

Intertekstualni vidiki kronotopa uboja na hišnem pragu pri Ivu Andriću in Gabrielu Garcíi Márquezu v luči semiotike kulture¹

Sofija M. Košničar

Filozofska fakulteta v Novem Sadu, Oddelek za primerjalno književnost s teorijo književnosti, Ulica dr. Zorana Dindića 2, 21000 Novi Sad
grinja@neobee.net

Neraziskani intertekstualni kronotopi uboja na hišnem pragu v romanih Omerpaša Latasa Iva Andrića in Kronika napovedane smrti Gabriela Garcíe Márqueza so obravnavani z vidika intertekstualnosti, vendar po semiotičnem ključu teorije o semiosferi. Raziskovalna pozornost je usmerjena tudi na retorično-dramaturški vidik referenčnega kronotopa, ki z osupljivo podobnostjo korelira pri obeh nobelovcih.

Ključne besede: srbska književnost / Andrić, Ivo / kolumbijska književnost / Garcíá Márquez, Gabriel / semiotika kulture / medbesedilnost / kronotop / umor

Uvod

Pri obravnavi intertekstualnih vidikov neraziskanega kronotopa² umora na domačem pragu v Andrićevem *Omerpaši Latasu*³ in *Kroniki napovedane smrti*⁴ Garcíe Márqueza bomo izhajali iz ključnega pojma s stališča semiotike kulture, *semiosfere*, s katero Lotman označuje »celotnost interakcije vseh mogočih komunikacij s pozicije človekove participacije v njih« (Košničar 347). Največje in najkompleksnejše strukture semiosfere so po Lotmanu (*O semiosfere* 11) kulture in civilizacije, kultura pa je »sistem celovite nededne informacije ter način njene organizacije, akumulacije, ohranjanja in prenašanja na potomstvo« (*Stat`i* 23). Skratka, vse, kar ni biogenetsko podedovano, pripada kulturi. Opazovanje kulture kot informacije nam omogoča, da celotno kulturno danost, v popolni diahroniji in sinhroniji, opazujemo kot tekst (hipertekst). V skladu s tem je tudi temeljna postavka Clauda Lévi-Straussa, da se »tam, kjer so pravila, začne kultura« (Lotman, *Ogledi* 444). Medtem ko »naravnemu obnašanju« ne moremo zoperstaviti »'napačnega' naravnega obnašanja« (če parafraziramo Lotmana), »kulturno

obnašanje« obvezno predpostavlja vsaj dve možnosti, od katerih se samo ena razume kot »pravilna«. Katera je pravilna in katera ni, predpisuje ustrezna kultura. Kulture se tako učimo, da bi se nededna informacija vtisnila v spomin in prenesla na potomstvo.

Kultura s procesom *samoopisovanja* v smislu samoidentifikacije, sistemskega označevanja in vzpostavljanja samosvojesti kot najvišjo obliko strukturiranja semiotičnega sistema uvede svoja pravila, kar predpostavlja stvaritev kompleksne mreže metastrukturnih samoopisov (slovnice), kodifikacijo običajev, pravnih, etičnih in drugih norm v funkciji samoopisovanja konkretnega semiotičnega prostora – kulture (Lotman, *O semiosfere* 20). Hkrati samoopisovanje teži k potlačitvi in eliminaciji tistih strukturnih elementov, ki se upirajo definiranju znotraj postavljenih standardov, »uničuje in čisti vse, kar identitete *idem* ne podpira dovolj učinkovito« (22), tovrstne elemente pa označi kot »nekaj neznanega in tujega« in jih onemogoča s kompleksnimi mehanizmi sankcioniranja. Vsaka kultura tako s svojim sistemom samoopisovanja ureja odnose v vseh vidikih življenja konkretne skupnosti s predpisovanjem »pravičnega« in »napačnega« v vseh svojih bistvenih domenah, tudi na področju odnosa med spoloma in seksualnosti. Pojasnimo – glede na to, da se v semiosfernih analizah kulturo razume kot sistem tekstov, kodiranih s posebnimi znakovnimi sistemi, Lotman opaza, da je »skupno število temeljnih, dominantnih tipov kulturnih kodov precej majhno [...], opazna raznolikost zgodovinsko obstoječih kultur pa je rezultat zapletenih kombinacij tega razmeroma majhnega števila dominantnih kodov« (*Ogledi* 446). Lotman sklene, da

vsak tip kulture predstavlja hierarhijo kodov [...]. Tako kod določene dobe ni edini, temveč dominantni, temeljni ključ šifre. Medtem ko s prevlado nekatere temeljne tekste lahko dešifrira, druge le deloma organizira. Iz tega sledi, da so lahko komplementarni kodi načeloma povsem različni od dominantnega, a morajo biti dominantnemu kljub temu komplementarni in podlegati podobnim pravilom. (448)

To se zgodi, ker dominantni kulturni kod pri samoopisovanju semiosfernega jedra kulture »vtiskuje svoj znak 'kot kodno matrico'⁵ v celotni kodni sistem kulture. V zvezi s tem je treba poudariti, da se v medsebojno podobnih kulturah semiosferno samoopisovanje načeloma odvija po principih *modularnosti*.⁶ Konkretno ima tradicionalistično-patriarhalno semiosferno jedro staroselske kulture z utemeljitvijo v spoštovanju in prepletanju denimo krščanskih, islamskih in judovskih verskih kodov, kakršna je bila avtohtona bosanska kultura sredi 19. stoletja (torej v času turške zasedbe, neposredno pa pod upravo omerpaše Latasa), kakor tudi južnoameriška kolumbijska staroselska kultura v prvi polovici 20. stoletja, kompatibilne dominantne kode,

ki podobno strukturirajo samoopisovanje referenčne kulturne entitete. Tako med drugim podobno oblikujejo vidik seksualnosti in imajo do njega podoben odnos. Kolikorkoli sta omenjeni kulturi v svoji pojavnosti na videz medsebojno različni, se torej v njunem samoopisovanju in vzpostavljanju pravzaprav rekombinirajo podobni moduli – kulturni obrazci (pa tudi obrazci odnosa med spoloma in odnosa do vedenja ob neupoštevanju običajne norme), katerih podobnost postane očitna v vizuri naratološko-semiotične komparativne analize. Najzanimivejše je torej spoznanje, da sta narava in kakovost mehanizmov samoopisovanja jeder tradicionalistično-patriarhalnih kultur, ob tem pomembno zaznamovanih s prepletanjem večreligijskih kodov, v bistvu podobni in da se vzpostavljata na isti matrici.

