
UDK 82.0:616.831-073-71

Urška Perenič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Jurij Bon

Laboratorij za kognitivno nevroznanost, Nevrološka klinika UKC Ljubljana

EKSPERIMENTALNA UPORABA KVANTITATIVNE
ELEKTROENCEFALOGRAFIJE PRI ANALIZI (LITERARNEGA) BRANJA:
Z DOGODKOM POVEZANI ERP VALOVI (*EVENT-RELATED-POTENTIALS*)

Članek je prvi del dvodelno in pregledno zasnovanega prispevka o uporabi elektroencefalografske (EEG) metode za namene analize (literarnega) branja. Najprej sta predstavljeni metoda EEG in vsebina EEG zapisa. Ta beleži kontinuirane spremembe električne napetosti na površju glave (članek I), ki odražajo spremembe možganskih ritmov (članek II). Zatem je pozornost namenjena metodi ERP povprečenja. Z njo spremljamo povprečne spremembe elektrofizioloških signalov med večjim številom ponovitev miselnih poskusov, kar nam omogoča časovno natančno beleženje sprememb v možganski aktivnosti pri branju določene besede, besedne zveze ali stavka. Rezultati ERP raziskav predstavljajo referenčni okvir, ko se lotevamo eksperimentalnega raziskovanja možganskih aktivnosti pri branju literarnih besedil.

Ključne besede: EEG, električni potenciali možganov, metode analize signala, ERP povprečenje, [tihu] branje, jezikovna obdelava, kognitivna nevroznanost, empirična literarna znanost (ELZ)

The article is the first part of a two-part survey on the use of the electroencephalogram (EEG) method in the analysis of (literary) reading. The authors first present the EEG method and the content of the EEG recording. The latter registers continuous changes in voltage on the head's surface (article I), which reflect changes in the brain's rhythm (article II). After that, they focus on the method of ERP averaging, with which they observe average changes in the electrophysiological signals between numerous repetitions of the thought experiment; that enables a precise recording of the changes in brain activity during reading of a certain word, word phrase, or sentence. The results of the ERP studies represent a referential framework for tackling experimental research in brain activity during reading of literary texts.

Keywords: EEG, electrical potential of the brain, the signal analysis methods, ERP averaging, [silent] reading, linguistic processing, cognitive neuroscience, empirical literary studies (ELW)

I

0 Kaj je elektroencefalografija?

Elektroencefalografija, na kratko EEG, je ena izmed neinvazivnih metod slikanja možganov,¹ s katero merimo kontinuirano električno aktivnost možganov. Zajeti

¹ Druge neinvazivne metode, ki so posebej primerne za kognitivne nevroznanstvene raziskave, so fMR (funkcijska magnetna resonanca), MEG (magnetoencefalografija), PET (pozitronska emisijska tomografija).

električni signal je »seštevek električne aktivnosti večjega števila [živčnih] celic možganske skorje«, na njegove lastnosti pa vplivajo tako lastnosti nevronov kakor medsebojni odnosi med nevronskimi omrežji v možganih. Spremembe v EEG signalu so posledica bolj ali manj usklajenega (so)delovanja nevronskih omrežij, ki se v EEG zapisu odraža v spreminjajočih se amplitudah živčne aktivnosti možganske skorje v različnih frekvenčnih spektrih. (Silva 1991; Coenen 1995; Whittington idr. 2000; Brežan idr. 2004: 63) Signal se zajema s pomočjo elektrod, ki se namestijo na površini glave (skalpu). Elektroencefalografija se na področju medicine uporablja predvsem preko kvalitativne ocene neposredno vidnih značilnosti signala – v nevrologiji in psihiatriji npr. za diagnosticiranje epilepsije, ugotavljanje možganskih disfunkcij, motenj pozornosti. Kvantitativni načini obdelave signala pa obsegajo različne in bolj ali manj kompleksne transformacije po principih teorije obdelave signalov, ki dovoljujejo določanje specifičnih komponent v signalu, ki so v kontinuiranem posnetku sicer prekrite z električnim šumom okolice. Kvantitativno analizo prakticirajo predvsem na področjih kognitivne psihologije in kognitivne nevroznanosti, ker omogoča najbolj natančno mero časovnega poteka zaznavnih in kognitivnih procesov v možganih, z milisekundno ločljivostjo, pri čemer pa se je potrebno zavedati, da je prostorska ločljivost metode v primerjavi z drugimi metodami funkcijskega slikanja možganov slaba. Z drugimi besedami lahko z EEG metodami časovno natančno merimo odziv možganov kot celote, medtem ko težje sklepamo na doprinos različnih delov možganov, za kar so uporabnejše druge omenjene neinvazivne metode slikanja. EEG se vse pogosteje uporablja tudi na sorazmerno novih, komercialnih področjih, kakor je nevromarketing, kjer je lahko učinkovit pri odkrivanju vzorcev ravnanj potrošnikov. V empirični literarni znanosti (ELZ) za to metodo nimamo relevantnejših zgledov.² Zato je zanjo metodološko in vsebinsko najzanimivejše široko in v zadnjih petindvajsetih letih hitro rastoče področje eksperimentalnih nevrolingvističnih raziskav. Med njimi pozornost vzbuja skupina raziskav, ki jih zanimajo elektrofiziološke podlage jezikovne obdelave. Ukvarjajo se z merjenjem in analizo sprememb v električnih potencialih možganov in njihovih ritmih, kakor jih izzove kognitivno procesiranje različnih vrst jezikovnih podatkov pri branju in pri bralnem razumevanju.

1 EEG zapis sprememb električne napetosti in možganskih ritmov

Iz kontinuiranega EEG zapisa lahko razberemo podatke o periodičnih³ spremembah **električne napetosti na površini glave**, na katerih dinamiko vplivajo kognitivni dogodki oz. senzorični dražljaji in se običajno merijo v mikrovoltih (μV); amplituda valov je lahko negativna ali pozitivna, razberemo pa lahko tudi prevladujočo frekvenco signala.

² V povezavi z literarnim branjem govori o nevrofizioloških kazalnikih David S. Miall (2007). Vendar ga najbolj zanima vloga emocij pri kognitivnem procesiranju. Pri sklicevanju na izsledke nevropsihologije omenja zlasti J. Hoorna, ki je v sredini 90. let prejšnjega stoletja pisal o psihofizioloških podlagah literarnega branja; zanimali so ga odzivi možganov na besednopomenske in fonološke odklone pri branju verzov (1996).

³ Ponavljajoče se spremembe.

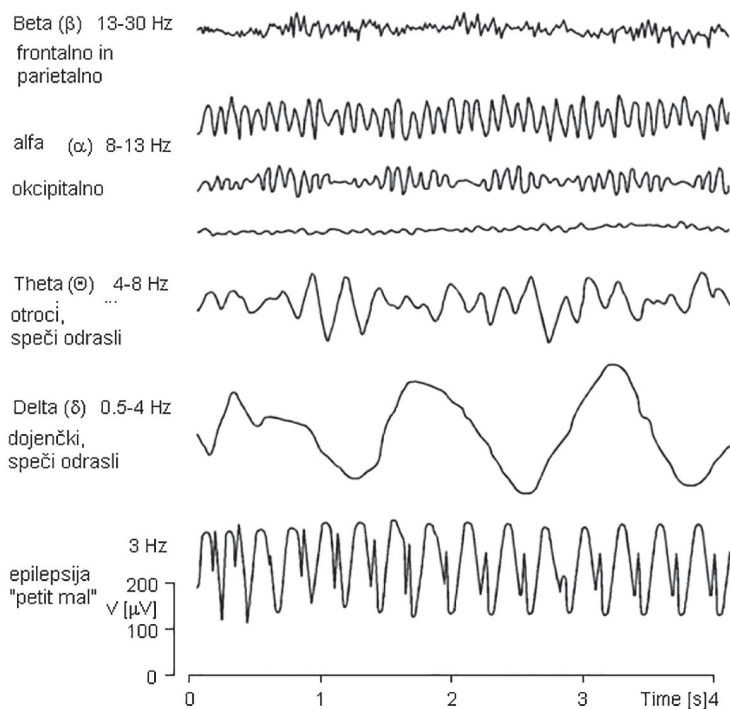
Z matematično metodo hitre Fourierjeve transformacije signal razstavimo na ločene frekvence in opazujemo dinamiko frekvenčnih pasov ali **možganskih ritmov**, ki se merijo v nihajih na sekundo (enota Hertz, Hz). S kognicijo povezano možgansko valovanje se pri človeku giblje v razponu med frekvenčnima pasovoma theta in gama. Spremembe v možganskih ritmih so povezane z različnimi stanji budnosti (miselnimi idr. procesi) in spanja. Ritmi so glede na frekvenčna področja hitri in počasni.

Hitri možganski ritmi so:

- ritem alfa (8–13 Hz),
- ritem beta (13–30 Hz);⁴
- električna aktivnost možganov nad 30 Hz je opredeljena kot aktivnost gama.

Počasni ritmi v stanjih budnosti pri zdravem človeku v kontinuiranem posnetku praviloma ne prevladujejo. Gre za:

- ritem theta (4–7 Hz),
- ritem delta (0,5–4 Hz).



Slika 1: EEG zapis možganskih ritmov.⁵

⁴Znotraj frekvenčnega pasu beta je vzpostavljeno razlikovanje med nizkimi in visokimi oz. počasnimi in hitrimi ritmi beta (13–21 oz. 21–30 Hz).

⁵Towards an Atlas of Human Neocortical Oscillations. Spikes & Waves: Cognitive science & neuroscience. 24. dec. 2014. Splet.

Ritem alfa je značilen tako za stanje telesne kot duševne sproščenosti in je najizrazitejši, ko imamo zaprte oči (ob odprtju oči praviloma nastopi ritem beta). Pojavlja se v zadajšnjih predelih možganske skorje, v zatilnem (okcipitalnem) režnju. Možgansko aktivnost beta spodbudijo duševna aktivnost in kognitivni procesi, povezana je s pozornostjo in opravljanjem motoričnih nalog. Pojavlja se predvsem frontalno, centralno in parietalno, lahko pa tudi porazdeljeno po različnih drugih predelih možganske skorje. Pozornost in kognitivni procesi, pri katerih pride do povezovanja možganskih omrežij med predeli možganske skorje in področji globlje v možganovini, so povezani z aktivnostjo gama. (Brežan idr. 2005: 5) Medtem ko je ritem delta povezan z globokim spancem, je med počasnimi ritmi in iz gledišča EEG spremljanja možganskih odzivov pri jezikovni obdelavi zanimivo frekvenčno območje theta. Ne pojavlja se namreč le pri spanju in nekaterih bolezenskih stanjih, ampak je povezano s procesi (delovnega) spomina, zajema tudi čustvene procese in je značilno za stanje notranje pozornosti, kar je npr. pomembno za opravljanje zahtevnejših kognitivnih nalog. V možganski skorji se pojavlja porazdeljeno.

2 Metode merjenja in obdelave EEG signala

Obstajajo različni načini za merjenje električne aktivnosti možganov pri branju oz. jezikovni obdelavi in za analiziranje elektrofizioloških signalov. Metode se uporabljajo ločeno ali v kombinacijah. Med klasičnimi kvantitativnimi metodami izstopa metoda ERP povprečenja oz. metoda določanja z dogodkom povezanih potencialov; začetki segajo v trideseta leta 20. stoletja, v polnem razmahu pa so bile ERP raziskave od osemdesetih let. Med sodobnejšimi metodami za zajem sprememb vzorcev možganskih ritmov in analizo signala so vse bolj v veljavi mere spektralne moči po posameznih frekvenčnih področjih in mere spektralne koherence, ki se uporabljajo za določanje sprememb v povezanosti možganskih omrežij pri različnih pogojih branja. V tem članku si bomo natančneje ogledali metodo ERP povprečenja.

Zakaj so rezultati ERP raziskav sploh lahko zanimivi za empirično obravnavo branja, kaj se lahko naučimo iz njih v zvezi z literarnim branjem in kakšne možnosti nam ponuja elektroencefalografska metoda ERP povprečenja pri nadaljnjem preučevanju (literarnega) branja?

Ob tehtanju uporabnosti ERP metode nas verjetno najprej prepriča dejstvo, da gre za eksperimentalni pristop in da je v eksperimentih dosežena razmeroma visoka stopnja vzorčenja. V njih v idealnem primeru sodeluje med 20 in 30 udeležencev.⁶ Iz perspektive empirične literarne vede, ki si prizadeva za preverljivost in stabilnost rezultatov, so rezultati, dobljeni na večjih vzorcih populacije, spodbudni zato, ker omogočajo objektivizacijo rezultatov, konkretno o elektrofizioloških korelatih literarnega načina branja (preprosteje rečeno, o tem, kaj se pri branju literarnih besedil dogaja v možganih).

Če se navdušujemo nad merodajnostjo rezultatov, ki so dobljeni na večjih vzorcih, pa smo se morali prej strinjati okrog tega, da branje literarnih besedil ni zgolj stvar

⁶Ti v namene čim večje objektivnosti rezultatov ne smejo biti vnaprej in natančno seznanjeni s smotri eksperimentiranja.

literarnih izvedencev, ampak da nas vsaj enako zanimajo vsa posamezna branja. D. Miall (2007) pravi, da naj bi v empiričnem raziskovanju razumevanje literarnega branja slonelo na dokazih, zbranih na podlagi odzivov dejanskih bralcev.⁷ V ERP raziskavah so le ti dokumentirani v obliki EEG zapisov.

3 Branje in spremembe elektrofizioloških signalov: Metoda ERP povprečenja (ang. *Event-Related-Potential*, nem. *Ereigniskorrelierte Potentiale*)

Ko merimo spremembe napetosti na površini glave pri branju, je samoumevno, da gre za tihi način branja.⁸ Če bi namreč brali naglas, bi se v elektroencefalografskem zapisu pojavljale dodatne motnje zaradi aktivnosti in naprezanja mišic na obrazu in vratu pri govoru. Osnovna predpostavka EEG snemanja je, da imajo kognitivni (in čustveni) procesi v poteku jezikovne obdelave in bralnega razumevanja vpliv na spreminjanje EEG signala, kar pomeni, da je iz teh sprememb mogoče sklepati na razlike v kognitivnem procesiranju jezikovnih podatkov (npr. na semantično obdelavo, obdelavo sintaktičnih struktur). Kognitivne nevroznanstvene raziskave, ki se (tihega) branja lotevajo s pomočjo ERP metode, je mogoče v grobem razdeliti na tiste, ki se ukvarjajo z merjenjem in analizo električne aktivnosti celic možganske skorje pri branju (samo) posameznih besed (ang. *Word-by-Word-Processing*), in raziskave, ki jih zanima električni potencial možganov pri branju in razumevanju stavkov (ang. *Sentence Reading/Sentence Comprehension*). V nevrolingvističnih ERP raziskavah se povprečni električni odziv možganov na posamezne besede ugotavlja z ozirom na psiholingvistične dejavnike, kakor so pogostnost pojavljanja besede, njena besednovrstna pripadnost ipd.; besede so za namene eksperimenta bodisi razvrščene v naborne nize oz. sezname bodisi tvorijo besedne pare, tako da je mogoče primerjati odziv možganov na besednovrstno različne besede, na različno frekventne besede itd. Besede so lahko vpete v stavke. Pri procesiranju stavkov se uporabljata dve vrsti jezikovnega oz. stavčnega gradiva. Ena vrsta stavkov vsebuje različne nepravilnosti oz. odklone, ki jih je mogoče večinoma umestiti na leksikalno-semantično in morfo-sintaktično raven, druga vrsta gradiva je ustrezno tvorjena na vseh jezikovnih ravneh. Obe vrsti gradiva se v nevrolingvističnih eksperimentih uporabljata vzporedno, ker pri funkcijskih slikovnih raziskavah možganov prideta v poštev ponavljanje podobnih dogodkov in primerjava med deloma različnimi dogodki (eksperimentalni pogoji), da lahko z analizo signalov izluščimo relativne

⁷ Opis realnih procesov v možganih govorcev in poslušalcev oz. tistih, ki percipirajo, je bil pravzaprav od vsega začetka glavna namera nevropsihološke analize govorne komunikacije, za katere začetnika velja Aleksander R. Lurie. Strukturo delovanja možganov v procesu dekodiranja sporočila je preučeval na pacientih s poškodbami možganov, zaradi katerih je prišlo do različnih motenj kognitivnih funkcij. V primerjavi z nevropsihološko analizo procesa razumevanja posameznih besed in različnih skladišnih struktur je bilo še zahtevnejše analiziranje razumevanja besedil. Ta proces ima namreč drugačno psihološko strukturo, ki presega okvire jezikoslovja in je spodbudil interdisciplinarno sodelovanje lingvistike in psihologije. Lurie je na več mestih tudi zapisal, da o procesu razumevanja različno obsežnih besedil, ki presegajo raven stavka, vemo bolj malo.

⁸ Besede in stavki so običajno vizualno prikazani prek računalniškega zaslona.

razlike možganov med pogoji in zmanjšamo vpliv naključnega električnega šuma. Nevrolingvistična raziskava torej preverja, v čem je električna aktivnost možganov, ki jo izzovejo pravilno/ustrezno tvorjene besede ali stavki, kakovostno drugačna od tiste, ki jo izzovejo oblikoslovno-skladenjski in besednopomenski odkloni.

Naštete vrste odklonov oz. nepravilnosti so v eksperimentih vnesene v obliki primerjave posameznih jezikovnih dražljajev ali pa s primerjavami povprečne aktivnosti med daljšimi odseki branja, ki se razlikujejo po bistvenih lastnostih. ERP povprečenje poteka tako, da z elektrodami na glavi merimo kontinuirani električni signal možganov med izvajanjem eksperimenta, ki ga sestavlja večje število ponovitev raziskovalnih pogojev. Signal se nato razdeli na časovne odseke (epohe), ki odražajo časovno povsem poravnane ponavljajoče se procese zgodnje zaznave dražljaja in njegove kasnejše kognitivne obdelave.⁹ Ker signal, ki ga oddajajo možgani, zaradi vpliva lobanje ob prehodu na površje precej ošibi, ga EEG aparat najprej ojača.¹⁰ V nasprotnem primeru bi iz EEG zapisa težko razbrali odzive možganov. Nato se s preproसरiranjem izboljša kvaliteta signala in zmanjšajo viri šuma, ki se jim ne moremo izogniti vnaprej (gibi oči, spontana aktivnost mišic obraza in glave, motnje v stiku med elektrodo in kožo skalpa).

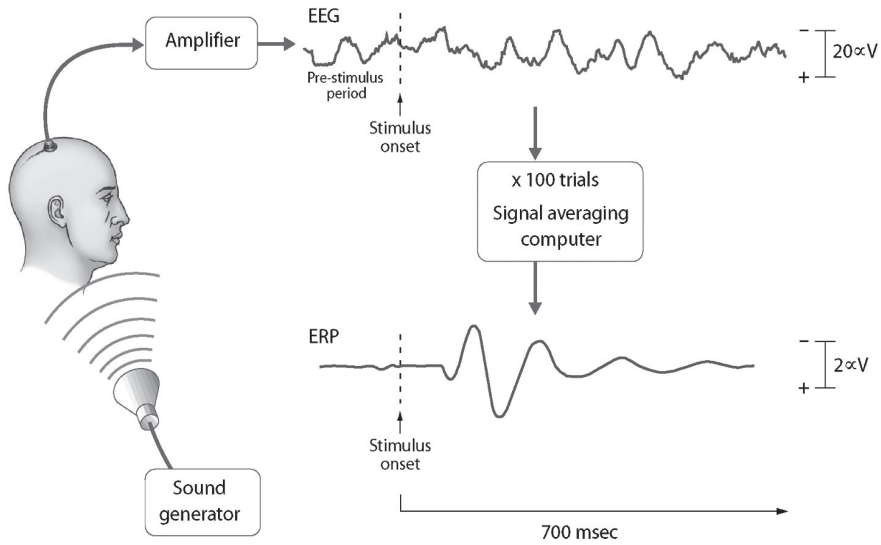
Bistvo nadaljnega izboljševanja razmerja med signalom in šumom je povprečenje velikega števila ponovitev poskusa, ki predstavlja temelj metode ERP povprečenja in najbolj učinkovito prikaže značilne, z dogodkom povezane potenciale. Ti so glede na časovni potek zgodnji evocirani potenciali (EP), ki so bolj povezani s senzoričnimi lastnostmi dražljajev, in pozni, z dogodkom povezani potenciali (ERP valovi), ki odražajo bolj ali manj zavestno kognitivno procesiranje. V tipičnem nevrolingvističnem eksperimentu predstavlja dražljaj npr. besednopomensko neustrezna beseda in stavku, ki ga morajo udeleženci v eksperimentu prebrati večkrat.

V EEG raziskavah so z metodo ERP povprečenja ugotovili več vrst električnih potencialov oz. ERP komponent, ki so značilne za obdelavo jezikovnih podatkov v možganih. Komponente se razlikujejo glede na polariteto amplitude (pozitivnost/negativnost vala)¹¹ in latenco (čas, ki je potreben za obdelavo dražljaja); na površini glave so različno izrazite. (Hillyard/Picton 1987; Bressler 2002: 412 sl.; Handy 2005, Luck 2005 idr.)

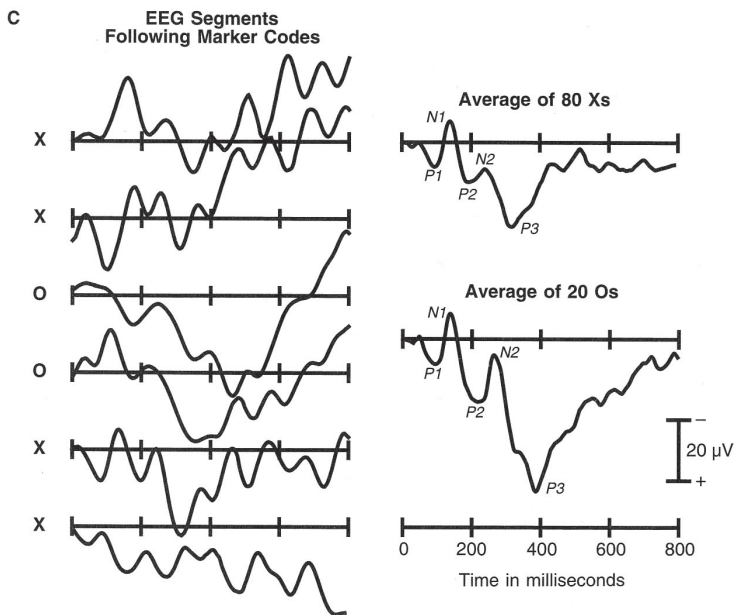
⁹ ERP nevronske signal izhaja iz sinhronih interakcij med velikim številom sodelujočih nevronov v možganih. Vsebuje različne oscilacije različnih frekvenčnih pasov (npr. theta, beta).

¹⁰ Razvoj računalniških tehnologij, s pomočjo katerih se da izmerjeni signal digitalizirati, je omogočil tudi sodobne in računalniško podprte načine za analizo velikih količin EEG podatkov.

¹¹ Napetost je večja takrat, ko nevroni delujejo sinhrono (sinhronizacija), in se zmanjša, ko pride v delovanje nevronov do desinhronizacije (Pfurtscheller/Silva 1999; Bressler [1995] 2002: 413).



Slika 2: Merjenje EEG signala s ponovitvami raziskovalnih pogojev ter z uporabo ojačevalnika in računalniškega pretvornika.¹²

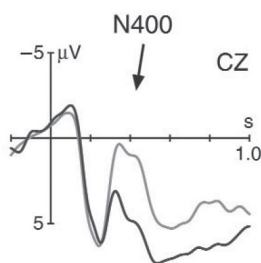


Slika 3: Shematski prikaz ERP komponent (N1, P1 idr.) [Luck 2005].

¹²Neuroimaging Methods. Study Blue 9. feb. 2012. Splet.

