pomeša, glasove, podobe, ki so bile, ki bi lahko bile. Pripovedni postopek, ki ga razkrije, mogoče malce olajša branje in razumevanje njegove literature, preplavljene s protislovji, ki se stopnjuje do točke, da banalnost začne imeti smisel. »Kljub nenehnemu kolobarjenju obsesivnih tem se ta objem razširja prek zaznavnega do slutenih pokrajin zasmrtja in sega globoko, do tistega potisnjenega v najbolj temne koticke podzavesti.« (Osti, *Kam* 322)

Obravnavala bom po večini zgodnje objave, ki si sledijo takole: *Ego trip*, *Ne, Milostni strel/Orgija*, *Istra (Gea Mia)*, *Rosa (Istrske)*. Tej odločitvi botruje dejstvo, da je bila Frančičeva proza konec osemdesetih in v začetku devetdesetih v polnem zagonu ter ima največjo mero sporočilnosti in sugestivnosti. Poleg tega gre v velikem številu poznejših objav za različne kombinacije ponatisov kratkih zgodb iz zgodnjega obdobja ustvarjanja, v pričujoči razpravi bodo omenjene naslednje: *Trkaj*, *trkaj na nebeška vrata* pa *Kurbini sinovi*, *Izgubljeni jutri*, *Meseno spoznanje: erotične zgodbe*, *Kam se skrijejo metulji pred dežjem* in *Sexus pozabe: erotične*. Pomembno se mi zdi opozoriti na dejstvo, da Frančič (tudi po svojih besedah) velja za zapisovalca resničnosti take, kot je, v vsej grdoti in tragiki, ki jo premore. Subjekt se potika po labirintih in rizomih resničnosti, včasih nagovarja bralca, naj poskuša razumeti, se vživeti vanj, včasih psuje, malce najstniško nihilistično, češ da nihče ne razume bolečine, na čase pa patos zdrzne v patetiko. Na slednje pa se tako Frančič kot tudi vsi njegovi alter egi eksplicitno požvižgajo. In prav je tako. Če je iz opusa razvidno, da mu ne gre za

zapisovanje ali razglabljanje o nekih velikih življenjskih resnicah, to seveda še ne pomeni, da filozofske prvine v njegove tekste ne presevajo. Sprehodili se bomo skozi teme, ki najbolj izstopajo v izbranih kratkih zgodbah. To so subvertiran in svojevrsten pogled na erotiko ter nasilje in z njim povezano odklonilno vedenje. Težak eksistencialni položaj subjekta, ki ga je začrtala materina odsotnost v otroštvu ter sizifovsko življenje subjekta, ki sledi, bom poskušala umestiti v okvire transgresivnega leposlovja.

## 2. KRATKA ZGODBA

Pričujoči tekst se nima namena ukvarjati s klasifikacijo in sistemizacijo Frančičevih proznih tekstov, zato samo nekaj vrstic o tej tako priljubljeni vrsti literarnih besedil. Kot pravi Virk v Antologiji slovenske kratke zgodbe z naslovom *Čas kratke zgodbe*, je izraz kratka zgodba »največkrat nedoločen, pogosto zakrit s posplošujočim krovnim pojmom 'kratka proza'.« (292) Slovenski teoretiki, tako Gregor Kocijan kot tudi Janko Kos, uporabljajo izraz kratka proza, s katerim skušajo formalno opredeliti tovrstne tekste in ločujejo predvsem novelo ter kratko zgodbo na eni strani in črtico na drugi. Gregor Kocijan tako v delih *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika* in *Kratka proza slovenskega realizma* določi »zunanjji obseg kratke proze (1000–8000 besed) in druge formalno-vsebinske lastnosti, v ta določila pa zajema besedila slovenskih (predvsem) realističnih avtorjev, kot so – po njegovi oznaki – novela, novelica, črtica, obraz in – po oznaki samih pisateljev – bajka, črta, dogodba, dogodbica, fantazija, idila, noveleta, obraz, povest, pripoved, povestica, povedka, prigodba, prigodbica, pripetljaj, podoba, podobica, pripovedka, pravljica, prizor, selanka, spomin, slika, zgodba.« (Virk, *Čas* 292) Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* posveti noveli, kratki zgodbi in črtici vsaki svoje poglavje. Za novelo je tako značilen epski slog, en osrednji dogodek iz vsakdanjega življenja, malo oseb in izrazit dramatičen stil ter zgradba, torej stopnjevanje, vrh, razplet, izrazit sklep. Kratka zgodba (short story) je ameriška krajša različica klasične kontinentalne novele s podobnimi stilnimi značilnostmi, medtem ko je črtica fragmentarni zapis obrobne dogodka, položaja ali razpoloženja glavnega lika, odmika se od epičnosti, približuje pa se liričnosti in deskriptivnosti. Angloameriški teoretiki novelo interpretirajo ravno nasprotno, in sicer kot vrsto kratke zgodbe (short story). Med začetnike short story uvrščajo Washingtona Irvinga, Nathaniela Hawthorna in Edgarja Allana Poeja, Maupassanta ter Čehova. (Virk, *Čas* 291 – 296)

Izraz Kurzgeschichte je nastal kot prevod short story, vendar se njune karakteristike izredno razlikujejo. Nemška literarna teorija z Ruth J. Kilchemann in Erno Kritsch - Neuse na čelu razločuje med novelo in Kurzgeschichte. Slednji pripiše mrežno prepleteno fabulo, ki prikazuje fragment iz življenja, medtem ko novela ostaja kavzalno in logično linearno konstruirana zgodba. Kurzgeschichte mora vsebovati dva bistvena momenta, in sicer začetek in medias res ter odprti konec z nerazrešenim konfliktom. Erna Kritsch - Neuse pa temu doda še, da Kurtzgeschichte prikazuje eksistencialni položaj lika v življenjski krizi. Mogoče bi k temu lahko dodali še, da se v kratki zgodbi protagonist ne razvija, ne psihološko ne karakterno, »gledišče je skoraj vedno enotno in iz iste smeri; prevladujeta personalna ali



nevtralna pripovedna situacija, pogost je prvoosebni pripovedovalec, avktorialna vmešavanja so redka. /.../ Za kratko zgodbo je značilno, da se – v najbolj izrazitih primerih – z vrhuncem, s trenutkom krize sklene, da ni naklonjena fabulativni zaokrožitvi, ampak je zaključek pogosto povsem abrupten, odsekan.« (Virk, *Čas* 298)

### 3. PRESTOPNIŠKO LEPOSLOVJE

Izraz prestopniško leposlovje (v izvorniku transgressive fiction, transgressive literature, transgressive prose) je populariziral Michel Silverblatt, ko je v začetku devetdesetih let v Los Angeles Timesu objavil članek z naslovom *Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction of Transgression*. V kolumni obravnava Breta Eastona Ellisa ter njegov kulturni roman *American Psycho* (tudi v slovenskem prevodu z naslovom *Ameriški psiho*), pa dela Dennisa Cooperja *George Miles Cycle*, Helen Zahavi *Dirty Weekend* in A.M. Holmesa *The End of Alice*. Gre za dela, kjer so protagonisti postavljeni v okolja, kjer na različne načine preizkušajo meje družbenih norm, najsi bodo to ameriški japiji (yuppies), ki se opijanjajo z družbeno močjo in vsa njihova zločinska dejanja ostajajo nekaznova, ali pa so to segregirani (anti)junaki, ki se spon družbenih pričakovanj otesajo z drogami, raznimi oblikami (psevdo)erotike, sadizma, mazohizma ali drugimi nasilnimi dejanji. Po Silverblattu gre seznam avtorjev, ki pišejo v okvirih transgresivnega žanra, nekako takole – vse od Kathy Acker, Rolanda Barthesa, Georgeseta Bataillea, Jeana Baudrillarda, že omenjenega Dennisa Cooperja, pa preko Joan Didion, Breta Eastona Ellisa, Michela Foucaulta, Williama Gassa, Jeana Geneta in drugih, vedno znova pa se vrača k »transgresivnim klasikom« – Burroughsu in Sadu. (1) Večina del se ukvarja z iskanjem lastne identitete v svetu, kjer je razpad moralnih vrednot bolj pravilo kot izjema, ter s preizkušanjem praks, ki bi prinesle občutke notranjega miru in osebne svobode. Pogosto v taki književnosti vlada nihilistična atmosfera, eksplicitna je na primer v *Trainspottingu* (1993), z istoimenskim prevodom v Slovenščini, Irwina Welsha, ali pa odpira pereča družbena vprašanja, kot je problematika spolnih zlorab v družbi in celo družini, kar je storil indijski pisatelj Charu Nivedita v delu *Zero Degree* (1998). Ko B. Meadows v prispevku z naslovom *Chaos as Emergence: Comparative Study of William S. Burrough's Naked Lunch and churu Niveditha's Zero Degree* primerja *Zero degree* s kulturnim romanom *Goli obed (Naked Lunch)* Williama S. Burroughsa, ugotovi, da obstaja med deloma, nastala v precej različnem družbenem okolju in času (med objavama je skoraj 40 let razlike), precej podobnosti. Obscenost in direktni, eksplicitni diskurz opisane resničnosti, se pravi opisovanje spolnosti, perverzij in (sado)mazohističnih dejanj, so zapisani v kratkih, minimalističnih stavkih nelinearne pripovedi. (37–39) Glede na časovno komponento lahko rečemo, da transgresivno leposlovje ni samo modna muha začetka devetdesetih.

Pri iskanju strokovne literature, ki bi pokrivala to področje, naletimo na precejšnje težave. Največje število prispevkov predstavljajo poljudni sezname literarnih del tega žanra, ki naj bi bralce kratkočasil s svojo ekscentrično vsebino. Pa vendar temu ni čisto tako. Eno

najbolj obširnih preučevanj transgresivne literature je monografija Robina Mookerjeeja *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition* (2013). V njej obravnava pet tematskih sklopov transgresivne literature, njene zgodovine in sodobnosti. Mookerjee meni, da je žanr transgresivne literature oblika družbene kritike. Na drugi strani pa, kot navaja Hoeyeja, Keith Booker v *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque* (1991) razume transgresivno pisanje precej bolj kot tehniko pisanja in ne toliko kot žanr. (Hoey, *The Lacuna* 27). Osnovne ideje prestopniškega leposlovja še zdaleč niso nove. Mookerjee, ki se sklicuje na Silverblatta, prepozna tradicijo transgresivne literature v slovitem libertincu de Sadu, njene odmeve pa v pisanju Nabokova, Burroughsa, Ballarda, Kathy Acker, Breta Eastona Elissa, Anne Rice in drugih. (Mookerjee, *Transgressive* 1–11)

Vsekakor si tovrstna dela, vse od »očeta transgresije« de Sada, za nalogo zadajo bralca šokirati. Molly Hoey v prispevku *The Lacuna of Usefulness: The Compulsion to 'Understand' Transgressive fiction* meni, da transgresivno leposlovje bralca angažira, da sam postavlja meje moralnim dejanjem, saj tekstom točno to umanjka. V tem smislu je transgresivno leposlovje dialektično, saj manipulira z bralcem, da ga, lahko tudi z neodobravanjem, zgražanjem ali jezo, usmeri k razmišljanju zunaj tradicionalnih referencialnih okvirov mišljenja. Bataille in Bahtin ponujata temelje, zakaj je tovrstno leposlovje celo družbeno produktivno, saj ponuja raziskovanje tabujev in transgresij brez »dejanskih« posledic. Nekateri teoretiki v tem žanru ne vidijo prave umetniške veličine, ravno nasprotno; tako mnenje si delita Laura Miller o Plahniukovem romanu *Diary* in Henry Giroux o Fight Clucu (*Klubu golih pesti*), saj oba menita, da gre samo za rezultat cinizma, simptoma sodobne družbe, in ne ponujata nobene alternative, čeprav se razglašata za manifest antikapitalizma in antikonformizma. (26–27) Tej trditvi v prid govori tudi velik tržni uspeh, ki so ga (ironično) poželi pisatelji transgresivnega leposlovja od devetdesetih let dalje. Douglas Coupland z romanom *Generacija X* in Chuck Palahniuk z romani *Klub golih pesti*, *Survivor*, *Lullaby* ter *Choke* sta samo primera. Spomnimo se samo Burgessove kultne *Peklenske pomaranče* in Welshevega romana *Trainspotting*, ki sta doživela celo filmsko uprizoritev. Podobnega mnenja je tudi Peter Mathews, ki pravi, da transgresivno pisanje samo potvarja diskurz, ki se ga je namenilo demantirati. (Mathews, *Diagnosing* 81) Vprašanje, ki se zastavi samo od sebe, je, ali si transgresija sploh prizadeva uveljaviti kakršnokoli spremembo.