Kronotop zločina na hišnem pragu v luči intertekstualnosti

Srce zgodbe – kronotop umora na domačih vratih – je pri Andriću in Garcíi Márquezu v multipli *intertekstualni korespondenci*,⁷ predvsem kot dialog tem, motivov, simbolov, razvijanja opisov in amortizirajočega odgovora kulturnega miljeja na zločin. Motiv omenjenega uboja je v pripovednem segmentu *Kostake Nenišanu* v romanu *Omerpaša Latas* umeščen v obdobje, ko je Bosno upravljal turški vojskovodja Latas.⁸ Gre za kulturni milje, ki ga je zaznamovalo skupno življenje dveh skupnosti krščanske (pravoslavne in katoliške) in judovske vere ter – po prihodu Turkov na balkanski prostor in poturčenju – islamske veroizpovedi. V *Kroniki* Garcíe Márqueza je zgornjemu ustrezni kronotop lociran v Južno Ameriko v prvih desetletjih 20. stoletja⁹ z latinskoameriško mentaliteto, ki jo prežemajo številne kulture – staroselska inkovska, kultura pozneje naseljenih Špancev (katolikov), Arabcev (muslimanov), kreolov, mulatov in drugih etnij, ki so tja prispele v procesu zgodovinskih migracij. Zgodovinski čas pol stoletja loči sorodni literarni sliki v živi intertekstualni korelaciji. Prva prikazuje tragičen umor nedolžnega dekleta, kristjanke na vratih hiše njenega »zaščitnika«, druga pa uboj nedolžnega latinskoameriškega mladca na pragu doma njegovih staršev. V velikanski zemljepisni razdalji, skorajda večji od polovice zemeljskega oboda, lahko torej najdemo v mnogočem sorodni literarni upodobitvi obravnavanega kronotopa pri dveh nobelovcih, Andriću in Garcíi Márquezu.¹⁰ V osnutkih bomo navedli kontekstualni okvir obeh pripovedi, ki bo pojasnil povod za zločina.

Kostake Nenišanu, nesrečni otrok sirote, ki ga je rodila kot dekle in kmalu zapustila, je z marljivim služenjem po hišah in kuhinjah in opazovanjem vse bolj napredoval v obrti. Po spletu naključij je »prišel v Omerpaševo dotlej neurejeno gospodinjstvo« in »s paševim haremom tudi v Sarajevo«

(Andrić 206). Ves predan delu¹¹ si je »ta čudoviti majordom« (209) z denarjem kupoval privatni svet, v katerega »ni imel nihče dostopa« (210). Dekleta ga niso zanimala, vse dokler ni videl »atletinje«, sirote Anđe, ki jo je z njim zvodila krojačica Ivka, ki jo je Anđa »ogovarjala s tetko« (211–212). Dekle zanj nasprotno ni kazalo nikakršnega zanimanja. »Premožnemu Kostaku so se ponujale druge in boljše ženske, a mu nikoli ni bilo nič zanje, ta pa [...] [k]ratko in malo noče! Ne mara ga.« (214). Ljudski posmeh nad tem, kako se je Kostak vnel za mladenko, ki noče slišati ne zanj ne za njegov denar, ker »ti rečem, ni ji treba tovarišice. Ženska si je raje našla moškega!« »Postala je priležnica lepega Djordjija Grka,« (Andrić 226) kar ga je dotolklo in potrdilo v odločitvi, da Anđo ubije.

V *Kroniki* je ključni sprožilec tragedije trenutek, ko ženin Bayardo San Román, inženir iz zelo bogate družine, že na poročno noč svojo nevesto Angelo Vicario vrne njeni skromni družini, ker ni bila *virgo intacta*. Družina jo je osramočena z udarci prisilila, da pove ime tistega, ki je »povzročil njeno sramoto«. Angela si je njegovo ime izmislila. »Najbolj razširjena, a gotovo tudi najbolj izprijena, je verzija, da je Angela Vicario ščitila nekoga, ki ga je zares ljubila, in da je izbrala ime Santiaga Nasarja, ker sploh ni pomislila, da se ga bosta brata upala lotiti.« (García Márquez 79–80) Santiago Nasar je bil šarmanten mladenič, sin edinec največjega lokalnega veleposestnika in vrh tega zvest svoji zaročenki, s katero se je nameraval v kratkem poročiti. Sicer je poznal zakone običajev – »moral [je] vedeti, kakšna je cena žalitve« –, a je bil miren in prepričan v svojo varnost, saj se mu ni niti sanjalo, da »so mu jo pripisovali« (88). Družina in ostali niso vedeli, da se je dekle zlagalo. Ne da bi od Santiaga izsilila priznanje, sta Angelina brata Pedro in Pablo še iste noči odšla »iskat sestrično izgubljno čast« (56). Vsem sta javno povedala: »Ubila bova Santiaga Nasarja« (García Márquez 48).

Ključni intertekstualni motiv, *kronotop uboja na bišnem pragu*, ki ga oba nobelovca razvijata skozi formo žive, dolge ekfrazе, je spodaj naveden vzporedno, v jedrnat, a pregledni obliki.

Dogodek [...] se je zgodil tukaj, sredi mesta [...]. (Andrić 257)

Kostake [je stekel] na ulico in zagledal Anđo, kako se s hitrimi koraki odmika po Bistriku navzdol, se pri tem drži hišnih in dvoriščnih zidov in se kdaj pa kdaj ozre. Pohitel je za njo. Ona pa je stopila še hitreje. Nekajkrat je poklical deklico po imenu, vselej še okrepil glas, vendar se nikoli ni ozrla [...]. To ga je zbolelo; začutil je sram in togoto in [...] od tega [...] mu je udarila kri v glavo. [...]

[Ljudje na trgu] so videli, ko je [Santiago Nasar] prišel iz hiše, in vsi so spoznali, da mu je že jasno, da ga bodo ubili, on pa je bil tako prestrašen, da ni znal priti do svoje hiše. [...] Od vseh strani so prihajali klici, kako naj ubeži bratoma Vicario].

Santiago Nasar, ki je bil od hiše oddaljen manj kot 50 metrov, je tekkel proti glavnemu vhodu. [Santiagova mati, Plácida Linero, je bila pomirjena, saj je bila popolnoma prepričana, da se je njen

Ampak kakor hitro se je razdalja med njima zmanjšala, je ona še bolj spotegnila korake in se tako spet začela odmikati. (Andrić 228).

Že zdavnaj je izgubila obe copati in ostala v samih nogavicah [...]. (229)

[V teku jo je dvakrat ustrelil in moglo se je videti, da jo je zgrešil.]

[Pokazal se je] bel, precej dolg zid okoli Fadilbegove domačije z velikimi vrati na sredi. Tu sta oba še hitreje stekla. [...]

In vse je odvisno od tega, ali so glavna vrata, ki držijo na glavno dvorišče, odprta ali ne. Če so, potem bo pritekla pred njim in rešena je; če pa niso, potem bo mogla steči samo še do Djordijjeve hiše, ki je za vogalom; v tem primeru jo bo prav gotovo dohitel.

Kakor slepa je udarjala po velikih vratih in začela potresati z leseno ročico, ki vzdiguje zapah. Pa ni nič zaleglo. Vrata so bila od znotraj zaprta z burnikom. Tedaj se je ženska mahoma obrnila z nekakšnim mačjim premikom, da bi pričakala morilca, z obrazom obnjena proti njemu. Za beg naprej je bilo prepozno. Razširjenih rok, kakor da zdaj ona njemu brani vstop, se je s hrbtom naslanjala na visoka vrata in ji ni bilo treba čakati. Bil je že tukaj, čisto pred njo. [...]