4 Komponente ERP in procesne ravni jezikovne obdelave

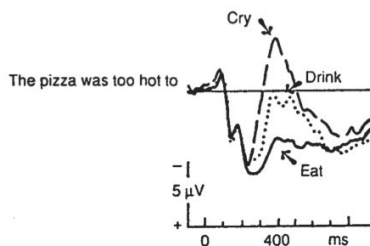
Za analizo branja literarnih besedil s pomočjo metode ERP je potrebno poznavanje komponent, ki so občutljive na obdelavo jezikovnih podatkov. Mišljeni sta zlasti komponenti **N400** (Slika 4) in **P600**,¹³ ki sta povezani z jezikovno obdelavo informacij na semantični ter morfo-sintaktični ravni. V nevrolingvistiki obstajajo različni pogledi na to, kako natanko so ti delni procesi vpleteni v jezikovno obdelavo, vendar so si raziskovalci enotni v stališču, da je na podlagi nevrofizioloških indikatorjev smiselno razlikovati med konceptualno-semantično, sintaktično pa tudi ortografsko-fonološko obdelavo (Jackendoff 1999; 2002; Levelt 1999; Hagoort idr. 1999; 2003; Liu idr. 2003).



Slika 4: Komponenta N400 (Koelsch idr. 2004).

4.1 Jezikovna obdelava in N400

Komponento N400 sta z nevrolingvističnim eksperimentom, v katerem sta uporabljena pare stavkov s semantično ustrežno oz. neustrezno besedo na koncu, dokazala M. Kutas in S. A. Hillyard. Ugotovila sta, da večina jezikovnih dražljajev izzove negativni val (N) z vrhom ok. 400 ms (latenca) po prejemu dražljaju. Amplituda in latenca vala sta odvisni od ne/pravilnosti besede oz. vrste jezikovne manipulacije. (Kutas/Hillyard 1980a; 1980b; 1980c; Kutas/van Petten 1994: 102)



Slika 5: ERP učinek N400 je pozitiven pri kontekstualno ustrezni besedi (*eat*; polna črta), negativnost vala je največja pri nepričakovani besedi (*cry*; črtkana črta), učinek N400 je zmanjšan pri neustrezni besedi, ki je povezana s pričakovano in končno besedo (*drink*; pikčasta črta). (Kutas/Hillyard 1984; Kutas/van Petten 1994: 103)

¹³ Obdelava slušnih, vizualnih, somatosenzoričnih dražljajev izzove drugačne učinke ERP; sem sodi npr. komponenta N100, ki za obravnavo bralnega razumevanja ni zanimiva v enaki meri. V primerjavi z ERP komponentami, ki so povezane s kognitivno obdelavo jezikovnih podatkov, je njena latenca krajša. Prav tako nista tipični za jezikovno obdelavo komponenta CNV (kontingent negativne variacije) in (pozitivna = P) komponenta P300. Kutas in Hillyard sta pri merjenju električnega odziva možganov v primeru stavkov s semantičnimi odkloni pričakovala zgodnejši in bolj splošen odziv na nepričakovane dražljaje, tj. val P300, dokazala pa komponento N400. (Kutas/Hillyard 1980a; Kutas/van Petten 1994: 112)

Komponenta ali val N400 je torej privzet oz. normalen električni odziv možganov na različno smiselne besede. Negativnost amplitude vala, ki se giblje med -5 in $5 \mu\text{V}$, je večja pri semantično neustreznih besedah, čas normalnega odzivanja možganov je v obeh primerih ok. 400 ms po dražljaju, pri čemer je razlika v amplitudi pri obdelavih ustreznih oz. neustreznih besed iz EEG zapisa razvidna pribl. 200 ms po prikazu dražljaja.¹⁴ Obstaja manjša razlika med latencama, če je semantično neustrezna beseda v sredini ali na koncu stavka; v prvem primeru je reakcijski čas ok. 430 ms, kar pomeni, da možgani za obdelavo vmesnih anomalij potrebujejo nekaj več časa.

Komponenta N400 se na površini glave pojavlja porazdeljeno. Pri obdelavi semantičnih neustreznosti je izrazitejša v senčnem, temenskem in zadajšnjem predelu glave (in ne čelno), nekoliko izrazitejša je nad desno hemisfero možganov. (Kutas/Hillyard 1980a; 1980b; 1980c; Kutas/van Petten 1994: 102–10; Bressler 2002: 414; Kutas/Federmeier 2000; Sereno/Rayner 2003: 491)

Izmed študij, ki ugotavljajo ERP učinke pri prepoznavanju posameznih besed, izstopajo tiste, ki jih zanima, kako na električni odziv možganov vpliva **pogostnost** pojavljanja besed, kakšen je vpliv različne **besednovrstne pripadnosti** besede, kako se v vzorcih možganskih aktivnosti kaže vpliv **abstraktnosti** oz. **konkretnosti** pomena besede, kakšen je vpliv **pomenskih lastnosti** besed na odziv možganov (npr. polnopomenske nasproti nepolnopomenskim besedam).¹⁵ Nepolnopomenske besede praviloma izzovejo manjšo amplitudo vala N400, kar je mogoče pojasniti z njihovo večjo pogostnostjo v različnih (stavčnih) pogojih in sorazmerno visoko stopnjo predvidljivosti. Konkretna vsebina lahko izzove večjo negativnost amplitude kakor beseda, ki je nosilka abstraktnega pomena.¹⁶ Amplituda vala N400 je večja tudi v primeru, ko se v naboru besed, ki spadajo k isti besedni vrsti, pojavi beseda, ki izkazuje drugačno besednovrstno pripadnost. (Fischler idr. 1983; Neville idr. 1986; Kutas/van Petten 1994: 120) Visokofrekventne besede¹⁷ izzovejo manjšo amplitudo vala N400 kakor nizkofrekventne besede. Vendar se učinek N400 v drugem primeru pojavlja nesorazmerno, tako da ga lahko povežemo predvsem s ponavljanji.

Poleg frekvence besede ima na amplitudo lahko (bolj kot sama jezikovna obdelava) vpliv spomin; gre za to, ali se je bralec s konkretno besedo srečal že kdaj prej oz. ali pozna njen pomen (amplituda vala je tudi v tem primeru manjša). Še en pomemben dejavnik je kontekst; lahko se celo zgodi, da ta povsem izniči učinek N400.¹⁸ (Smith/Halgren 1987; Rugg 1990; Besson idr. 1992; Kotz idr. 1992; Kutas/van Petten 1994: 122–23)

¹⁴Hillyard in Kutas sta merila tudi razliko med t. i. psevdobesedami, ki so izgovorljive, vendar nimajo nikakršnega pomena, in t. i. nebesedami, ki niso izgovorljive in nimajo pomena. Samó branje prvih je izzvalo učinek N400, kar kaže na to, da je moral biti vložen določen kognitivni napor, preden je bralec ugotovil, da gre za nepomenosno enoto. To posredno potrjuje, da val N400 predstavlja običajen ERP potencial pri procesiranju besed.

¹⁵Za pregled meritev električnega odziva možganov na besede, ki izkazujejo različno besednovrstno pripadnost, vendar s pomočjo EEG koherence, gl. npr. Weiss/Müller 2003: 330 sl.

¹⁶Študije so dale različne rezultate, ki jih je težko posplošiti.

¹⁷Podobne učinke so ugotovili, ko je šlo za ponavljanje na ravni stavka.

¹⁸Nekaj podobnega opazimo v primeru, ko se besede pojavljajo v seznamih oz. ko se ponavljajo celi stavki, saj se njihova pogostnost ne odrazi v učinku oz. amplitudi N400.

Učinek N400 je lahko rezultat hkratnega součinkovanja več dejavnikov, npr. frekvence pojavljanja določene besede in predhodnega stavčnega konteksta. To so ugotovili z navzkrižnim primerjanjem odzivov možganov na večpomensko besedo, ki se je pojavljala v dveh različnih kontekstih. Enkrat v nevtralnem kontekstu, drugič v (zahtevnejšem) kontekstu, ki naj bi bolj spodbujal identificiranje podrejenih pomenov izbrane in ambivalentne besede oz. pojma. ERP povprečenje je pokazalo, da je odziv možganov v prvi situaciji primerljiv z odzivom na pojavljanje visokofrekventnih besed, ki so bile v poizkusu v vlogi kontrolnih besed. Nasprotno je bil odziv možganov v drugi situaciji primerljiv s tistim na nizkofrekventne besede. Frekvenca besed in (pozitivni) učinki konteksta na prepoznavanje besede in identificiranje njenega pomena se ne odrazijo samo v manjši izmerjeni amplitudi, ampak tudi v krajši latenci vala; v konkretnem primeru je šlo za časovno okno med 132 in 192 ms po prikazanem dražljaju (v času komponente N1). Ena od pomembnejših ugotovitev je bila tudi, da kontekst lahko že relativno zgodaj vpliva na izbiro ustreznega pomena besede,¹⁹ ko so bili dejansko že preverjeni vsi potencialni pomeni pojma. (Sereni idr. 2003)²⁰

Zaradi tega je električni odziv možganov na različno smiselne besede problematično meriti zgolj s primerjavo posameznih besed in ločeno od stavčne strukture oz. širšega (stavčnega) konteksta. Za povprečenje električnega potenciala možganov na besede v stavčnem kontekstu (naj)pogosteje vzamejo tip jezikovne naloge zapolnjevanja praznih mest v stavku (ang. *Cloze Probability Test*, nem. *Lückentexttest*); praznina je običajno na koncu stavka. Tip naloge sta uporabila že Kutasova in Hillyard. Pokazala sta, da je komponenta N400 občutljiva na kontekstualno ne/ustreznost besede na koncu stavka (nepričakovana beseda je izzvala negativnejši val N400). Vendar ni mogoče spregledati vpliva, ki ga ima na komponento preostanek stavka oz. predhodni stavčni kontekst, saj v bistvu tlakuje pot besedi, s katero bralec nato zapolni prazno mesto na koncu stavka. Amplituda N400 je torej odvisna od povezanosti s prejšnjimi besedami v stavku, bralčevimi pričakovanji, kakor se oblikujejo v poteku branja, kar pomeni, da učinek N400 odraža tudi vpliv predhodnega besednega oz. stavčnega konteksta.²¹ (Kutas/Hillyard 1984; van Petten/Kutas 1987; Osterhaut/Holcomb 1992: 786–87; Kutas/van Petten 1994: 120)²² Podoben tip jezikovne naloge vključuje stavčne pare, samo da ti vsebujejo vse besede, eden od stavkov pa se zaključi s pomensko oz. kontekstualno neustrezno besedo. Ilustrativen primer je ERP raziskava nizozemskih raziskovalcev²³ (Hald idr. 2006).

¹⁹ V prid temu stališču npr. Fodor 1983; Forster 1979; Sereni idr. 2003: 328.

²⁰ Čas prepoznavanja večpomenskih besed oz. trajanja osredotočenosti na posamezno besedo so ugotavljali z s psihološko metodo sledenja pogledu (ang. *Eye Tracking*; prim. Duffy idr. 1988; Sereni 1995; Sereni idr. 2003).

²¹ Električni odziv možganov so povprečili na primeru zapolnjevanja besed v sredini in v začetnih delih stavka. Odvisno od prazne pozicije v stavku se spreminja amplituda N400, ki po pravilu upada v smeri proti začetku stavka. (Kutas idr. 1988; Kutas/van Petten 1994: 119)

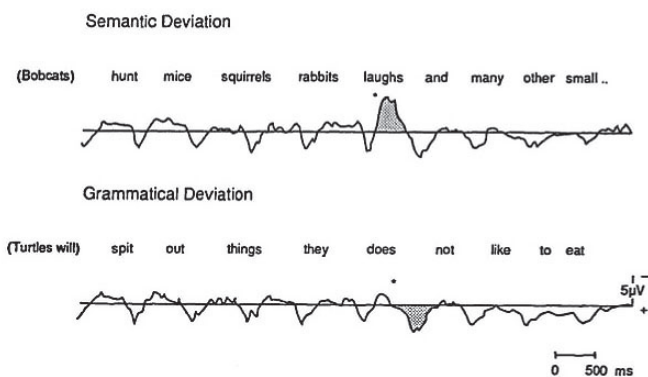
²² Glede vpliva konteksta in védenja na prepoznavanje semantično ne/ustreznih besed v stavku in v okviru komponente N400 gl. tudi Hald idr. 2007; van Berkum idr. 1999.

²³ Med ERP raziskavami igra nizozemščina opazno vlogo, verjetno še vedno prednjačijo študije na primeru angleščine, pomembno mesto ima nemščina, razmeroma veliko je ERP in drugih vrst EEG raziskav (vzhodno)azijskih jezikov (npr. japonsščina, kitajščina).

Pri stavkih, ki so vsebovali semantične anomalije, je bila ugotovljena negativnejša amplituda vala N400.²⁴

4.2 Jezikovna obdelava in P600

Stavčni pari lahko vsebujejo še eno vrsto anomalije, ki je morfo-sintaktične oz. slovnične narave (npr. sklonska neujemalnost pridevnika v vlogi levega prilastka, napake v številu samostalnika ali glagola itd.). Napaka v številu glagola je bila eden od morfo-sintaktičnih dražljajev, na podlagi katerega sta z metodo ERP ugotavljala električni odziv možganov Kutas in Hillyard (1983; Osterhaut/Holcomb 1992: 787). Medtem ko semantični odklon v stavku izzove poudarjeno negativnost vala N400, je primerjalna analiza za stavek, ki je vseboval glagolsko obliko v napačnem številu (ang. *does* namesto *do*), pokazala, da ta vrsta slovnične napake povzroči poudarjeno in zapoznelo pozitivnost amplitude vala.



Slika 6: Zgoraj je prikazan povprečni ERP učinek stavka s semantično nepredvidljivo besedo (*laughs*; N400), spodaj za stavek, ki vsebuje morfo-sintaktično napako (**does*; izmerjena pozitivna amplituda vala). (Kutas/Hillyard 1983 v Kutas/van Petten 1994: 128)

Od tod je mogoče sklepati na razlike v možganski aktivnosti pri obdelavi morfo-sintaktičnih nasproti semantičnim informacijam. 1992 sta Osterhaut in Holcomb izvedla prvi relevantnejši eksperiment. Dokazala sta, da je za jezikovno obdelavo skladiškov oz. gramatičnih napak značilna ERP komponenta P600, ki ima pozitivno amplitudo vala (P), povprečni električni odziv možganov nastopi pribl. 500 ms po prejemu jezikovnem dražljaju z vrhom okoli 600 ms.²⁵ Najizrazitejša je na centralnih in parietalnih elektrodah.

V prvem eksperimentu sta vzela dva seta, sestavljena iz tridesetih stavkov, razvrščenih v pare. Eden od stavkov je vseboval slovnično napako; v konkretnem primeru

²⁴ Med novejšimi raziskavami, ki ugotavljajo učinke N400 na primeru narativnih in nefikcijskih besedil, omenimo vsaj še raziskave Barette idr.

²⁵ Z metodo sledenja pogledu pa so ugotovili, da pride v takih primerih do daljše fiksacije oči (Rayner idr. 1983; Frazier 1987; Osterhaut/Holcomb 1992: 788).

je bila povzročena z nepravilno rabo prehodnega glagola, ki je ob sebi zahteval predmet v tožilniku. Predpostavljala sta, da bo bralec zaznal anomalijo, in sicer odsotnost predmeta *him*, ko bo naletel na členek *to*, ki napoveduje nedoločnik *to answer* (*napačna raba *persuaded to*).

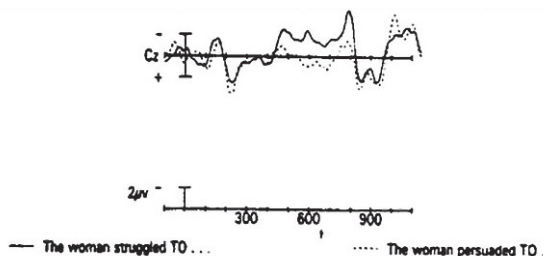
Primer (Osterhaut/Holcomb 1992: 788):

(1) *The woman struggled to prepare the meal.*

(neprehodna glagolska oblika)

(2) **The woman persuaded to answer the door.*

(prehodna glagolska oblika)



Slika 7: ERP učinek P600 je razviden za primer obdelave stavka z nepravilno rabo nedoločnika **to* ob prehodnem glagolu (prekinjena črta). Pojavi se v časovnem oknu 500–800 ms, vrh doseže ok. 600 ms po nastopu dražljaja. (Osterhaut/Holcomb 1992: 790)

Cz pomeni lokacijo elektrode centralno v sredinski liniji na glavi. Pozitivni val je najizrazitejši čelno in centralno ter nad desno hemisfero. (Neville idr. 1985; Osterhaut/Holcomb 1992: 790–91)

Osterhaut in Holcomb sta želela preveriti, kakšen je odziv možganov, če skladenjske anomalije kombiniramo s semantičnimi. Osredotočila sta se na izmerjeni električni potencial možganov pri zadnji besedi, enkrat v pravilnem, drugič v skladenjsko nepravilnem stavku. Negativn(ejš)o amplitudo vala je izzvala zadnja beseda v nepravilno tvorjenem stavku (*door*) z vrhom okoli 400 ms po začetku dražljaja (Osterhaut/Holcomb 1992: 792), s čimer sta potrdila ugotovitve Hillyarda in Kutasove.

Na vprašanje, ali lahko trdimo, da sta P600 in N400 elektrofiziološka označevalca skladenjskih in besednopomenskih odklonov, Holcomb in Osterhaut odgovarjata s pridržkom. V zgornjem eksperimentu je bila namreč pozornost na nepolnopomenski besedi (*to*), medtem ko sta Kutas in Hillyard eksperimentirala s polnopomenskimi besedami (samostalniki, glagoli).²⁶ Ob tem je šlo v vseh napačno tvorjenih stavkih tudi za napake, ki so otežkočale izpeljavo pomena iz stavka, tako da je bil učinek P600 lahko izzvan tudi prek obdelave na semantični ravni. Ob upoštevanju obeh ugovorov ter raziskav Nevillea idr., ki so pokazale, da kontekstualno ustrezne besede v stavčnih okoljih, kjer so kršena pravila skladnje, izzovejo učinke, podobne tistim v

²⁶ So pa tako za nepolnopomenske kot polnopomenske besede ugotovili, da povzročijo večjo negativnost vala, če so vpete v stavke, za katere so značilni skladenjski in semantični odkloni (Osterhaut/Holcomb 1992: 798).

okviru komponente P600 – in različne od tistih, ki jih izzovejo semantično neustrezne besede –, zato previdneje trdita, da je komponenta P600 edinstveno občutljiva na obdelavo, povezano s skladiščno analizo stavkov. (Neville idr. 1991; Osterhaut/Holcomb 1992: 798)

Novejši pogledi o tem, kako v možganih poteka skladiščna obdelava oz. kako k njej prispeva obdelava semantičnih tipov podatkov, si niso enotni. Nekateri zagovarjajo stališče, da obdelava na ravni skladiščnih struktur poteka razmeroma samostojno in ni pod vplivom semantičnih spremenljivk. Friedericijeva predlaga tristopenjski model stavčnega razumevanja, v katerem je obdelava stavka na goli skladiščni ravni (prepoznavanje stavčnih členov, strukture stavka) [1. stopnja] ločena od leksikalno semantičnih in morfo-sintaktičnih procesov [2. stopnja] ter povezovanja različnih vrst jezikovnih informacij, kar je pomembno za dokončno interpretacijo stavka [3. stopnja]. (Friederici 2002; Hagoort 2003: 19, O'Seaghdha 1997) Na drugi strani so zagovorniki stališča, da obdelava semantičnih informacij prispeva k obdelavi informacij na skladiščni ravni. Zlasti se to stališče opira na raziskave, v katerih so pokazali, da je branje skladiščno nejasnih oz. ambivalentnih stavkov, ki dopuščajo različne interpretacije, pod neposrednim vplivom semantičnih informacij v stavku. Hagoort je to preverjal z nizozemskimi stavki. Pokazal je, da lahko bralec iz besede ekstrahira semantične informacije, še preden identificira njeno besednovrstno pripadnost (korena samostalnika in glagola sta v konkretnem primeru identična, šele pripona vzpostavi besednovrstno razlikovanje), kar neposredno vpliva na obdelavo stavka na morfo-sintaktični ravni. (npr. Trueswell idr. 1993; 1994; Hagoort 2003: 19, 22)

V več ERP raziskavah je bila v povezavi z jezikovno obdelavo v možganih ugotovljena prisotnost komponente **(E)LAN** (*early anterior negativity*). Gre za odziv možganov, za katerega je značilen negativni val,²⁷ ki je bolj kakor za semantično obdelavo značilen za obdelavo na skladiščni ravni oz. je povezan z oblikoslovnoskladiščnimi odkloni v stavku. Najzgodnejši val je bil izmerjen pri rabi neustrezne besedne vrste v stavku, in sicer z latenco pribl. 100–300 ms po dražljaju in z vrhom okrog 200 ms, medtem ko so pri obdelavi odklonov, ki so morfo-sintaktične narave (npr. zamenjani besedni red, napake v številu, sklonu, spolu, glagolskem času), izmerili negativni val z latenco pribl. 300–500 ms. (Neville idr. 1991; Friederici idr. 1993; Friederici 2002; Hagoort 2003: 20–21)

4.3 Zdi se, da je še večja uganka merjenje možganskih potencialov in njihovega časovnega poteka pri **jezikovni obdelavi ortografsko-fonoloških informacij**,²⁸ saj so raziskave pokazale obstoj različnih ERP učinkov. Na podlagi njihovih dokazov je v časovnem pogledu smiselno razlikovati med ortografsko in fonološko obdelavo, ki naj bi bila zgodnejša možganska procesa²⁹ nasproti semantični in skladiščni obdelavi.

²⁷ Kakor pove ime komponente, je izrazitejša nad levo hemisfero in sprednjimi predeli glave. Iz latence vala je razvidno, da se odziv možganov pojavi bolj zgodaj.

²⁸ Ortografski vidik zlasti pokriva stvarno, grafično podobo besede, zapis, fonološki njeno izgovarjavo. Obdelava informacij se najpogosteje ugotavlja s pomočjo rimanih (parov) besed.

²⁹ Z ozirom na časovni potek jezikovne obdelave v možganih na splošno velja, da gre ta od ortografske (pribl. 43 ms) prek glasoslovne (57 ms) do pomenske informacije (85 ms). (npr. Perfetti/Tan 1998; Liu idr. 2003: 1231)

vi. A tako kot ni jasno, kdaj in kako točno semantične informacije vplivajo na identifikacijo skladenjskih struktur, tako ni docela jasno, kako glasoslovna ali grafična podoba dejansko vplivata na identifikacijo pomena besede oz. stavka.³⁰

Bentin idr. (1999) so s pomočjo naloge, ki je vsebovala besede v različnih fontih, črkovne in alfanumerične nize, izmerili ERP učinek N170 (negativnost vala) z vrhom okoli 170 ms po začetku dražljaja. Nasprotno so z nalogo, ki je od udeležencev zahtevala, da med ponujenimi besedami izberejo tiste, ki se rimajo, ugotovili prav tako negativni učinek, vendar z vrhom okoli 320 ms po dražljaju.³¹ Od tod je razviden zgodnejši učinek na vizualni ravni. Kramer in Donchin (1987) sta na primeru ne/rimanih besed v okviru komponente N400 ugotovila zmanjšani učinek v primeru, ko so se besede rimale (tudi če med njimi ni bilo ortografske podobnosti). Podoben učinek N400 je potrdila tudi raziskava na kitajščini, ko sta imela znaka isto izgovarjavo (Zhang idr. 1993). Isti tip naloge sta v hebrejščini uporabila Barnea in Breznitz (1998) in izmerila ERP učinek P200 (pri rimanih parih besed). Zmanjšana negativnost amplitude vala z latenco do približno 400 ms kaže na ločeno obdelavo informacij na ortografski in fonološki ravni. (Bentin idr. 1999; Kramer/Donchin 1987; Barnea/Breznitz 1998; Valdes-Sosa idr. 1993 v Liu idr. 2003: 1232)

Liu, Perfetti in Hart ne opozarjajo samo na nekonsistentnost dobljenih rezultatov, ampak tudi dodajajo, da so bili vsi naštetni učinki izmerjeni v eksperimentih, ki so od udeležencev izrecno zahtevali, da so pozorni na fonološke oz. ortografske vidike besed. To bi pomenilo, da torej lahko pričakujemo drugačne rezultate, če od udeležencev tega ne zahtevamo izrecno oz. ko berejo predvsem z namenom, da bi razumeli pomen besed. Med raziskavami, ki so dale navzkrižne rezultate, med drugim navaja ERP raziskavo (Nizkiewicz/Squires 1996), v kateri so povečano komponento N200 ugotovili pri enakoglasnicah (Liu idr. 2003: 1232; Nizkiewicz/Squires 1996 v Liu idr. 2003: 1232), kar pomeni, da je N200 občutljiva tudi na ortografske informacije. Da bi dobili natančnejši vpogled v časovni potek na fonološki in semantični ravni, so izvedli dva ločena eksperimenta: udeležence so enkrat prosili, da so pozorni na glasoslovni vidik besed oz. njihovo izgovarjavo, drugič pa na pomen (kitajskih) znakov. Časovni vpogled v obdelavo na ortografski ravni (in njen vpliv na identifikacijo pomena) so skušali zagotoviti tako, da so v nalogo vključili grafično podobne znake, ki so bili bodisi pomensko sorodni bodisi različni. Potrdili so, da fonološke informacije hitro prispevajo k semantični obdelavi,³² bolj sveže pa je spoznanje o večjem vplivu grafične podobe znaka tako na fonološko kot semantično obdelavo.³³ (za več gl. Liu idr. 2003: 1235 sl.)