Filozofske temelje transgresiji je podal Michel Foucault v *Predgovoru k transgresiji* (1977), kjer beremo: »Transgresija je dejanje, ki vključuje mejo, ozko cono linije, kjer se pokaže blisk njenega prehoda, morda pa tudi njen celotni izvor; verjetno je, da ima

transgresija svoj prostor le v liniji, ki jo prekorači.« (33–34). Nadalje transgresija ni le preprosto dejanje prekoračitve mej, ampak dejanje, ki nekaj prižene do meje v trenutku, kjer mejo prekorači za hip, a se (lahko) vrne nazaj. Foucault se je v tem spisu opiral na Georgesa Bataillea in njegove razmisleke o transgresiji, ki jih najdemo v *Erotizmu* in *Zgodbi o očesu*. V monografiji *Erotizem* beremo: »[Transgresija] prepoved krši, ne da bi jo odpravila. /.../ Ni treba še posebej opozarjati na heglovske naravo te operacije, ki ustreza tistemu momentu v dialektiki, ki ga izraža neprevedljivi nemški glagol *aufheben* (preseči in hkrati dopustiti).« (32) Transgresija v nobenem primeru ni zanikanje prepovedi, nasprotno, prepoved presega in dopolnjuje. Prepoved temelji na nerazumnemu strahu in grozi, ki ga izraža narava tabuja. Tabu, ki je sam bojazen, naredi s prepovedjo svet miru in razuma mogoč. Tabu ne nagovarja inteligence, temveč senzibilnost v zavesti. Tudi nasilje (kot kršitev prepovedi in posledično transgresija) ni posledica racionalne, objektivne premišljenosti situacije, ampak čustvenih stanj, npr. strahu, jeze, želje, strasti. Transgresijo izvaja bitje, zmožno razuma. Tako je »[o]rganizirana transgresija /.../ s prepovedjo vred celota, ki določa družbeno življenje.« (61)

Na Foucaultovo in Batailleovo definicijo transgresije se v okviru transgresivnega leposlovja sklicuje večina teoretikov, med drugimi Mathews, Hoeyeja in tudi Mookerjee. Gre za literaturo, ki preizkuša meje družbenih konsenzov, transformira in ironizira jih do točke, kjer se bralci pričnejo spraševati o smiselnosti ustaljenih družbenih diskurzov. Ker je po Foucaultu vsaka družbena norma produkt vseh ostalih diskurzivnih praks, zmore tovrstna literatura normativna družbena pričakovanja postavljati pod vprašaj in tako rezultira v ostri družbeni kritiki. Vse nianse transgresije se stekajo v tri med seboj prepletene diskurze; nasilje, erotizem in seksualnost. Za posledico nosijo ti diskurzi družbene norme, ki subjektu predstavljajo eksistencialno ujetost. Sprostitev subjekt doseže s kršenjem dogovorjenih praks in sprejetih diskurzov. Pogledali si bomo, kako se to kaže v subjektovi percepciji družbene resničnosti v kratki prozi Franja Franciča.

#### 4. DRUŽBENA RESNIČNOST V FRANČIČEVI KRATKI PROZI

Zelo težko je izluščiti posamezne motive, ki subjektu sestavljajo resničnost, saj so med seboj prepleteni, rastejo in prepletajo se drug z drugim. Poleg tega je neizogibno, da je subjektova resničnost del družbene resničnosti. Gre za tri osnovne motivne sklope; prvi je motiv zapuščenosti, ki subjektu prizadene rano, ki se ne zaceli celo življenje. Poslan v rejništvo, zavode za mladino, obsojen na brezdomstvo, zapor in beg se srečuje z ljudmi, ki stopajo po podobnih poteh, delijo enake usode. Opisani prostori oz. kraji postanejo imperativ eksistencialnih stanj in kriz. Drugi motivni sklop je nasilje, ki ga lahko razumemo kot posledico oziroma rezultat materinega odhoda, odraščanja v rejništvu ter na ulici. Tretji sklop predstavlja erotika in z njo povezana ljubezenska tematika, čeprav se nemalokrat tudi ta prepleta z nasiljem.

Najprej bosta predstavljena dva motiva, ki sicer ključno določata Frančičevo kratko prozo, vendar nista nujno inherentna prestopniškemu leposlovju, čeprav tudi ne a priori izključujoča. Večina najbolj odmevnih del transgresivne literature vključuje protagoniste, ki se gibajo na obrobju družbe, odraščajo brez staršev, tudi na ulici. Finančni položaj določa življenjski prostor in eksistencialno stisko. Za primer naj navedem samo Welshev *Trainspotting* ali Palahniukov *Survivor*, kjer so protagonisti odrinjeni na rob mesta in družbe. Prvi pomemben motiv Frančičeve kratke proze je materin odhod, ko je bil subjekt še otrok. Travma odraščanja v nefunkcionalni družini in pozneje v zavodih za mladino ostaja (razumljivo) nepredelana vse do zadnjih objav. Drugi motiv je okolje, ki določa eksistencialni položaj likov – obrobnežev, posebnežev in slehernikov. Protagonist se usmerja »/.../ proti trem področjem pretresljive bivanjske tematike: normalnost/drugačnost, zanikovalstvo in iz njega izvirajoča destrukcija ter minevanje (z implicitno željo po ljubezni).« (Zupan Sosič, *Robovi* 65) Matej Bogataj v *Sodobni slovenski krajši pripovedi* meni, da je Frančič pisec socialne romantike, saj so junaki izročeni na nemilost drugemu in okolju, ki jim onemogoča, da bi se postavili zase v ključnih trenutkih. Vse to jih napravi posebno občutljive in nemočne. Gre za »/.../ spor med lepo dušo in grdim, umazanim, zlim svetom /.../«. (269)

A. Zupan Sosič obravnava tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov sicer v okviru sodobnega romana na slovenskem, kamor uvrsti tudi Frančičev roman *Sovraštvo* (1993). Pri Frančiču je podobnost med romani, kratko prozo in celo poezijo izredno velika, zato brez večjih težav te ugotovitve povežemo tudi z njegovo kratko prozo. Gre za tematiko socialnega dna, nižjih slojev družbe oziroma marginalcev, ki opozarja na stisko sodobnega

človeka. Za Frančičevo prozo so značilni »[s]trnjeni govorni odlomki, prepleteni z natančnimi, večdimenzionalno plastičnimi opisi, [ki] se s posebno mimetičnostjo (zanjo značilen ironični odmik od opisane predmetnosti) /.../ približujejo filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – scenariju.« (Zupan Sosič, prav tam). Zaostrene bivanjske razmere, v katerih se znajdejo junaki Frančičeve proze, so posledica nesrečnih okoliščin. Ena takih je v Frančičevem subjektu kratke proze nedvomno izgubljeno otroštvo.

#### 4.1. Mati, kje si?

Roger A. Salerno je fenomen zapustitve in občutka zapuščenosti izčrpno obravnaval v delu *Landscapes of Abandonment: Capitalism, Modernity, and Estrangement*. Temo zapustitve je zgodovinsko umestil v okvir folklorne, mitologije, umetnosti in literature, pa tudi filozofskih praks. Prenekateri filozofi, vse prek Hegla in Marxa, Nietzscheja in Foucaulta ter Freuda in Lacana, strah pred zapuščenostjo štejejo v eno izmed komponent moderne kolektivne zavesti. Filozofi 20. stoletja so misel o strahu pred tem, da bi bili zapuščeni, osvetlili z vidika brezosebne stanja modernega sveta, ki naj bi izviral iz prirojenega, naravnega strahu pred zapuščenostjo. (1-4) Sartre je bil, denimo, prepričan, da je svet brez vsakršnega reda in smisla. To vodi v krizo subjekta, ki spozna, da je vržen v svet, prepuščen sam sebi, kar je odlično ponazorjeno v *Orgiji* (1990): »Nihče ni tako sam, da ne bi mogel biti še bolj sam, nihče ne ve, kako je, ko se ti obzorje razpre, saj so v nočeh prišli sli, a vsi brez ust in oči. /.../ [K]o te slepi angel vpraša: kako je na onem svetu? ... ko mu ne moreš odgovoriti, ko v srcu počī.« (137) Mogoče se motiv zapuščenosti tako pogosto pojavlja v literaturi in umetnosti, saj veliko filozofov in psihoanalitikov verjame, da se strah pred zapustitvijo poraja že takoj po rojstvu. Freud je predpostavil, da, ko se rodimo in se fizično ločimo od matere, travma, ki jo ob ločitvi občutimo, postane vseprisotni gon v življenju. Tudi pozneje so se psihologi poglobljali v pojav strahu pred zapuščenostjo in posledicami, ki jih ta pusti v našem življenju in duševnosti. V delu *Navezanost, ločitev in izguba* (1973) je John Bowlby objavil raziskave in interpretacije, ki jih je prineslo dolgoletno delo z otroki in mladostniki, ter predstavil njihov odnos do skrbnikov, posebej mater. Vse odkar se otroci naučijo plaziti, se ozirajo za materjo in bodo sledili komurkoli, če mati ni dosegljiva. Od šest do devet mesecev stari otroci že kažejo znake zaskrbljenosti in stiske, ko vidijo, da mati ni na doseg roke. To zaskrbljenost Bowlby interpretira kot otrokov prirojen strah pred zapustitvijo, ki poraja anksioznost. (200–205)

Da je Frančičev subjekt podvržen zapuščenosti, ki poraja tesnobo, je vidno že od prve objavljene zbirke kratke proze *Ego trip* (1984). »/.../ [H]repenenje, kot marsikaj drugega v Frančičevi prozi, prepoznavno izvira iz del Ivana Cankarja, ki je moderniziral in evropeiziral slovensko prozo. Vendar se je pisatelj, predvsem zaradi lastnih življenjskih izkušenj, izognil cankarjanski sakralizaciji matere.« (Osti, *Kam* 305) Mati je tu »grda kot smrt« in njena odsotnost je zaznamovala otroštvo. Gre za popolnoma nasprotno podobo cankarjanske matere, katere odsotnost je dojeta kot pozitivna, saj se v odsotnosti žrtvuje za preživetje otrok. Nasprotno pa beremo pri Frančiču, kjer so starši simbol za zapuščenost, osamljenost in travmo, ki ne pojenja. Mati ga namreč lovi, preganja skozi življenje. Vse od otroštva, ko so ga odpeljali v zavod za mladino, saj je bilo nasilje doma preveliko, je materina zapustitev ključni moment Frančičeve proze. Že v *Egotripu* (1984) beremo o otrocih, ki živijo na gradu – to je ena pomembnejših metafor zavoda za mladino, kjer se otroštvo konča. Tudi v dveh zgodbah ene poznejših zbirk, *Slepe ulice* (2012), subjekt halucinira mater, ki je »tako resnična, da bi se je lahko dotaknil.« (45) Mati ga prosi, da jo zapelje z avtom, nakar se pregovarjata o basni o škorpionu in žabi, o sovraštvu in nezmožnosti odpuščanja: »Počasi sem obrnil kontaktni ključ zdelanega ford escorta, ki se je spremenil v vesoljsko plovilo. Ozrl sem se nazaj in opazoval vse te zvezde, vso to neskončno modrino neba. –Mama, zakaj me ne izpustiš? Zakaj?! Sem jo vprašal na robu zloma.« (31)

Ireduktibilnost subjekta v Frančičevi kratki prozi lahko brez večjih težav interpretiramo z Lacanovo teorijo o vzpostavitvi subjekta. Za imaginarno lahko rečemo, da ustreza predojdipski fazi, to je skupnost ali unija matere in otroka, kjer še ni razlike med njima, torej ni subjekta in njemu nasproti Drugega. Za prekinitev te primarne unije potrebujemo tretjo instanco, ki jo Jacques Lacan imenuje Ime ali Zakon očeta. To je strukturna funkcija in ni nujno dejanski oče, kot je to interpretiral Sigmund Freud. Ojdipov kompleks, ki ga je Freud utemeljil v Razlagi sanj ter Totemu in tabuju, tematizira koncept uboja prvotnega očeta na podlagi antičnih mitov, kjer sinovi skopijo svoje očete z namenom, da zavzamejo njihov položaj. Miti o kastraciji očetov so prisotni že pri Hesiodu in tudi starejših teogonijah. Lacan se je v svojih analizah o vzpostavljanju Subjekta osredotočil na simbolni red, pri čemer je Freudovega mitičnega očeta prahorde preimenoval oz. preoblikoval iz imaginarnega očeta v simbolnega očeta. To je storil tako, da je konceptualiziral manko in željo, ki se poraja skozi prvi odnos otroka z materjo. »Subjekt se rodi, ko pripozna manko v Drugem« (Kristan, *Materinski* 160), prvi Drugi, ki ga bitje prepozna in pripozna, je seveda mati, tako da je vloga

prvega Drugega materi, po tej teoriji, logično pripisana. V primeru, da subjekt zanika ali odklanja pripoznanje manka, ostane ujet v histerični diskurz.