S stegnjeno roko in z vznak vrženo glavo je ustrelil še dvakrat, čisto od blizu in pomeril naravnost v prsi. Zazdelo se mu je, da je s tema dvema kroglama prikoval telo na vrata, vendar je bilo samo videti tako. Že prihodnji trenutek je ženska začela padati. Spuščala se je počasi, ne da bi odmaknila roke od vrat, kakor da jih boža. Najprej je klecnila v kolenih, potem v pasu in nazadnje je sklonila še glavo. Tako je padla tiho, nekako skrbno, in postopoma in vsa utonila v tisti temni veliki kolobar, v katerega so se zložile njene težke atlasne dimije z osmimi polami.

Kostake se je za korak odmaknil. Pištolo si je nastavil na prsi, kakor bi si jo hotel vtakniti nazaj v levi notranji žep na suknjiču, od koder jo je bil potegnil.

sin že vrnil domov in, kakor je to potrdila služkinja,] pred minuto [...] odšel v sobo.

Skozi vrata je videla brata Vicario, ki sta z golima nožema tekla proti hiši. Od tam, kjer je stala, je lahko videla njiju, ni pa mogla videti sina, ki je tekel k vratom z druge strani. »Pomislila sem, da hočeta noter, da bi ga ubila v hiši,« je rekla. Zato je stekla k vratom in jih zaprla. Ko je nameščala zapah, je zaslišala krike Santiaga Nasarja in panične udarce po vratih, a bila je prepričana, da je sin zgoraj in da psuje brata Vicario z balkona svoje spalnice.

Santiago Nasar bi potreboval le še nekaj sekund, da bi vstopil, ko so se vrata zaprla. Nekajkrat je še s pestmi udaril po njih, nato pa se je obrnil, da bi se golih rok srečal s svojima sovražnikoma. [...] Santiago Nasar je dvignil roko, da bi zavrnil prvi udarec Pedra Vicaria, ki ga je z ravnim nožem napadel z desne. [...]

Nož mu je prebodel desnico in se nato do ročaja zadril v rebra. Vsi so slišali, kako je zakričal od bolečine.

– Aj, mati moja!

Pedro Vicario je z divjo mesarsko močjo izdril nož in ga še enkrat zabodel na skoraj isto mesto. [...] Po tretjem vbodu se je Santiago Nasar z rokami na trebuhu zvil, zablejal kot teliček in jima skušal obrniti hrbet. Pablo Vicario, ki je stal z ukrivljenim nožem na njegovi levi, mu je tedaj zadal edini udarec v hrbet in močan curek krvi mu je zmočil srnjco. [...] Trikrat smrtno ranjen se je Santiago Nasar še enkrat obrnil proti njima in se z rameni naslonil na vrata materine hiše, ne da bi se branil, kot da bi jima hotel sam pomagati, da ga oba enakovredno ubijeta. [...] Nato sta ga pribijala na vrata z izmeničnimi in lahkiimi udarci, plavajoč po slepečem zalivu onstran strahu. Nista slišala vpitja cele vasi, zgrožene nad svojim lastnim zločinom. [...] [Zdelo se jima je,] da se Santiago Nasar sploh ne bo zrušil. [...] Ko ga je skušal pokončati, je Pedro Vicario iskal njegovo srce, a iskal ga je preveč blizu pazduhe, tam, kjer ga imajo

Ampak namesto tega si je pritisnil cev med rebra in še enkrat ustrelil.

Mimoidoči so se razbežali, kolikor so najdlje mogli stran od tega kraja. Ko pa so prišli fantje, ki so pritekli iz Fadilbegove hiše, je tudi Kostake že ležal nepremično, zvit v dve gube, prav na robu tistega kroga, ki so ga delale Andjine dimije, vendar se jih ni nikjer in z nobeno rečjo dotikal. (Andrić 231–232)

prašiči. V resnici pa Santiago Nasar ni padel, ker sta ga sama prikovala z noži ob vrata. Ves obupan mu je Pablo Vicario vodoravno prerezal želodec in na dan je bruhalo celo drobovje. [...] Santiago Nasar je za hip še obstal, naslonjen ob vrata, nato je zagledal svoje lastno, čisto in modro drobovje in se zrušil na kolena.

Potem ko ga je zaman klicala in iskala po spalnicah ter poslušala, odkod prihajajo kriki [...], je Plácida Linero stopila na balkon spalnice in zagledala Santiaga Nasarja ob vratih, z obrazom v prahu, kako se je skušal dvigniti iz lastne krvi. Napol je vstal in se začel premikati kot v blodnjah, držeč v rokah viseče drobovje.

Prehodil je več kot sto metrov in napravil krog okoli hiše [...], nato pa] stopil v hišo skozi zadnja vrata, ki so bila od šestih zjutraj odprta, in se zrušil na kuhinjska tla (García Márquez 101–106)

Intertekstualni kronotop uboja na hišnem pragu ni redki niti v literaturi niti v drugih umetnostih. Zato skupna ikonografija motivov v referenčnem tekstu Andrića in Garcíe Márqueza ne bi bila tako zanimiva za raziskavo, če poleg nje ne bi bilo tudi številnih drugih skupnih intertekstualnih vidikov, povezanih zlasti s podobnostjo strukturiranja opisa umora, z motivi za uboj, nedolžnostjo žrtve, lokacijo doma na izstopajočem mestu, udeležенostjo preostalih akterjev v mizansceni in drugimi indici, ki opozarjajo na podobnost. Nenavadna je na primer podobnost obeh poetičnih postopkov oblikovanja navedenega prizora, konkretno opisa samega dejanja uboja, ki ga oba avtorja gradita v istem dramskem loku – zato lahko nedvoumno govorimo o intertekstualni korespondenci tako motiva in kronotopa kot pisateljskega postopka pri opisovanju med referenčnima tekstoma. Tako pri Andriću kot pri Garcíi Márquezu ima motiv hišnih vrat enak simbolni pomen – dejstvo smrti. Naracijo oba pisca oblikujeta živo, po vseh pravilih ekfrazе, širši narativni kontekst pa strukturirata po prav tako zelo podobni fabularni (in ne sižejski) shemi: preganjanje žrtve, ki preraste v marš k usodnemu kraju umora, fizična podoba žrtve in morilca oziroma morilcev, vedenje in občutki žrtve in storilca/-cev, opis samega zločina, naturalistično opazovanje »obraz« smrti – telesa, iz katerega naglo pohaja življenje in ugaša v smrt –, nedolžnost žrtve, vpliv kulturnega konteksta in nenapisanih pravil na motivacijo za umor in amortizirajoči učinek konteksta na zločin. Neobičajno naključje je tudi, da ima fatalno dekle v obeh pripovedih ime

po angelu, kar ikonično in simbolično ustreza čistoti in nedolžnosti deklet, katerih vrline so v pripovedi sicer podvržene prevpraševanju.