³⁰ Raziskave na kitajščini so pokazale sorazmerno hiter vpliv izgovarjave besede na pomen znaka in obratno (po pribl. 90 oz. 140 ms). Vendar teh rezultatov ni mogoče preprosto prenesti na druge pisave oz. jezike, saj pri slikovni pisavi znak nima fonemske vrednosti, ampak znaki predstavljajo zloge. Druga vrsta raziskav je pokazala še zgodnejši vpliv grafične podobe besede na identifikacijo pomena znaka, in sicer po 43 ms. (Perfetti/Zhang 1995; Perfetti/Tan; Liu idr. 2003: 1231)

³¹ Z vidika distribucije potenciala na površini glave je zanimivo, da sta bili obe komponenti izrazitejši nad levo hemisfero.

³² Gre za učinek z latenco pribl. 46–52 ms. Za učinek z latenco 23 ms navajajo, da ni statistično relevanten. Ob upoštevanju rezultatov različnih meritev povzemajo, da je vpliv glasoslovne informacije na pomensko identifikacijo oznake mogoče opredeliti s časovnim oknom do okoli 500 ms.

³³ Vprašanje je, v kakšni meri lahko dognanja s slikovnih prenesemo na črkovne pisave.

5 Rezultati ERP raziskav in njihova uporabnost v ELZ

Rezultati ERP raziskav se zdijo posebej zanimivi v kontekstu skupine empiričnih raziskav, ki jih zanima bralčev odziv in ki posredno načenjajo dilemo okrog literarnosti. Vprašanja, ali je to predvsem funkcija besedil (in zato opredeljiva v razmerju do literarnih delovalnih vlog) ali je treba literarnost opredeliti predvsem skozi oblikovno-formalne vidike besedil, ne razrešijo. Vendar na podlagi odzivov bralcev prepričljivo pritrjujejo obstoju glavnih značilnosti (ang. *Foregrounded Features*) literarnih besedil, kakor so aliteracija, asonanca, rima, metrični vzorci, metaforika, obrnjeni besedni red idr. (Miall 2007: 18) V več eksperimentih je bilo ugotovljeno, da te ne samo zahtevajo od bralca več časa za obdelavo, ampak da nasploh bolj pritegnejo bralčevo pozornost, imajo večjo sugestivno moč pri spodbujanju interpretacij ter pri oživljanju bralčevih individualnih izkušenj.³⁴ To je med drugim mogoče razložiti z njihovim izstopanjem iz prevladujoče norme besedila. (Andringa, Bartolussi/Dixon, Ericsson/Simon, Halász, Hayles, Kuiken/Miall/Sikora, Miall/Kuiken, Nisbett/Wilson, Van Peer, Seilman/Larsen, Vipond/Hunt, Zwaan v Miall 2007: 26–32)

Značilnosti besedil, ki jih imamo za literarna, je mogoče uvrstiti na fonološko, semantično in sintaktično raven, kar so procesne ravni, na katerih so ugotovili učinke ERP. Ugotavljanje možganskih odzivov pri jezikovni obdelavi besed pravzaprav sloni na psiholingvističnih manipulacijah (prim. Kutas/van Petten 1994), ki so različni jezikovni odkloni in bi jim v literarnih besedilih lahko iskali vzporednice v naštetih figurativnih vidikih. Pri tem se zastavlja vprašanje, ali so odzivi možganov pri procesiranju tovrstnih elementov v literarnih besedilih, ki povrh presegajo dolžino enega stavka, podobni privzetim ERP učinkom ali gre pričakovati drugačne rezultate. V njih namreč nimajo vloge odklona oz. napake, temveč prej pomenijo dejstvo in nekakšno naravno danost besedila, ki velja za literarno. V tem primeru bi lahko pričakovali oslabitev ali celo izničenje posamičnih učinkov ERP. Ker je pri eksperimentalnem študiju namen zagotoviti dokaze o dejanskih odzivih bralcev na prebrano, se tudi postavlja vprašanje, na katere druge vrste značilnosti oz. dražljajev se bodo bralci še odzvali. Metoda ERP povprečenja bi bila zato lahko v pomoč pri določanju literarnosti (v razmerju do dejanskega bralca). Z največjo robustnostjo rezultatov smo soočeni pri jezikovni obdelavi na ortografski in fonološki ravni, zaradi česar utegne biti intrigantno ugotavljanje bralčevega odziva pri branju pesniških besedil, ki se mdr. »poigravajo« z glasoslovnimi prvinami.

Čeprav smo v resnici daleč od tega, da bi povsem razumeli delovanje možganov pri bralnem razumevanju literarnih besedil (v različnih delih možganov poteka hkrati več procesov), lahko védenje o fiziologiji kognitivnih procesov pri jezikovni obdelavi prispeva tako k boljšemu razumevanju procesov, ki so značilni za tak način branja, kakor k objektivizaciji njihovih razlag. Za ERP metodo je v primerjavi z uvodoma omenjenima drugima metodama za merjenje in obdelavo EEG signala značilna dobra časovna ločljivost. Njena prostorska ločljivost pa je slabša. Vzorce povezanosti nevronske omrežij v različnih predelih možganov, ki sodelujejo pri

³⁴ V tej zvezi je še posebej intrigantna ugotovitev, da se bralci ne glede na stopnjo izurjenosti v branju na posebnosti literarnih besedil odzivajo približno enako oz. so vsi dovzetni za te posebnosti. (Miall/Kuiken 1994 v Miall 2007: 27), s čimer se dokončno decentralizira vloga t. i. profesionalnih bralcev.

kognitivnem procesiranju jezikovnih podatkov na različnih ravneh, pomaga pojasniti koherentna analiza. Sodobnejša dognanja o delovanju možganov namreč pravijo, da se možganski predeli med seboj funkcijsko povezujejo.

Se nadaljuje.

VIRI IN LITERATURA

- A. BARNEA, Z. BREZNITZ, 1998: Phonological and orthographic processing of Hebrew words. *Journal of genetic psychology* 159. 492–504.
- S. BENTIN, Y. MOUCHETANT-ROSTAING, M. H. GIARD, J. F. ECHALLIER, J. PERNIER, 1999: ERP manifestations of processing printed words at different psycholinguistic levels. *Journal of cognitive neuroscience* 11. 235–60.
- J. J. A. van BERKUM, C. M. BROWN, P. HAGOORT, 1999: Early referential context effects in sentence processing. *Journal of memory and language* 41. 147–82.
- M. BESSON, M. KUTAS, C. K. van PETTEN, 1992: An event-related potential (ERP) analysis of semantic congruity and repetition effects in sentences. *Journal of cognitive neuroscience* 4/2. 132–49.
- S. L. BRESSLER, [1995] 2002: Event-related potentials. *The handbook of brain theory and neural networks*. Ur. Michael A. Arbib. Cambridge: MIT Press. 412–15.
- S. BREŽAN, V. RUTAR, V. LOGAR, B. KORITNIK, G. KURILLO, A. BELIČ, T. BAJD, J. ZIDAR, 2004: Elektroencefalografska koherenca. *Psihološka obzorja* 13/2. 61–69.
- S. BREŽAN, V. RUTAR, V. LOGAR, 2005: Elektroencefalografska koherenca med vidnimi in motoričnimi področji možganske skorje pri vidno-motorični nalogi. *Medicinski razgledi* 44. 3–22.
- A. M. L. COENEN, 1995: Neuronal activities underlying the electroencephalogram and evoked potentials of sleeping and waking. *Neuroscience and biobehavioral reviews* 19. 447–63.
- S. A. DUFFY, R. K. MORRIS, K. RAYNER, 1988: Lexical ambiguity and fixation times in reading. *Journal of memory and language* 27. 429–46.
- I. S. FISCHLER, P. A. BLOOM, D. G. CHILDERS, S. E. ROUCOS, N. W. PERRY, 1983: Brain potentials related to stages of sentence verification. *Psychophysiology* 20. 400–09.
- J. A. FODOR, 1983: *Modularity of mind*. Cambridge: MIT Press.
- K. I. FORSTER, 1979: Levels of processing and the structure of the language processor. *Sentence processing*. Ur. W. E. Cooper, E. Walker. Hillsdale: Erlbaum. 27–85.
- L. FRAZIER, 1987: Sentence processing. *Attention and performance XII*. Ur. M. Coltheart. Hillsdale: Erlbaum.
- A. D. FRIEDERICI, E. PFEIFER, A. HAHNE, 1993: Event-related brain potentials during natural speech processing. *Cognitive brain research* 1. 183–92.
- A. D. FRIEDERICI, 2002: Towards a neural basis of auditory sentence processing. *Trends in cognitive sciences* 6. 78–84.

- P. HAGOORT, 2003: How the brain solves the binding problem for language. *NeuroImage* 20. 18–29.
- P. HAGOORT, C. BROWN, L. OSTERHAUT, 1999: The neurocognition of syntactic processing. *Neurocognition of language*. Ur. C. M. Brown, P. Hagoort. Oxford: UP. 273–317.
- L. A. HALD, M. C. M. BASTIAANSEN, P. HAGOORT, 2006: EEG theta and gama responses to semantic violations in online sentence processing. *Brain and language* 96. 90–105.
- L. A. HALD, E. G. STEENBEEK-PLANTING, P. HAGOORT, 2007: The interaction of discourse context and world knowledge in online sentence comprehension. *Brain research* 1146. 210–18.
- T. C. HANDY, 2005: *Event related potentials*. Cambridge, Bradford: MIT Press.
- S. A. HILLYARD, T. W. PICTON, 1987: Electrophysiology of cognition. *Handbook of physiology*. Ur. F. Plum. New York: American Physiological Society. 519–84.
- J. HOORN, 1996: Psychophysiology and literary processing. *Empirical approaches to literature and aesthetics*. Ur. R. J. Kreuz, M. S. MacNealy. Nowrood: Ablex. 339–58.
- R. JACKENDOFF, 1999. The representational structures of the language faculty and their interactions. *The neurocognition of language*. Ur. C. M. Brown, P. Hagoort. Oxford: UP. 37–79.
- , 2002: *Foundations of language*. Oxford: UP.
- S. A. KOTZ, P. J. HOLCOMB, I. KOUNIOS, 1992: A comparison of semantic and repetition Priming. *Psychophysiology* 2. 46.
- A. F. KRAMER, E. DONCHIN, 1987: Brain potentials as indices of orthographic and phonological interaction during word matching. *Journal of experimental psychology* 13. 76–86.
- M. KUTAS, S. A. HILLYARD, 1980a: Event-related brain potentials to semantically inappropriate and surprisingly large words. *Biological psychology* 11. 99–116.
- , 1980b: Reading between the lines. *Brain and language* 11. 354–73.
- , 1980c: Reading senseless sentences. *Science* 207. 203–05.
- , 1983: Event-related brain potentials to grammatical errors and semantic anomalies. *Memory and cognition* 11. 539–50.
- , 1984: Brain potentials during reading reflect word expectancy and semantic association. *Nature* 307. 161–63.
- M. KUTAS, C. K. van PETTEN, M. BESSON, 1988: Event-related potential asymmetries during the reading of sentences. *Electroencephalography and clinical neurophysiology* 69. 218–33.
- M. KUTAS, C. K. van PETTEN, 1994: Psycholinguistics electrified. *Handbook of psycholinguistics*. Ur. Morton A. Gernsbacher. San Diego: Academic Press. 83–143.

- M. KUTAS, K. D. FEDERMEIER, 2000: Electrophysiology reveals semantic memory use in language comprehension. *Trends in cognitive sciences* 4. 463–70.
- Y. LIU, C. A. PERFETTI, L. HART, 2003: ERP evidence for the time course of graphic, phonological, and semantic information in Chinese meaning and pronunciation decisions. *Journal of experimental psychology* 29/6. 1231–47.
- W. J. M. LEVELT, 1999. Producing spoken language. *The neurocognition of language*. Ur. C. M. Brown, P. Hagoort. Oxford: UP. 83–122.
- Steven J. LUCK, 2005: *An introduction to the event-related potential technique*. Cambridge: MIT Press.
- S. J. LUCK, E. S. KAPPENMAN (ur.), 2012: *The Oxford handbook of event-related potential components*. Oxford: UP. 664.
- A. R. LURIE, 1982: *Osnovi neurolingvistike*. Prev. M. Glumac Radnović. Beograd: Nolit.
- D. S. MIALL, 2007: *Literary reading*. New York: P. Lang.
- H. J. NEVILLE, M. KUTAS, G. CHESNEY, A. SCHMIDT, 1986: Event-related brain potentials during the initial encoding and subsequent recognition memory of congruous and incongruous words. *Journal of memory and language* 25. 75–92.
- H. J. NEVILLE, J. NICOL, A. BARSS, K. I. FORSTER, M. F. GARRETT, 1991: Syntactically based sentence processing classes. *Journal of cognitive neuroscience* 3. 151–65.
- M. NIZNIKIEWICZ, N. K. SQUIRES, 1996: Phonological processing and the role of strategy in silent reading. *Brain and language* 52. 342–64.
- P. G. O. O'SEAGHDHA, 1997: Conjoint and dissociable effects of syntactic and semantic context. *Journal of experimental psychology* 23. 807–28.
- L. OSTERHAUT, P. J. HOLCOMB, 1992: Event-related brain potentials elicited by syntactic anomaly. *Journal of memory and language* 31. 785–806.
- C. A. PERFETTI, S. ZHANG, 1995: Very early phonological activation in Chinese reading. *Journal of experimental psychology* 21. 24–33.
- C. A. PERFETTI, L. H. TAN, 1998: The time course of graphic, phonological, and semantic activation in Chinese character identification. *Journal of experimental psychology* 24. 101–18.
- C. K. van PETTEN, M. KUTAS, 1987: Ambiguous words in context. *Journal of memory and language* 26. 188–208.
- G. PFURTSCHELLER, F. H. Lopes da SILVA, 1999: Event-related EEG/MEG synchronization and desynchronization. *Clinical neurophysiology* 110. 1842–57.
- K. RAYNER, M. CARLSON, L. FRAZIER, 1983: The interaction of syntax and semantics during sentence processing. *Journal of verbal learning and verbal behavior* 22. 358–74.
- M. D. RUGG, 1990: Event-related brain potentials dissociate repetition effects of high- and low-frequency words. *Memory & Cognition* 18. 367–79.

- S. C. SERENO, 1995: Resolution of lexical ambiguity. *Journal of experimental psychology* 21. 582–95.
- S. C. SERENO, C. C. BREWER, P. O'DONNELL, 2003: Context effects in word recognition. *Psychological science* 14/4. 328–33.
- F. H. LOPES DA SILVA, 1991: Neural mechanisms underlying brain waves: From neural membranes to networks. *Electroencephalography and clinical neurophysiology* 79. 81–93.
- M. E. SMITH, E. HALGREN, 1987: Event-related potentials during lexical decision. *Current trends in event-related potential research*. Ur. R. Johnson ml., J. W. Rohrbaugh, R. Parasuraman. Amsterdam: Elsevier. 417–21.
- J. C. TRUESWELL, M. K. TANENHAUS, C. KELLO, 1993: Verb-specific constraints in sentence processing. *Journal of experimental psychology* 19. 528–53.
- M. VALDES-SOSA, A. GONZALEZ, X. LIU, X. ZHANG, 1993: Brain potentials in a phonological matching task using Chinese characters. *Neuropsychologia* 31. 853–64.
- S. WEISS, H. M. MÜLLER, 2003: The contribution of EEG coherence to the investigation of language. *Brain and language* 85. 325–43.
- M. A. WHITTINGTON, R. D. TRAUB, N. KOPELL, B. ERMENTROUT, E. H. BUHL, 2000: Inhibition-based rhythms. *International journal of psychophysiology* 38. 315–36.
- S. ZHANG, C. A. PERFETTI, 1993: The tongue-twister effect in reading Chinese. *Journal of experimental psychology* 19. 1082–93.

SUMMARY

The article is the first part of a two-part survey on the use of the electroencephalogram (EEG) method in the analysis of (literary) reading. The authors first present the EEG method and the content of the EEG recording. The latter registers continuous changes in voltage on the head's surface (article I), which reflect changes in the brain's rhythm (article II). After that, they focus on the method of ERP averaging, with which they observe average changes in the electrophysiological signals between numerous repetitions of the thought experiment; that enables a precise recording of the changes in brain activity during reading of a certain word, word phrase, or sentence. The authors present the main ERP components or waves, which are directly linked to the linguistic processing on the lexical-semantic and morphosyntactic level. During the processing of orthographic and phonological information, various studies confirmed their connection to the changes in specific ERP waves. The results of the ERP studies represent a referential framework for tackling experimental research in brain activity during reading of literary texts. The concrete measurements will be able to show the existence of possible differences in amplitudes and latencies of the ERP waves when comparing different types of reading. Based on that, it will be possible to ascertain differences in the brain during literary processing of the linguistic information.

UDK 821.163.6.09-1Kosovel S.

Igor Žunkovič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

NEVROPSIHOLOŠKA INTERPRETACIJA SFERIČNEGA ZRCALA

Članek sintetizira spoznanja o konstruktivističnih elementih Kosovelove poezije, ki jih v svoji knjigi *Srečko Kosovel: Monografija* opiše Janez Vrečko, ter nevroznanstvena spoznanja o delovanju človeške percepcije (Semir Zeki) in percepcije med branjem (Jaana Simola). Ugotovimo, da Kosovelova pesem Sferično zrcalo vsebuje sedem ključnih konstruktivističnih principov in devet konstruktivističnih elementov, ki imajo na ravni nevrobiologije percepcije natančno določene nevropsihološke učinke. Ključno spoznanje pričujoče razprave je, da nevropsihološke funkcije Sferičnega zrcala podpirajo in konstruirajo vsebinsko-sporočilno zasnovane pesmi.

Ključne besede: nevropsihološke funkcije, konstruktivizem, Srečko Kosovel, branje, percepcija

The article synthesizes scientific knowledge on constructivist elements of Kosovel's poetry proposed by Janez Vrečko in his latest book *Constructivism and Kosovel* and recent neuroaesthetic discoveries on the working of human perception (Semir Zeki) and on reading perception (Jaana Simola). Kosovel's poem "Spherical Mirror" entails seven constructivist principles and nine constructivist elements. Furthermore, some of them have a specific neuropsychological function. The comparative analysis shows that these neuropsychological functions support and help to construct the meaning of the analyzed poem.

Keywords: neuropsychological functions, constructivism, Srečko Kosovel, reading, perception

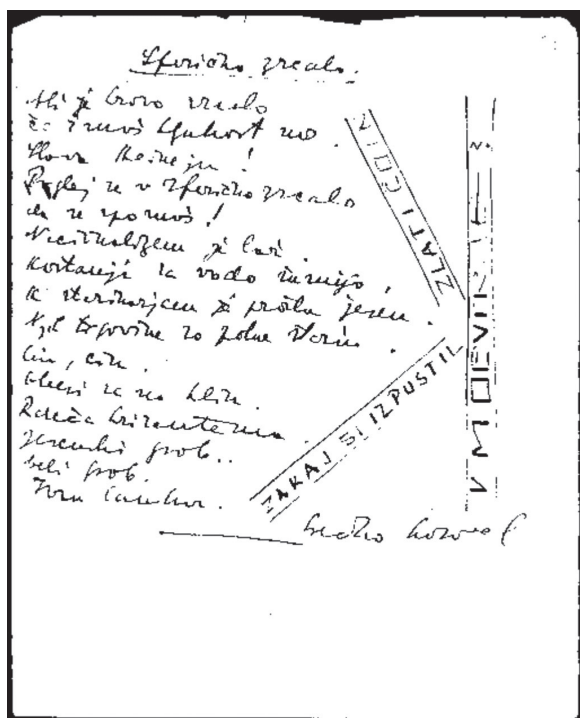
0 Uvod

Janez Vrečko je v svoji knjigi *Srečko Kosovel: Monografija* in člankih o konstruktivistični poeziji slovenskega pesnika Srečka Kosovela izpostavil številne strukturne elemente te poezije, ki jih je mogoče povezati z ruskim literarnim konstruktivizmom, ter te zveze utemeljil z dokumenti, ki dokazujejo Kosovelovo poznavanje konstruktivizma, njegov pesniški odnos do tega avantgardnega gibanja,¹ pa tudi s samimi analizami njegovih konsov. Semir Zeki je v knjigi *Inner Vision*, enem temeljnih del nevroestetike, pa tudi v številnih drugih študijah, na primer v

¹ Vrečko o Kosovelovem osebnem razumevanju konstruktivizma pravi takole: »Najprej gre za ostro razmejitev in razlikovanje med konstruktivizmom in konstruktivnostjo. Ker vemo, da je ta misel iz maja 1925, ko se Kosovel po nastopu zenitista Branka Ve Poljanskega v Ljubljani neposredno seznanil s tem gibanjem in ga obsodi, tako kot je malo pred tem obsodil tudi Černigojeva in Delakova konstruktivistična prizadevanja, lahko sklepamo, da je Kosovel v tem trenutku konstruktivistični eksperiment prepustil slikarstvu (geometrija in fizika konstruktivizma), medtem ko se mora literatura približati ideji konstruktivnosti, ki se izraža v vsej Evropi, o konstruktivnosti novega človeka, ki je njen novi predmet« (Vrečko 2003: 235).

Neural Concept Formation and Art: The Neurology of Kinetic Art in v *Art and the Brain*, konstruktivistična načela povezal z aktivacijami natančno določenih nevronov, na podlagi česar je lahko sklepal tudi na njihove nevropsihološke funkcije. Z upoštevanjem nevroznanstvenih raziskav fiziologije branja in vizualne percepcije je tako mogoče opredeliti nevropsihološke funkcije natančno določenih načinov zapisa pesmi, oblikovanja pesniške forme in gradnje pesemske strukture nasploh. Namen pričujoče razprave je opis nevropsihološkega učinkovanja konstruktivističnih načel, ki jih Kosovel udejanjil v konsu *Sferično zrcalo*.

*Sferično zrcalo*² je pesem, v kateri Vrečko najde več strukturnih elementov, ki jih je mogoče povezati s konstruktivističnimi načeli. Ker je, kot ugotavlja Vrečko, zapis pesmi enako pomemben kot njena vsebina, je potrebno pesem brati natančno tako, kot jo je zapisal avtor.



Slika 1: Srečko Kosovel: *Sferično zrcalo*. dLib.

² Kosovelovo konstruktivistično pesem *Sferično zrcalo* je doslej analiziralo večje število slovenskih literarnih teoretikov, zgodovinarjev in interpretov, med drugim Anton Ocvirk, Igor Saksida, Janez Vrečko in Alenka Jovanovski. Ker je Kosovelovo konstruktivistično poezijo analitično in v zvezi z ruskim umetniškim konstruktivizmom nazadnje obravnaval Vrečko, se v temle članku, ki obravnava le nevropsihološke učinke konstruktivističnih elementov *Sferičnega zrcala*, izdatno navezujem na njegovo interpretacijo obravnavane pesmi ter njegovo obravnavo konstruktivističnih elementov ter principov, ki jih je mogoče najti v Kosovelovi poeziji. Ob tem Vrečko povzema vse starejše obravnave Kosovelovega konstruktivizma in se do njih tudi opredeljuje.