Ljudje smo torej determinirani z mankom ter željo, da bi manko zapolnili. Identifikacija Subjekta se dogaja skozi ločitev od prvega Drugega, ki je mati. Prikrajšanost za celovitost je po Lacanu cena, ki jo je potrebno plačati za vstop v Simbolno. »Paradoks subjekta je v tem, da proces vzpostavitve identitete pomeni hkrati ireduktibilnost razcepa samega subjekta.« (146) Kaj preostane subjektu, ki je po definiciji že a priori razcepljen, po tem, ko je unija z materjo prekinjena še enkrat, pozneje, za vedno? In kaj preostane otroku, ki ga mati zapusti, se vrne, pa spet preda v roke drugim? Rana izgubljenega otroštva se ne zaceli nikdar. Vendar tudi otroci z gradu enkrat odrastejo. Kot marginalci imajo že od vsega začetka predvsem zaradi stigme, ki jo nosijo s seboj, težave zapustiti socialno dno. Poglejmo, kje se potika otrok z gradu, ko odraste, ter kako je okolje povezano z eksistencialnim položajem likov in obratno.

#### **4.2. Okolje kot determinanta eksistencialnega položaja subjekta**

Delo Charlesa Bukowskega je v okviru transgresije obravnaval David Stephen Calonne v predgovoru zbirke esejev in kratkih zgodb z naslovom *Absence of the Hero*. Nekateri izmed izbranih zgodb vsebujejo nazorne, obscene in perverzne erotične opise, kar je ena od značilnosti transgresivne literature. Med kratko prozo Bukowskega in Frančiča je več podobnosti. Gre za zgodbe s podobno tematiko, vse od zgodb marginaliziranih prebivalcev, do opisov zlorab žensk, otrok in živali, pa do opisov pijančevanja, prostitucije in hazarderstva. Poleg tega pa je tu še Frančičev *hommage* Bukowskemu z zbirko erotičnih zgodb *Dobro jutro Charles Bukowski!*. Vendar se v tem poglavju ne bom ukvarjala z erotično razsežnostjo Frančičeve kratke proze, pač pa bo beseda tekla o eksistencialnem položaju likov v njegovi prozi. V članku *The Traps: Bukowski as Interpreter of Cornered Lives* Marc Brosseau raziskuje temo eksistencialne ujetosti v povezavi s prozo Charlesa Bukowskega, kjer pokaže, da igra prostor oziroma okolje, v katerem se gibljejo liki, pomembno vlogo pri oblikovanju njihovih osebnosti. Naslanja se na branje treh različnih prostorskih pasti, ki se ponavljajo v kratkih zgodbah Bukowskega. (381) Tako Bukowski kot Frančič pogosto uporabljata besede in besedne zveze »ujet«, »brezizhodnost«, »nikamor ni za uiti«, pri Frančiču so izrazite še »zavod«, »grad«, pozneje tudi »začasno osvobojeno ozemlje v Istri«. Vse to so prostorske metafore, ki evocirajo nesrečne človeške eksistence in usode. Podobno kot Frančič je tudi Bukowski (ali ravno obratno?) fasciniran nad marginaliziranimi prebivalci, njihovimi



usodami in dometom njihovih usod in svobod. Na dnu socialne lestvice se velikokrat znajde tudi subjekt v kratki prozi obeh piscev. Eksistencialna ujetost kot izstopajoča tema narekuje ritem in organizacijo pripovedi. Kot motiv je uporabljena, kadar opisuje skrajne, obupne situacije. Subjekt Frančičeve proze ni »nikjer doma«, mesto je klavstrofobično, sivo in alienirajoče, subjekt je ujet med sivo zaprašene stene in smeti. Proletarski bloki, tovarne itn. sartrovske oklepajo ljudi, vržene v »sistem«. Eksistencialna stiska služi za interpretacijo družbene resničnosti in prostor dogajanja je indikator ujetosti in stiske.

Zaradi jedrnatosti in kratkega obsega si kratka zgodba lahko privošči le malo omemb krajev in prostorskih opisov, tisti, ki pa se pojavijo, so pogosto stereotipni, generični. V nasprotju z romanom (mogoče celo že z novelo) v kratki zgodbi ni prostora za podrobno opisovanje prostorov in mnogoterih osmislitev le-tega. Marc Brosseau navaja Abramsove ugotovitve, da si avtorji v kratkih zgodbah ne morejo kot romanopisci privoščiti predstavitev velikega števila oseb, prostora za lagodno in podrobno analizo razvoja dogodkov, karakterjev, socialnega miljeja. Kratke zgodbe so časovno omejene na fragmente časa, hipne dogodke in ne upravljajo z zgodovinskim razvojem kot romani. Čas je pogosto abstrakten, intelektualiziran, z jedrnatimi zaključki. Lahko bi sklepali, da kratke zgodbe uporabijo prostor zgolj kot podlago za socialno interakcijo, ki je jedro zgodbe, zato bi lahko pričakovali, da je povsem neuporabna za raziskovanje geografskih, prostorskih in socialnih relacij. Kar pa seveda ne drži. Partikularnost žanra kratke zgodbe lahko še na bolj specifičen način prikaže vse omenjene družbene, prostorske in socialne interakcije, ravno zaradi »pomanjkanja prostora« in zgoščenosti opisa pa nudi izvirno/pristno interpretacijo opisov/doživljanja prostora in okolja. Prostor ni samo embalaža zgodbi, temveč je povezava med prostorom in dogajanjem/razvojem dogajanja recipročna ter na neki način dialoška. Kot tak se prostor pokaže kot generator teksta oziroma ključni pripovedni okvir dogajanja. (Brosseau, *The Traps* 381–383) Ko je prostor zgodbe pričaran, je prostor manj odvisen od opisovanja, ki pritiče dogajanju, kar prostor integrira v širšo strukturo naracije. Kratke zgodbe so postavljene v generične, skromno opisane prostore in kraje, kjer je poudarek na osebni percepciji kraja, tako kot ga zaznava subjekt. Gre za pripovedni minimalizem ponavljajočih se lokacij, kot so sobe, garsonjere, delovna okolja, ulica ali v Frančičevem primeru Istra, kjer živi v kolibi. V tem smislu postane tema eksistencialne ujetosti neločljivo povezana s prostorom in krajem dogajanja.

*Ego trip* (1984) je prvo Frančičevo delo, objavljeno v času, ki ga je na slovenskem zaznamovala poetika postmodernizma. V njem se spletajo različna gledišča, od variacij

pisateljevega (ne)zavednega in ega do pripovedi v prvi ženski osebi v kratki zgodbi z naslovom *Ljubljanka*. »Svet njegove literature in njegovi liki so bolj podobni resničnemu življenju in ljudem iz krvi in mesa kot tisti, narejeni le iz papirja in na papirju, v glavnem izbranimi z besedami, ne pa ubesedeni z besednjakom pogovornega jezika, ki se izogiba evfemizmov.« (Osti, *Kam* 304) Čeprav Frančič svoj lik poimenuje junak (čisto legitimno lahko sklepamo, da je to odkrita ironija), seveda zavzema podobno pozicijo kot liki ostale moderne proze dvajsetega stoletja. Praviloma protagonisti izhajajo iz okoliščin, vrednih sočutja, in ostajajo obsojeni ter ujeti v neskončni hermenevtični krog. S Frančičevimi besedami:

Približal se ti je fant pšeničnih las in ženska v beli lahni obleki. S prstom je kazala nate in nekaj govorila. Ta ne bo nikoli zmagal, je rekel plavolasec in se namrdnu. Na osemsto si bil naprej za petdeset metrov. Pol si se ustavu. Vidu si folk, ki nori. Ne, ti ne moreš nikoli zmagat. Čakal si pred ciljem, da stečejo vsi mim tebe. Vidu si Lizo v banji, njene učke, vidu si fotra v trugi, vidu si face, ki tečejo mim tebe, vidu si svojo pofukano mladost.« (Frančič, *Ego trip* 40)

*Beži, angel, beži*, je zgodba, napisana v drugi osebi. Zapis ne upošteva slovničnih pravil, veliko je vulgarizmov, kar še dodatno krepi predstavo o pristni izkušnji z ulice. Hrepenenje se že v prvi objavi vzpostavi kot postulat Frančičeve estetike in variacije ostajajo prisotne vseskozi do zadnjih izdaj. Variacije zato, ker najdemo v njegovih delih tisto, lahko bi rekli kar običajno, resnično, globoko in pravo ljubezen iz poceni trivialnih romanov, ali morebiti takšno, kot jo poznamo iz francoskih romanov 18. stoletja. Mladostna leta so preživeta v raznoraznih institucijah, in sicer v zavodu (ki mu Frančič rad nadene ime »grad«, kjer so mladostnike obiskovale »/.../ delegacije iz domovine in tujine« (125), ki so jih »razstavili kot kakšne posebne primerke in [jim] postavljali bedasta vprašanja.« (prav tam)), arestu, norišnicah, največ pa seveda na cesti. Dom je nepredstavljliva vrednota, označuje eno ključnih pomenov hrepenenja Frančičevega kronotopa in kot nekaj, kar lahko občutimo izključno v otroštvu, je izgubljena za vedno:

»Doma nimaš kaj početi, izogibaš se ga, saj ni tvoj dom, ne veš, kaj je dom. Raje se odpraviš na Bohoričevo, Milan je ponavadi že tam. Zavlečemo se v drvarnico in kartamo dolgo v noč. Včasih pijemo vino. Stane je že v petem pustil šolo, še naju nagovarja, pa saj dosti ni treba, da to lazenje v šolo nima pravega haska, in tako midva z Milanom špricava, fino se nama zdi, da sva enaka njemu, ko že nisva enaka kot drugi, da se upirava obiskovanju pouka, blesavemu ravnatelju, ki kroži okrog garaž in opreza za tistimi, ki kadijo, in jih potem odvleče v pisarno, jih oklofuta, zraven pa zasuje z novimi grožnjami.« (109)

To, da nisi nikjer doma, se »/.../ naseli vate, ne ločiš dnevov, minejo, pozabljaš jih sproti.« (140) Mogoče nikoli ne odraste ravno zato, ker ves čas išče otroka v sebi, ki ne bi spal v gradu, na klopici, v mansardi v Trnovem ali v kombiju pri rimskem zidu.