Na širši narativni ravni je referenčno narativno tkivo grajeno z upoštevanjem osnovne sheme etap v razvoju dramskega dela. Te so, če pustimo ob strani osupljive podobnosti omenjene motivno-kronotopske sekvence, v mnogočem izvirne, literarno enotne in učinkovite. Posebno zanimivo je, da se med seboj razporejajo kot specifična hiazmična struktura:

<i>Omerpaša Latas</i>		
Žrtev umora – dekle		Motiv – zmota glede pravic v povezavi s spolnimi vlogami – dekletova krivda
	Umor na domačem pragu	
Žrtev umora – mladenič		Motiv – zmota o krivdi v povezavi s spolnimi vlogami – mladčeva krivda
<i>Kronika najavljene smrti</i>		

Presečišče obeh pripovedi je torej skupno in invariantno – gre za uboj na hišnem pragu. V *Kroniki* je žrtev mladenič, v *Latasu* dekle. Povod za umor je v *Kroniki* maščevanje bratov zaradi onečaščenja sestre, za katero je bil neosnovano okrivljen mladenič. Ker ni bila *virgo intacta*, so sestro vrnili staršem in s tem javno osramotili tako njo kot njeno družino. Povod-motiv za umor v *Latasu* je maščevanje mladeniča zaradi blodne misli, da bi morala sirota pristati na zvezo z njim, medtem ko je ona suvereno zaživela kot svobodna ženska, sam pa bi ji bil pripravljen za ljubezen tudi plačati.

Pri Garcíi Márquezu je sekvenca dejanja umora vrhunec romana – naratološko eksplicirana na njegovem koncu učinkuje kot klicaj. Okrog osrednjega motiva se po vsej teksturi romana ob polifonem prepletanju epizodnih sekvenc, usmerjenih h kulminacijski točki, plete nevidna mreža tragične usode glavnega junaka. Ne vedoč, da je zaradi zle usode lažno očrnjen, je bil Santiago, brezskrben in poln načrtov za svoje poročno slavje, na dan svojega umora po spletu okoliščin »neviden« za svoje prijatelje, ki so ga neumorno iskali, da bi ga obvestili o naklepih bratov Vicario. Prepozno je slišal glas prijatelja, ki ga je dosegel v istem trenutku kot noži dvojčkov.

Drugače od referenčnega prizora pri Andriću se pri Márquezu na istem kulminacijskem mestu na vratih hiše žrtve prekrížata kar dve zmoti. Najprej je Santiagova mati, ki iz svojega očišča ni opazila sina, kako hiti po ulici, vzdolž hiše, zaloputnila z vrati in jih pred nosom zapahnila prav v trenutku, ko je s »paničnimi udarci« Santiago poskušal odpreti vrata in se z istim zapahom zavarovati. Druga zmoti je bilo seveda prepričanje bratov Vicario, ki sta sestri verjela, da je bil »tisti, ki je povzročil njeno sramoto«, Santiago. Dve zmoti sta se vsaka z druge strani dveri srečali v istem trenutku. Zadihanost, ki jo je bilo čutiti na obeh straneh dveri, je zato prizoru dodala edinstveno absurdnost in hkrati poudarila osupljivo neizbežnost usode, ki poetiko magičnega realizma Garcíe Márqueza krona s povedjo: »Usoda nas dela nevidne.« (99) V dramaturškem smislu (glede na kraj zločina) omenjena, ključna scena vsebuje izjemno napetost – rečeno slikovito, orientirana je dvosmerno v isti smeri, sižejska mreža njene sekvence prikazuje izmenično in v distorzničnem prepletanju (kot dva vlaka na istem tiru, ki brzita eden proti drugemu, in ni znano, ali lahko zavirata, a je trk neizbežen). Pri Andriću je referenčni prizor v dramaturškem smislu enosmeren, a prav tako na poseben način vznemirljiv: kot bi šlo za dva vlaka, ki brzita po istem tiru in v isto smer, in ni znano, ali se bosta srečala; kar pa je še bolj dramatično, znano ni niti to, ali sta na slepem tiru, saj bi prav lahko sledila tudi katastrofa med čermi ali preprosto prečkanje kanjona. Naposled je vendarle jasno, da je šlo za slepi tir.

Kulturološko opazovanje zločina v luči semiosfernih refleksij

»Mimoidoči so se razbežali« (Andrić 232) stran od krvavega prizora umorjene Anđe in deklie na dvereh Đorđijeve hiše. Sledila sta »[k]omisija, sestavljena iz zdravnika, mestnega uslužbenca in oficirja iz dvorca, in njen zapisnik, v katerem ni povedano nič takega, česar ne bi bil mogel videti tudi vsak mimogredoči. [...] Potem pokop v mraku, na dve različni pokopališči, brez pogrebcev, v neposvečeno zemljo na robu pokopališkega prostora, kjer pokopavajo javne grešnike in samomorilce. In vsega je bilo konec, kakor da je z dvema brezkrvnima truploma v dveh grobovih brez imena vse za zmeraj pokopano.« (Andrić 233) Dvojčka Vicario sta se policiji predala sama. Primer je povzročil polne roke dela za preiskovalnega sodnika in mnogo vprašanj za lokalnega policijskega načelnika, ki prav tako kot mnogi drugi ni vzel resno večkrat napovedane namere dvojčkov. Brata »sta se slepila, da sta zadostila postavi« (García Márquez 71). Bila sta tako »pogumna in prepričana o pravilnosti svojega dejanja, da se nista pustila odpeljati ponoči, kot njuna družina, ampak sredi belega dne in z

nezakritim obrazom« (74). Vsa družina Vicario je odpotovala, »dokler se ne pomirijo duhovi« (73). Mati je »hčeri ovila obraz z ruto, da se ne bi videle modrice od udarcev, in jo oblekla v živo rdečo obleko, da ne bi mislili, da žaluje za skrivnim ljubimcem« (73–74). »[S]kušala [jo je] živo zakopati« (78). V širši družini in med Arabci, rojaki in prijatelji Santiaga Nasarja¹² so se takoj pojavila znamenja »žalovanja na družinskih oltarjih, nekateri so sedeli na tleh in presunljivo jokali« (García Márquez 73).