Vrečko v tem konsu najde uporabo več ključnih konstruktivističnih načel: prepletanje znanosti in umetnosti (prenašanje znanstvenih pojmov v poezijo), gibanje (gibljava filozofija),³ breztežnost (rast v prostor), sintezo ikonično-geometrijskega in besednega gradiva, »prežetost« vsebine in oblike, med njimi je subjekt kot tvorec konstrukcije (umetnik arhitekt) in pomembno načelo je prevrednotenje tradicionalnega pomena pojma *engagement*. Gotovo pa je najizrazitejši konstruktivistični element te pesmi s šestimi vzporednicami zrcalno zapisana črka *K*, ki je umeščena na desno stran besedila (v višini celotne pesmi) in v kateri najdemo zapisano: »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?«

Po Vrečko, ki povzema tudi starejše interpretacije *Sferičnega zrcala*, ima ta zapis številne funkcije. Najprej je *K* inicialka, prva črka Kosovelovega priimka, njegovega »nesojenega« krstnega imena (Kvintilijan) in tudi prva črka besed konstruktivizem ter konstruktor. Dalje Vrečko ugotavlja, da zrcalna podoba te črke lebdi v zraku prav zato, ker je zrcaljena – gre torej za premagovanje težnosti in rast v prostor. Tretjič je »slika črke *K* v resnici učinek konstrukcijskih črt, s katerimi pesnik dosega globino prostor«. Izrazito pomemben vidni element zapisa te črke je, da navpičnica in poševnici, ki jo zarisujejo, niso prekinjene, temveč se v skladu z neevklidsko geometrijo dotikajo v neskončnosti. Vrečko pravi, da je pesem hkrati del »kontinuuma zunaj pesmi«, kar lahko razumemo tudi kot kontinuiteto med »mikrokozmosom in makrokozmosom«. (Vrečko 2011: 382) Četrtrič, zrcaljeno zapisana črka *K* prikazuje plankonkavno zrcalo, »ki pomanjšuje in razpršuje in tako ustvarja občutek gibanja«, pri čemer je pomembno, da je v to zrcalno gibanje postavljena celotna pesem. Petič, znotraj treh parov neskončnih zrcaljenih vzporednic, ki sestavljajo podobo črke *K*, najdemo zapis: »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« ali tudi, kot poudarja Vrečko: »K. Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« (prav tam: 384) To po Vrečko kaže dvojno samonanašanje: najprej zaradi črke *K*, potem pa zaradi naslova Kosovelove zbirke *Zlati čoln*, katere pesmi sam imenuje *baržunasta lirika*, pri čemer bi celotno besedilo lahko pomenilo tudi: »Konstruktivizem, zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« (prav tam: 385) Šestič, črka *K* je v svoji zrcalni podobi naslikana na desni strani besedila, kar ima pomembne posledice za gibanje percepcije pri branju pesmi. Sedmič, branje te črke zahteva prekinitve »linearnega branja« in bralca prisili, da »obrne glavo in vid«. Ker Vrečko ob svoji analizi sferičnega zrcala omenja tudi morebitno preoblikovanje pomena besede *engagement*, je takšno dejavnost bralca mogoče razumeti prav v smislu tega preoblikovanja. Osmič, zapis črke *K*, ki ni zakrožen in se nadaljuje, kot pravi Vrečko, v neskončnost, je mogoče razumeti tudi kot sled konstruktivistične arhitekture te pesmi, saj se črte, ki črko sestavljajo, ne izgubijo v videzu celote, temveč ostajajo bralcu dostopne v samem procesu zapisa, pesniškem postopku. Končno je v tem tehničnem in inženirskem zapisu mogoče prepoznati tudi Kosovelovo misel o besedah kot zidakih, »s katerimi zida, konstruira«. V skladu z navedenim Vrečko povzema interpretacijo pesmi na tak način:

Zato Kosovel ukazuje dvoje: prvič, da je treba dvigniti »melanholični pajčolan«, kantovski brezinteresni odnos do umetnosti, in drugič, da je treba preseči načelo

³ Gibljiva filozofija pomeni poudarjanje gibanja v umetnosti. Gre za ustvarjanje umetniških del, ki se gibljejo ali ustvarjajo iluzijo gibanja. Najznamenitejši primer takšne umetnosti je *Svetlobno-prostorski modulator* Lazsla Moholy Nagya.

posnemanja kot podvajanja realnosti, ki ga omogoča normalno, ravno zrcalo. [...] Tako je Kosovel polemiziral z obema temeljnima načeloma tradicionalne umetnosti, z načelom identifikacije ali vživetja in z načelom mimesis, negacija obeh načel pa spodnese tudi tretje načelo, načelo avtonomije umetnosti. [...] S tem pa se ob sferičnem zrcalu kaže tudi problem že večkrat omenjene disociacije subjekta. [...] Da bi se mogel pesnik kot disociirani subjekt bolje ugledati in prepoznati, se mora pogledati od zunaj, s stališča drugega, ki se mu kaže v odmaknjemem in zrcalnem. [...] Kritika tradicionalnega umetniškega dela in institucije, ki ji je pripadalo, je opravljena in je tako radikalna, da je ni mogoče zajeti z enim samim pogledom. Od tod potreba po gibljivem gledanju. [...] V plankonkavni leči, ki pomanjšuje in razpršuje in tako povzroča občutek gibanja, odseva celotna pesem, ki je zunaj zbirke Zlati čoln. [...] V pesmi kot odsevu mora biti ujeta resnica novega sveta, ki jo z baržunasto liriko v Zlatem čolnu ni bilo več mogoče ujeti. [...] Z vprašanjem, nastanjenem in prostoru obrnjene črke *K* pesnik ironizira lastno nihilometafizično subjektiviteto, sprašuje se o lastni pesniški produkciji in o njenem učinku v družbi. (Vrečko 2011: 378–84)

Nevropsihološki učinek te pesmi je odvisen od navedenih formalnih lastnosti zapisa in tudi od vsebine pesmi, saj je ena temeljnih konstruktivističnih tez, ki pa ni značilna le za konstruktivizem, da se vsebina in forma medsebojno podpirata. Vendar je ta element konstruktivizma mogoče razumeti na dvoje načinov: kot razmerje med pesemsko formo in vsebino ali kot razmerje med pesemsko vsebino/formo ter učinkom, ki ga izkustvo pesmi vzbudi pri bralcu. Ko govorimo o nevropsihološkem učinku, obravnavamo drugo od navedenih razmerij, saj na nevrobiološki ravni ne učinkuje le forma zapisa, temveč tudi vsebina, ki jo zapis skozi formo posreduje. Zato je potrebno, preden se posvetimo nevroznanstveni perspektivi *Sferičnega zrcala*, na kratko pojasniti temelje nevrobiologije branja – način, na katerega poteka percepcija/procesiranje⁴ zapisanega jezika.

1 Nevrobiologija branja

Branje, pravi Paul Armstrong,⁵ ni »naravna funkcija« (2015: 43) človeških možganov, temveč sposobnost, ki se je moramo ljudje šele naučiti. To na ravni nevroznanstvene terminologije pomeni, da je potrebno »nevronske recikliranje«, kakor procesu spremembe namembnosti določenega področja možganske skorje pravi Stanislas Dehaene.⁶ Vendar to še zdaleč ni dovolj; da bi lahko brali, da bi znali pre-

⁴ Področja procesiranja niso ločena od področij percepcije. To je nevroznanstveni temelj obravnave nevropsiholoških učinkov forme, saj pomeni, da način naše percepcije nekega objekta neposredno sodeluje tudi v procesiranju njegovega pomena za nas. Zato Semir Zeki v zvezi z različnimi tehnikami slikanja možganov sploh lahko govori o njihovih nevropsiholoških funkcijah. Primerjaj s Semir Zeki, 1998, *Art and the Brain*, *Daedalus* 127/2, 74, in Semir Zeki, 2002, *Neural Concept Formation and Art*, *Journal of Consciousness Studies* 9, 56. Čeprav pojma percepcija in procesiranje nista sopomenki, ju uporabljam skupaj, da bi poudaril njuno nevrobiološko neločljivost in povezanost v procesih branja in razumevanja besedila.

⁵ Armstrong povzema nevroznanstveno teorijo branja, ki jo je razvil Stanislas Dehaene v knjigi *Reading in the Brain*. Glej zlasti Dehaene 2009: 11–51.

⁶ Nevronske recikliranje je izraz, ki ga Dehaene uporablja za to, da bi opisal izvor in delovanje področja VWFA, ki se nahaja v vidnem korteksu v zatilnem režnju med področji za prepoznavo obrazov in oblik. To področje vidnega korteksa nima prirojene sposobnosti prepoznave besed, temveč je primarno namenjeno

poznavati pomenske vzorce, ki jih predstavljajo grafični znaki, zapisani na od njih razlikujočem se ozadju, mora sodelovati več med seboj precej oddaljenih in različnih možganskih področij: med njimi vsaj področje VWFA (*Visual Word Form Area* – vidno področje oblikovanja besed), področje Wernicke (semantika), področje Broca (sintaksa in govor) ter motorična področja v čelnem režnju. A tudi ta področja med branjem ne delujejo povsem samostojno; v razumevanje vsakega besedila je vključeno vsaj še delovanje spomina, delovanje čustev in občutkov, morda pa tudi področja, odgovorna za delovanje višjih možganskih funkcij, recimo reševanje problemov, in sicer na recipročno učinkujoč ter rekurziven način.⁷

Široka porazdeljenost kognitivnih procesov, ki so vključeni v branje, močno otežuje nevropsihološko obravnavo učinka določenih elementov besedila. Zato je vedno potrebna redukcija, zaradi katere kot humanisti morebitne ugotovitve, ki jih pridobimo na tovrsten način, postavljamo v oklepaj.⁸ Zeki, ki kot nevroznanstvenik zelo natančno pozna prednosti in omejitve nevroznanstvenega pristopa k umetnosti, ne trdi, da so nevropsihološke funkcije različnih tehnik slikanja, ki jih odkriva v *Inner Vision*, v *Neural Concept Formation and Art*, *Art and the Brain* in drugih svojih študijah, celovita zgodba.⁹ Nevropsihološke funkcije ne morejo pojasniti vseh plasti slikarstva; Zeki priznava, da gre le za del celovite zgodbe, ki pa je izjemno zanimiv in mnogoplasten.

prepoznavi invariantnosti (nespremenljivosti) objektov v različnih svetlobnih in drugih situacijah. Učenje branja spremeni nevrološko funkcijo tega področja in to ponovno uporabo razumemo kot »nevronske recikliranje«. (Dehaene 2009: 121) Nevronske recikliranje po Dehaeneju torej pomeni spremembo delovanja nekega področja v možganski skorji, ki je bilo prvotno (evolucijsko) razvito za opravljanje neke druge funkcije, in sicer zaradi vplivov učenja, okolja in kulture.

⁷ Zato Paul Armstrong v knjigi *Kako se literatura igra z možgani?* opiše možgane kot zbir rekurzivno delujočih in vzporedno procesirajočih sistemov, pri čemer je v opravljanje katere koli naloge vključenih več široko porazdeljenih predelov naših možganov, ki lahko vplivajo drug na drugega, in sicer tudi povratno. Ključna je prav rekurzivnost – branje bi namreč lahko potekalo tudi kot sinhrono procesiranje široko porazdeljenih, a med seboj nepovezanih, možganskih področij. Nevrobiologijo branja Jaana Simola opiše takole: »Pridobivanje vidnih informacij (to je prepoznavna besed) se dohaja v fazah fiksacij. [...] V prvih 50 ms je vidni signal prenesen iz retine v višja kortikalna področja, kjer se prične leksikalno procesiranje [...] Na odločitve, kam se bodo oči usmerile, močno vplivajo tekstualne lastnosti nižjih ravni, [...] medtem ko na odločitev, kdaj se bodo oči premaknile, vplivajo leksikalne lastnosti branih besed.« (Simola 2011: 13)

⁸ V humanistiki ima beseda redukcionizem povsem nasprotno vrednostno oznako kot v naravoslovnih znanostih. Hkrati lahko beseda pridobi tudi različne pomenske odtente – od neupravičenega izpuščanja nekaterih vidikov proučevanega predmeta v humanistiki do krčenja kompleksnih problemov na preproste in obvladljive procese v naravoslovju. Na tem mestu uporabljam ta pojem v obeh pomenih: v humanističnem kot oznako za to, da nevroznanstveni vidik učinkovanja besedila ni njegov celovit opis, in v naravoslovnem kot postopek osredotočanja na obvladljive dele nekega pojava. Nevropsihološka interpretacija *Sferičnega zrcala* zato ni celovita interpretacija te pesmi, vendar lahko pomeni pomembno razlago delovanja in učinkovanja te pesmi.

⁹ V zaključku njunega prelomnega članka o nevronskih korelatih kinetične umetnosti Semir Zeki in Mathew Lamb zapišeta takole: »Razmerje med organiziranostjo možganov in estetiko, simbolizem, ki je lasten kinetični umetnosti in tudi umetnosti nasploh, razmerje med seksualnimi impulzi in umetnostjo – to vse so razmerja, ki jih bo v novem tisočletju, ko bomo o delovanju možganov izvedeli še več, vredno proučiti. A na druge načine je ta prihodnost, o kateri so sanjali številni pesniki in umetniki, že tukaj. Zadovoljuje nas, da lahko oblikujemo začetke razumevanja razmerja med organiziranostjo možganov in njeno manifestiranostjo v umetnosti, ne glede na to, kako neznamni so.« (Zeki in Lamb 1994: 632–33)

Jaana Simola povzema ugotovitve številnih nevroznanstvenih študij delovanja percepcije med branjem, da konvencionalna odločitev, da beremo od leve proti desni,¹⁰ vpliva na to, koliko besed vidimo levo in desno od točke, v katero je med procesom branja osredotočena naša pozornost. Več parafovealnih¹¹ besed vidimo v smeri branja, manj pa v nasprotni smeri. To kaže na fiziološko lastnost delovanja našega očesa in vidnega korteksa, ki je odvisna od kulturne prilagojenosti (od učenja), a je hkrati univerzalna in se pojavlja v zvezi z vsemi vrstami zapisovanja besed. Simola proučuje vpliv oglasov (besed in nesmiselnih zaporedij črk), ki se pojavljajo na vrhu ali ob robu spletnih strani, a njene ugotovitve, ki jih pridobi z biometrično tehnologijo *eye trackinga* in nevrometrično tehnologijo *EEG*, je mogoče posplošiti na vse vrste branja in besedil.¹² Najpomembnejša ugotovitev njene študije, ki je pomembna tudi za opredelitev nevropsiholoških funkcij konstruktivističnih elementov *Sferičnega zrcala*, je, da motnje (oglas, besede in nesmiselna zaporedja črk) na desni strani zapisa (v smeri branja) proces branja motijo bolj od oglasov, ki se na spletnih straneh pojavljajo na vrhu zaslona.¹³ Čeprav ugotavlja, da relativna hitrost branja ni odvisna od smeri zapisa ali branja (bralci evropskih jezikov [horizontalni zapis] berejo prav enako hitro kot bralci japonskih zapisov [vertikalni zapis]¹⁴), preklapljanje med smermi znotraj ene vrste pisave (če je recimo tekst v angleščini zapisan navpično) počasni branje oz. so prekinitve med napredovanji pozornosti v smeri branja

¹⁰ Ugotavlja še, da zapis od leve proti desni v smislu količine besed, ki jih zajame naša pozornost, in v smislu hitrosti branja načeloma ni učinkovitejši od branja od desne proti levi (hebrejščina) ali od zgoraj navzdol (japonščina). Vendar lahko na hitrost branja vpliva količina pomenskih enot, ki jih je v nekem zapisu mogoče umestiti na določeno omejeno površino (recimo na stran v knjigi), zaradi česar je recimo branje besedila, zapisanega v evropskih jezikih, hitrejše od branja besedila, ki je zapisano v japonskih pisavah. Hkrati je značilnost, da vidimo več parafovealnih besed v smeri branja, univerzalna. Vse te ugotovitve za našo razpravo niso ključne, so pa izjemno zanimive za razumevanje fiziologije branja nasploh. Glej Jaana Simola, 2011, *Investigating Online Reading With Eye Tracking and EEG*, Helsinki, University of Helsinki, Institute of Behavioural Sciences, 16–19.

¹¹ Parafovealne so tiste besede, ki jih vidimo, četudi točka pozornosti (fovea – 6–8 znakov okrog točke pozornosti) ni usmerjena vanje (Simola 2011: 17). Armstrong opozarja na dejstvo, da je fovealni del retine relativno (glede na njegovo velikost na retini) bolje »zastopan v vidnem korteksu« od parafovealnega dela, kar po njegovem pomeni, da »to začetno prevajanje signalov na retini ni sorazmeren odsev, temveč interpretacija« (Armstrong 2015: 81). To je ponovno znak, da percepcije ni mogoče ločiti od procesiranja in da že način percepcije sam opravlja naloge, ki bi jih opisali kot procesiranje (Armstrong pravi interpretiranje).

¹² Spletne branje je avtorica študije proučevala zato, ker se je prav tam najpogosteje pojavljajo različne interaktivne vrste motenj (pasice na vrhu ali ob robu strani), pa tudi zato, ker je želela eksperimentalne okoliščine čim bolj prilagoditi dejanskim okoliščinam, v katerih beremo.

¹³ Pri tem Simola ugotavlja, da besede, ki so povezane z vsebino teksta in so prikazane na desni strani besedila, počasnejšo percepcijo teksta oz. se čas procesiranja podaljša (2011: 43). Hkrati ugotavlja, da se med branjem besedila več fiksacij pozornosti usmeri v oglas, ki je predstavljen na desni strani teksta, kakor na oglas, ki je predstavljen na vrhu (prav tam: 49). Zato je bilo »dojemanje besedila, ko je bil oglas predstavljen na desni strani v primerjavi z oglasom na vrhu strani, slabše« (prav tam: 60).

¹⁴ Gl. tudi Simola 2011: 66. Poudariti je potrebno še, da je hitrost branja v vertikalni smeri (za evropske pisave) in obratno (za japonski pisavi) z vajo mogoče povečati. Kljub temu je povprečna hitrost pri horizontalnem branju višja od tiste pri vertikalnem, kar je lahko posledica slabše absorpcije parafovealnih informacij v vertikalni smeri. Gl. tudi Simola 2011: 67.

daljše.¹⁵ Prav tako dokazuje, da so te prekinitve (ki jih je mogoče povezati s časom procesiranja pomena besede ali besedne zveze) daljše, če bralci beremo neznane besede in kompleksnejša besedila.¹⁶

Podobno Armstrong opiše branje kot hermenevtični proces rekurzivnega oblikovanja pomenskih vzorcev, pri čemer se izdatno navezuje po eni strani na nevrobiologijo vida, po drugi strani pa na recepcijsko teorijo Wolfganga Iserja.¹⁷ Po Armstrongu branje »ni linearen proces seštevanja znakov« (2015: 75) in pomenov posameznih besed, temveč rekurziven proces opomenjanja, v katerem se lahko pomeni prebranih besed za nazaj (časovno) spreminjajo glede na to, kaj smo prebrali kasneje. Branje po njegovem »zahteva prepoznavanje vzorcev, vzorci pa so recipročne konstrukcije celovitega reda in njegovih sestavnih delov, krovni dogovor o pomenu posameznih delov in razmerij med njimi, čeprav je njihove celovite konfiguracije mogoče razumeti šele skozi ustreznje posameznih delov«. (prav tam: 75–76) Če to ugotovitev povežemo z ugotovitvo Jaane Simola, da se daljša obdobja fiksacij med napredovanji branja pojavljajo ob branju interpretativno kompleksnih tekstov in branju tekstov v tujih jezikih, potem so daljša obdobja prekinitve lahko tudi posledica tega, da pravkar prebrani pomeni spreminjajo smisel prej prebranih besed in zlasti smisel celotnega zapisa. Zato ni nepričakovano, da Simola opazi, da je pri kompleksnih besedilih ali branju v tujih jezikih več preskakovanja pozornosti nazaj (da se večkrat vračamo na zgodnejša mesta v stavkih in povedih in jih beremo znova).

Walter Ong je v knjigi *Orality in Literacy* opredelil branje kot človeški izum (tehnologijo), ki spreminja način našega mišljenja (zavesti), a sodobne teorije uma gredo mnogo dlje. Že konec devetdesetih let sta David Chalmers in Andy Clark oblikovala t. i. razširjeno teorijo uma (EMT – *Extended Mind Theory*), po kateri je meja med našimi mislimi (umom, zavestjo) in zunanostjo (na primer tehnologijo branja) zamegljena – da je tehnologija, ki spreminja naše mišljenje, kakor pravi Ong, že del našega mišljenja samega. Danes so v kognitivni filozofiji aktualne teorije mišljenja, ki ga opisujejo skozi pojme utelešenosti, ugnezdenosti, razširjenosti in udejanjenosti (4E *cognition: embodied, enacted, extended, embeded*).¹⁸ Te teorije pravijo, da način, na katerega beremo, v tem ne spreminja načina našega mišljenja »od zunaj«, ampak je njegov imanentni sestavni del, kar fenomenološko izkušamo kot razliko med izkustvom govorjenja in izkustvom pisanja.

Utelešenost mišljenja pa ima še en obraz: z nevrofenomenološko terminologijo ga je mogoče izraziti z mislijo, da ima vsako naše občutje, vsaka misel in vsaka predstava točno določen vzorec (kodiran vsaj na štiri načine: prostorsko, skozi zaporedje in s hitrostjo ter intenzivnostjo proženja nevronov) aktivacije nevronske omrežij, ki so med seboj povezana in rekurzivno součinkujejo.

¹⁵ Gl. tudi Simola 2011: 16–17.

¹⁶ Gl. tudi Simola 2011: 14–15. Simola s pojmom »kompleksnejša besedila« opiše vse vrste tekstov, ki jih težje razumemo, zato med ta besedila spadajo tudi vsa, ki so zapisana v tujih jezikih, tista, ki vsebujejo zapleteno skladenjsko strukturo in tudi tista z bogato metaforiko.

¹⁷ Gl. poglavje *Nevroznanost hermenevtičnega kroga* v Armstrongovi knjigi *Kako se literatura igra z možgani?*.

¹⁸ O pomenu utelešenosti mišljenja kot nove paradigme v kognitivni filozofiji gl. Menary 2010: 459–63.

2 Nevropsihološki učinek konstrukcije črke *K*

Na najosnovnejši ravni vidne percepcije *Sferičnega zrcala* ugotovimo, da črka *K*, ki jo sestavljajo štiri poševne in navpični vzporednici, procesiramo/percipiramo s področji vidnega korteksa, odgovornimi za prepoznavo linij in orientacij (V3, V3a). To pomeni, da se v vidnem korteksu ne aktivira le področje VWFA, temveč tudi specifične celice, ki zaznavajo najosnovnejše elemente vidnih form. Ker so linije tudi poševne, in sicer orientirane v različnih smereh, se sproža področje, odgovorno za zaznavo orientacij. Zeki in Lamb ugotavljata še:

Menimo, da ima področje V3 vsaj postransko vlogo pri zaznavanju dinamičnih oblik; to je oblik, ki se gibljejo [...] in, če upoštevamo neposredno percepcijsko zvezo med dinamičnimi oblikami in gibanjem, bilo bi presenetljivo, če ne bi obstajala tudi ustrezná neposredna anatomská in funkcionalna zveza med področjema V3 in V5«. (Zeki in Lamb 1994: 610)

Dalje zapišeta, da:

Običajno selektivno enačimo forme in usmerjenost, saj so usmerjene linije in robovi tako pomembne lastnosti forme. Robovi in linije konstituirajo osnovne forme in so bili pomembne lastnosti številnih slik, posebno slik ruskih konstruktivistov« in še: »Zato govorimo o kompleksu V5 in kompleksu V3. Obstajajo dokazi, da so v človeških možganih vsaj obrobna področja V5 pomembna za ustvarjanje iluzije gibanja, ki je pomebna lastnost nekaterih sodobnih del kinetične umetnosti. (Zeki in Lamb 1994: 610)

Kosovel teh poševnih in navpičnih vzporednic, ki konstituirajo črko *K*, ni pustil praznih, temveč je vanje postavil zapis, ki ga je potrebno brati od spodaj navzgor. Ker je delovanje področij V3 in V5 tudi anatomsko povezano, lahko to branje povzroča aktivacijo področja V5 ali vsaj, kot pravita Zeki in Lamb, aktivacijo določenih obrobni delov tega področja našega primarnega vidnega korteksa. To pomeni, da učinek gibanja ni odvisen zgolj od obračanja naše glave in percepcije, kakor sicer pravilno ugotavlja Vrečko, temveč je ugnезden že v percepcijo osnovnih vidnih gradnikov forme, ki jo zariše zapis Kosovelove pesmi. Tudi če beremo linearno in črko *K* gledamo zgolj celovito kot sliko, pri čemer ne spreminjamo položaja naše glave, je gibanje že ugnезdeno v aktivacijo teh določenih področij (V3 in V5). Čeprav (časovno) kasnejša percepcija/procesiranje pesmi morda ne utrdi te aktivacije (črka *K*, zapisana na papir, se dejansko ne premika), je gibanje utelešeno v našem načinu percepcije/procesiranja pesmi in konstruiranja njenih pomenskih vzorcev.