### 4.3. Družbena kritika

Frančičev alter ego ostaja tudi v drugi knjigi kratke proze *Ne* (1986) zagledan vase in »egotripaški«. Pripoved po večini prinaša enake refleksije kot prejšnja zbirka, tokrat malce bolj dodelano v različnih perspektivah in zornih kotih. Še vedno se pripovedi osredotočajo na like, ki so životarili na ulicah in tudi v zavetju štirih sten, kjer varnost in spokojnost ne prideta na svoj račun. Kritika v *Ego tripu* je bila usmerjena predvsem na sistem (tako na institucije, kjer se ukvarjajo s problematično mladino kot tudi na politični sistem), v delu *Ne* pa se poglobi in postane satira družbe, kjer »/.../proletariat crkuje, nikoli ne bo imel hišice v predmestju, vrtička, žene, psa, dveh otročkov, nikoli se ne bo izpolnila želja. /.../« (Frančič, *Ne* 76), kjer vladajo očitno tisti, »/.../ ki si izmišljajo plehke in plitke parole«, in povečujejo »tiste debelorite prasce, ki prisegajo na knjige Marxa in Engelsa, pa so jih že davno izdali.« (Prav tam) Še vedno prevladuje drugo- in tretjeosebni pripovedovalec, ki zapisujeta povečini nametane fragmente. Drobeci časa se prelivajo iz surovih opisov stvarnosti in okolja v opažanja, skoraj blodnje, kjer navdaja subjekt kljub vsej kalvariji, ki jo opisuje, nenavadno upanje:

»Počasi se vračaš po klancu do mesta, blodiš po ulicah, umazane so, smrdeče smeti poleg kant, polivinil, truplo mačke, ki od daleč daje videz, da je živa, blodiš po teh ulicah, v vsaki tretji cerkvena, kapela, sv. Jurij kraljuje nad mestom, sv. Rok, Marija Snežna, sv. Frančišek Asiški; ene so majhne, druge velike, prijeten, osvežujoč vonj je v njih, vonj po kadilu, fantastične freske, bleščeči oltarji in kelihi, lesene spovednice, izvezeni prtiči, mir, strop, visok kot nebo, občutek majhnosti, nepomembnosti, angeli, ki stegujejo roke v prošnji, mil obraz Matere božje, zaobljena telesa, mozaiki mavričnih barv, tišina, tišina. (115)

Besede se izlivajo na papir, v pičlih dveh straneh preidejo od »male gruče pogrebcev tam spodaj v drevoredu cipres« do zaljubljenecv, ki nabirata naplavljenе školjke. Opisi so živi; včasih se zdi, da se subjekt boji, da bi mu ušla še tako nepomembna podrobnost, zato skoraj realistično opisuje celo morską bitja in tako se nedaleč stran »/.../ v plitvini /.../ ziblje meduza, oranžna, lovke ima kot čipke, obrobljena z vijoličnim robom«. (115) Pikareskni opisi nakazujejo spremembo lokacije tavanja Frančičevih likov, ki močnejše zaznamuje tudi vse poznejše zbirke. Ljubljana in njen »pleh, beton, asfalt« so postali klavstrofobični »/.../ [med] sivo zaprašenimi stenami, med smetmi, nikjer zelenja, tako malo sonca.« (Osti, *Kam* 314)

Toplina istrskega podeželja se vsaj za kratek čas pokaže kot prostor popolne svobode. Za trenutek si ob branju lahko privoščimo celo aluzijo na Camusev koncept prostosti, ki se pogloblja skozi dela, saj tudi Frančičev subjekt zavrača vse različice politične angažiranosti, poleg tega pa prav sizifovsko vztraja v svojem boju, v »sredobežnem krogu«.

Ena osnovnih značilnosti transgresivne proze je kritika družbene ureditve, v katero je subjekt postavljen. Delo bodisi subvertira vrednote z ironijo ali satiro bodisi beleži družbene anomalije, jih potencira in zaničuje. V Frančičevi kratki prozi kaj hitro razberemo, da so vzrok samodestruktivni vzorci njegovih alter egov, protagonistov, subjektov oz. na splošno otroštvo in travme, ki jih je slednje prineslo, česar se, razumljivo, subjekt ne more otresti. Prav tako je jasno, ne da bi se poglobljali v neke megalomanske sociološke, kulturološke in antropološke raziskave, da ekonomsko politični sistem narekuje ritem življenja posameznika. Preprosto povedano, ko posameznika sistem enkrat posrka vase, je temu skoraj nemogoče uiti. V transgresijo, če jo tokrat razumemo kot odklon od družbene norme, v smislu nasilja, npr. kraje, vlomov in pretefov, subjekt prisilijo okoliščine, v katerih odrašča. Okolja postanejo pasti ki zrcalijo eksistencialno ujetost.

#### **4.4. Subjektova resničnost**

V Frančičevem opusu gre za človeka, ki ga ni imel nikoli nihče rad, in razumemo lahko, da mu beseda ljubezen ni najbolj pri srcu. Pravi, da je ne razume in ne ve, kaj naj bi pomenila. Kot radi poudarjajo psihoterapevti (pa tudi psevdoterapevti), svoje nerazrešene komplekse projiciramo na svoje partnerje. V Frančičevih zgodnjih objavah gre večinoma za ženske z obrobja družbe, predstavljene kot nimfomanke, pa naj jim nadene ime Liza, Anja ali Magdalena. Izjema je Majdi, ki ga zapusti. In tako pomen ljubezni že v *Ego tripu* dobi drugačno konotacijo. »Postane sinonim za človekove potrebe, da nekemu zaupa, da ima nekoga rad. Postane sinonim upanja, da bo življenje v dvoje bolj znosno. Posebno za tistega, ki čuti tesnobo samosti. Za katerega je rešitev že, če čuti 'ljubezen do samega sebe'. Prav za tovrstno ljubezen gre v naslovni sintagmi njegove prve knjige.« (Osti 306) In res ustoliči že v prvi knjigi »svojevrsten egocentrizem« (Osti, prav tam), ki ga prepleta s suvereno izkušnjo, z jezikom in univerzalnim stanjem človeka nasploh.

Posebno mesto pripade času. Percepcija časa je izrazito subjektivna, zrcali mogoče celo bolj modernistični kot postmodernistični koncept resničnosti. Čas v njegovi prozi je diskontinuiran, se zgošča in v naslednjem hipu razvodeni. Resnica in čas sta subjektivna, pisatelj beleži, ostaja izvzet iz dogajanja (že omenjena drugoosebna kratka zgodba

*Ljubljancanka*) in se hkrati sprehaja po istih krajih spomina (večinoma je to sam kot drugoosebni pripovedovalec prve kratke zgodbe istoimenskega prvenca in v *Beži, angel, beži; Mama, si videla mrtvega psa v travi* in *Megla*), ki so z vsakega zornega kota zaznamovani z drugačno perspektivo. Odkrita kritika sistema dobi v *Ego tripu* svoj specifičen obraz, ki udriha tako po »bivši partiji« kot tudi po sodobni demokraciji, še bolj pa ultra kapitalizmu, ki ljudi iz obrobja peha v še globlje dno:

»Kot danes mi je, ko so me vlekli v klet na Prešernovo, plečat kriminalist se je nekaj norčeval iz mene, češ majhno ščene, pa že grize, in smo prišli v laboratorij ali arhiv, električna žarnica je bingljala z grobo ometanega stropa, jaz pa sem čutil grozo, zajedala se je, čutil sem, da je ta pot pod zemljo usojena, in so me slikali s treh strani, kot okorelega kriminalca so me popisali, namočil sem dlan, prste v tinto, jih odtisnil na kartončke, prirejene za ta namen, pa mi je dal plečati kifeljč papirnat robček, da se očistim, pa ni in ni šlo dol, tisti črni madeži so se vpili v kožo in nisem mogel spraviti barve z rok. Se me bo držala vse življenje, sem pomislil, ves ta prekleti čas, ki me čaka?« (Frančič, *Ego trip* 100)

*Ego trip* predstavi številne vsebinske in stilistične stalnice poznejših del. Obsesivne teme, motive in sintagme, ki se spreminjajo v refrene, celo v mantere. »V [zbirki zgodb z naslovom *Ne* (1986)], ki ni nič manj temačna od *Ego tripa* in je enako polna travmatičnih spominov, tesnobe, strahu ..., je nekaj več liričnih odtenkov oziroma stavkov, ki jih lahko imamo tudi za nežne in sončne verze.« (Osti 315) Gre za pomembno prelomnico v razvoju osebne poetike, kar se kaže tudi v pisanju pravljic za otroke in ne moremo si kaj, da ne bi pomislili, da so te v resnici namenjene njemu, subjektu, avtorju oziroma otroku v njem, ki skoraj bipolarno enkrat verjame v pravljčni svet in ga v naslednjem trenutku zanika. V svojem pisanju se Frančič igra z imeni likov, s katerimi dodaja nove poteze svoji biografiji in avtoportretu. »Nekoč različni liki imajo ista, isti pa različna imena. To, kot marsikaj pri njem, je treba razumeti kot licentio poetico pisatelja, ki je predvsem homo ludens, ki si z otroško razigranostjo izmišljuje *obrambne mehanizme* pred življenjem ter skuša z njimi zaceliti odprto rano ali vsaj ublažiti njeno hudo bolečino.« (Osti 312)

Frančič in njegove ubesedene alter osebnosti iščejo uteho v branju, saj je to zanj verjetno »/.../ najboljša, morebiti tudi edina šola t. i. kreativnega pisanja, omenja več avtorjev in knjig, ki jih ima pogosto ob sebi, ki jih je prebral ali jih prebira.« (Osti, prav tam) Tako začne Frančič vzpostavljati dialog z literarnimi osebnostmi in skoraj pred vsako zgodbo v zbirki *Ne* najdemo nekakšen ditiramb, posvetilo, moto, citat ali izrek. Začetek zgodbe *Beg* krasi citat *Krvnikove pesmi* Normana Mailerja, *Klavca muh* Rainer Maria Rilke, *Dvojca brez krmarja* prekine Gabriel Garcia Marquez in *Sto let samote, Strah in ljubezen* Taras Kermauner. Nekatero druge zgodbe hudomušno ponujajo *Il piato di casa*. Vse te dialoge in

(post)modernistične postopke poglobi nekaj let pozneje, ko izda *Dobro jutro, Charles Bukowski!*, v katerem se zdi, da najdeta subjekt in avtor (saj je črta med obema resnično težko preseči, o čemer priča vrsta avtobiografskih, faktografskih podatkov, stkanih v pripovedi) resničnega sogovornika, zrcalo, mogoče celo dušo dvojnico, a o tej v nadaljevanju.