Z vidika samoopisovanja lastnih kultur, ki jih v temelju oblikuje tudi javno mnenje, sta bili obe žrtvi krivi nespoštovanja pravil tradicionalne norme na področju *seksualnosti*. Zato je skupnost naravnost ali posredno obsojala žrtvi, na kar kaže denimo ublaževanje posledic zločina. Zakaj sta kontekst in milje pri presojanju teže tega zločina vplivala olajševalno, je tu eno najpomembnejših vprašanj – v samoopisovanju obeh semiosfernih jeder je namreč uboj podvržen tako sekularnim kot verskim sankcijam. V osnovi drame obeh pripovedi je vsakokratni način samoopisovanja referenčnega semiosfernega jedra, ki vzdržuje tradicionalistično-patriarhalni kod, po katerem sta urejena področje seksualnosti in odnos med spoloma. Ob tem se omenjeni kod okrepi v sinergiji običajnih in verskih norm, ki predpisujejo prepoved spolnega občevanja do poroke, zunajzakonsko spolnost pa razumejo kot nečistovanje.¹³ V skladu s tem je horizont pričakovanj skupnosti označen s pravilom, da še posebno ženska v zakon vstopa nedotaknjena. Kontekstualni okvir obeh pripovedi je torej utemeljen v tako podobnih kulturnih obrazcih odnosa med spoloma in ravnanju pri neupoštevanju običajne norme v domeni seksualnosti, kot bi se modularno prepisovali. Prav tovrstni kulturni kontekst pojasnjuje razlog umorov. Ker iščemo globinske vzroke za tak, recimo mu invariantni kulturološki znak pri obeh obravnavanih skupnostih, je treba nujno opozoriti, da predmet raziskave ni opazovan iz psiholoških in etičnih vidikov, temveč prav v luči semiosfernih dejstev kot objektivno invariantnih vsebin kultur z različnim semiosfernim samoopisovanjem. Invariantni semiosferni mehanizmi, ki jih Lotman imenuje »univerzalije kulture« (*Stat i* 118), vsakič iznajdejo variacije vzpostavljanja v konkretni kulturi.

V skoraj vseh kulturah, predvsem pa v tradicionalistično-patriarhalnih kulturah z dominantno oporo v verskem kodu, je izstopajoč pomen *družine*. Ta je kulturološka paradigma prvorazrednega značaja, postavljena kot osnovna celica kulture določene skupnosti. Posamezniki brez čvrstelega družinskega temelja in zaščite so v tovrstnih kulturah lahka (in lahko ranljiva) tarča. Prav to se pokaže v *Kroniki* in *Latasu*. Pri Garcíi Márquezu je ključna motivacija v moči družine, ki vodi pripoved k zaščiti dekleta, ki je spodrsnilo. Pri Andriću raba *minus postopka*¹⁴ prav na mestih, kjer je poudarjena družina kot bistvena kulturološka paradigma, vodi pripoved

k smrti od družine nezavarovanega sirotnega dekleta. *Odsotnost/prisotnost družinskega gnezda* kot bistvenega parametra kulturne identitete obravnavanih skupnosti tako pri dvojici nobelovcev v izhodišču omogoča bifurkacijo pripovedi v nasprotnih smereh (glede na dekletu grešnico), ki se v nenavadnem hiazmu prekrizata na hišnih dvereh, pred katerimi pri Garcíi Márquezu umre mladenič za posledicami družinskega maščevanja zaradi omadeževane dekletove časti, pri Andriću pa nezavarovana sirota, ki je spodrsnila in ni imela nikogar, ki bi za njo žaloval. Prisotnost/odsotnost družine vodi tudi k drugačnemu razpletu pripovedi po samem zločinu. Pri Andriću sta bila tako Anđa kot Kostak osamljeni siroti, ki sta noč in dan tavalala skozi življenje – Kostake ves predan poslom služabnika, Anđa pa v iskanju najosnovnejše varnosti in načina preživetja. Oba sta ugasnila z lastno smrtjo brez kogarkoli, zato je bil dogodek zlahka zamolčan, dekleta pa hitro pozabljena.

Čeravno pripovedni indici namigujejo na Kostakove psihične težave v zvezi z lastno seksualnostjo (ki bi jih lahko povzročila travma iz otroštva zaradi spolnega zlorabljanja in poniževanja njegove matere in njega samega), je analitična raziskava usmerjena k iskanju objektivnih, kulturoloških razlogov za odnos konteksta do omenjenega zločina. Ko v dvorcu »vlomijo vrata na Kostakovem stanovanju« in naredijo preiskavo, je na obrazih prič »mogoče brati vse stopnje presenečenja in začudenja« (Andrić 236) nad prizorom, ki je na Kostaka neposredno kazal kot na »evnuha«, ki je našel »to nesrečnico, da se je nad njo maščeval zaradi svoje nemoči« (252). Govorica se je razširila po dvorcu, novica pa »preskočila v vojskovodjev harem kakor iskra ob požaru.« (249). Saidahanuma (vojskovodjeva sultanja, po poreklu Dunajčanka Ida, spreobrnjenka prav kakor Mićo Latas, zdajšnji omerpaša) je besnela: »In kakšna je ta banda ničvrednežev in kriminalcev [...]? Vse sami degeneriranci!« (251). In Kostake? »Norec in degeneriranec [...], zmožen vsega. In to je tudi dokazal. [...] In kaj je vse potreboval ta evnuh? [...] Ne vem, kam smo gledali. Kdo je mogel vzeti v hišo tako nevarnega blazneža?« (252) se je spraševala. Medtem so vojskovodjevi podaniki dobili nalogo, da zločin zamolčijo. V sarajevski kasabi se je v tistih dneh

rodila tudi pesem o Kostaku in deklici [...], o Kostakovi veliki neuslišani ljubezni, ki je brez smisla in vidnega vzroka ubila sama sebe [...], in Fadilbegova vrata, pred katerimi se je dirka med moškim in žensko krvavo končala kakor na vnaprej predvidenem cilju. Samo ime postavne deklice Andje ni bilo nikjer omenjeno; v vsej pesmi je ostala nujno potrebni, brezimni predmet, brez katerega bi ne moglo biti ne Kostakovega brezupnega početja ne pesmi o njem ne zadovoljnosti, kakršno ta pesem daje raznim ljudem na razne načine. (Andrić 256)

Prav ta pesem je kulturološki lakmus, dokaz kulturne amortizacije zločina moškega nad žensko zaradi njenega »nemoralnega« vedenja, nad žensko kot brezimnim objektom, oropanim pravic, pri čemer nenapisana pravila vedenja amortizacijo vgrajujejo v kulturno tkivo skupnosti kot svojevrstno podporo moškemu in njegovemu nedelu. V kulturnem miljeju je bila torej prav zaradi togih običajnih norm na področju seksualnosti in seksualnega vedenja med spoloma vrednost sprevržena, in tako se je uboj Anđe ublažil z njenim prevanjanjem v »brezimni predmet«, Kostakov zločin pa je bil razumljen kot »brezupno početje«, ki je meščanom nudilo »zadovoljnost«.