Prvi nevropsihološki učinek tega Kosovelovega konsa je torej prav aktivacija področij V3 in V5, ki sicer ni značilna za percepcijo/procesiranje jezika. Hkrati se seveda aktivira področje VWFA, ki je tudi del našega vidnega korteksa v zatilnem režnju nove možganske skorje. Toda ta aktivacija je v zvezi s črko *K* časovno nekoliko zamaknjena,¹⁹ saj premice, ki jo zarisujejo, niso sklenjene, njena podoba pa

¹⁹ Obstaja t. i. »percepcijski okvir« (Armstrong 2015: 124), ki je časovno obdobje med »fuzijskim okvirjem« ali »najmanjšo razdaljo, ki je potrebna za to, da dva dražljaja dojamemo kot nesimultana« (Varela 1999: 272–73), in petdesetimi milisekundami, vendar je mogoče percepcijski okvir močno podaljšati. To je obdobje, ki je na ravni nevronske časovnosti zelo dolgo, saj nevroni potrebujejo le 1–2 ms, da se sprožijo.

je zrcalna. Ta sprememba, sledeč ugotovitvam Jaane Simola, upočasni prepoznavo pomenskega vzorca (procesiranje področja Wernicke), povezanega s to črko (konstruktivizem, Kosovel, Kvintilijan itn.), hkrati pa tudi prepoznavo črke kot črke oz. samostojnega pomenskega sklopa (aktivacija VWFA). To je druga nevropsihološka funkcija tega zapisa.

Ker je zapis črke *K* postavljen desno od »glavnega« besedila in prekriva celotno besedilo, ki ga sestavljajo kratki verzi (največ 6 besed, povprečno pa 3,4 besede),²⁰ je podoba črke *K* ves čas v parafovealnem področju naše vidne percepcije (ali na njegovi meji) in torej nikdar ne preide ven iz našega vidnega polja. To pomeni, da vseskozi moti našo vidno percepcijo, četudi moramo, če želimo prebrati besedilo pesmi na levi strani, to podobo ignorirati. Konstantna prisotnost črke *K* v vidnem polju je naslednja nevropsihološka funkcija *Sferičnega zrcala*.

Zapis »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« je zapisan od zgoraj navzdol in v diagonalah. Najprej to pomeni, da je njegova percepcija počasnejša – tako se ustvarja potujitveno razmerje med njim in besedilom na levi strani. Hkrati je to vprašanje zapisano od spodaj navzgor, in sicer tako, da ga prekinjajo različne usmerjenosti vzporednic, med katerimi se nahaja. Posledica tega je, da je naša fovealna percepcija še bolj zmanjšana in skorajda izničena, zaradi česar ta zapis beremo besedo za besedo, ne pa v enakomernem in tekočem ritmu. To je naslednja nevropsihološka funkcija *Sferičnega zrcala*. Hkrati segmentirano branje zapisa, ki je vendarle enoten, potrjuje eno od možnih razumevanj pomena črke *K*, ki jih obravnava Vrečko, da bi bilo zapis potrebno brati: »Konstruktivizem, zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?«

Upoštevajoč nevropsihološki učinek percepcije vzporednic, v katerih je to vprašanje zapisano, to je aktivacijo področij V3 in V5, se Vrečkova interpretacija zdi še verjetnejša. Gre namreč za to, da Kosovelov *K* ni le črka, temveč, kot opozarja Vrečko, arhitekturna oz. inženirska skica. Takšna skica zahteva aktivacijo vidnega korteksa, odgovornega za prepoznavo črt, orientacij in gibanja. V tem smislu je res mogoče dvojno naravo črke *K* v *Sferičnem zrcalu* razumeti kot soočenje gibljivega, konstruktivističnega in arhitekturnega elementa percepcije ter linearne percepcije novoromantične ali po Kosovelu *baržunaste lirike*.

Vsekakor način, na katerega je to vprašanje zapisano, vzbuja gibanje percepcije (in aktivacijo področij vidnega korteksa, odgovornih za zaznavo gibanja), in sicer v smeri, ki slovenskemu jeziku ni naravna. Hkrati pesem, če jo gledamo v celoti, vsebuje zapise v vseh smereh: vodoravno, navpično v smeri desne poševnice in v smeri

Hkrati dejstvo percepcijskega uokvirjenja ne pomeni, da se vse, kar se na nevronske ravni dogaja prej, dogaja hkrati. Prav vidno procesiranje je najboljši primer diferencirane percepcije, ki se v percepcijskem okvirju združi v enotno podobo, saj barve vidimo 80–100 ms pred gibanjem. (Armstrong 2015: 124–25)

²⁰ »Eksperimenti, ki uporabljajo paradigmo percepcijsko-pogojenega gibanja, so pokazali, da je percepcijski razpon 3–4 črke levo in 14–15 črk desno od mesta fiksacije. Ta desno orientirana prilagojenost se za bralce pisav, ki se pišejo od desne proti levi (hebrejska pisava) obrne, in sicer v asimetrijo proti levi.« (Simola 2011: 16) Kosovelov zapis obrnjene črke *K* pušča v sredini nekoliko več prostora (22 in 23 črk) in zdi se, da se prav v teh dveh verzih črka *K* (tudi vsebinsko) najbolj odmakne ter prepusti prostor Kosovelovi baržunasti liriki, katere odmev sta ta osrednja verza, vendar podoba na spodnji in zgornji strani sega mnogo globlje in tudi v formalnem smislu relativizira in transformira njun pomen. Črka *K* torej nikdar ne izgide iz našega vidnega polja, je pa v osrednjih delih najmanj natančno percipirana, kar je povsem skladno tudi z vsebinsko zasnovano konsa.

leve poševnice. Zato moramo, če želimo pesem prebrati v celoti, svojo pozornost zavrteti v krogu. Nevropsihološki učinek takšnega zapisa je torej vzbujanje gibanja, to gibanje pa je, gledano celostno in vsebinsko, krožno. To je povsem skladno z zvezo med sferičnim zrcalom in neevklidskimi geometrijami. Vrečko zlasti v angleški izdaji knjige o Kosovelu *Constructivism and Kosovel* ugotavlja, da je pesnik učinkovanje neevklidske geometrije tematiziral ne le z vzporednicami, ki se dotikajo v neskončnosti, temveč tudi s podobo sferičnega zrcala kot celote, ki z različnimi načini odbijanja svetlobe od sredine navzven popači običajni odsev podobe. Nevropsihološki korelat te gibljive in popačene krožne podobe sveta je vzbujanje tistega dela vidnega korteksa, ki je odgovoren za percepcijo/procesiranje orientacije in gibanja.

Ker je način, na katerega beremo, del celovitega mišljenja (razumevanja) prebranega, nevropsihološki učinki zapisa *Sferičnega zrcala* vplivajo na njegovo razumevanje, in sicer na dvojce različnih načinov. Najprej skozi utelešene učinke aktivacije določenih področij vidnega korteksa, ki se ob branju običajno ne aktivirajo, potem pa skozi notranjo napetost med besedilom na levi strani in zapisom ter črko *K* na desni strani, saj moramo pesem dojeti kot celoto, celota pa je divergentna in zahteva aktivacijo različnih percepcijskih poti. Besedilo percipiramo po neposredni²¹ (semantični poti) in v običajni smeri branja (od leve proti desni), črko *K* in njene pomene pa skozi aktivacijo vidnih središč v zatilnem režnju, katerih aktivacija je značilna za percepcijo vidnih podob, zlasti konstruktivističnega slikarstva, kot dokazuje Semir Zeki.

Gibanje, ki ga ta raznolikost vzbuja na zgoraj opisane načine, ni iluzija gibanja, ker ne gre za dvoumno podobo, ki se ne bi mogla ustaliti v en sam smisel. Gibanje ima, kot pokaže Vrečko, točno določen pomen, ki se zelo natančno sklada z vsebino Kosovelove pesmi, z njenim sporočilom. Čeprav Kosovel uporablja tehnike usmerjanja percepcije, ki so jih uporabljale tudi druge avantgardne smeri, pa učinki teh tehnik (v *Sferičnem zrcalu* zlasti uporabe inženirske skice) ne razkrojijo naše receptivne zmožnosti hermenevtične rekurzivne sinteze pomenskih vzorcev. To pomeni, da nas pesem vodi k svojemu smislu, k določenemu sporočilu, kar Vrečko opiše kot enega izmed bistvenih Kosovelovih vzgibov za obrat od abstraktnosti ekspresionizma in tudi zenitizma.

Pesem nas k sporočilu in svojemu posebnemu učinku vodi tudi tako, da pušča vidne sledi: odtise, smeri in perspektive lastne konstrukcije. Vzporednice ostajajo črte, ki ohranjajo svojo osnovno podobo in orientiranost ter se šele v drugem, refleksivnem koraku združijo v podobo obrnjene črke *K*. Videti moramo sestavne dele, da bi lahko dojel celoto. Ta nevropsihološki vidik percepcije se povsem sklada s Kosovelovim (konstruktivističnim) konceptom nemimetične umentosti, ki ne ustvarja iluzije podobe, temveč prejemniku (gledalcu, bralcu) ponuja bistvene sestavne dele te podobe in mu pušča svobodo in nalogo te sestavne dele samostojno sestaviti v ustrezen pomenski vzorec oz. sporočilo pesmi.

²¹ Stanislas Dehaene razlikuje dve poti branja: neposredno ali semantično (vidno) in posredno ali fonetično (slušno). »Eksperimenti fotografiranja možganov kažejo, da ti dve poti branja [...] aktivirata dve različni, četudi povezani omrežji v možganski skorji« (Armstrong 2015: 51).

3 Sklep

Kosovelova pesniška konstrukcija ni niti samo rezultat njegovega izbranega oblikovanja pesemske arhitekture niti zgolj ubesedenja konstruktivističnih idej, ampak je rezultat njenega prepletanja. Čeprav bi nevropsihološke elemente *Sferičnega zrcala* bilo mogoče prepoznati tudi zgolj z analizo forme, pa bi smisel teh učinkov brez ustrezne vsebine ostal prazen. Tako bi brez namiga, da gre v pesmi med drugim za gibanje, ki ga vzbuja pogled v sferično zrcalo, do tega sklepa težko prišli. Arhitektura linij, ki skicirajo črko *K*, sicer spominja na plankonveksno lečo, vendar bi ta reminiscenca ne bila uresničena, če bi vsebina pesmi ne kazala nanjo. Kosovel je velik pesnik prav zato, ker je svoje pesniško sporočilo ustrezno uskladil z učinkom specifičnega načina svoje gradnje pesmi, in sicer na ravni razmerja med vsebino in formo pesmi same in tudi na ravni razmerja med pesmijo kot celoto ter bralcem.

Semir Zeki za konstruktivistično umetnost (vizualno umetnost) ugotavlja, da teži k iskanju osnovnih gradnikov vsake vidne podobe, hkrati pa upošteva časovno dimenzijo in s tem gibanje. Ne trdi, da so umetniki svoja dela zavestno oblikovali tako, da vzbujajo aktivacijo točno določenih celic v vidnem korteksu (za zaznavo/procesiranje poševnic, navpičnih in vodoravnih črt, orientacije ter gibanja), vendar je njihov način ustvarjanja tak, da počne natančno to. Kar Zeki tukaj povezuje, je fenomenološka perspektiva osebnega izkustva umetnosti in njenega bistva ter nevrobiološki pogoji možnosti vidne percepcije, ki vidno umetnost kot tako na najosnovnejši ravni omogočajo²². Tudi za Kosovela ne moremo trditi, da je ustvaril *Sferično zrcalo* tako, kot ga je, zato, da bi črte, ki zarisujejo črko *K*, vzbujale točno določene celice za zaznavo linij, orientacijo in gibanje v vidnem korteksu, čeprav to počnejo. Mogoče pa je trditi, da je njegovo iskanje ustreznega pesniškega izraza (kajti *Sferično zrcalo* je nenazadnje pesem s poetološko vsebino) vodilo k tem temeljnim in najosnovnejšim gradnikom (zidakom, kot pravi Kosovel) našega, človeškega videnja sveta.

Vrečko besedilo na levi strani, zapisano v običajni smeri, v verzih in z zvočno iteracijo (tudi onomotopijo), ki vsebuje reference na Kosovelovo zgodnejšo poezijo in intertekstualnost (Cankarjeve bele krizanteme), prepričljivo interpretira kot Kosovelov obračun z njegovo lastno *baržunasto poezijo* in samo-refleksijo konstruktivistične gradnje pesmi, ki je drugačna, gibljiva, nemimetična, neevklidska in seže bliže resnici človeškega bivanja v svetu. Podobno pravi Alenka Jovanovski, da: »Podoben učinek dosega Sferično zrcalo z montažno tehniko [...] vse to je zgolj vaba, ki je lepi duši nastavljena, da bi sprejemniku preprečili napačen tip estetske identifikacije« (2005: 95). Sporočilo pesmi je torej v prepoznavju napačnosti romantične (novoromantične, dekadence, simbolistične) poezije, vendar to prepoznanje naj ne bi bilo le negacija in čisto zavračanje. Gre mu za odmik, ki omogoča refleksijo – pogled od zunaj ki naj bi omogočil, »da bi se mogel pesnik kot disociirani subjekt bolje ugledati in prepoznati«. (Vrečko 2011: 378)

²² Zeki pravi takole: »Poudarek linije v številnih sodobnih in abstraktnih umetnostih najbrž ne izhaja iz podrobnega poznavanja geometrije, ampak iz preprostega eksperimentiranja umetnikov, ki želijo reducirati kompleksnost forme na njene najosnovnejše gradnike; povedano z nevroznanstveno terminologijo, iz iskanja bistva forme, ki se reprezentira v možganih« (1998: 84).

Pozitivni vidik njegove negacije je samo-refleksija avantgardne poezije in skozi to samorefleksijo gradnja konstruktivne, gibljive poezije, ki »raste v prostor«. To gradnjo ustvarjajo formalni, arhitekturni elementi pesmi in, kar je še pomembneje, potrjujejo jo nevropsihološki učinki, ki jih vzbuja njegova konstruktivna gradnja. Nevropsihološki učinki puščajo vidne sledi pesemske konstrukcije, prekinjajo in motijo običajni način branja in s tem hitrost branja ter gibanje pozornosti, zahtevajo odmik od potopitve v besedilo in onemogočajo identifikacijo, odpirajo dvoumnosti, a jih potem tudi zapirajo v poetološki pomenski vzorec sferičnega zrcala. Smotrna zveza med nevropsihološkimi učinki Kosovelove pesemske gradnje in pomenskim vzorcem, ki ga sestavlja pesem kot celota, ni naključna. Kosovel sicer ni poznal nevrobiologije vidne percepcije, je pa poznal ruski konstruktivizem in uspel je ujeti tiste njegove bistvene elemente, ki jih je mogoče izraziti tudi v poeziji.

Hkrati mu gre za učinek, kar je pomembna značilnost konstruktivizma nasploh (od tod konstruktivistična iznajdba industrijskega oblikovanja). Vrečko pravi, da mora pesem poseči v vsakdanji svet, stopiti izven sebe in celo izven estetike v človeka samega. To Kosovelu uspe z ustrezno uskladitvijo praznin in sledi, ki jih pušča vidne. Osrednji element tega učinkovanja pa je mogoče dojeti tako, da razumemo nevropsihološke učinke Kosovelove poezije. Ti učinki že na ravni percepcije/procesiranja vzbujajo prekinitev, odmike in motnje – vzbujajo distanco, ki omogoča refleksijo ter preprečujejo zaprtje identifikacije lepe podobe, simbola ali metafore. Proces, ki običajno niso vidni, prihajajo na površje; pozornost se usmeri k samemu procesu branja pesmi, k načinu pesemske recepcije. V *Sferičnem zrcalu* sta pesemska vsebina in forma na vseh ravneh, kot ugotavlja Vrečko in kar je povsem v skladu s konstruktivistično ideologijo, prepleteni.

Upoštevajoč Armstrongovo ugotovitev, da je konstrukcija pomenskih vzorcev med branjem tudi na nevrobiološki ravni kompleksen in rekurziven proces, v katerem lahko kasnejši vplivi spreminjajo poprejšnje, jih poudarijo ali potlačijo, je branje Kosovelovega *Sferičnega zrcala* mogoče opisati tudi kot gradnjo harmonije skozi disonanco. To je harmonija, ki ohranja svoje notranje napetosti vseskozi prisotne in vidne, zaradi česar se ne ustali, temveč se giblje, tako kot je gibljiva in neevklidska tudi podoba sveta, odsev sferičnega zrcala, ki ga Kosovel upesnjuje.

Zato pričujoča analiza nevropsiholoških funkcij, ki jih vzbuja *Sferično zrcalo*, potrjuje Vrečkovo tezo, da je v Kosovelovi konstruktivistični poeziji mogoče govoriti tudi o prevrednotenju tradicionalnega pojma engagement. Prevrednotenje je mogoče razumeti kot željo po uskladitvi vsebine in forme na način, da druga drugo podpirata in se dopolnjujeta, in sicer z natančno določenim ciljem ali učinkom, ki ga naj percepcija (razumevanje) pesmi vzbudi pri bralcu. Ta cilj pa je, če skušamo obravnavati Kosovelov kons povzeti z eno besedo, gibanje.

VIRI IN LITERATURA

Paul ARMSTRONG, 2015: *Kako se literatura igra z možgani?* Ljubljana: ZZFF.

Stanislas DEHAENE, 2009: *Reading in the brain*. New York: Penguin Viking.

David CHALMERS in Andy CLARK, 1998: The extended mind. *Analysis* 58. 10–23.

- Alenka JOVANOVSKI, 2005: Kosovelovi konsi: Nelahko ravnotežje med subjektom in družbo. *Primerjalna književnost* 28 (Posebna številka). 91–102.
- Richard MENARY, 2010: Introduction to the special Issue on 4E cognition. *Phenomenological cognitive science* 9. 459–63.
- Walter ONG, 2002: *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York: Routledge.
- Jaana SIMOLA, 2011: *Investigating online reading with eye tracking and EEG*. Helsinki: University of Helsinki, Institute of behavioural sciences.
- Francisco VARELA, 1999: Specious present. *Naturalizing phenomenology*. Ur. J. Petitot, F. Varela, B. Pacoud, J. M. Roy. Stanford: University Press. 266–314.
- Janez VREČKO, 2011: *Srečko Kosovel: Monografija*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- , 2015: *Constructivism and Kosovel*. Ljubljana: KSEVT, ZZFF.
- , 2003: Kosovel in ruski literarni center konstruktivistov. *Slavistična revija* 51/ Kongresna št. 225–40.
- Semir ZEKI in Mathew LAMB, 1994: Neurology of kinetic art. *Brain* 117. 607–36.
- Semir ZEKI, 1999: *Inner vision*. Oxford: University Press.
- , 1998: Art and the brain. *Daedalus* 127/2. 71–103.
- , 2002: Neural concept formation and art. *Journal of consciousness studies* 9. 53–76.

SUMMARY

In his recent book *Constructivism and Kosovel*, Janez Vrečko highlights the structural elements and principles of Kosovel's constructivist poetry, undergrounding them with a wide range of biographic material, which connects Kosovel and the Russian constructivist movement. In the poem "Spherical Mirror" Vrečko finds all key constructivist principles: the interconnection of art and science (technology), movement, anti-gravitation, the synthesis of iconic-geometrical material and words, the interweaving of form and content, the subject as a constructor, and even a transformation of the traditional term "engagement."

Moreover, "Spherical Mirror" contains nine formal constructivist elements, which are connected with the letter K located at the right side of the poem. These elements are: K as the first letter of Kosovel's name (*Quintilian, Kvintilijan*), the word "constructivism" (*konstruktivizem*) and the word "constructor" (*konstruktor*); the mirrored reflection of the letter K floats in the air, antigravitationally growing into the space; "the word 'K' is in reality an effect of constructional lines, reaching the depth of the space" (VREČKO 2011: 382); the oriented lines, which are constructing the letter K, do not intersect; the mirrored letter K represents a plan-concave mirror; between the parallels stands the writing: "Why have you released the golden boat into the swamp?" (VREČKO 2011: 384); the letter K is mirrored at the right side of the text; the reading of this letter evokes an interruption of the linear reading and the

reader has to turn his head and sight; the sketch of the letter K is not finished but goes on into eternity, therefore it can be understood as a trace of the constructivist architecture of the poem; this technical engineering sketch entails Kosovel's thought about the poetic building blocks.

In the article, the author compares these constructivist elements of the poetic form of the "Spherical Mirror" with the neuropsychological functions of the constructivist art in general, as proposed by the work of Semir Zeki. Simultaneously, he analyzes the constructivist elements of the "Spherical Mirror" through the neuroscientific findings about the nature of human perception. Recent studies of the nature of human consciousness describe the human mind as embedded, extended, enacted, and embodied. On the basis of these theoretical and experimental findings on human perception, reading, and the extended mind theory one is able to extract the neuropsychological functions of the poem "Spherical Mirror".

The most important neuropsychological functions of the analyzed poem are: the activation of the areas responsible for orientation and line recognition (V3 and V3a) in the primary visual cortex; the activation of the areas responsible for the recognition of movement (V3 and V5); the simultaneous activation of the Visual Word Form Area; the presence of the letter K in the visual field (right parafoveal field) of the perception; the connection between the irregular reading direction (vertical) of the inscription "Why have you released the golden boat into the swamp?" and the activation of the areas V3 and V5 in the visual cortex; the distortion of the reading perception, i.e., the direction of the attention towards the reading process itself.

The comparison between the neuropsychological functions of the "Spherical Mirror" and Vrečko's interpretation of the meaning of Kosovel's constructivist elements shows that they are successfully balanced in order to support each other. Therefore, the transformation of the traditional term engagement, which is, according to Vrečko, typical for Russian constructivism, can also be found in the "Spherical Mirror".

UDK 82.0:821.163.6.09Tavčar I.

Jožica Čeh Steger

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

PROSTORSKI IN EKOLOŠKOESTETSKI KONCEPT VRTOV: NA PRIMERIH IZ TAVČARJEVIH NOVELET IN ČRTIC¹

Prispevek najprej predstavi Foucaultovo dvojno pojmovanje heterotopije in Böhmejevo razumevanje atmosfere v okviru ekološke estetike narave, nato se osredini na heterotopije vrtov v Tavčarjevih črticah in noveletah ter jih opazuje tudi z ekokritičskega vidika. V čustveno, mestoma impresionistično ubesedenih vrtovih, ki referirajo tudi na stvarne lokacije, je prepoznavna matrika *locusa amoenus*. Zapisujejo se kot drugi prostori, največkrat v vlogi romantične heterotopije, kar pomeni, da od referenčnih družbenih prostorov 19. stoletja niso povsem izolirani, ampak vzpostavljajo z njimi relacijska razmerja, jih zrcalijo in spodkopavajo.

Ključne besede: Michel Foucault, heterotopija, Gernot Böhme, poetični realizem, iluzijski prostori, atmosfera

The article first presents Foucault's dual view of heterotopia and Böhme's understanding of the atmosphere in the context of the ecological aesthetics of nature, and later focuses on heterotopic gardens in Tavčar's short stories and novelettes and also observes them from the point of view of eco-criticism. Tavčar's emotional, sometimes impressionistically depicted gardens, which also refer to concrete locations, reflect the matrix of *locus amoenus*. They describe themselves as other spaces, most often in the role of romantic heterotopias, which means that they are not completely isolated from referential social spaces of the 19th-century realism, but, rather, they create relational ties with them, i.e., they reflect and undermine them.