Če se na prvi pogled zdi, da se subjekt obnaša izrazito nihilistično, včasih zadiši malce po Rimbaudevi (samo)podobi, ki nonšalantno obrne hrbet literaturi, življenjskim sopotnikom in družini, včasih izrazito ničejansko zmerja ljudi, da nimajo nobene substance, nobene hrbtenice in »jajc«, se sama od sebe vsiljuje druga, mnogo bolj subtilna stran, skoraj romantična dvosvetnost, o realnosti na eni strani in idealu, želji o begu, pravi ljubezni, ne »samo fuku«:

»...draga moja, ta čas je odločilen, prideš do novega začetka, to leto bo najin začetek, drugače bova zaživela, zmoreva, to leto nama bo uspelo ... tebi in meni, skupaj bova zmogla, samo poštena bodiva do sebe, potem bova tudi drug do drugega ... /.../ Da, to jutro si pobral svojo kramarijo in šel. A še včeraj si pomislil, da sta se končno začela pogovarjati, da sta začela graditi most. Kako moreš, koliko obrazov imaš? Kateri je tvoj? Si ga izgubil?« (Frančič, *Ne* 168–169)

Vsakič znova se izkaže, da je »osvobojeno ozemlje«, »dvojec s krmarjem«, pravljичno, istrsko življenje za prenekaterimi vrati, ki jih skoraj Kafkovsko ne more doseči, ki se izmikajo, jih tudi sam zapre iz strahu ali morda iz navade, vsekakor ostajajo zaprta ali pa ga za njimi ne čaka nihče več. Josip Osti tu izpostavi še zanimivo podobnost s Cankarjevo Hišo Marije pomočnice, kjer se za zaprtimi vrati dogajajo reči, ki jih male deklice ne razumejo (Osti 315), vzporednico bi lahko potegnili tudi z Zolajevo Beznico in tragično usodo Gervaise, pri tem pa ne zgrešimo, če nas prešine, da je njena usoda marsikje podobna subjektom Frančičeve proze, zlasti ženskim likom. Sreča »tripa« subjekt v enem trenutku in že v naslednjem trenutku postajajo misli »kaotično utrujajoče«, nakar se odloči, da je nocoj pravi večer za se »zapiti do kome«. Josip Osti v nekaj besedah odlično ubesedi bistvo Frančičeve poetike z besedami: »Da bi bralec popolnoma dojel in razumel Frančičevo prozo, ki je kontrapunktna, od zunaj resničnostno kruta, od znotraj pa otroško nežna, mora imeti poleg podobnih življenjskih izkušenj in lastnih bolečin ali strahov vsaj še dovolj sočutja do sočloveka, ki čuti velik strah in trpi hudo bolečino. In soglašati z njim, da junak ni tisti, ki ga ni strah, temveč tisti, ki ima moč, da ga prizna.« (Osti 316)

Leta 1990 se Frančič oglasi v literarnem prostoru z zbirko zgodb *Rosa (Istrske)*. Zopet najdemo kratke, ihtave stavke, užaljenost in jezo do vsega sveta, hkrati ob njih pa nežne, ranljive ljubezenske izjave in izpovedi. »Kače spomina« se še vedno plazijo po travmatičnih

spominih in vendar dobivajo obsesivne teme ter nehoteni spomini nove razsežnosti. »Čarovniška Istra« odtaja »zimo v krvi« in opazi se nov up, ki ga poraja narava, ki naj bi na pisatelja delovala celo zdravilno. Selitev je bila usmerjena v uresničitev biblične<sup>1</sup> zapovedi iz Francičeve poezije: »Zgradi hišo, posadi drevo, naredi otroka, napiši knjigo.« Ne moremo si kaj, da ne bi pomislili, ali se je nekdanji demonični lik pomiril s svetom in sam s seboj ali te besede nemara izražajo samo vdanost v usodo ter konformizem nove vrste, ki ga je napovedovala razpadajoča socialistična konfederacija? Nekaj lahko trdim z gotovostjo – to je prva zbirka zgodb, ki niso osredotočene samo na metamorfoze subjekta, ki mu je poprej nadeval različna imena, vendar smo lahko slutili, da gre za njegovo lastno usodo in percepcijo resničnosti. *Rosa* ponuja »nove oblike življenja«, kjer je prostor tudi za usode drugih ljudi.

Pojavi se nov motiv, in sicer je pogosta navzočnost smrti, stalnice (alkoholizem, zapijanje, blodnje in deliriji) postanejo za odtenek bolj poetične, lirične. V nekaterih zgodbah uporablja poleg dnevniškega tudi »/.../epistolarni način pripovedovanja, v drugih je veliko zabrisanih mej med stvarnostjo in prividi, med resničnim in neresničnim, umišljenim, izmišljenim, priklicanim z domišljijo, sanjanim ... Celó nekaj fantastike.« (Osti 318) Usoda ženske z »bakrenimi lasmi« spominja na hladno Jančarjevo pisanje o lovu na čarovništvo; v sobo lepotice vdrejo tujci, jo prebičajo in uničijo obraz, saj naj bi njena čarovniška lepota skoraj uročila sivega moža z gradu. Pisatelj nas marquezovsko zavaja (tudi z naslovom naslednjega razdelka *Sto let pozneje*) in v maniri magičnega realizma lepotica, ki to več ni, v kresničnem večeru odleti v nebo. »Zapisano je: mesto je odrešeno prekletstva.« (Frančič, *Rosa* 27)

V tej knjigi se tako kot v prejšnjih pojavlja lik, njegov dvojnik, ki ostaja večni otrok, ki išče mater, ljubezen in »osvobojeno ozemlje«. Ne pomaga mu niti Istra, ki je lek, vendar tudi ona ne zmora čudežev. Tujost ostaja in *Rosa* je »/.../ še en njegov »mozaik žalosti«, a ga ne zapušča vitalizem, ki ga spodbuja energija boja za preživetje.« (Osti 319) V knjigi beremo, da se ni težko naučiti pogovarjati se sam s sabo v vseh treh osebah in v vseh agregatnih stanjih, kar podkrepi trditev o nekakšnem fragmentarnem subjektu, razmetanem malo v tej,

---

<sup>1</sup> Biblične aluzije najdemo tudi vtakane v istrsko življenje. V kratki zgodbi *Bakreni lasje*, Zarisi gre za nekakšno kroniko obmorskega življenja, v kateri ni prostora za subjekt. Samo ugibamo lahko, ali pisatelj tu sledi ekspresionistični poetiki, ki obljublja prerojenje, ko piše takole: »Dva letna časa ni padla kaplja dežja. Ptice so rušile gnezda in kače so se levile veliko pred časom. Ljudje so postali apatični in otožni. Požgane trave so pokrajino obarvale v rjavo. /.../ Oči svetnikov so se premikale v smeri sonca in procesije, ki so prosile za dež, so se vrstile zaman. Angel vremenar je mesec in mesec zrl v rt Mesečnega zaliva. /.../ Če ne bi tisti dan zarisi postali vijolični in če se ne bi neskončna gmota grozečih oblakov zgrnila nad obalo in pokrajino, bi prišlo do katastrofe. Tako pa je začelo liti in ni nehalo enaindvajset dni. Ljudje so poljubljali blatna tla in hvalili božje usmiljenje.« (Frančič, *Rosa* 26)

malo v oni osebi, pri čemer ne moremo zanemariti dejstva, da gre v resnici za avtorja v različnih »agregatnih stanjih«. Če se je subjekt v prejšnjih delih družbene resničnosti dotikal na osebni ravni, se pravi se vživljal v tragiko ljudi, postane v *Rosi* bolj naperjen v ekokritiko. Že v zbirki zgodb *Ne* zasledimo pikre izjave lika, ki se usede na »mestni avtobus, ki je kamuflažno prebarvan z zeleno« (Frančič 171), pa o tem, da je v Černobilu razneslo jedrski reaktor, o čemer je ogorčena javnost izvedela z zamudo, med ljudmi vlada nejevolja zaradi obilice restrikcij, od hrane do izogibanja sedenju v »radioaktivni travi, kondenzirani v rosi«. (Frančič 174) V *Rosi* se družbena kritika poglobi, tu zasledimo med drugim zapuščene podobe živali, ki jih meša s kančkom fantastike:

»Sevanje je bilo še premočno. /.../ Nisem si upal zamišljati svojega položaja v celoti. Napovedana kataklizma se je torej uresničila. /.../ Od daleč je bilo slišati praskanje. Odprl sem vrata in noter je skočila psica, penasta okoli gobca. Umaknila se je v kot. /.../ Ko sem se ji približal s prižgano vžigalico, sem opazil njene velike, vlažne, rjave oči. Dlaka ji je izpadala v šopih. Gledala me je s pogledom žrtve.« (Frančič 80–81)

Korak naprej v odsevu družbene resničnosti (mogoče boljše – družbene brezbriznosti) naredi v pacifistično naravnani kratki zgodbi *Kaj bi rekel Gandhi?*. Gre za skupek kroniških zapisov, v katerih opisuje mestne mačke »z oguljenimi trebui, garjami, oteklimi očmi in suhimi rebri« (83), govori o vegetarijanstvu, kar so mogoče sprožila dejanja »sadističnega fašista«, ki je v mestu lovil golobe na zanko. Tudi iz takih opažanj mu ne uide pikra pripomba o propadajoči politični ureditvi, saj se zapisovalcu ne zdi nič čudnega, če bi konec osemdesetih »/.../ raja poleg golobov jedla tudi mačke, miši in deževnike.« (84) Podnaslov omenjenih kratkih pripovedi se glasi *Kratka zgodba o nemoči nasilja*. Vanj je vključil pripoved o mučitelju živali, mesarskem vajencu, ki živi v najeti leseni lopi pod cerkvenim vrtom, kar naj ne bi bilo nič nenavadnega, saj tudi ostali meščani zapirajo svoje stare starše v času turistične sezone v drvarnice in kleti, da pridobijo proste sobe:

»Ko sem izsledil njegovo bazo, me je čakal prvi šok. Mali krvavček je imel na verigi privezanega izstradanega mešanca, ki mu najbrž že tedne ni dal jesti, piti pa le toliko, da ni poginil. Kruto je bilo to, da mu je dal slasten zalogaj izven dosega, zato je imel pes od skakanja v prazno do krvi razžrt vrat. /.../ Na vrtu so ležali ostanki golobov. Obrnilo mi je želodec, ko sem videl tolsto črno mačko sredi drobovja in razmetanega perja.« (Frančič, 1990: 87) Frančič je tudi tu vsestranski v opažanju družbenih anomalij, oziroma hinavščin, ki se jih za to odgovorne institucije trudijo potisniti stran od oči ljudi, ne pa v resnici rešiti. Na zorenje njegove poetike kažejo točno te teme, kjer se subjekt prvič (med drugim) postavi v vlogo družbenega aktivista z nič manj sočnim opisovanjem, kot opisuje svoje rdečelaske. Groteskni zapisi v prvi osebi, ko se z mesarskim vajencem in njegovimi eksperimenti sooči, prebuta, ob tem pa kot vselej ohrani zanj značilni ironični ton: »Kontrola je šla k vragu, ob toliki zelenjavi in sadju pa takšna neverjetna agresija.« (87)



Večina piscev spremnih besed Frančičevih zbirk kratke proze, kot npr. Josip Osti, Denis Poniž in Zdravko Duša, je mnenja, da so vsebinska in stilistična ponavljanja že do tretje izdaje kratkih proz prepoznavna značilnost Frančičevega pripovednega postopka in sloga, medtem ko nekateri očitajo, da je njegova hiperproduktivnost (ki se kaže tudi v romanih in do tedaj izdani poeziji) načela ustvarjalnost in originalnost začetne evforije. Tako Tomo Virk v antologiji slovenske kratke zgodbe piše, da je udarnost njegovih prvih zbirk počasi uplahnila. Ob tem sicer poudarja, da je eden redkih slovenskih pisateljev, ki v žanru kratke proze uporablja izrazito verističen diskurz, vendar je tematsko motivni sklop Frančičeve proze, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja deloval sveže, »ukalupljen« v »tradicionalne tirnice protesta proti družbi«. Njegova proza je »/.../demonstrativno izpostavljena kot sovražno nasprotje monološkega, zatrtega, obtožujočega v svojo lastno imanenco zaprtega (anti)junaka /.../« (Virk, *Čas* 322) Poudarimo, da je Virk te ugotovitve zapisal že leta 1998, torej se je ponavljanje (ostreje bi temu lahko rekli iztrošenost) pričela že v zgodnji fazi ustvarjanja. Trditvi bi lahko oporekali samo v uvajanju redkih novih tem, kot je npr. opisani primer, za čas devetdesetih let precej napredno razmišljanje o onesnaževanju okolja pa o mučenju živali, katere pomembnost se je začela poudarjati vsaj desetletje pozneje, ko so v veliki meri ustanavljali razna društva, iniciative in združenja. Proces rejništva, zavodov in posvojitvev je na podobno zanikrni stopnji, kot je bil v času pisateljevega odraščanja, kar deluje ironično. Tako v *Rosi* kot v knjigi z naslovom *Milostni strel/Orgija*, izdani istega leta, najdemo podoben motivni sklop, vpet v cikel fragmentov. *Milostni strel* je zastavljen kot približek kriminalke, ki napetost stopnjuje s kratkimi, ostrimi stavki, ki jih izreka subjekt, ko (sedaj že tradicionalno) preskakuje s prve v drugo osebo. Shizofrenost tu spominja na *Klub golih pesti* Chucka Palahniuka: »In še preden pride on (ti), se zgubiš v noči. Vrnila se je dvojnost, videl si ga, kako kleči pred teboj, ti mu nastaviš cev na sence, pomeriš, zapreš oči in sprožiš. In vidiš se, kako klečiš, ponujaš mu pištolo, ne morem več, mu rečeš, pomagaj mi.« (14) Za razliko od njega Frančič v svoji prozi ohranja patos (ki je viden predvsem v tem odlomku: »Odtavaš s korakom starca, ki je izdal poslednji obupni poskus. V zalivu se igra otrok.« (14)), na čase tudi patetiko, ki jo žanr transgresivne proze povečini ignorira.