Tudi uradne ustanove samoopisovanja bosanskega staroselskega kulturnega jedra, predvsem cerkve, so se kot čuvaji in branitelji izročila in moralnih norm, utemeljenih v krščanski veri, znesle zlasti nad dekletom. »V nedeljo med veliko mašo je o dogodku spregovoril katoliški župnik [...]. [S] težkimi besedami in ostrimi gibi [je] obdeloval 'garjave ovce', kakor je imenoval ženske, ki hodijo kriva pota in ne ubogajo cerkvenih zapovedi.« Taka ženska pa »[p]ogine kot žival. To smo videli.« Župnik je »najhujše obsodbe in prekletstva prihranil za Andjo, deklico, ki je bila garjava ovca njegove črede¹⁵ in je našla tisto, kar je iskala, in požela tisto, kar je sejala. Niti z besedico pa se ni dotaknil ubijalca [...].« (260) »Prihodnji teden so potem uradno potrdili krvavi dogodek« tudi med muslimani. Imam je ves svoj bes usmeril ne v morilca, temveč nasproti njegovim gospodarjem (259). »Nihče ne ve natančno, kako je bilo v pravoslavni cerkvi in sinagogi, ker ne pop ne rabin nista nič govorila, vsaj javno ne. Vendar so se prav gotovo tudi v teh verskih občinah pogovarjali o Andji in Kostaku in njenem koncu, saj sta bila v teh dneh ta dva človeka izpostavljena vsem mogočim pogledom in presojam.« (Andrić 261).

Le kdo bi ju lahko brez družine in svojcev, pa četudi mrtva, vzel pod okrilje razumevanja – če bi njunih dejanj že ne mogel opravičiti, bi jih lahko vsaj pojasnil in tako utišal brezobzirna, pristranska obtoževanja – Anđo in Kostaka so imeli vsi v zobeh. Zato Andrić sklene: »Tako v spominu izkoriščamo nesrečne rajne brez brambe in moči [...] in se naslanjamo tudi na tiste, ki jih ni več, da bi se laže gibali skozi svet živih.« (233–234)

Pri Garcíi Márquezu se posledice prav v slogu njegovega magičnega realizma odvijajo prek presenetljivih obratov. V osnovi tragične zgodbe v *Kroniki* je tako kot pri *Latasu* na delu raba samoopisovanja semiosfernega jedra, ki podpira tradicionalistično-patriarhalni kod, po katerem sta urejena področje seksualnosti in odnos med spoloma. Posebej ko govorimo o pojmovanju ženske, deluje omenjeni kod v sinergiji z verskim kodom prav v latinskoameriški različici katolicizma okrepljeno. V primeru, da prekrši normo glede nečistovanja, je ženska nadvse strogo stigmatizirana, skup-

nost pa teži k temu, da se jo za kazen izobči. Prav zato se družina nečistujočega dekleta po pravilu drži dveh običajnih možnosti – ali moškega, ki se je prekršil, obveže k poroki ali pa mora storilec napako plačati z glavo, s čimer se v skupnosti simbolično vrne čast osramočenemu dekletu in njeni družini (oziroma se znova vzpostavi norma reda vrednot). Kako pomembna je bila v latinskoameriški kulturi ta običajna norma, priča prikrita, a organizirana reakcija žensk na omenjeni kulturni standard. Varnost pred kaznijo in izobčenjem zaradi dvoličnosti običaja so iskale na seznamu številnih zvijač in prevar. Med seboj so se urile »v prastarih ženskih zvijačah, kako naj [dekle] hlini izgubljenost časti in kako naj na prvo poročno jutro obesi na sonce v dvorišču svoje hiše platneno rjuho z madežem časti« (García Márquez 36). Nesrečnici je denimo svetovano, naj na prvo zakonsko noč moža opiije, nato hlini sramežljivost, da bi soprog ugasnil luč, in se v mraku iz vnaprej pripravljene škatlice z različnimi pomagali »skrbno umije z galunovo vodo in pomaže rjuho s srebrovim kromatom, da jo bo naslednjega dne lahko razobesila na dvorišču« (80). Pod togimi, neelastičnimi usedlinami rabe kulture nad naravnim, biološkim obnašanjem torej življenje najde skrivne prehode, ki so v osnovi sicer dvolični, a v praksi delujejo, kolikor dolgo se jih tajinstveno obdrži zunaj dosega javnosti. Tako v zgodbi nihče od bližnjih, niti kdorkoli drug v vasi, vse do incidenta ni vedel popolnoma ničesar o tem, da Angela ni bila devica. Po drugi strani bi se vse dobro izteklo, če bi se ravnala v skladu s tradicionalno premetenostjo ter ukanila soproga in lakomne oči javnosti. Takšna dejanja se ponavadi obrestujejo, saj možje »[v]erjamejo le temu, kar vidijo na plahti« (García Márquez 36). Ker je v želji, da ne bi zavajala soproga, saj je verjela v njegovo ljubezen in razumevanje, prekršila običajne standarde, je bila še iste noči primorana k usodni laži, da za skrunitev obdolži nedolžnega mladeniča. In čeprav »nihče ni verjel, da je to res storil Santiago Nasar«, (García Márquez 79), je morala biti paradoksalna »pravica« zadovoljena, sestri pa povrnjena čast, za kar je bila pooblaščen družina, saj je ljubezen »stvar časti« (85). Brata Vicario sta bila vzgojena v tipični latinskoameriški »družini z revnimi dohodki« z očetom, ki je bil »zlatar revežev«, in materjo, ki je bila »do poroke učiteljica«. Mati je bila vedno videti »kot nuna«. »Brata so vzgojili, da postaneta prava moža,« najmlajšo Angelo in njeni sestri pa »zato, da se omožijo«. Mati je verjela, da so njene hčere popolne in da bo vsak moški »srečen z njimi, ker so bile vzgojene za trpljenje« (García Márquez 29–30) oziroma za to, da potrpijo in so soprogu poslušne, torej vselej v njegovi senci. V takem modelu vzgoje je nedvoumno opaziti obrazec tradicionalistično-patriarhalnega samoopisovanja kulture.

Vsa vas in institucije oblasti so posredno zahtevale, da »tisti, ki je povzročil njeno sramoto«, plača za krivico, saj je kljub siceršnji skoraj so-

glasni Santiagovi priljubljenosti nova situacija, v kateri je bil proglašen za »tistega, ki je povzročil njeno sramoto«, ljudi pripravila do tega, da so dopustili, da se je vse odvijalo po starih običajih. Večina ljudi se namreč ni želela vmešati, saj je postal incident javno vprašanje družinske časti. Četudi je vedel, kaj se pripravlja mladeniču, je celo župnik »mnogo let kasneje« priznal, da »sem pomislil, da to ni moja stvar, ampak zadeva civilne oblasti« (García Márquez 63). Torej lahko celo pri župniku, ki se je odločil, da se v to ne bo vmešaval in bo molčal, opazujemo sinergijo običajnega in verskega – da potihem odobrava kazen za skrunitelja. Brata Vicario »je to kruto smrtno dejanje izčrpalo, obleko in roke sta imela prepojene [...] z znojem in še zmeraj mlačno krvjo, vendar se je župnik spominjal, da sta se predala z velikim dostojanstvom. – Zavestno sva ga ubila, – je rekel Pedro Vicario, – vendar sva nedolžna.« Bila sta povsem prepričana v svojo nedolžnost pred Bogom in pred ljudmi. »To je bila stvar časti.« (García Márquez 45). Pablove tedanja soproga je s ponosom trdila: »Vedela sem, v kaj se podajata [...], in ne samo, da sem se strinjala, ampak se s Pablom tudi nikoli ne bi omožila, če zadeve ne bi opravil kot mož.« (57). Njene besede jasno odslikujejo mentaliteto svoje srede, ki je s svojo rabo v temeljih kodirala samoopisovanje referenčnega jedra kulture. Brata Vicario sta v čakanju na sojenje v zaporu prebila tri leta, nato pa ju je sodišče osvobodilo, čeravno sta pri polni zavesti zagrešila grozovit umor. Prav v skladu s povedanim so tudi v zaporu z njima postopali kot z junakoma, z njima sočustvovali in razmišljali, da sta ravnala tako, kakor sta bila v skladu s tradicionalno moralno dolžna.