Keywords: Michel Foucault, heterotopia, Gernot Böhme, poetic realism, illusory spaces, atmosphere

0 Uvod

Raziskovanje prostorov je v preteklosti pogosto temeljilo na binarnih opozicijah (npr. notranji/zunanji, vaški/mestni, domači/tuji prostori).² Na odprtosti, relacijah, modeliranju, časovni večrazsežnosti in mnogovrstnosti temelječe pojmovanje prostora se je dokončno uveljavilo s prostorskim obratom v humanistiki v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Sodobne raziskave književnosti v prostoru kakor tudi prostora, krajev ali regij v književnosti se umeščajo v kontekst literarne vede, ki

¹ Prispevek je nastal v okviru programske skupine Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine (P6-0156).

² Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*, 1957) se je pri raziskovanju notranjih prostorov še naslanjal na binome, vendar je opozoril, da prostor, v katerem živimo, ni statičen, zamejen in homogen, temveč napolnjen s predstavami, sanjami, strastmi, domišljijo ali fantazmami in zato večpomenski. Zamišljen je relacijsko in osvobojen geometričnih dimenzij. Lahko je eteričen, prosojen, temačen, nasičen, tekoč kot živa voda idr. (Bachelard 2001: 26).

se v zadnjih dvajsetih letih odpira zunajbesedilni realnosti in je poleg rase, razreda in spola v svoje raziskovanje vključila tudi okolje in prostor.³ Navezovanje literarne vede na geografijo,⁴ iz katere si sposoja na merljivosti, kartiranju in preštevanju temelječo metodologijo, ima stične točke z ekokritiko, ki si terminologijo in koncepte izposoja predvsem iz ekologije in je v zadnjem času v svoje predmetno področje vključila tudi reprezentacije urbanih prostorov (Edl 2013: 127).

1 Prostorske in jezikovne heterotopije

Na relacijsko razumevanje prostora je pomembno vplival Michel Foucault. V predavanju O drugih prostorih⁵ je govoril o prostoru kot o mrežnem prepletanju oziroma o tem, da živimo v dobi sočasje, bližine in daljave, tj. v dobi prostorskih relacij in položajev. Druge prostore je opredelil kot prostore, ki »so v odnosu z vsemi drugimi položaji, vendar na tak način, da suspendirajo, nevtralizirajo ali sprevačajo celoto odnosov, ki so prek njih načrtovani, zrcaljeni ali reflektirani« (Foucault 2007: 217), ter ločil utopije, tj. položaje brez realnih krajev, in heterotopije. V omenjenem predavanju in že leto poprej (7. 12. 1966) v radijskem predavanju *Les hétérotopies* za oddajo France-Culture je slednje opredelil kot prostore, ki niso niti vsakdanji referenčni prostori niti utopije, ampak nekakšni vmesni prostori, ne povsem ločeni od referenčnih prostorov (Foucault 2005: 10). Heterotopije so torej »dejansko realizirane utopije, v katerih so realni položaji, vsi drugi realni položaji, ki jih je mogoče najti znotraj kulture, hkrati reprezentirani, spodbijani in sprevrnjeni« (Foucault 2007: 217). Foucault je navedel tudi nekaj primerov heterotopij, kot so zrcalo, pokopališče, psihiatrična ustanova, vrt, knjižnica, muzej ali ladja, in opisal njihove temeljne značilnosti. Heterotopije obstajajo v vseh družbah in civilizacijah, vezane so na časovna obdobja, njihovo delovanje je družbeno in zgodovinsko pogojeno, na enem kraju lahko vzpostavijo več nezdržljivih prostorov, obenem predpostavljajo sistem odpiranja in zapiranja, kar pomeni, da so izolirane in hkrati prepustne (Foucault 2007: 218–21). Ločimo krizne heterotopije (prostore adolescence, rojstva, umiranja idr.)

³ Pri nas so bile v zadnjih letih najodmevnejše interdisciplinarne raziskave prostora v literarni kulturi, ki so nastale v okviru Juvanovega raziskovalnega projekta *Prostor slovenske literarne kulture: Literarna zgodovina in prostorska analiza z geografskim in informacijskim sistemom*. Urednica tematske številke *Slavistične revije*, ki prinaša raziskave o povezavah med literarnimi konstrukcijami prostorov in stvarnimi zemljepisnimi prostori, navaja kot posebnost tega projekta kartiranje podatkov o življenjskih poteh vseh za slovensko literarno kulturo pomembnih akterjev (pisateljev, prevajalcev, urednikov, založnikov, književnih kritikov idr.) [Perenič 2012: 261], »[m]edtem ko se primerljivi in starejši poskusi kartiranja literature osredotočajo skoraj izključno na produkcijski pol literarne komunikacije oziroma na avtorske osebnosti« (Perenič 2013: 163). Prostoru je namenjen tudi tematski sklop v *Primerjalni književnosti* 36/2 (2013), ki prinaša razprave o pomenu, zgodovini in kontekstih prostorskega preobrata v humanistiki kakor tudi empirične prostorske raziskave slovenske literarne kulture (Juvan, Dovič, Habjan 2013: 1).

⁴ Marko Juvan opozarja, da je to težnjo mogoče razumeti tudi kot poskus, da bi vse bolj marginalizirana literarna veda okrepila spoznavno verodostojnost in veljavo v širši družbi (Juvan 2013: 11).

⁵ To predavanje je imel za Krožek arhitekturnih študij 14. marca 1967. Besedilo je bilo napisano v Tuniziji, za objavo v reviji *Architecture, Mouvement, Continuité* ga je odobril šele leta 1984. Objavljeno je bilo pod naslovom *Des espaces autres*, v slovenščino je prevedeno pod naslovom *O drugih prostorih* (Foucault 2007: 214).

in heterotopije deviantnosti (npr. zapore, domove za ostarele, psihiatrične ustanove) (Foucault 2007: 219). Razločevalni kriterij je lahko tudi razmejitvena črta, na podlagi česar poznamo: (1) heterotopije, ki so same po sebi drugi prostori (npr. pokopališča ali psihiatrične ustanove), (2) heterotopije dezintegracije, za katere je značilna ostra razmejitvena črta (npr. zapori ali javne hiše), in (3) heterotopije po notranji strukturi brez jasne razmejitvene črte (npr. vrtovi, knjižnice, muzeji) [Moussa 2012: 37].

Foucault je pojem heterotopija prvič uporabil v predgovoru knjige *Les mots et les choses* (1966) in ga pojasnil kot jezikovno kategorijo, pri čemer je izhajal iz metafore Tekst je prostor. O heterotopičnem tekstu lahko govorimo, kadar so skladenjske in slovnične enote, ki organizirajo fabulo, razbite in suspendirajo njeno linearno gibanje. Heterotopije delujejo torej kot motnja, posežejo v jezik in preprečijo, da bi sintaktični in sintagmatski odnosi delovali kot sintagme, ki povezujejo stvari in jezik. Za primer jezikovne heterotopije je Foucault navedel Borghesov tekst z opisom neke kitajske enciklopedije, v kateri si po abecednem seznamu sledijo različne skupine živali (potepuški psi, balzamirani psi, kraljevi psi, psi v basnih itd.). Ker te skupine psov ne morejo obstajati skupaj, je ta enciklopedični opis označil za heterotopijo, ki se torej nanaša na drugačno organizacijo jezika in mišljenja (Foucault v Moussa 2012: 39–40). Heterotopije v Foucaultovem smislu so torej a) realno obstoječi drugi prostori in b) neobstoječi prostori, ki imajo svoje mesto le v diskurzivno-jezikovnem prostoru.

2 Jezikovne heterotopije in realistična proza

Realistična proza je mimetična in sledi shemam ter dogajalnim vzorcem zunaj-besedilne resničnosti. Iz teh besedil je mogoče sestaviti nabor referenčnih prostorov in mejnih črt, določenih v skladu z družbenimi normami. V konceptu prostorskih mejnih črt lahko opazujemo na primer ločnice med običajnimi in nenavadnimi prostori, kulturnimi in naravnimi, zunanjimi in notranjimi ali poseljenimi in nedostopnimi prostori. Toda meje in izločitve omogočajo tudi prestopne v druge prostore, ki se pojavljajo kot prostori dezintegracije, krize, kontrastne ureditve, marginalnosti, odklona, smrti ali poželenja. Heterotopije kot kraji ekstremnih in kriznih izkušenj, seksualnega poželenja, norosti in smrti zavzemajo v socialni ureditvi družbe marginalni položaj. Njihova najpogostejša vloga je, da postavljajo urejenost referenčnih prostorov pod vprašaj. Razumemo jih lahko kot prostore prestopa ali prag k drugemu. (Moussa 2012: 38)

V realističnem besedilu, ki se po Jakobsonu razvija po načelu metonimije na sintagmatski osi, literarni prostori v smislu dogajalnih kulis predstavljajo manj opazen ali celo zanemarljiv del metonimičnega procesa. V jezikovnih heterotopijah, ki so razumljene kot prostori dezintegracije, pa se prostorski znaki zgostijo in posledično defigurirajo sintagmatsko os. Geppert (1994: 143) ugotavlja, da imajo takšno funkcijo v realističnih besedilih tudi ikonični znaki (podobe, metafore idr.). Ti najprej povzročijo motnjo ali krizo, nezadovoljivo reprezentacijo resničnosti ali pomanjkanje smisla in stanj, ki jih indeksalno-predmetno razvija besedilna sekvenca. V nadaljevanju pa realistično besedilo te ikonične znake predela v indekse oziroma krizne podobe in

metafore razvije v zgodbe na sintagmatski osi (Moussa 2012: 63). Jezikovne heterotopije v realističnih besedilih torej opozorijo nase z drugačno organizacijo znakov in destabilizirajo običajne metonimične procese. Primer zgoščenih prostorskih znakov, ki upočasnijo tok pripovedi, se npr. pojavi v opisu pokrajine v uvodnem poglavju Tavčarjeve novelete *Otok in Struga*, v opisu reke Krke opozorijo nase tudi ikonični znaki (*hudobna voda, dolgočano olšje, struga, nalita s črnolom*):

Nekje na Slovenskem se vije precej mogočna reka med širokim poljem. Hudobna voda je to! Kjerkoli se zavije, zajeda globoko se v ilnato zemljo ter napravlja peneče vrtince. Dolgočasno olšje ji senči bregove. Če pa se iz dalje ozreš po tej vodi, zdi se ti, da je struga nalita s samim črnolom. (Tavčar 1952: 7)

Metafora *hudobna voda* povzroči motnjo na sintagmatski osi in se v nadaljevanju razvije v zgodbo. Hudobna in kot črnilo črna reka je namreč na ravni prostora in zgodbe reka samomorilcev; najprej naplavi truplo grofa Milana, nato še truplo njegove ljubice baronice Zore. V heterotopičnih tekstih se torej zgostijo znaki, ki niso povezani po načelu stičnosti, zato se izmikajo denotativnemu pomenu in metonimični funkciji. Artikulirajo se z destabilizacijo denotativnega pomena in navajajo na konfliktna mesta v besedilu. Jezikovne heterotopije v realističnem besedilu prestopijo iz vzročno-časovne strukture v strukturo prostorskiosti in s tem oslabijo ali celo ukinjajo tok pripovedi.

3 Vrt kot drugi prostor

Razumevanje vrta v smislu heterotopije premika motivne in simbolne analize vrtov k razmisleku o njihovi reprezentativni funkciji in relacijah s prvimi prostori. Vrt je heterotopija z obliko protislovnih položajev, saj na enem samem realnem kraju združuje več prostorov, ki ne spadajo skupaj. Foucault je pri opisu heterotopije vrta, ki predstavlja najbrž najstarejšo heterotopijo te vrste, imel v mislih tradicionalni vrt Perzijscev, tj. sveti prostor pravokotne oblike, v katerem je v štiri enake dele porazdeljena vsa vegetacija in predstavljajo štiri dele sveta ter se združijo z najbolj svetim delom (v njem sta vodnjak in vodomet) vrta, ki predstavlja središče sveta. Vrtovi v svoji večtisočletni zgodovini ustvarjajo pridih svetosti in skrivnosti, predstavljajo totaliteto sveta, srečno in univerzalno heterotopijo. (Foucault 2005: 15)

V vrt lahko konkretno vstopimo ali si ga predstavljamo kot prostor iluzije in idealov. Resnični vrtovi in njihovi opisi so kreativni prostori, v katerih se prepletata realnost in domišljija. Tako vstop v vrt kakor pisanje o njem pomeni v nekem smislu pobeg iz stvarnosti v svet iluzije in fikcije. Vrt lahko vzpostavlja mejo med zunaj in znotraj, med naravo in družbo ali med iluzijo in resničnostjo. S tega vidika ima heterotopija vrta različne funkcije. Je prostor refleksije, nadomestni svet, svet iluzije in svobode, zatočišče pred družbo ali prostor projekcije, ki zrcali hrepenenje po otroštvu, preprostem življenju ali povezanosti z naravo. Kreativni procesi na vrtu se šestokrat povezujejo tudi s kreativnostjo literarnega ustvarjanja. Vrt predstavlja idealizacijo narave in estetizacijo v načinu pisanja, kot podoba ali posnetek paradiža je povezan z iluzijo, s srečo in z veseljem. Spreminjanje v dnevnem in letnem ciklu mu daje tudi skrivnostni pridih in ponuja odlične možnosti za razmišljanje o našem bivanju in spreminjanju skozi čas. (Alexander 2013: 107)

Družbena pravila in s tem povezane dolžnosti heterotopija vrta omili ali celo ukinja. Razlike, ki jih vzpostavi družbena hierarhija in se reprezentirajo s statusnimi simboli, obleko, uniformo, nazivi, položaji idr., so namreč na vrtu manj opazne ali celo odpravljene. Književnost 19. stoletja ubeseduje grajske in meščanske vrtove največkrat kot prostore iluzij, počitka, branja, estetskih užitkov, sprehodov, opazovanj, naključnih srečanj, zatočišč pred ljudmi in konflikti ali kot erotični *locus amoenus* oziroma romantično heterotopijo, ki jo je mogoče razumeti še kot krizno heterotopijo. Meščanski vrt pred hišo ali okrog nje je namreč v 19. stoletju predstavljal prostor osvobajanja ženske iz privatne v javno sfero in je bil tudi skrivno mesto prvih ljubezenskih srečanj med fantom in dekletom. V opisih vrtov so prav tako opazne za patriarhalno družbo značilne ženske konotacije vrtov, to so prostori pasivnosti, lepote in dekorativnosti.

4 Ekološka estetika narave, vrtovi in atmosfere

Vrt reprezentira naravo in je hkrati prostor kultivirane ter estetizirane narave. Medtem ko ekologi in okoljevarstveniki opozarjajo na škodljive posege v okolje, poteka v primeru vrtov že od nekdaj spreminjanje narave z namenom, da bi bili z njo v tesnejšem stiku.⁶ Zasaditve na vrtu lahko zrcalijo hierarhične odnose ali so idealen prostor enakovrednega sobivanja majhnih in velikih ali domačih in tujih rastlin, kar postavlja pod vprašaj družbeno hierarhijo in razmerja v referenčnih prostorih. Vrt lahko razumemo tudi kot drugi prostor v smislu drugosti njegovih prebivalcev, tj. rastlinskih in živalskih organizmov.

Nemški filozof Gernot Böhme (1995: 16) poudarja, da vrt, ki ukinja mejo med notranjo in zunanjo realnostjo, v primerjavi z nedotaknjeno naravo intenzivneje prebudi domišljijo in občutke. Človek lahko vrt doživlja kot neločljivost narave, se predaja fantaziji in premišljevanju o transcendenci. Poetična ubeseditve vrta pomeni možno berljivost sveta, lahko spominja na biblijski vrt, prinaša zavest o njegovi izgubljenosti in željo po ponovni vzpostavitvi. Odnosi med naravo, človekom in civilizacijo, ki se vzpostavijo na vrtu, so drugačni kot v prvih prostorih in vpisujejo vanj tudi željo po prvotni, oživiljeni in neomadeževani naravi (Böhme 1995: 15). Na vrtu smo v prvi vrsti v odnosu z okoljem in ne z ljudmi, v rastline projiciramo svoja čustva in se z njimi tudi pogovarjamo.

Böhme⁷ posveča vrtovom kot estetsko oblikovani naravi veliko pozornost tudi zaradi ustvarjanja posebnih atmosfer. Iz prepričanja, da mora biti skrb za okolje v prvi vrsti skrb za človekovo zdravje in dobro počutje v naravnem prostoru, je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zasnoval ekološko estetiko narave in jo v nadaljevanju razvil v estetiko atmosfer. Teh je veliko, vendar jih lahko jezikovno izrazimo

⁶ Ob tem velja dodati, da moderna tehnologija, procesi trženja in globalizacije spreminjajo vrtove tudi v prostore za eksperimentiranje in manipulacijo z naravnim okoljem.

⁷ Ekologija in okoljevarstvo po njegovem mnenju ne moreta rešiti okoljske problematike, saj sta ujeti v mišljenju, da je človek nasprotnik oziroma uničevalec narave, pred katerim jo je potrebno obvarovati. Za rekultiviranje okolja so po njegovem mnenju bolj kot ekološki pomembni estetski vidiki narave. Namesto vprašanja, kako zaščititi naravo, bi se torej morali vprašati, kako naj oblikujemo naravo in kako se bomo pri ravnanju z njo sami regenerirali (Böhme 1995: 15).

le nekaj (npr. vedra, resna, grozljiva, otožna atmosfera). Ključni pojem Böhmejeve estetike so torej atmosfere, ki povezujejo okoljske kvalitete z občutji. To svojo estetično razlaga Böhme z vidika producenta kot splošno teorijo estetike za vzpostavljanje atmosfer in z vidika recipienta kot teorijo zaznave,⁸ katere primarni predmet niso zaznave, občutki, podobe ali predmeti, temveč atmosfere, ki jih ustvarjajo npr. barve ali oblike predmetov, občutimo pa jih kot žarčenje tako iz stvari kakor tudi iz oseb in okolja. Po tej teoriji npr. vedra atmosfera na vrtu ni nastala, ker bi bilo tam nekaj podobno vedro razpoloženemu človeku, temveč zato, ker ta atmosfera seva iz vrta, prisotnega človeka pa šele nato prestavi v takšno razpoloženje. Atmosfera⁹ je torej resničnost objekta kot sfera njegove prisotnosti in hkrati resničnost subjekta, v kolikor je le-ta v občutenju atmosfere na določen način telesno prisoten. (Böhme 1995: 34)

Produkcijo okoljskih atmosfer že od nekdaj raziskuje tudi teorija vrtnarske umetnosti. Med glavnimi elementi, ki ustvarjajo atmosfero neke krajine, so voda, svetloba, senca, barve, gozd, drevesa, griči, vzpetine, kamni, skale in zgradbe. O tem, kako v celoto sestavljeni predmeti, barve in oblike ustvarijo določeno občutje v okolju (npr. vedro, heroično, nežno, otožno ali resno atmosfero), je pisal že Hirschfeld v *Theorie der Gartenkunst* (1779). Za rahlo otožno atmosfero piše, da nastane, kadar se v naravno zamejenem prostoru nahajajo drevesa s temno zelenim listjem, tišina, senca ali šibka svetloba, voda v bližini pa teče počasi ali celo miruje. Atmosfero otožnosti in žalosti izžarevajo tudi temne gladine ribnikov in drugih stoječih voda ali gladine globokih tekočih voda, obdanih z drevjem in grmičevjem, do katerih ne prodre sončna svetloba.¹⁰ Toda atmosfer ne ustvarjajo samo zunanji prostori. Tudi literarni opis vrta ali krajine sporoča, da je nekje obstajala takšna ali drugačna atmosfera, in jo obenem citira. Na primer opisi krajine, ki ustvarijo melanholično atmosfero, so skonstruirani z jezikovnimi izrazi za temno zeleno barvo listja dreves, za stoječe ali počasno tekoče vode, za šibko svetlobo, za senčnost in žalostne glasove ter za stare zgradbe in obzidja (Hirschfeld v Böhme 1995: 37).

5 Vrtovi v Tavčarjevih noveletah in črticah

V preteklosti se je s Tavčarjevimi literarnimi prostori najpodrobneje ukvarjala urednica njegovega zbranega dela Marja Boršnik.¹¹ Z motivno-tematskega vidika je njego-

⁸ Pojem zaznave, ki omogoča telesni stik z osebo, s predmetom ali z okoljem, je razširil na obdelavo informacij, ustvarjanje podatkov in spoznavanje situacij (Böhme 1995: 25).

⁹ Böhme (1995: 22) priznava, da ontološki status atmosfer ni povsem jasen. Umestil jih je v vmesni prostor med subjektom in objektom. Ne vemo natančno, ali naj jih pripišemo človeku, objektu ali okolju, iz katerega izhajajo. Prav tako ni povsem jasno, kje se nahajajo. Zdi se, da motno napolnjujejo prostor z določenim občutjem.

¹⁰ Podobno atmosfero ustvari gozd s starimi drevesi, z mogočnimi krošnjami in gostim temno zelenim listjem. Tak opis gozda se večkrat pojavlja tudi v Tavčarjevi prozi (npr. v novelici *Čez osem let*) in zbujajo občutja mogočnosti, starodavnosti ter spoštovanja.

¹¹ V obsežnih uredniških opombah je opozarjala na razlike med literarnimi prostori in zemljepisnimi lokacijami ter za vaška dogajališča iskala konkretne zemljepisne predloge na podlagi terenskih ogledov, podatkov o nastanku literarnega dela, arhivskih virov ali ustnih pričevanj, kar je utemeljevala kot izhodišče za študij pisateljevega ustvarjanja in sloga, vendar imajo danes tovrstne informacije, kakor ugotavlja Miran Hladnik (2011: 281), predvsem zunajliterarni pomen, na primer za kulturno identifikacijo krajev,

vo pripovedništvo raznovrstno, a se je najizraziteje napajalo iz domačijskega navdiha in zgodovinske preteklosti (Pogačnik 1970: 138). V zgodnji prozi je rad tematiziral izpraznjeno in moralno pokvarjeno življenje podeželske aristokracije po razpadajočih gradovih, domotožje slovenskega kmečkega študenta v tujini ter nesrečne ljubezni do deklet iz premožnejših družin ali do pripadnic višjega stanu. Po *Mrtvih srcih* se je preusmeril v tematizacijo živih src in pisal predvsem o čustveno napetih, vendar moralno čistih kmečkih ljudeh iz svoje Poljanske doline. Posledično se v njegovi pripovedni prozi zapisujejo domači in tuji oziroma vaški in mestni prostori. Čustveni, mestoma patetični opisi skritih koticov narave, ki se jih pripovedovalec ali oseba spominja iz svojega otroštva, poudarjajo lepoto in etično vrednost slovenske pokrajine. V noveletni Mlada leta na primer prvoosebni pripovedovalec zagovarja domačijstvo in sporoča prijatelju, ki je sicer poznavalec lepote Rena¹² in ljubljanskih drevoredov, da je resnična lepota slovenske zemlje v nedotaknjenih koticovih vaške narave:

Ti, prijatelj, ne poznaš krasne slovenske zemlje do njenega osrčja. Edina Ljubljana ti je razgrela dušo s svojimi drevoredi in lepimi hčerami nemškutarskih uradnikov. A skritih njenih dolin, bistrnih studencev, šumljajočih potokov in temnih logov nisi videl nikdar! (Tavčar 1951b: 53)

Nenehno spominsko vračanje k domači reki, k potoku, v gozd, k izviru studenca ali v različne vrtove kaže, da je Tavčarjev človek po svojem bistvu romantik,¹³ ki se ne more sprijazniti z družbeno stvarnostjo. Posledično se zateka v prostore svojega otroštva in mladosti, med katere se vpisujejo tudi različni vrtovi. Tavčar opisuje lepo urejene ali propadajoče grajske vrtove, ob teh še meščanske, župnijske in kmečke vrtove. Nekateri lahko referirajo na zemljepisne lokacije, spet drugi so preoblikovani ali zemljepisno prestavljeni, kar je značilno tudi za druge Tavčarjeve literarne prostore.

5.1 Grajski, meščanski, domači in tuji vrtovi

Tavčarjevi opisi grajskih vrtov so si precej podobni in so morda nastali po spominski matrici župnijskega vrta z Rake.¹⁴ Na ta vrt se po mnenju Marje Boršnik

za literarne zemljevide, načrtovanje in organizacijo literarnih pohodov ter pisateljskih poti ali za sestavo literarnozgodovinskih in turističnih vodnikov.