## 5. NASILJE

Nasilje je ena ključnih komponent transgresivnega leposlovja. Praktično ne najdemo dela, ki ne bi opisovalo takšne ali drugačne oblike nasilja. Lahko gre za spolne zlorabe, fizično nasilje nad katerim izmed likov, lahko pa nasilje preraste v eksplicitno manifestacijo moči, v nekakšen nihilistični eksces. Ker gre v osnovi za like, ki jim je vseeno ali upoštevajo družbena pravila ali ne, ne preseneča, če preizkušajo tudi meje svoje nadvlade. »Volja do moči« dobi v prestopniškem leposlovju (ne vedno, vendar pogosto) svoj pravi obraz. Prepiri, pretepi ter posilstva so stalnica tega žanra. Gre pa v transgresivni literaturi za posebno obliko tega odklonilnega vedenja. Nasilje, ki ga je v Frančičevi prozi vse polno, se neločljivo povezuje z erotizmom. V študiji *Sadov suvereni človek* se Bataille ukvarja s konceptom absolutne svobode, ki je prisotna v delih Markiza de Sade. Pravi, da je Sade razvil sistem, ki je hkrati kritika preteklosti, pa tudi izpolnitev metode, ki vodi v razcvet individuuma, povzdignjenega nad množico. To kritiko je razvil na dveh ravneh; na eni strani je zagovarjal Francosko revolucijo, po drugi strani pa je v svojih delih ponudil suvereno človeštvo, ki ne potrebuje soglasja ljudstva. Sade tako ustvari suvereni lik, za katerega je ključno to, da ga v eksces ne sili nihče. »Sade noče, da bi bilj cilj njegovih sanjskih likov seksualna zadovoljitev, usklajena z željo vseh. Seksualnost, ki si jo zamišlja, nasprotuje celo željam drugih ljudi (skoraj vseh ljudi), ki ne morejo biti partnerji, temveč žrtve. Sade si je zamislil *unicizem* svojih junakov. Zanikanje partnerjev je /.../ temeljni del sistema. Če erotizem vodi k soglasju, je v njegovih očeh v protislovju s tem, kar v načelu je – vzgib k nasilju in smrti.« (164) Suverenost je zvedena na zanikanje drugega. Maurice Blanchot pravi, da Sadova morala »temelji na osnovnem dejstvu absolutne samote.« (prav tam)

Dejstvo je, da se nasilje v transgresivni literaturi prepogosto prepleta z erotiko, kar je vidno tudi v Frančičevi prozi. Mestoma najdemo tudi očitne opise nasilnih dejanj, s katerimi parira svetovni transgresivni literaturi. V izboru kratkih zgodb *Trkaj, trkaj na nebeška vrata* (2006) beremo o umoru očeta: »Vzel sem velik kuhinjski nož in mu od popka navzgor razparal trebuh, da se je svinjarija iz drobovja usula ven. /.../ Tlačil sem mu čreva, sluz in kri v gobec, da se je davil, za eno roko sem ga držal za grlo in kurbir je sopel, ves rdeč je bil v ksiht, da sem mu moral presekati žilo, ki mu je utripala na vratu, da je špricnilo iz nje, da sem bil krvav kot zaklan prašič.« (43). Na drugih mestih beremo o deklici, prostitutki, ki si je razparala obraz, pa o pretepih, prepirih, mučenju. Potem so tu še romani, v katerih najdemo natisnjene kratke zgodbe iz prejšnjih izdaj, ena takih je *Izgubljeni jutri* (2008), kjer je subjekt soočen z otrokom, mogoče z variacijo svojega spomina, ki leži v mlaki krvi, »grgra in hlipa,

lahko bi se ga dotaknil, z dlanmi bi mu pokril obraz, malo prej ga je on šutiral, podrl ga je na tla in ga obrcal. Če ga ne bom nekoč ubil, bo on mene, pomisli otrok. Nato pride ona, ziba se, zadah ima, obriše mu kri z obraza, saj ni tako hudo, reče. Tudi njo bom moral ubiti, pomisli otrok, njo, ki je na njegovi strani. Otrok se po vseh štirih splazi do okna, ona in on sta v drugi sobi, ležita skupaj in sopeta. Mrtva sta, mrtva, šepne otrok.« (44)

Eksces je po definiciji zunaj razuma, ki je povezan z delovno aktivnostjo, ki izraža njegove zakone. Vendar »eksces v nasladi zanika drugega, to pa je s stališča človeka ekscesivno zanikanje načela, na katerem temelji njegovo življenje.« (166) To pomeni, da je v skladu s Sadovim suverenim človekom najbolj pomembno zanikati solidarnost, ki zločinu nasprotuje, saj je zločin največje zadovoljstvo. »Vidiki, ki nas spominjajo na erotični eksces, vselej zbujajo nemir. Golota uniči spodobnost, ki si jo dajemo z oblekami.« (167) Zahteva po suverenosti se torej uveljavlja na račun zanikanja drugega, saj »pravi človek ve, da je sam, in sprejme, da je sam; v sebi zanika vse, s čimer ga dediščina sedemnajstih stoletij veže na druge; milost, hvaležnost, ljubezen so, denimo, občutja, ki jih uniči. Z njihovim uničevanjem si vrača vso moč, ki bi jo sicer moral posvetiti slabim nagibom in, kar je še bolj pomembno, v tem uničevanju zasnuje začetek prave energije.« (169)

## 6. EROTIZEM

Literatura je spolnost in poželenje vselej opisovala, saj predstavljajo fantazije, hrepenenja in seksualna razmerja kolektivni imaginarij človeštva. Seveda ne gre zanikati, da je bil erotični impulz razumljen kot generator kreativnosti, bil pa je tudi (največkrat kar simultano) nekaj, kar je vzbujalo občutke sramu, krivde in v krščanskem okolju greh. Vse od začetkov zahodne civilizacije je bilo pisanje o spolnosti in erotiki kontroverzno. Anna Clark v knjigi *Desire: A History of European Sexuality* že takoj na začetku monografije postavi skoraj samoumevno tezo, da je bilo dožemanje spolnosti razklano na dve plati; ena vidi poželenje kot nevarno in nesnažno, druga pa mu pripisuje elemente kreativnosti. Starim Grkom spolnost ni predstavljala grožnje, v kolikor ta ni ogrožala reda polis. Če je bila erotična energija na eni strani porok plodnosti, kulture in verovanja, so ženskam (poredko tudi prešuštnikom), ki niso upoštevale družbenih konvencij, strogo nasprotovali. V judovski tradiciji spolnost ni bila predmet tolikšnih nasprotovanj, še posebno ne znotraj zakonske skupnosti, medtem ko je krščanstvo gojilo odpor do spolnosti in erotike vse od svojih začetkov in jih polagoma vikorporiralo v družbeni konsenz. (1-34)

Bataille govori o treh oblikah erotizma, o erotizmu teles, erotizmu src in svetem erotizmu. Vsaka od treh oblik erotizma se napaja v občutku prvinskega nasilja. Nasilje pravzaprav šele omogoči izkušnjo erotizma. »Namen vsakega predajanja erotizmu je zadeti bitje v njegovi največji intimnosti, v točki, kjer zastane srce. Prehod iz običajnega stanja v stanje erotične želje zahteva relativno razpustitev bitja, vzpostavljenega v razsežnosti diskontinuitete. Izraz razpustitev ustreza zvezi razpuščeno življenje, povezani z erotično dejavnostjo.« (Bataille, *Erotizem* 14) V erotizmu se razpuščajo vzpostavljene oblike, institucionalne in diskurzivne prakse. Glavno vlogo v izkušnji erotizma ima razgaljanje, saj se golota postavlja nasproti stanju diskontinuiranega obstoja. Golota razkriva možnosti kontinuitete bitja onkraj zaprtosti vase. Kontinuiteti biti se odpira s telesnostjo. Ta ravnanja zbujejo občutek opolzlosti, ki »označuje nemir, ki moti stanje teles, navajenih oblasti nad samim seboj, nad trajno potrjeno individualnostjo« (15)

Erotizem je notranja izkušnja življenja, vendar se nam notranjost te izkušnje izmika, saj je predmet želje vedno zunanji. V resnici pa ustreza notranjosti želje. »Erotizem je v človekovi zavesti tisto, kar v njem postavlja pod vprašaj bit.« (25) Z dvomom, ki ga poraja, se notranje izkustvo erotizma šele vzpostavi. »[N]i moglo biti lucidno v času, ko še ni bilo jasnega ravnovesja med vzajemnim delovanjem prepovedi in transgresije, iz katerega sta tako

prva kakor druga sploh šele možni. /.../ Spoznavanje erotizma /.../ zahteva osebno izkustvo, enako in protislovno izkustvo prepovedi in transgresije.« (32) Prepoved iz naše zavesti izloči predmet, ki ga ta ista zavest prepoveduje, da bi prikrila občutek strahu, ki ga prepoved poraja. Vendar je prepoved nujno potrebna, da človek doseže čiste zavesti, na katerih temelji znanost. Prepoved eliminira nasilje, vendar istočasno človekovi nasilni (mednje sodijo tudi seksualni) vzgibi šibijo urejenost in mirnost, ki zavest konstituira. Na kratko – brez prepovedi zavesti ne bi bilo.

»Resnica o prepovedih je ključ do naše človeške drže. Natančno lahko in moramo vedeti, da prepovedi niso postavljene od zunaj. To se nam pokaže v tesnobi, v trenutku, ko *prekršimo* prepoved, predvsem v skrepenem trenutku, ko prepoved še deluje in ko vseeno popustimo vzgonu, ki mu je prepoved nasprotovala. /.../V trenutku transgresije občutimo tesnobo, brez katere bi prepovedi ne bilo: to je izkustvo greha. Izkustvo pelje do popolne transgresije, ki prepoved ohranja, in ohranja jo zato, da bi v prepovedi uživala. Notranje izkustvo erotizma zahteva od tistega, ki ga doživlja, hkratno in enako občutljivost za tesnobo, ki je temelj prepovedi, in za željo po transgresiji.« (34)

Osnovno načelo transgresije je, in v tem je najbrž tudi njena tragika, da kršitev prepovedi ni vrnitev k prvotni svobodi. »Transgresija pripada človeštvu, ki je organizirano v marljivem delovanju. Tudi transgresija sama je organizirana. Erotizem je v celoti organizirana dejavnost, zato se, organizirana, kakor je, spreminja skozi čas.« (103) Transgresija je mogoča samo, če v prepoved verjamemo, v nasprotnem primeru se ohrani samo nek približek transgresivnemu občutku v aberaciji. Gre za to, da je transgresija v svojem bistvu v bližini smrti – podobno kot kršitve prepovedi nas je strah smrti, saj zbuja predstave o kontinuiteti onkraj meja kontinuitete biti, ki jo živimo. Končni smisel erotizma je smrt, vendar se v svojih variacijah na videz oddaljuje od bistva, ki erotizem povezuje s hrepenenjem po izgubljeni kontinuiteti. Erotizem in transgresija vnašata nemir v kontinuiteto biti, vendar »človeško življenje ne more brez trepetanja – brez prevar – teči s tokom, ki ga žene v smrt.« (142)

### **6.1. Med erotiko in pornografijo**

Alojzija Zupan Sosič v antologiji slovenske erotične poezije *V tebi se razraščam* opozarja na dejstvo, da je erotika ostala obrobna tema obravnavanja tako v filozofiji kot tudi v literarni vedi. Arthur Schopenhauer v *Metafiziki spolne ljubezni* izpostavi dejstvo, da sta se s tematiko erotike v zgodovini filozofske misli ukvarjala le Platon in Kant. Georges Bataille je erotiko utemeljil kot enakovredno ostalim filozofskim vprašanjem. Zaradi kompleksnosti pojma erotike je erotično izkustvo izpostavil kot »vprašanje vseh vprašanj« in ga hierarhično postavil takoj pod mistično izkustvo človeka ter ga zato interpretiral kot »vrhunec človeškega duha«. (135) Erotika je doživela poglobljene raziskave šele v drugi polovici 20. stoletja. Kljub

temu pa »zgodovina literarne seksualnosti do sedaj še ni bila napisana, čeprav bi bila nujna za razumevanje usode in narave erotične govorice nasploh.« (prav tam) Psihoanalitične študije na drugi strani so problem ljubezni omejile na obnašanje literarnih oseb, se pravi na območje raziskovanja literarne antropologije. Na zahodu se senzibilnost v pomenu erotike, ki se pogosto stika z ljubezensko, erotično in pornografsko literaturo, konkretnije pojavi po vzniku t. i. seksualne revolucije poznih šestdesetih let, ko se vzporedno pojavi težnja po splošni erotizaciji družbe, s porastom kapitalizma pa tudi pornografizaciji.