Večina ljudi meni, da je bila žrtev tragedije ena sama: Bayardo San Román. Po njihovem mnenju so drugi udeleženci dostojanstveno in častno izpolnili tisti del vloge, ki jim jo je namenilo življenje. Santiago Nasar je opral sramoto, brata Vicario sta dokazala moškost in osramočeni sestri je bila vrnjena čast. Edini, ki je izgubil prav vse, je bil Bayardo San Román. »Ubogi Bayardo«, kot so ga imenovali še mnogo let. (García Márquez 74)

Bayarda so jutro po usodni noči našli samega v njegovi na novo kupljeni hiši. »Bil je v zadnjem stadiju zastrupitve z alkoholom«, tako da so ga komaj rešili. V spremstvu matere, sestra in še dveh odraslih žensk, ki so »si pulile lase in jokale s srce parajočimi kriki«, so ga odnesli v zaščito družinskega okrilja (75–76). Celo v Santiagovi družini in širši rodbini, ki je bila globoko potrta, nihče »ni imel maščevalnih naklepov« (73) Celo oni so spoštovali nenapisano pravilo samoopisovanja svoje kulture, da je treba dekletu odvzeto čast neogibno maščevati.

*

V medsebojno podobnih kulturah, kakor so tiste, ki jih kodira patriarhalno-tradicionalistična obča raba v sinergiji z verskimi normami – med drugimi avtohtona bosanska sredi 19. in latinskoameriška v začetku 20. stoletja –, semiosferno samoopisovanje podobno kodira odnose nasproti bistvenim vidikom življenja, s tem pa tudi vprašanja odnosa med spoloma. Zato se v samoopisovanju in vzpostavljanju semiosfernih jeder kljub navidezni različnosti rekombinirajo podobni moduli – kulturni obrazci odnosa med spoloma in do vedenja ob neupoštevanju običajne norme. Patriarhalna družina v takšnih kulturah nastopa kot pomemben agens.

Prevedel Andraž Jež

OPOMBE

¹ Raziskava, na kateri je zasnovan pričujoči spis, je nastala v sklopu projekta *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti* (številka projekta 178005), ki se izvaja na Oddelku za srbsko književnost Filozofske fakultete Univerze v Novem Sadu s finančno pomočjo Ministrstva za šolstvo, znanost in tehnološki razvoj Republike Srbije.

² Matematični termin iz Einsteinove relativnostne teorije *kronotop* je prevzet »skoraj kakor metafora« (Bahtin 234), da označi materializacijo prostora v času (dobesedni pomen besede je *časoprostor*) **predvsem v književnih besedilih**: »V književno-umetniškem kronotopu so prostorska in časovna obeležja zlita v osmišljeno in konkretno celoto.« (235) Pozneje so ruski semiotiki s terminom *kronotop* označevali enotnost in neločljivost korelacije prostora in časa kot imanentnega vsemu, kar v ontološkem smislu obstaja. Skozi pojma tekst in *semiosis* (izpeljanka iz grškega glagola *σημειῶ/semieîō* – obeležiti, označiti, markirati) pojem *kronotop* korespondira s semiosfernim preučevanjem navečjih semiosferskih tekstov, kulture in civilizacije. Naj pojasnimo: v sklicevanju na Transcendentalno estetiko (razdelek v Kantovi *Kritiki čistega uma*) Bahtin zapiše, da se »vsak vstop v sfero smislov vrši le skozi vrata kronotopa« (236). Zato *kronotop* označuje neločljivo časovno-prostorsko vzajemnost manifestacije skupne pojavne resničnosti, s tem pa tudi umetniške resničnosti, in je tako mesto zlitja prostorskih in časovnih oznak »označene resničnosti« v pojavne konkretizacije. Ontološki vidiki obstajanja, ki se torej uteleša skozi *kronotipijo*, tesno korespondirajo s pojmom *semiosis* (ki označuje kakršenkoli videz, obliko, postopek ali proces, v katerega je vključen znak oziroma oznaka, všteti miselne procese). S tega vidika je *semiosfera* v najsplošnejšem smislu sfera *semiosis*, *kronotop* pa *kulturološki znak* (gl. Košničar 348). *Semiosfera* je torej semiotični prostor, zunaj katerega je semioza nemogoča (Lotman, *O semiosfere* 13).

³ Andrićev roman *Omerpaša Latas* je bil prvič objavljen posthumno leta 1976 na osnovi njegovih spisov iz 50. let 20. stoletja in se ga pojmuje kot nedokončano delo.

⁴ Prva izdaja romana: Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogota: La Oveja Negra, 1981.

⁵ Kar je analogno genetski matrici (Lotman, *Stat'i* 173).

⁶ Modularnost lahko razumemo kot posplošenje, princip ustvarjanja različnih struktur s pomočjo enega ali več osnovnih elementov – modulov (Jablan 4).

⁷ »Kot termin je bila *intertekstualnost* ob nastanku povezana zlasti z Julijo Kristevo in njeno razlago, da so literarni teksti predvsem sistemi znakov kulture, nastali iz neprekinjenih

komunikacij, in so zato vzajemno povezani tako v sinhroniji kot v diahroniji.« (Konstantinovič 8) To pomeni, da »*intertekstualni pristop* prehaja od predpostavke, da je vsak tekst povezan z drugimi teksti [...]. Ni teksta, ki ne bi vsrkal ali predelal nekega drugega teksta, vsak je v zvezi z drugimi in v vsakem je več ali manj opazno ohranjen dialog z drugim tekstom.« (7–8). Zato je lahko v intertekstualni korespondenci zajeto »vse, kar se je doslej v teoriji književnosti omenjalo kot element v gradnji literarnega dela: [...] tema, motiv, lik ali tip [...], slika, simbol [...], fabula v celoti, in sicer kot dramatski potek, siže ali vsebina, kakor tudi kompozicijski, torej literarni postopek ali način diskurza [...], ideja, atmosfera, določen model mišljenja [...]« (18)

⁸ V šestem desetletju 19. stoletja.