¹² Potovanje po dolini reke Ren je v 19. stoletju kot privlačno turistično točko priporočal Baedeker, ki še danes izhaja, in vplival na razvoj množičnega meščanskega turizma (Maurer 2013: 89). V drugi polovici 19. stoletja je Baedeker zašel tudi v slovensko literaturo. Na podlagi Stritarjevega še precej romantičnega popotovanja po zahodni Evropi so nastale njegove Popotne pesmi, iz pesmi tega cikla z naslovom Dolgopeta ti prikazen lahko razberemo, da je bil pisatelj do mestnih, še posebej angleških turistov, ki so naravo »raziskovali« z Baedekerjevo rdečo knjigo, precej kritičen (»Malo mene vse to briga, / kar je vam Angležem mar; / saj rudeča tvoja knjiga / dobro ve najmanjšo stvar. // Ona kaže ti na drobno, / kam se tod, kam tod se gre / kaj je tu, kaj tam spodobno, / kje se roastbeef dober jé!« (Stritar 1953: 38)). Ivan Cankar pa je v noveli O človeku, ki je izgubil prepričanje, slovenskega meščana osmešil tudi tako, da le-ta enači politično prepričanje z Baedekerjevim turističnim vodnikom (Cankar 1969: 25).

¹³ V pogovoru z Izidorjem Cankarjem (1968: 197) se je Tavčar tudi sam razglasil za romantika.

¹⁴ V dijaških in študentskih letih je Tavčar poletne počitnice preživljal pri stricu Antonu Tavčarju, ki je bil duhovnik na Raki, v kraju, ki ga je pisatelj označil za enega »najlepših na Slovenskem« (Iz. Cankar 1968: 197). Tamkajšnje župnišče z vrtom je bilo podobno graščini oziroma je nastalo iz nje (Boršnik 1966: 466).

nanaša opis grajskega vrta v črtici Povest v kleti in v noveleti Mlada leta. Črtica se začne s prihodom prvoosebne pripovedovalca na počitnice k posestniku malega gradu v dolenskih hribih. Z gostiteljem se sprehajata po vrtu med mladimi drevesci in rožami, nato se povzpeta na bližnji griček, od koder je lep razgled po okolici. V noveleti Mlada leta naj bi pisatelj opis raškega vrta prestavil v rojstne Poljane (Boršnik 1966: 478). Ta opis je stiliziran, čustveno obarvan, celo patetičen, o čemer pričajo retorični vzkliki, anafore, manjšalnice, hiperbole in paralelizmi, prisoten pa je tudi ekološki vidik. Pripovedovalec zaznava razkošje barv, vonjev, sinestezije okusa in vonja (*sladke vonjave*), hkrati je pozoren na raznovrstnost rastlin, ki živijo v sožitju in harmoniji:

Prijatelj, tu je tisočero cvetja, z velikimi in majhnimi glavicami; tukaj duhte sladke vonjave in šopirijo se pisane boje v najbolj živi razliki. Tu so gozdiči, gričevje, sploh: tu je majhen, a krasen raj!

Na vrtni sredini izvira potok in teče precej mogočen izmed skalovja. Krog in krog ga senčijo široka drevesa in ob njegovem bregu cveto divne plavice.

[...]

V trdo skalovje velj je vsekati prostorno votlino. Kako prijeten hlad veje tu notri, zunaj pak pripeka gorko sonce ter z malokaterim žarkom v ta mrak posije.

Tu je klop iz mahovja, mehka in vabljava. In ako si se ulegel nanjo, ko peče polja vročina in ko le po malem šepetajo listi pred jamo in se bobnenje potoka kakor iz daljave mirno in pohlevno čuje – zapreš ti oči in spanec te obide. (Tavčar 1951b: 64–65)

V opisanem vrtu lahko razberemo vse prvine *locusa amoenus*¹⁵ (travnato površino, senčno mesto, drevesa, vodni vir, cvetje in ptičje petje), po katerem so se zgledevali tudi francoski vrtovi 18. in 19. stoletja (Diekkämper 1990: 2). Pripovedovalcu predstavlja ta košček slovenske zemlje tudi majhen raj, vrt je prostor iluzije, počitka, estetskih užitkov, branja, razmišljanja, pogovorov, naključnih srečanj in skrivnih ljubezenskih sestankov med oskrbnikovim sinom in komteso, vendar tudi prostor njune dokončne ločitve. Ta in podobni vrtovi¹⁶ so posneti po matrici erotičnega *locusa amoenus* in se pojavljajo kot romantična heterotopija. Vrt je pri Tavčarju še zmeraj tudi krizna heterotopija. Ljubezenska srečanja med pripadnikoma različnih stanov so mogoča v prostorih, v katerih veljajo manj stroga družbena pravila. Toda iluzija vrta ne traja dolgo, vanjo vdre stvarnost. Študent izve, da je grofov nezakonski sin, in komtesa je zanj dokončno izgubljena. Poznejše naključno srečanje v ljubljanskem drevoredu z njo kot poročeno gospo razkrije, da je nesrečna, morda celo blazna.

V noveleti Otok in Struga sta grajska vrtova kontrastno ubesedena, na Otoku je vrt lepo urejen, na Strugi zapuščen in zarasel s plevelom. Graščina na Otoku je opisana

¹⁵ *Locus amoenus* je lepo oblikovana naravna kulisa, v kateri vladata mir in harmonija. Pojavi se že pri Homerju, a se je kot termin uveljavil šele pri Vergiliju. Vse do romantike je bil *locus amoenus* temeljna matrica za opisovanje pokrajine, v romantiki so ga sicer zamenjali opisi divje in eksotične narave, a se je v stiliziranih opisih vrtov kot predloga ohranjal tudi naprej. (Fuchs - Jolie 2007: 459)

¹⁶ V novelici Čez osem let se na *locus amoenus* naslanja opis meščanskega vrta. Tudi ta iluzijski prostor se razdre in postane prostor družinskega nasilja, potem ko ločeni mož na vrtu napade svojo bivšo ženo (Tavčar 1951d: 142).

v menjavi letnih časov¹⁷ in različnih atmosfer, vendar je predstavljena predvsem kot letna rezidenca. Plemiška družina poleti na Otoku preživlja prosti čas, sprejema obiske, prireja zabave ipd. Tamkajšnji vrt je prostor otožnih in zaupnih pogovorov, a nič manj tudi prostor družabnih srečanj in hrupnih zabav. Na vrtu poseda prevarana grofinja Ana in prebira poslovilno pismo svojega moža, ki jo je varal s struško baronico in naredil samomor v reki. Nekoliko več brezskrbnosti prineseta na Otok komtesi Serafina in Lucija, raziskujeta nedotaknjeno okoliško naravo ter razvijata diskurz o poetičnosti prvine narave, kot ga pozna iz romantične literature. Noveleta prinaša tudi precej ostro kritiko neprimerne obnašanja grajskih ljudi v naravi in njihovega brutalnega ubijanja živali, še posebej na lovu. Struga je v primerjavi z Otokom razvalina in ločena od preostalega sveta. Njeni ljudje so potrgali vezi med seboj in s svetom. Mejo obeh graščin predstavlja velika skala, a tudi gozdna pot do razpadajoče graščine se je že zarasla s trnjem. Takšen je tudi struški vrt, neurejen, skrivnosten in spreminjajoč se v divjino:

Za poslopjem se po hribu navpik razteza vrt, ki je bil morda nekdaj čedno in okusno obdelan. A sedaj poganja trava po peščenih stezah, in namesto rož in cvetja se šopiri trnje po gredicah. Kavke in sokoli, pod raztrganim ostrešjem gnezdeči, pojajo se nad poslopjem v zraku ter s svojim kričanjem napravljajo nemir. Človek pa se malokdaj prikaže iz žalostnega tega dvora. (Tavčar 1952: 8)

Struški vrt v primerjavi z otoškim ni prostor iluzij in družabnega preživljanja prostega časa, temveč zbujata predstave minljivosti in razpadanja, obenem vodi v drugo heterotopijo, v prostor smrti. Za porušeni obzidjem vrta se namreč nahaja pokopališče z grobom Zorinega otroka. Blazna baronica Zora je iz družbenih prostorov izločena. Zatočišče najde na pokopališču. Pod bezgovim grmom ureja otrokov grob, ga posipava z belim cvetjem in v brutalnem soočenju z resnico naredi samomor v reki.

V pisemski noveleti *In vendar!* je ob ljubezenski zgodbi opazneje tematiziran ekološki vidik narave: odtujenost mestnih ljudi od narave, neprimerno obnašanje v naravnem okolju in uničevanje le-tega za potrebe preživljanja prostega časa. Pisateljeva rojstna dolina je predstavljena kot najbolj skriti kos domovine, kot čista lepota gozdov in voda. Profesor kmečkih korenin preživlja poletne počitnice v rojstnem kraju in prizadeto opazuje, kako se mestni dekleti, ki preživljata poletje v njegovi novi počitniški hišici, brezbrizno podita po vrtu in s kričanjem odganjata žuželke ter lomita mladike:

Eno je videti odraslo, drugo pa še otrok v kratkem oblačilcu. To dvoje se torej brez vsake pazljivosti peha in podi po mojem vrtu okrog. In moja mlada drevesca, moje mladike! To je nepotrebne smeha, kričanja, nagajanja in takih sitnosti več! Vse, kar sem s trudom nacepil, mi polomiti! Kdo naj to prenaša, prenaša z mirno vestjo? (Tavčar 1951c: 97)

Pripovedovalec je lastnik vrta, nanj je čustveno navezan, ga skrbno neguje in pomlajuje. Posebej je naklonjen starim drevesom, ki žarčijo atmosfero mogočnosti, starodavnosti in spoštljivega občudovanja, prebujajo spomin na otroštvo in so žive priče življenja številnih generacij. Zato je vrt v tej noveleti tudi v vlogi heterohronije:

¹⁷ Pozimi npr. ustvarja vrt na Otoku atmosfero zapuščenosti in je projekcija komtesine srčne bolečine: »Kavke in vrane letajo po vrtu ter lačno kričijo. Voda je pokrita z ledom in nebo je sivo in temno. Dolgočasno je, dolgočasno, dolgočasno! Ali to ugaja mojemu dušnemu stanju. Zima mi je v duši!« (Tavčar 1952: 38)

Okrog hiše imam vrt, poln starega drevja, ker moje srce se ne more premagati, da bi dal posekati te stare znance otroških mojih let in otroških let mojih očetov. Sedaj pa že skoraj vsi otožno dvigajo suhe vratove proti nebu ter žalostno zro na mladi zaraščaj pod sabo. Ali tega sem zasadil jaz sam, z lastno roko! Te cepljence pa gojim ter jim strežem od jutra do večera. To ti je dela, da obiščem vsakega ter otrebim vsakemu gosenice in druge nadleže! Če mi je pa vroče, ležem v hladno travo in zrem podse v dol, na travnike in polja. (Tavčar 1951č: 92)

V primerjavi z mestnima dekletoma¹⁸ je pripovedovalec izjemen poznavalec rastlin in živali. Naklonjenost do raznovrstnih, tudi majhnih živih bitij je pri Tavčarju večkrat opazna, vendar pisatelj ostaja pri antropocentričnem pogledu na svet in vrednoti živali¹⁹ z vidika koristnosti za človeka. V omenjeni noveleti pripovedovalec na primer razmišlja o gosenicah kot o nadlegi, nekoliko bolj kritičen je do brutalnega lovljenja postrvi z rokami v domačem potoku. Pravi, da je na tak primitiven način polovil in pokončal veliko rib v mladosti, to znova demonstrira, vendar ribe tokrat ne umori in jo ponovno spusti v vodo.²⁰ Po eni strani je kritičen do mestnih ljudi na vasi, ki posegajo v naravno okolje in ga spreminjajo po svojih civilizacijskih, kulturnih in socialnih normah, toda po drugi strani tudi sam spreminja vaško okolje in vnaša vanj mestni slog. Prijatelju piše, da si je na domačem holmu v senci starih orehov in češnjeh debel postavil letoviško hišico »v tistem čarobnem in zračnem slogu, kakor se vidi po ›Švajca visokih gorah« (Tavčar 1951č: 93).

V vlogi romantične heterotopije so tudi opisi vrtov, ki referirajo na tuje lokacije in so čisti literarni konstrukti. V historični podobici Dona Klara sta navedena dva vrtova. Prvi ni podrobneje opisan in je prizorišče dvoboja, drugi, umeščen v Valencijo, z značilno vegetacijo ustvari pridih sredozemske atmosfere. Tudi impresionistična opisa vrtov v historični podobi Antonio Gleđević s senco pod staro olivo, s cvetjem, južnim soncem in pogledom na morje ustvarita atmosfero dalmatinskega vrta in sta v vlogi romantične heterotopije. Oba vrtova, umeščena v Gruz in Dubrovnik, sta močnejše kot drugi spolno konotirana. Med cvetličnim vrtom in dekletom je vzpostavljena popolna identifikacija. Krhkost, lepota in pasivnost dekleta se ujema v vrtom, njeno hrepenenje pa odseva v antropomorfiziranem cvetju.

5.2 Kmečki in župnijski vrtovi

Sliko Tavčarjevih vrtov dopolnjujejo še kmečki vrt v črtici Margareta, farovška vrtova v črticah Grogov Matijče in Kovarjev Miha ter ljubljanski gostilniški vrt v *Cvetju v jeseni*. V črtici Margareta je preprost cvetlični vrt prizorišče ljubezenskih

¹⁸ Prim: Angelika pa skoraj nobenega drevesa ni poznala in popisovati sem ji moral belolubne breze, smreke, jelke in mah, po njih rastoč. Vprašala me je po vseh mogočih stvareh: kdo je smrekova semena; kje gnezdi vrane; če so na teh bukvah tudi polhi; če se morda nahajajo tu slavci; kakova jajčka neso kavke; ali ne črnihi; in če je res, da si kos iz blata pripravlja svoje gnezdo. In vsemu temu sem moral natanko, sila vestno odgovarjati. (Tavčar 1951č: 105–06)

¹⁹ V čustvenih opisih je Tavčar hierarhično lestvico med živaljo in človekom tudi zamenjal. Izraz žival je metaforično uporabljal za človeka in s to metaforo izražal najvišjo stopnjo pozitivne čustvenosti in sočutja do človeka (»Žival,« sem dejal, »žival uboga, ne bodi taka, ne bodi!« (Tavčar 1953: 13)).

²⁰ Motiv lovljenja postrvi z roko se ponovi v *Cvetju v jeseni*.

pogovorov med vaškim dekletom in študentom iz iste vasi. Toda romantična iluzija tudi tukaj ne traja dolgo. Kmečki vrt, ki je predstavljen kot čisti dar narave in razveseljuje z obiljem cvetočih rastlin, se spremeni v prostor smrti. Bolno dekle namreč ob študentovi vrnitvi iz mesta sedi sredi rož in v fantovem naročju umre.²¹ Farovski vrt v črtici Miha Kovarjev je znova posnet po *locusu amoenus*, na tem vrtu mestna lepota zapelje farovškega hlapca, a poskus ljubezenskega zblizanja pripadnikov različnih stanov ne more uspeti in se za hlapca nesrečno konča. Opisi vrta v različnih letnih časih, petja ptic spomladi in njihovega umiranja pozimi ponazarjajo ciklično obnavljanje narave in človekove usode, kajti po dvajsetih letih se po cvetličnem vrtu ponovno sprehaja lepo dekle, tokrat hčerka gospe, ki je nekoč zapeljala farovškega hlapca. V črtici Grogov Matijče je zagrajen farovski vrt z vabljivimi rumenimi hruškami za lačnega otroka najprej prostor želje, a se mu kmalu sprevrže v prostor strahu, groze in fizičnega nasilja. Farovski hlapec po tem vrtu z bičem preganja lačnega otroka, ker si je želel utrgati zrelo hruško,²² iz česar se razbira tako socialna kritika kakor tudi kritika tedanje vzgoje in morale.

6 Sklep

Vrtovi v Tavčarjevih črticah in noveletah ter tudi pri drugih avtorjih poetičnega realizma niso izolirani idilični prostori, temveč največkrat romantični drugi prostori, ki lahko obstajajo le v relaciji s prvimi prostori in le-te zrcalijo ali spodkopavajo. Opisi grajskih in meščanskih vrtov so si precej podobni in so kljub mimetičnemu nanašanju na stvarne lokacije posneti po matrici *locusa amoenus*, ki je bil podlaga tudi za francoske vrtove 18. in 19. stoletja. Vrtovi se pri Tavčarju zapisujejo kot prostori spominov na otroštvo in domačo pokrajino, kot prostori ljubezenskih srečanj, iluzij, počitka, branja, razmišljanja, domišljije, zrcaljenja želja in različnih atmosfer, vanje pa neusmiljeno vdira stvarnost družbenih prostorov, zato se spreminjajo v prostore strahu, fizičnega nasilja, melanholije, nesreče in smrti. Opisi vrtov v menjavi letnih časov prebujajo refleksijo o minevanju življenja, kot kulturno in estetsko preoblikovana narava stopajo še v razmerje z nedotaknjenimi kottički pisateljeve rojstne pokrajine, ki predstavljajo Tavčarju najvišjo lepoto in neusahljiv vir dragocenih spominov na otroštvo. Posebna pozornost je posvečena tudi ekološkimi vidikom okolja, vrtu kot drugemu prostoru z vidika drugih prebivalcev, posegom v naravno okolje in kritiki neprimerne obnašanja mestnih ljudi v naravi.

²¹ Podoben motiv smrti dekleta se pozneje pojavi v *Cvetju v jeseni*. Meta ima srčno bolezen in zaradi prevelike čustvene vznemirjenosti umre na Janezovih rokah.

²² Tavčar je imel posebno spoštovanje do starih dreves in jih ni pustil sekati, prav posebno ljubezen je menda gojil do starih hruškovih dreves (Boršnik 1966: 486). V njegovih prozi se večkrat pojavi kritični diskurz o sekanju dreves oziroma o posegih v naravo. V črtici Holekova Nežika je zapisana tudi prizadeta kritika sekanja gozdov zaradi prodora industrije (Tavčar 1953: 7).

VIRI IN LITERATURA

- Vera ALEXANDER, 2013: Elisabeths »deutsch-englischer« Garten. Grenzraum und Gesellschaftskritik um 1900. *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationen, Medien*. Ur. A. Paulsen, A. Sandberg. Bielefeld: Transcript V. 103–18.
- Gaston BACHELARD, 2001: *Poetika prostora*. Prev. Tanja Lesničar Pučko. Ljubljana: Študentska založba.
- Marja BORŠNIK, 1966: Opombe. Ivan Tavčar: *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 423–535.
- Gernot BÖHME, 1995: *Atmosphäre*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp V.
- Ivan CANKAR, 1969: O človeku, ki je izgubil prepričanje. *Zbrano delo: Sedma knjiga*. Ljubljana: DZS. 14–26.
- Birgit DIEKKÄMPER, 1990: *Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt na Majni: Peter Lang V.
- Andrea EDL, 2013: *Vom Ursprung ökokritischen Denkens zu einem kosmopolitanen Ansatz der urbanen Ökokritik: Ort und Raum von der amerikanischen Wildnis bis zur urbanen Dystopie*. Frankfurt na Majni: Peter Lang V.
- Michel FOUCAULT, 2005: *Die Heterotopien: Der utopische Körper: Zwei Radiovortrage*. Frankfurt na Majni. 37–52.
- , 2007: O drugih prostorih. *Življenje in prakse besede*. Izbrala in uredila Jelica Šumič Riha. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU. 214–23.
- Stephan FUCHS - JOLIE, 2007: Locus amoenus. *Metzler Lexikon Literatur*. Ur. D. Burdof, C. Fasbender, B. Moennighoff. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 459.
- Hans Vilmar GEPPERT, 1994: *Der realistische Weg: Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Miran HLADNIK, 2012: Prostor v slovenskih literarnovednih študijah: Kritične izdaje klasikov. *Slavistična revija* 60/3. 271–82. Dostopno tudi na spletu.
- Marko JUVAN, 2013: Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: Uvodni zaris. *Primerjalna književnost* 36/2. 5–26. Dostopno tudi na spletu.
- Marko JUVAN, Marijan DOVIČ, Jernej HABJAN, 2013: Prostorski obrat v literarni vedi (predgovor). *Primerjalna književnost* 36/2. 1–3. Dostopno tudi na spletu.
- Kathrin MAURER, 2013: Mit Herrn Baedeker ins Grüne: Die Popularisierung der Natur in Baedekers Reisehandbüchern des 19. Jahrhunderts. *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationem, Medien*. Ur. A. Paulsen, A. Sandberg. Bielefeld: transcript V.
- Brahim MOUSSA, 2012: *Heterotopien im poetischen Realismus: Andere Räume, Andere Texte*. Bielefeld: Aisthesis V.
- Urška PERENIČ (ur.), 2012: Prostor v literaturi in literatura v prostoru. *Slavistična*

revija 60/3. 259–64. Dostopno tudi na spletu.

--, 2013: Kartiranje biografij slovenskih književnikov: Od začetkov do sodobne prostorske analize v GIS. *Primerjalna književnost* 36/2. 163–81. Dostopno tudi na spletu.

Jože POGAČNIK, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva*, 4. Maribor: Obzorja.

Josip STRITAR, 1953: *Zbrano delo: Druga knjiga*. Ljubljana: DZS.

Ivan TAVČAR, 1951: Dona Klara. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 9–18.

--, 1951a: Povest v kleti. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 19–28.

--, 1951b: Mlada leta. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 52–69.

--, 1951c: Valovi življenja. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 70–89.

--, 1951č: In vendar –! *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 90–124.

--, 1951d: Čez osem let. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 140–67.

--, 1951e: Antonio Gledevič. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 186–216.

--, 1951f: Gospa Amalija. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 283–92.

--, 1951g: Margareta. *Zbrano delo: Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 293–98.

--, 1952: Otok in Struga. *Zbrano delo: Druga knjiga*. Ljubljana: DZS. 7–62.

--, 1953: Holekova Nežika. *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ljubljana: DZS. 7–21.

--, 1953a: Miha Kovarjev. *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ljubljana: DZS. 29–40.

--, 1953b: Grogov Matijče. *Zbrano delo: Tretja knjiga*. Ljubljana: DZS. 56–63.

SUMMARY

The relational perception of spaces is decisively influenced by Michael Foucault with heterotopias or other spaces, which are “in relation to all other positions, but in such a way that they suspend, neutralize or change the entirety of relations that are through them designed, mirrored or reflected” (Foucault 2007: 217). If we understand the spatial descriptions as a gateway to the Other, we can also talk about textual heterotopias. In realistic prose, heterotopias delay the narration as a fundamental process for the development of the story, they destabilize it or even dismiss it (Moussa 2012: 52). Heterotopias also include spaces of deviations, danger, transition, lust, or death, as well as illusory spaces, such as gardens, which are most likely the oldest heterotopias. Gardens as cultivated nature also enter into a relationship with primordial nature and create different atmospheres, which are, as Gernot Boehme describes them, the basic object of ecological aesthetics of nature.

In Tavčar’s novelettes and short stories one encounters castle, civic, parish, and village gardens. They are most frequently located in the author’s birthplace landscape and described from the emotional, aesthetic, and ecological points of view. Stylized, in some places impressionistically depicted, gardens can refer to real locations, but

they nevertheless most strongly draw from the *locus amoenus*. Tavčar's gardens—as was also the case with other authors of poetic realism—are not isolated idyllic spaces, but romantic other spaces having relational ties with referential social spaces of the 19th century. The role of the amorous *locus amoenus* can sometimes be understood as a crisis heterotopia or as secret spaces of erotic encounters between young men and women of different social backgrounds. Transitions between referential first spaces and the garden as a romantic heterotopia are two-way: the garden as a space of illusion mirrors, demolishes, reveals, or constantly questions relationships in the first places, while at the same time social and moral reality violates it and destructs the romantic illusion.

In Tavčar's novelettes and short stories, gardens most frequently play the role of romantic heterotopias or an erotic *locus amoenus*. As illusory spaces, they offer a haven from everyday life for reading, social events, or rest; they awaken the memories of youth and childhood, reflect yearnings, stimulate imagination; however, they are also spaces of disappointment, sadness, failure, separations, violence, and death. They can also create a different atmosphere, remind us of our mortality, establish relationships with pristine nature, and create aesthetic spaces of man's existence in the environment.