Pornografska literatura se od erotične loči po literarnem statusu, saj ostaja prva del trivialne literature, kar ji že a priori s klišejskostjo, literarnim in družbenim eksapizmom ter naravnostjo v potrošnjo znižuje literarno vrednost.<sup>2</sup> Diskurz fizične privlačnosti, ki prevlada v pornografski literaturi (je pa definitivno pomemben člen tako erotične kot ljubezenske literature) obravnava Albert Mordell ter izpostavi, da »/.../ prevlada telesne komponente v erotični literaturi ne pretrga emocionalno-intelektualnih vezi (pač pa jih največkrat poglobi), kar se zgodi v pornografski literaturi, katere imperativ je redukcija spolnega stika na zgolj seksualnost.« (Zupan Sosič, *V tebi* 137) Kierkegaard je erotiko kot užitek odlaganja poimenoval estetika ovinkarjenja, podobno stališče zavzame Roland Barthes, ki jo razume kot »govor namigovanja«, ki reči ne izgovori do konca, torej sproža eskaliranje napetosti, brez klimaksa. Nasprotno pa Milko Valent erotični klimaks določi za osrednjo značilnost erotičnih besedil, imenuje ga coitus reservatus. »Razume ga kot aktivnega nadzornika postopkov, usmerjevalca in urejevalca primarne erotike. Erotični klimaks v erotičnem besedilu namreč sestavljajo retardacijske prvine, ki zadržujejo erupcijo čutno intenzivnejših (jezikovnih) mest, obenem pa besedilo nenehno polnijo z eksplozivno dinamiko.« (138)

Nekaj osnovnih značilnosti erotične literature: prvič, gre za vzpostavljanje ravnovesja med subtilnimi aluzijami in odkritim opisovanjem spolnosti. Ni pomembna samo erotična tema, temveč predvsem način opisovanja. Drugič, tako kot v erotičnih pesmih tudi v leposlovju prevladujejo štiri situacije: »opis erotičnega srečanja, oznaka objekta oz. subjekta poželenja, erotični nagovor in splošna čustveno-čutna animacija«. (140) Opis erotičnega srečanja je najpogostejša situacija, pri Frančičevem subjektu tudi najbolj sugestivna, saj gre

---

<sup>2</sup> Kot odličen primer vsega naštetega naj navedem v zadnjem času fenomen trilogije 50 odtenkov sive, ki je nerazložljivo obsedla širšo javnost, pretežno žensko občinstvo. (Podobno se je pred nekaj leti dogajalo z najstniško sago Somrak, po kateri je (paradoksalno?) posegala starejša ženska populacija.) Samo ta dva primera (v okviru pornografske in erotične literature se gotovo uvršča prvi) nedvomno pričata o poglobljanju krize družbenih razmerij, s katerimi se ukvarja literarna antropologija, še posebej pa je ta fenomen presenetil feministične študije, kjer je v zadnjem času tarča (o)hranjenja patriarhata, ki je razložen in problematiziran skozi prizmo kapitalizma.

povečini za epistolarne zapise srečanj z raznoraznimi ljubimkami in opise »vizualno zaključenih erotičnih podob.« (prav tam) Oznaka objekta oz. subjekta poželenja je v svojem bistvu bolj aluzivna, saj predvideva odsotnost objekta. Pri Frančiču lahko o oznaki objekta govorimo v primerih, ko opisuje žensko, ki jo čaka in bo prinesla spokoj ter ljubezen, vendar je v primerjavi s prvo situacijo ta subtilnejša oziroma jo veristični opisi erotičnih srečanj pogosto zasenčijo. Podobno se dogaja tudi v tretji in četrti situaciji, erotičnem nagovoru in splošni čustveno-čutni animaciji, ki sta sicer vselej prisotni pri subjektovih seksualnih popotovanjih, vendar veristični diskurz ponovno zasenči hrepenenje. »Konstantni označevalec erotizacije je dinamična, intenzivna energija, usmerjevalec povednosti v senzualno recepcijo.« (142) Seveda na čase tudi v Frančičevi prozi nismo prepričani, ali gre za erotično literaturo ali pornografijo. Kratka zgodba z naslovom *Kam se skrijejo metulji pred dežjem* iz zbirke *Kurbini sinovi* (2007) gre takole: »[S]samo zapri oči, ti ga bom jaz nadržala, daj, predstavljaš si, čutiš mojo roko, tisti betonski pogradi in štirinajst luknjic v steni ječe, a čutiš, a čutiš, kako ga zarineš v mojo vlažno pičko, ki te čaka, /.../ a ti paše, povej, ti paše, daj zarini mi ga do grla, /.../ daj me močnejše, mater, do konca me nabijaj /.../« (20), in tako dalje. Kljub surovim opisom spolnih aktov je potrebn poudariti, da se večinoma vsi opisi takšne narave zaključijo s kakšno parolo, ki zasadi nož v srce, in tudi prej opisanemu spolnem aktu sledi stavek: »Imel sem štirinajst let in bil najbolj osamljen fant, ki se je spraševal: 'Kam se skrijejo metulji pred dežjem?'« (prav tam).

Zbirka z naslovom *Dobro jutro, Charles Bukowski!* (1998) je izbor erotičnih zgodb, napisanih med leti 1990 in 1997. (Pozneje se te zgodbe pojavijo vsaj še v zbirkah *Kurbini sinovi* (2007), *Kam se skrijejo metulji pred dežjem* (2008), *Meseno spoznanje* (2008), *Angeli, demoni in kurbe* (2009) *Sexus pozabe* (2013).) Ni več samo subtilnih vzporednic z ameriškim ustvarjalcem, tokrat mu Frančič posveti celotno zbirko. Subjekt je postavljen ne samo za »sartrovsko razumljeno človekovo vrženost v življenje, temveč tudi za surovo socialno izvrženost iz njega. /.../ Ta položaj, pogosto na robu eksistence, do skrajne meje izostruje njegovo občutljivost in hkrati razplamteva uporništvo do krutega sveta, prepolnega zla in krivic, ter krepi družbeno kritičnost in izgraja oklep, ki naj bi ohranil najgloblje človeške vrednote, po katerih še naprej hrepeni.« (Osti 328–329) Erotika je, kot gre pričakovati po naslovu, osrednja tema, v katero Frančič zapleta subjekt. Vendar je erotizem kot pričakovano osmišljen tako, da pogloblja njegovo mentalno bolečino in spoznanje o človekovi samoti v življenju nenehne bolečine. Opisuje svoje zgodbe in zgodbe tujcev, analizirane do točke, ko ni več prepričan, ali te misli pripadajo njemu, komu drugemu, ali so preprosto izmišljene. Ena

od zgodb, ki opisuje nasilje in posilstvo v zakonskem stanu, nosi naslov *Ne povej luni, da sem sama*. Gre za triindvajsetletno dekle z dvema otrokoma, ki živi z možem alkoholikom. Zgolj dve strani dolga zgodba nosi v sebi vso žalost, ki jo zlorabljen oseba lahko doživi:

»[K]o lomasti po kuhinji, ko preklinja, ko išče pijačo v hladilniku, ki sem mu jo pripravila prej, takrat se vsa tresem. Ob vikendih dam otroka mami. Ona ne reče nič. Samo ve. Ko slišim klice, me zmrazi. –Kje si pizda zafukana, kje se skrivaš? /.../ Včasih me zvleče k sebi, ne smem se niti malo upirati. Smrdi po scalini, znoju in pijači. Rine vame, grobo me šlata in vleče k kavču. –Kaj je miška, si me dolgo čakala, vem, rada bi ga imela noter, vem, ženske ste pač takšne, samo na eno stvar mislite, na pokončnega kurca! –In potem hlinim. /.../ Samo ko ne gre, takrat znori. Ko ga ne ubogam na gib, ko nehote ugovarjam, udari. S plosko roko, s pestjo, s kolenom.« (Frančič, *Dobro* 9)

Citiran odlomek zgodbe ne izpostavlja samo nasilja nad posameznikom, nad katerim se vrši fizična in mentalna zloraba, temveč tudi družbeno in ekonomsko odvisnost, saj je protagonistka dekle, ki ni bilo nikoli v službi, živi v stanovanju moža, ki jo zlorablja, po njenih besedah: »[S]tanovanje je njegovo, denar je njegov, jaz sem njegova sužnja. Ni rešitve.« (10) Na tem mestu je pravi čas, da izpostavimo nekaj, kar je sicer prisotno skozi celoten Frančičev opus in se zrcali skozi vse alter ege, subjekte, protagoniste in antagoniste. Dvoličnega pogleda na ženski subjekt (oziroma bolje objekt) ne moremo spregledati. V vsaki zbirki kratkih zgodb se pojavlja na eni strani lahkoživka, naj bo to »perverzna prasica« po imenu Anja iz *Egotripa*, Vida iz *Dobro jutro, Charles Bukowski!*, največkrat pa neimenovana. Na drugi stran imamo ideal ženske, ki bo odvzela vso bolečino, poskrbela za vse, zacelila vse rane in pomagala pozabiti. Včasih ji nadane ime Majdi, včasih Varja ali Sonja, največkrat ostane tudi ta neimenovana.

Namen tega ekskurza je prikaz in kritika tovrstne percepcije ženskih oseb. Strinjamo se namreč lahko, da je Frančič najprej izredno luciden opazovalec družbenih stanj, dvoličnost, ki preseva skozi tekste, pa ne more ostati neopažena. Ne moraliziramo preveč, če že takoj na začetku izpostavimo, da to ni samo percepcija subjekta v Frančičevi prozi, ampak da je družbena resničnost preprosto taka. Zdenka Kristan v knjigi *Materinski mit: Kultura, psihoanaliza, spolna razlika* s pomočjo Irigarayeve in drugih na kritiki Freudovega in pozneje Lacanovega koncepta Ojdipovega kompleksa ponazori, kako je prišlo do tega, da ženska izostane iz vstopa v Lacanovo Simbolno ter je zreducirana na manko – preostanek, kar je pri Lacanu tematizirano kot Objekt Petit A/Objekt razlog želje. Obstajajo tri ravni marginalizacije ženske, s katerimi se ženska sreča že v grškem polisu, to so naturalizacija, infantilizacija in domestifikacija. »Ambivalentnost, v katero je ujeta ženska, je ravno rezultat razcepljenosti oziroma absolutizacije primarnih dualizmov, na katerih je zasnovana



utemeljitev spolne razlike v simbolnem zahodne kulture.« (77) Ker je človek v svojem bistvu razcepljeno bitje, ki je zaznamovan z mankom, se to izkazuje kot nenehno iskanje »celega, nerazcepljenega Drugega« (Kristan, prav tam). To je poskus zapolnitve manka, ki je primarna izguba, kar se za posledico pojavlja kot podlaga želje. V mitu Device Marije sta utemeljena dva vidika. Prvi je, da je ženska kriva vsega zla na svetu; njena arhetipska predstavnica je Eva, ki si je do danes pridobila druga imena, od ljubic, *famme fatale*, ki v zanikanju družbenih norm seveda predstavlja grožnjo urejeni skupnosti.