⁹ *Kronotopski informanti* posredno kažejo na to, da je García Márquez potek zgodbe lociral v prva desetletja prejšnjega stoletja, najbrž v 20. ali 30. leta, ko so bogataši vozili »sfordom T« z »račjo hupo« (García Márquez 32). Gre za prvi avtomobil za širši trg, masovno pa so ga proizvajali med letoma 1908 in 1927. V pripovedi ga je vozil prišlelek Bayardo San Román, »inženir za vlake« (26) iz premožne družine. Poleg tega iztvemo, da so se zgodba dogaja v času, ko so se pripravljali na gradnjo železnice (26), ko so se začeli v latinskoameriških vaseh pojavljati kavarniški kinematografi (26), ko so »legendarni parniki na kolesa, kurjeni z drvmi, nehali voziti« (18), medtem ko so imele nove ladje »namesto enega [...] dva dimnika«, leseno kolo na krnu pa »ga je poganjalo z močjo morske ladje« (18), in ko so se telegrami pošiljali s telegrafom (26). Vpeljana je bila električna ulična razsvetljava (16), ljudje pa so se še spominjali »prve električne centrale« (37). Santiagu Nasarju se je na predvečer dne, ko so ga ubili, sanjalo, da »leti sam v letalu iz staniola, ki je prosto jadrало med mandljevci« (7).

¹⁰ Ko govorimo o omenjenem kronotopu, lahko z dovoljšnjo gotovostjo trdimo, da na relaciji Andrić–García Márquez ni bilo vplivov. Po do zdaj najpopolnejši *Bibliografiji Iva Andrića (1911–2011)* so *Omerpašo Latasa* v katerega od svetovnih jezikov prvič prevedli leta 1979, in sicer v nemščino (Werner Creutziger). Vsi naslednji prevodi v večje jezike so poznejšega datuma od izdaje *Kronike* (v francoščino so ga prevedli leta 1992). Že pred tem so v italijanščino (leta 1961) in angleščino (leta 1980) prevedli le odlomek, ki ni povezan z omenjenim kronotopom uboja na hišnem pragu; prevod v španščino, portugalsščino in esperanto doslej še ni bil objavljen, prav tako ga niso še prevedli v ruščino. Tako bi hipotetično obdobje, ko bi se García Márquez z omenjenim kronotopom lahko seznanil (pod pogojem, da je takoj po objavi dobil *Latasa* v nemščini in v jeziku tekoče bral), trajalo komaj dve ali tri leta.

¹¹ Kostak je »ob večjih praznikih [...] odšel v cerkev in prestal vsaj pol liturgije« (Andrić 210). – Gre za edini avtorjev indic, ki kaže na Kostakovo izvorno (po materi) pravoslovno veroizpoved, čeravno mnogi naratološki pokazatelji kažejo, da je svoje družabno življenje v dvorcu in širše zastavil po pravilih islamske vere.

¹² Santiago, po očetu Arabec in po materi Latinoameričan, je bil zaradi velikega bogastva in izjemne lepote ljubljenec in tiha želja mnogih samskih deklet, pa tudi žena.

¹³ Po učenju večine svetovnih religij (krščanstvo, islam, judovstvo) je heteroseksualnost edina dovoljena oblika spolnega vedenja ali spolne orientacije. Prav tako vse predpisujejo abstinenco pred zakonom – kajti vse drugo je nečistovanje pod satanovim okriljem.

¹⁴ *Minus postopek* je semiotični pojem, ki so se ga posluževali Jurij Lotman in drugi predstavniki tartujske šole, da bi označili fenomene, ki so sicer izpuščeni (zamolčani, nenakazani ipd.), ki pa jih je mogoče iz logike ustreznega teksta predpostaviti oziroma rekonstruirati ali pa so samoumevni.

¹⁵ Župnikovo okolišnjeje o »garjavi ovci« njegove črede je edini indic, s katerim pripovedalec kaže na Andino katoliško veroizpoved.

LITERATURA

- Andrić, Ivo. *Omerpaša Latas*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Bahtin, Mihail. *Formy vremeni i bronotopa v romane. Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1975. 234–407.
- García Márquez, Gabriel. *Kronika napovedane smrti*. Prev. Nina Kovič. Murska Sobota: Pomurska založba, 1982.
- Jablan, Slavik V. »Modularity in Science and Art.« *Visual Mathematics* 4.1 (2002). Splet 23. 4. 2012. <<http://www.mi.sanu.ac.yu/vismath/jablan/cover.htm>>
- Konstantinović, Zoran. *Intertekstualna komparatistika*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.
- Košničar, Sofija. »Semiosfera.« *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi*. Ur. Bojana Stojanović Pantović, Miodrag Radović i Vladimir Gvozden. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011. 347–352.
- Lotman, Jurij M. »Ogledi iz tipologije kulture.« *Treći program Radio Beograd* 23.4 (1974). 439–489.
- — —. »O semiofere. Semiotika kul'tury.« *Izbrannye stat'i v treh tomab. Tom I. Stat'i po semiotike i topologii kul'tury*. Talin: Aleksandra, 1992. Splet 6. 2. 2010. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>
- — —. *Stat'i po tipologii kul'tury. Vyp. 1*. Tartuskij Universitet: Tartu, 1970. (zbirka Materialy k kursu teorii literatury I)
- Vuksanović, Miro, ur. *Bibliografija Ive Andrića (1911-2011)*. Beograd–Novi Sad: Zadužbina Ive Andrića; SANU; Biblioteka Matice srpske, 2011.

Intertextual Aspects of the Chronotope of a Murder on the Doorstep in Ivo Andrić and Gabriel García Márquez in the Light of the Semiotics of Culture

Keywords: Serbian literature / Andrić, Ivo / Columbian literature / García Márquez, Gabriel / semiotics of culture / intertextuality / chronotope / murder

The unexplored chronotope of a murder at the doorstep in the novels *Omer-Pasha Latas* by Ivo Andrić and *Chronicle of a Death Foretold* by Gabriel García Márquez, motivated by sexuality, is compared and culturally considered in a semiotic key of the theory of the semiosphere from the aspect of intertextuality. In its system of self-description, every culture regulates relationships in the domain of its crucial interrogative aspects and prescribes what is *right* and what is *wrong*. This is also done in the area of sexuality. In cultures that are similar to each other, such as those coded by traditional and patriarchal values in synergy with religious norms, semio-

spherical self-description, according to the principles of *modularity*, encodes similar relations towards major aspects of life, including issues of gender relations. Therefore, semiospherical cores (such as the Bosnian one in the mid-nineteenth century and the Latin American one at the beginning of the twentieth century) are seemingly different in appearance. However, in their self-description and establishment, they actually recombine similar modules: cultural patterns towards gender and behavior towards failure to respect customs. A patriarchal family in such cultures emerges as an important agent. In this regard, intertextual aspects are highlighted in structuring the description and narrative settings of the referent texts, as well as important aspects of the poetics of intertextual motifs of the chronotope of the murder at the doorstep as a symbol of protection and shelter. This is an invariant symbol in all cultures, which is surprisingly similar in its rhetorical and dramaturgical aspects in the two Nobel Prize winners Ivo Andrić and Gabriel García Márquez.

December 2013