Med najbolj odmevnimi kritičarkami univerzalizma, ki s svojo teorijo poskuša ovreči ali vsaj zamajati spol kot nekaj substencialnega, kar je posledično povezano z zanikanjem kategorije Ženske, je Judith Butler, ki pravi, da je ženska zreducirana na znak oz. objekt menjave, kar se odraža v tem, da so ženske v imaginarnem le podlaga moškim teorijam, njihovemu jeziku in transcendenci. Luce Irigaray nadalje konceptualizira žensko vlogo kot zreducirano na posodo, hišo ali okvir oz. 'drugo istega', ki je pravzaprav »realnost Videza oziroma pojavnosti« (143), saj to 'drugo istega' pojavnost označuje oziroma vzpostavlja. Ženska zreduciranost na votlo obliko ima za posledico to, da ženske v simbolnem ne obstajajo, temveč zavzemajo mesto označevalke meje oz. funkcijo ničelnega označevalca, katerega lastnost je, da sistem vzdržuje, ampak sam na sebi ni nič. (prav tam) Kar pa to prinaša za seboj v okviru družbene resničnosti, ki sestavlja Frančičevo kratko prozo, je natanko ambivalenten pogled na ženski subjekt.

## 7. ZAKLJUČEK

Po analizi nekaterih Frančičevih zbirk kratke proze pridemo do zanimivih zaključkov. Izbrane zbirke kratkih zgodb, ki sem jih navajala, podajajo pronicljiv subjektov pogled na svet in družbeno resničnost. Prva ugotovitev diplomske naloge je, da predstavlja subjektu otroštvo v razbiti družini nerazrešljivo travmo, ki ga preganja skozi celo življenje. Izkušnja odraščanja v reji, zavodih in na cesti zaznamuje subjektov pogled na svet, ki se odraža v mržnji institucij, političnih ureditev in osebnosti, ljudi, ki imajo (četudi samo na videz) več od njega, tako finančno, idejno kot tudi v odnosih. Zato pa goji do obrobnežev, posebnežev in slehernikov sočutje posebne vrste. »Družba, čreda se pač organizira tako, da norce, kriminalce, invalide, ki jih motijo, potisne na rob. Stran od mest, stran od življenja. /.../ Za vedno je del mene ostal tam. Nehal sem rasti.« (Frančič, *Dobro* 44–45) Praviloma ne moralizira o dejanjih slednjih, četudi so še tako grozna. Opisovanje enih in istih dejanj v mnogo različnih pripovedovalcih postane na čase težaško tudi za bralce, ki (povečini) »obrobnega« življenja nismo okusili. Motiv zapuščenosti je torej prvi motivni sklop, ki močno zaznamuje subjektovo percepcijo resničnosti. Zapuščen od vseh, tudi kot odrasel, subjekt ne zmore vzpostaviti funkcionalnih odnosov, ne s partnerkami ne z ženo, kaj šele sam s seboj. Uteha, ki jo prinašajo alkohol in knjige, ostaja edina prava prijateljica skozi mizerno življenje subjekta kratkih zgodb.

Eksistencialni status subjekta se skozi opus praktično ne spreminja in v subjektu ni opaziti kakšnih večjih osebnostnih rasti, z leti kvečjemu kanček več resignacije. Vseskozi, nekje blizu dna, samo zapisuje, beleži, zrcali družbeno resničnost. Kljub neštetim opisom resnično žalostnih eksistenc premore subjekt nekakšno sizifovsko držo, ki vztraja in vztraja, skuša pozabiti v različnih vrstah omam. Včasih na svoje življenje gleda z odkrito ironijo in satiro, kot na primer v eni od zgodb *Mesenega spoznanja*: »Opletajoče sva se slekla. Položil sem jo na hrbet, se zasadil in tulil: 'Zdaj boš imela literarni večer!' Takrat je prvič snela temna očala, brez dioptrije, in ko sem ji ga porinil, se je po prašnih tleh zakotalilo njeno stekleno oko. Nič, sem si rekel, tudi z enim očesom se da živeti in fukat.« (43)

Ambivalentni spoj erosa in tanatosa ostaja vse od začetka do zadnjih objav osrednje gibalo Frančičeve ustvarjalnosti. V sebi nosi vse nevrose in travme, ki jih prenaša na ženske objekte; kot lahko beremo v eni najbolj prepričljivih zbirk *Orgiji* (1990): »Ženska, ki leži ob tebi, je topla. Ženska, ki leži ob tebi, ti je tuja. Ženska, ki leži ob tebi, je mati in bog. Ženska, ki leži ob tebi, je smrt.« (123) Druga ugotovitev se ob navedenem citatu ponuja sama od sebe. Gre namreč za to, da se ljubezenska tematika umika erotični izkušnji in s tem postaja osrednja

smer bivanjske izkušnje. Erotični naboj je v Frančičevi kratki prozi izjemno prisoten, vendar ostaja percepcija ženskih subjektov problem, saj se spaja s patriarhalnimi predstavami in nezmožnostjo združitve dveh vidikov ženskega obstoja, seksualnosti in materinskosti. Kljub temu, je poudariti, da je to vkoreninjeno v družbene vzorce in prakse ter da nikakor ni problematično samo v primeru Frančičeve proze. Navsezadnje lahko z gotovostjo trdimo, da Frančič v svoji prozi zrcali družbeno resničnost brez olepšav.

Če se še zadnjič ozremo na pojmovanje transgresije, kot sta jo razumela Bataille in za njim Foucault, se spomnimo, da je transgresija razložena kot gesta ali gibanje, ki zadeva meje. »Ne gre za korak »čez« - kot namiguje izraz – v območje, ki bi bilo docela onkraj, *trans*, ampak za nenehno prekoračevanje, ki nikoli ne seže v neprekoračljivo.« (Širca, *Foucaultovi* 44) V primeru Frančičeve kratke proze to pomeni, da se subjekt zapleta v erotične igrice ter nasilje, s čimer krši ali subvertira družbene norme ter pričakovanja. Hkrati drži tudi, da transgresivna literatura v svojem bistvu družbe ne želi spreminjati, temveč samo beleži njena stanja, pojave in anomalije. Tako gre tudi v Frančičevi kratki prozi mnogo bolj za nekakšno izzivanje, provociranje in preizkušanje mej »normalnega« ter sprejemljivega. »[Tr]ansgresivnega nikdar ne moremo speljati na subverzivno, na goli upor nečesa proti nečemu. Transgresija ne nasprotuje ničesar ničemur.« (prav tam) Ekscentrične osebnosti in dejanja teh oseb so del temne strani družbene resničnosti, ki jih transgresivno leposlovje s pridom opisuje, v svojo prozo pa jih vključuje tudi Frančič. Ironija ter satira družbene resničnosti in odmiki od »normalnega«, kot so nasilje, pogosto nerazpoznavno pomešano z erotizmom, nakazuje drobce transgresivne fikcije v Frančičevi kratki prozi. Ta na mnogih mestih kulminira v Batailleovo definicijo transgresije, zato lahko rečemo, da se Frančičeva kratka proza in njena družbena resničnost (po vsej verjetnosti nehote) vsaj v fragmentih, če ne kot celota, umešča v svetovni okvir transgresivnega leposlovja.

## VIRI IN LITERATURA

Bataille, Georges. Erotizem. [prevod Sonja Dular ; spremna beseda Maja Ogrizek. Ljubljana: Založba /\*cf., 2001.

Brosseau, Marc. »The Traps: Bukowski as Interpreter of Cornered Lives« v *Anglia*. Canada: University of Ottawa, 2008. Vol. 120, Issue 2: 380–396. Splet. 24. avgust 2016

Callone, David Stephen. *Absence of the hero : uncollected stories and essays, volume 2: 1946 – 1992 / by Charles Bukowski ; edited, with an introduction, by David Stephn Callone*. San Francisco, CA : City Lights Books, 2010

Clark, Anna. *Desire: A History of European Sexuality*. New York : Routledge. 2008

Foucault, Michel. *Language, Counter – Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Prevedla Bouchard F., Donald in Simon, Sherry. New York: Cornell University Press, 1977.

Frančič, Franjo. Angeli, demoni in kurbe. Novo mesto: GOGA, 2009.

---. Ego trip. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

---. Dobro jutro, Charles Bukowski! (izbor 1990–1997: erotične zgodbe). Grosuplje: Mondena 1998.

---. Istra, Gea Mia. Ljubljana: Društvo slovenskih pesnikov in pisateljev, 1993.

---. Izgubljeni jutri. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008.

---. Kurbini sinovi. Koper: Društvo prijateljev zmerne napredka, Mladinski kulturni center, 2007.

---. Meseno spoznanje: (erotične zgodbe). Ljubljana: Društvo za pomoč in samopomoč brezdomcev Kralji ulice, 2008.

---. Milostni strel; Orgija. Ljubljana: Borec, 1990.

---. Ne. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.

---. Rosa: (istrske). Ljubljana: Kmečki glas, 1990.

---. Sexus pozabe : erotične. Ljubljana: Ekslibris, 2013.

---. Slepe ulice: roman. Piran: Družbene dejavnosti Občine Piran, 2012.

---. Trkaj, trkaj na nebeška vrata. Koper: Društvo prijateljev zmerne napredka, 2006.

Hoey, Molly. *The Lacuna of Usefulness: The Compulsion to 'Understand' Transgressive Fiction*. *Word and Text A Journal of Literary Studies and Linguistics*. Vol. IV, Issue 1 June / 2014, 26–39. Splet. 24. avgust 2016

Kristan, Zdenka. *Materinski mit: Kultura, psihoanaliza, spolna razlika*. Ljubljana: Delta, 2005.

Mathews, Peter. *Diagnosing Chuck Palahniuk's Fight Club*. *Stirrings Still: The International Journal of Existential Literature*.(2005) Vol. 2, Issue 2. 81–104. Splet. 24. avgust 2016

Meadows, B. *Chaos as Emergence: Comparative Study of William S. Burrough's Naked Lunch and churu Niveditha's Zero Degree*. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*. Vol. 19, Issue8, Ver. V (Aug. 2014), 37–39. Splet. 24. avgust 2016

Mookerjee, Robin. *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition*. United Kingdom : Palgrave Macmillian, 2013

Osti, Josip. »Spremna beseda.« *Kam se skrijejo metulji pred dežjem* : (izbrane kratke proze) [izbral in spremno besedo napisal Josip Osti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. 300–338.

Salerno, Roger A.. *Landscapes of Abandonment: Capitalism, Modernity, and Estrangement*. USA : State University of New York, Albany. 2003

Silverblatt, Michael. »SHOCK APPEAL/Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?: The New Fiction of Transgression.« (1993). 1-3. *Los Angeles Times*. Na naslovu [http://articles.latimes.com/1993-08-01/books/bk-21466\\_1\\_young-writers](http://articles.latimes.com/1993-08-01/books/bk-21466_1_young-writers). Splet. 24. avgust 2016

Širca, Alen. »Foucaultovi pogledi na literaturo.« *Primerjalna književnost* 33.1. (2010): 41–61.

Virk, Tomo. »Spremna beseda.« *Čas kratke zgodbe: antologija slovenske kratke zgodbe*. [izbral in spremno besedo napisal Tomo Virk]. Ljubljana: Študentska založba, 1998.

---. *Sodobna slovenska krajša pripoved*. [izbral, uredil in spremno besedo napisal Tomo Virk]. Ljubljana: DZS, 2006.

Zupan Sosič, Alojzija. *Robovi mreže, robovi jaza : sodobni slovenski roman*. Maribor : Litera, 2006

---. »Spremna beseda.« *V tebi se razraščam: antologija slovenske erotične poezije*. [izbrala in spremno besedo napisala Alojzija Zupan Sosič]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. 135–171.

## **Priloga 1**

### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, september, 2016

Kaja Štolfa

## **Priloga 2**

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisana Kaja Štolfa izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem

(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum:

Podpis kandidata / kandidatke