UDK 821.163.6.09-32

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

GOVOR V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

Raziskava sodobnega slovenskega romana zadnjih let (1990–2015) je pokazala, da se je delež govora v njem povečal zaradi več razlogov; najpogostejši je težnja po mimetičnosti in razlikovalnosti govora kot sredstva karakterizacije, prisotna pa je tudi težnja po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovedi. Prvo težnjo sem analizirala v romanu *Čefurji raus* Gorana Vojnoviča, drugo pa v romanu *Da me je strah?* Maruše Krese. Prvi roman je primer tradicionalnega vnosa monologa in dialoga, dialogi pa so v smislu scenarizacije napisani kot prizori, drugi pa je v prepletu monologa, dialoga, notranjega monologa in doživljenega govora znatno bolj sodoben in zapleten – prav sinkretičnost njegovih govornih tehnik se z večperspektivnostjo odpira inovativni družbeni kritiki.

Ključne besede: posredovanje govora, tok zavesti, (notranji) monolog, dialog, doživljeni govor, prosti odvisni govor

Research in the contemporary Slovene novel (1990–2015) has shown an increase in the share of speech. The main reason for this is a tendency for mimesis in speech as a means of characterization. This tendency was analyzed in the novel *Čefurji raus!* by Goran Vojnovič. There is also a tendency for deautomatization and renovation of narration, which was analyzed in the novel *Da me je strah?* by Maruša Krese. The former is an example of a traditional presentation of monologue and dialogue, i.e., with speech tags and dialogue as a part of a screenplay, whereas the latter is a combination of monologue, dialogue, interior monologue, and free indirect speech, all of which make Krese's novel much more contemporary/innovative and complex. It is this multi-perspective syncretism of various speech techniques that invites innovative social criticism.

Keywords: mediation (representation) of speech, stream of consciousness, (interior) monologue, dialogue, free indirect speech

0 Ob branju sodobnega slovenskega romana večkrat težko razlikujemo delež govora od pripovedi, še težje pa različne govorne vrste med seboj, tesno prepletene v procesu pripovedovanja. Čeprav je govor postal zaželen sestavina romanov že v 19. stoletju, njegov delež pa je močno narasel v modernizmu, je danes še vedno pomembno področje pripovednega besedila in predmet številnih naratoloških raziskav. Ker se je v slovenskem romanu že konec prejšnjega stoletja začel občutno povečevati delež govornih odlomkov in njegovih zlitin, ne pa tudi raziskav na to temo, sem v svojem prispevku poskušala vsaj delno nadomestiti ta primanjkljaj z očitom položaja govora in njegovo umestitvijo v sodobno teorijo pripovedi. Zaradi prepletenosti tez in teorij teh ne bom naštevala v obliki historiata, npr. prepletenost Bahtinovega dialogizma in postklasične relativizacije te teze, kognitivne naratologije in jeziko-

slovne teorije. Interpretativni obrat v postklasični teoriji pripovedi¹ nagovarja bralce in preučevalce bolj k interpretaciji govornih položajev in njihove sinkretičnosti, ne zgolj k drobnjakarskemu naštevanju številnih govornih različic, zato sem sinkretičnost govornih tehnik upoštevala tako, da sem se posvetila njihovim povezavam in sorodnostim. Vrste govora sem določila glede na način njegove posredovanosti: dialog, monolog, notranji monolog, tok zavesti in doživljeni govor oziroma prosti odvisni govor. Izhajala sem iz ustaljenega stanja v slovenski literarni vedi, ki sem ga posodobila z uvidi drugih raziskovalcev, največkrat s tezami naratologinje Monike Fludernik. Prispevek sem razdelila na tri dele; v prvem delu z naslovom Splošno o govoru razložim razvoj refleksije govora, njegovo mimetično koncepcijo in tesno povezanost z mišljenjem. V drugem delu z naslovom Dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor razlikujem med širšim in ožjim razumevanjem dialoga in monologa ter vzporejam naslovne pojme med seboj, medtem ko za doživljeni govor predlagam vzporedni termin prosti odvisni govor (t. i. polpremi govor). V tretjem delu s prejšnjimi teoretičnimi premisami se posvetim romanoma *Čefurji raus* in *Da me je strah*.

Ne samo povečan delež govornih odlomkov, tudi sam način pripovedovanja, ki je v zadnjih desetletjih močno zaznamovan z govorno (in v tem smislu »neknjižno«) strukturo, me je napeljal k razmišljanju o krovnem terminu za različne načine posredovanja govora in s tem k »izvirni« rešitvi: opredelitvi posredovanja govora kot ubeseditvenega načina. Odločitev za »nov« termin – posredovanje govora – je smiselna tudi zato, ker je govor tesno povezan še z drugimi pripovednimi prvinami, kot so pripovedovalec, fokalizacija² in literarna oseba, v katerih je osrednja prav težnja posredništva (posredovanja, mediacije) govora, mišljenja, sanj, vizij in halucinacij oziroma zavestnih in nezavednih stanj človeka ali antropomorfnega središča. Posredovanje govora razumem kot tretji ubeseditveni način, ob pripovedovanju in opisovanju. Pri delitvi na tri ubeseditvene načine se navezujem na besediloslovno izhodišče Beaugranda in Dresslerja (1992: 129), ki sta besedila delila glede na vlogo in učinek ter jih tako razvrstila v tri vrste: opisna, pripovedna in argumentativna besedila. Sama upoštevam pri delitvi treh ubeseditvenih načinov – pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora – tudi strukturo in namen besedila, zato namesto argumentiranja³ kot tretjega ubeseditvenega načina predlagam posredovanje govo-

¹ Postklasična teorija pripovedi je poimenovanje za naratologijo v zadnjih treh desetletjih – to poimenovanje pa si zasluži samo tista naratologija, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj raziskovalni poudarek s proze na pripoved: sem spadajo npr. kulturna, kognitivna, retorična in feministična naratologija ter naratologija družbenih spolov.

² Uroš Mozetič je v knjigi *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil* (2000) uvedel poslovenjen izraz žariščenje za fokalizacijo: sama ta termin uporabljam sinonimno, a postavljam na prvo mesto že uveljavljeni mednarodni termin fokalizacija.

³ Beaugrande in Dressler (1992: 129) sta pri delitvi na tri tipe besedil upoštevala dominanco vseh lastnosti in sta torej razumela, da so posamezna besedila rezultat mešanja različnih postopkov. Za opisna besedila sta štela tista, v katerih prevladujejo pojmovne relacije za attribute, stanja, predstavnik in specifikacije, pripovedna tista, v katerih je osrednje nizanje dejanj in dogodkov v določenem zaporedju, medtem ko sta argumentativna označila kot besedila sprejemanja in vrednotenja določenih prepričanj ali idej. Sama zadnjega prilagam specifikam literarnega (pripovednega) besedila in ga »preimenujem« v posredovanje govora, čeprav s tem ne menim, da pripovedna besedila ne morejo vsebovati prvin argumentativnosti: ravno obratno, saj celo argumentativna besedila temeljijo na pripovedni ali opisni strukturi dokazov in tudi

ra. Tretji ubeseditveni način bi lahko, podobno kot v angloameriški literarni vedi, imenovali tudi predstavitev govora (*speech representation*), saj se skozi pripoved predstavlja govor na različne načine, vendar se zdi posredovanje natančnejši izraz za literarno posredništvo med govorjenim in pripovedovanim, pri katerem se v pripovedni okvir ne posreduje samo govor, ampak tudi notranji (psihični) pojavi preko pripovednih posrednikov, kot so pripovedovalec, fokalizator (ožariščevalec) ali/in literarna oseba.

1 Splošno o govoru

V literarni vedi se pojavlja govor v dokaj različnih in včasih celo medsebojno nepovezanih pomenih. Če se je v tradicionalni teoriji proze ali lirike največkrat povezoval s pripovedovalcem, karakterizacijo in vdorom nestandardnega jezika, je na njegovo razširjeno pojmovanje v 20. stoletju odločilno vplivalo pripisovanje družbenega, kulturnega in ideološkega obeležja (Biti 1997: 120). Tradicionalna mimetična koncepcija govora je bila v 20. stoletju predmet debat okrog vprašanja, ali je oziroma ali naj bo govor mimetičen, teoretiki govora pa so glede realističnosti enotni (Page 1988 v Thomas 2012: 18): »Celoten koncept realizma, prenesen na govor fikcije, običajno temelji na nezadostni ali površni ideji o tem, kaj spontani govor sploh je.« To osnovno tezo o konstrukciji realnega govora potrjujejo Sternberg (Thomas 2008: 84), Banfield (1982) in Fludernik (1993: 281) z izrazom zmota premega govora (*direct speech /discourse fallacy*) ter Tumanov (1997: 129–30) z besedno zvezo paradoks govornega posredovanja, Norrick (2008: 132) pa težnjo po realističnosti imenuje konstrukcija dialoga za posebne (pripovedne) namene. Pomembno se je zavedati, da je pisna predstavitev govora vedno preoblikovanje in prilagajanje literarni pripovedni strukturi. Tudi Wales (1989: 120–22) in Thomas (2012) menita, da je dialog v romanu stiliziran ter »umeten«, četudi si prizadeva biti realističen in natančen v smislu posnemanja »naravnega dialoga«.

Pridružujem se izhodišču Monike Fludernik o pisnem jeziku, ki ne bo nikoli zmož celostno reproducirati ustnega jezika. Utemeljila ga je z razlago razmerja govor-pripoved: jezik (in s tem tudi govor) je medij pripovednega besedila in istočasno del fikcijskega sveta, ki ga ustvarja pripoved, saj je jezik sredstvo, s pomočjo katerega osebe v pripovedi komunicirajo med seboj. Jezik in govor sta po njenem mnenju tako pomembna, da se prav zaradi njiju lahko bralci zavedamo prisotnosti likov in pripovedovalcev. Brez jezika ni literarnih oseb: celo živalski protagonisti v pripovedi uporabljajo govor, saj bi v nasprotnem primeru umanjala bistvena kvaliteta, ki jo protagonisti v pripovedi morajo imeti – antropomorfna eksistenca (Fludernik 2009: 64–65). Govor junakov je tako umeščen na raven, ki je podrejena pripovedi, kar potrjuje trditev, da je pripovedni diskurz primarna raven pripovedi, zato Wolfson (1982 v Herman, Jahn, Ryan 2008: 559) neposredni govor v pripovednem besedilu označi za pripovedno (retorično) strategijo v okviru pripovedovalca. Skozi to izhodišče bomo

govorno posredovanje je lahko argumentativno. V slovenski literarni vedi delitev na tri ubeseditvene načine še ni ustaljena; Kmecl je sicer obravnaval tri načine v okviru usmerjanja stavčnega pomena pod rubriko Razširjene figure (opis ali deskripcija, izpoved in dialog), medtem ko je Kos obravnavo dialoga vključil v dramatiko, doživljeni govor in notranji samogovor pa povezal le s pripovedovalcem.

ugledali vse poskuse po avtentičnosti govora (izjema so t. i. dialoški ali konverzacijski romani, v katerih je govor prevladujoči ubeseditveni način, npr. *Prevara* Philipa Rotha) kot del procesa, v katerem pripoved nadzira to, kar je predstavljeno, in odreja njeno obliko (premi govor, odvisni govor, prosti odvisni govor), ko jo »posreduje« pripovednemu procesu; prav zato se zdi odločitev za termin posredovanje govora smiselna. Seveda je trditev o podrejenosti govora in superiornosti pripovedi potrebno osvetliti skozi spekter eklektičnosti pripovedi in v duhu postmoderne sinkretičnosti razmišljati o tesni povezanosti in prepletenosti ubeseditvenih načinov (v našem primeru pripovedovanja in posredovanja govora), še posebej pa povezanosti govora in mišljenja. To povezanost poudarja npr. monografija Uroša Mozetiča *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil* (2000), v kateri se je avtor naslonil na Shortov koncept predstavitve govora in misli v pripovedi in ga prenovil s predlogom »ukinitve« ločevanja na govor in mišljenje. Povezovanje govora in mišljenja se zdi povsem logična, uveljavljena že v študijah Piageta in Vigotskega, čeprav je v nasprotju z uveljavljeno prakso postklasične naratologije angloameriškega področja.

2 Dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor

Ker je govor v literarni pripovedi le simulacija v smislu literarizacije (idealizacije ali stilizacije) pravega oziroma resničnega »predliterarnega« govora, si sodobna pripovedna teorija ne prizadeva samo analizirati njegove referenčnosti oziroma vsebine (kaj), pač pa predvsem tehnike, načine in oblike (kako) posredovanosti tega govora, ki so tudi osnova za ločevanje vrst govora. Ne bom navajala njihovih zgodovinskih razsežnosti, ampak bom rajši vzporejala naslovne pojme in opozorila na podobnosti in razlike med njimi. Začela bom z dialogom in monologom, ki vsebujeta (od vseh štirih) največ pomenskih odtenkov. V ožjem smislu se pojem dialog uporablja za govorne izmenjave med liki v drami, pripovedi ali pesmi, v širšem smislu pa se termin uporablja za tip literarnega, znanstvenega ali političnega diskurza, v katerem se pomensko jedro odpira množici osmišljevanj in vlogi drugega/drugosti. Izhodišče – dialog kot izmenjava izjav med govorcami v ožjem smislu ter vključevanje medbesedilnih in ideoloških razmerij v širšem smislu – velja tudi za monolog. Tako je monolog v ožjem smislu diskurz enega govorca, naslovljen nanj in brez pričakovanja naslovnikovega odgovora (Wales 1989: 305) ali izjava z enim aktivnim udeležencem ne glede na prisotnost ali odsotnost pasivnih udeležencev (Danow 1997: 156). K širšemu razumevanju monološkosti in dialoškosti je največ prispeval Mihail Bahtin s teorijo dialoškosti (dialogizma) ali polifoničnosti. V njej je dialoškost vključevanje intertekstualnih (dialog literature z literaturo) in ideoloških (posebni jezik romana odraža poseben pogled na svet) razmerij, monološkost pa odsotnost pripravljenosti za komunikacijo med liki, idejami, perspektivami in družbenimi raznolikostmi; dialoškost je torej odprtost za druge in naravnost na drugost, a monološkost zaprtost vase, samozadostnost in dogmatičnost. Bolj od te uveljavljene teze o monološkosti kot nasprotju dialoškosti se zdi za interpretacijo pripovednih besedil tvorna Bahtinova določitev obeh, v kateri razlaga dialog kot eno izmed kompozicijskih oblik dialoškega ali monološkega govora. Po njegovo je vsaka replika sama po sebi monološka,

medtem ko je monolog vedno del daljšega dialoga oziroma izhaja iz njega (Danow 1997: 157). Monolog je torej posebna oblika dialoga, katere struktura je dialoška in obratno: dialog je sestavljen iz več monologov.

Romaneskní prizori, v katerih se pojavlja veliko dialogov, ponujajo bralno izkušnjo zamegljevanja meje med romanom in dramo oziroma scenarijem. Na začetku 20. stoletja so romanopisci uvajali nove govorne možnosti, z dialogom pa so eksperimentirali skozi tok zavesti, ki je omogočal neizgovorjenemu možnost ubeseditve, podobno psihoanalizi in »zdravljenju z besedami«. Vendar na tehniko dialoga ni vplivala samo psihoanaliza, ampak tudi film (Thomas 2008: 82–83): eksperimentiranje z dialogom v modernizmu je izkoriščalo govorne posebnosti likov za popestritev bralne motivacije ali bralčevo zabavo. Doslednejše uvajanje dialoga v roman je primoralo bralce, da so izpopolnili svojo bralno dedukcijo, saj so morali brez uokvirjanja dogodkov in z minimalno kontekstualizacijo sami izluščiti bistveno. Očitna prevlada dialoga je pripoved naredila bolj ugankarsko (podobno velja tudi za prevlado opisa), saj si nizanje dialogov ne prizadeva ustvariti trdne zgodbe in zato njeno konstrukcijo prepušča samim bralcem, kar istočasno poveča užitek raziskovanja besedila. Enigmatičnost pripovedi pa je odvisna tudi od odsotnosti t. i. napovednih stavkov ali govornih oznak. Govorne oznake (*speech tags*) se imenujejo včasih kar didaskalije (*stage directions* – Thomas 2008: 86–88), s katerimi pisatelji preprosto nakažejo bralcem, kako naj se kaj izgovori, npr. *ona se je zasmejala, njegov obraz se je skremžil*. Te igrajo vitalno vlogo ne samo v prepoznavanju tega, kdo govori, ampak tudi pri umeščanju bralca v kronotop in o/vrednotenju govora. Brez govornih oznak težko prepoznamo govorce in prav zaradi tega smo pri branju sodobnih pripovedi, ki govorne oznake izpuščajo, rahlo izgubljeni, lahko tudi tesnobni, kar je npr. značilno za sodobni dialoški ali konverzacijski roman *Prevara* (1990) Philipa Rotha, pri nas pa npr. *Da me je strah?* Maruše Krese. V obeh romanih so še posebej zanimive vrzeli, ki obstajajo med izrečenim in pomenom izrečenega ter posledice laži, pomot, prevar ali verbalnih krutosti v komunikaciji. Eno izmed vprašanj, ki ga takšni dialoški ali konverzacijski romani sprožajo, je razmejitev med pripovedjo, dramo in scenarijem, in nadaljnje vplivanje novih medijev na pripovedni dialog, npr. preko interneta, pametnih telefonov ali elektronskih sporočil.

Tako kot je govor krovní različním pojavom, se tudi dialog uporablja zelo ohlapno, predvsem pojem dialoškost lahko zaobseže celo notranji monolog, tok zavesti ali doživljeni govor. V nadaljevanju bom na kratko predstavila še povezave med notranjim monologom, tokom zavesti in doživljenim govorom. Ker notranjega monologa ne moremo avtomatično istovetiti z romanom toka zavesti, saj se kot pripovedna tehnika pojavlja tudi v romanih, ki ne spadajo v to skupino, ju je najlažje ločevati tako, da tok zavesti razumemo kot širši (in starejši) pojem, v katerega je vključen tudi notranji monolog kot oblikovno-stilno sredstvo posredovanja notranjega življenja izbrane literarne osebe, kot sorodno sredstvo pa tudi doživljeni govor. V notranjem monologu se brez pripovedovalčevih vpletanj (Abrams 1999: 299) ali le z minimalnimi intervencijami zlijejo ozaveščene in polozaveščene oz. neozaveščene misli, spomini, pričakovanja, čustva in asociacije.

Lažje kot med tokom zavesti in notranjim monologom potegnemo mejo med monologom in notranjim monologom. Oba sta si podobna po ključnem vzgibu – izražata

dramo človekove zavesti, zavednega in nezavednega, vendar notranji monolog to počne neslišno, »klasični« monolog pa slišno. Notranji monolog je namreč neizgovorjen in ostalim likom neslišen, umeščen v junakovo zavest, zato se tudi razlikuje od monologa, ki je organiziran v jasnih, razločnih in racionalnih strukturah. Slovenski leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 268) notranji monolog opiše kot literarno oblikovno sredstvo, ki poskuša zbuditi iluzijo neposrednega predstavljanja psihičnih vsebin in procesov na različnih stopnjah zavesti. Pripoved želi z notranjim monologom doseči vtis neposrednega prenosa miselnih in čustvenih procesov, ki se skladenjsko (Benulič 1994: 33) odslkavajo z naslednjimi lastnostmi: prevlada vzkličnih, vprašalnih in eliptičnih stavkov ter nedokončanih povedi, prevlada prve osebe, opuščanje osebnih zaimkov, pojav osrednjih besed na začetku stavka in njihova večkratna ponovitev, opuščanje napovednih stavkov in grafičnih zapisov citatov (narekovavej), notranja oziroma subjektivna perspektiva ali fokalizacija, neologizmi, besedne igre, slengizmi, vulgarizmi in pomensko neustrezne besede.

Čprav se delitev na notranji monolog in doživljeni govor v slovenski literarni znanosti naslanja predvsem na slovnično kategorijo prve in tretje osebe, po kateri je notranji monolog pisan v prvi, doživljeni govor pa v tretji osebi, ta vseskozi poudarja dvojnost doživljenega govora, v katerem zaznava tesno povezanost dveh pristojnosti in s tem dva različno oblikovana vrednostna svetova, ki nasprotujeta eden drugemu. Bistvo doživljenega govora je namreč dvojno videnje ter povezava notranjega monologa in pripovedovanja (Biti 1997: 120; Wilpert 1989: 260), medtem ko je posledica dvojne perspektive posebna oblika pripovednega posredovanja kot prehoda od avktorialne k personalni pripovedni situaciji. Dvojnost je Abbott (2002: 70–71) navezal na fokalizacijo oziroma izmenjavo pripovedovalca in literarne osebe, in to s pomočjo citiranja misli ali glasno izgovorjenih besed, ter to prilagoditev razložil kot neke vrste ventrilokvizem različnih glasov brez kažipotov, kot sta npr. interpunkcija in atribucija. Če se notranji monolog in doživljeni govor pri nas ločujeta glede na vezanost na prvoosebno ali tretjeosebno pripoved ter glede na dvojnost (ta je pripisana doživljenemu govoru), se mi zdi smiselno v pripovedih, kjer se prvoosebna in tretjeosebna pripoved prepletata, dodati še razlikovalni kriterij obsega ali zaokroženosti, o katerem piše Abbott (2002: 71–72). Ta raziskovalec določi notranji monolog kot obsežnejši sestav, v celoti podrejen zavesti posamezne literarne osebe, vključujoč nepretrgane odlomke prvoosebne pripovedi ali dele besedila, ki vsebujejo neprekinjene in neusmerjene neposredne misli, najbolj znan primer je zadnje poglavje *Uliksa* oziroma Mollyjin monolog; v nasprotnem primeru je bolje uporabljati termin doživljeni govor oziroma prosti odvisni govor.

Dvojnost tega govornega pojava odraža tudi terminologija; francoski termin *style indirect libre*, angleški *free indirect speech/discourse*, hrvaški *slobodan neupravnji govor* in srbski *slobodan indirektan stil* označujejo pomensko nasprotnost že s kombinacijo nasprotujočih se izrazov. Pri nas se poleg literarnovednega termina doživljeni govor, prevedenega iz nemškega izraza *erlebte Rede*, uporablja tudi (jezikoslovni) temin polpremi govor,⁴ ki pa ne zajema celotne problematike dvojnosti tega pojava.

⁴ Izraz polpremi govor je uvedel Toporišič (1992: 190–91), ki ga je prištel k oblikam poročanega ali prenesenega govora, kamor je uvrstil tudi premi in odvisni govor. Polpremi govor je določil kot obliko poročanja o prvotnem govornem dogodku (lahko samo notranjem), pri katerem se po/govor podaja le v

Na pomanjkljivost izraza polpremi govor je opozoril Uroš Mozetič (2000a: 89–97) in predlagal ustrežnejši termin prosti odvisni diskurz ali prosti odvisni govor,⁵ po analogiji z izrazom prosti premi govor. Sama z namenom poenotenja terminologije prevzamam njegovo drugo možnost. Strinjam se z Mozetičem, da je prosti odvisni govor v sodobnih romanih pogostejši kot prosti premi govor (ki ga tudi uvaja Mozetič) in je že zaradi tega ustrežnejše nadomestilo starejšega slovenskega izraza polpremi govor, dodajam pa še, da je prav ta izraz hkrati bližji izvirkniku (*style indirect libre*).

3 Govor v sodobnem slovenskem romanu (1990–2015)

Razevejanost in zapletenost govornih pojavov, predvsem dialoga, notranjega monologa in doživljenega govora, bom na koncu predstavila z vzorčno analizo dveh romanov. Prav v sodobnem slovenskem romanu zadnjih let (1990–2015) se je delež govora povečal,⁶ kar ni tako opazno v povečanem številu različnih vrst ali tehnik govora kot v povečani prepletenosti oziroma sinkretičnosti govornih deležev s pripovednimi in opisnimi prvini.

Med govornimi tehnikami v najnovejšem romanu prevladuje dialog in dialoškost v širšem smislu ter struktura sodobne govorne zlitine, npr. romani *Sovraštvo* Franja Frančiča, *Kakorkoli* Polone Glavan, *Porkasvet* Zorana Hočevarja, *Pastorek* Jurija Hudolina, *Namesto koga roža cveti* in *Petelinji zajtrk* Ferija Lainščka, *Telesa v temi* Davorina Lenka, *Kralj ropotajočih duhov* Miha Mazzinija, *Zgubljena zgodba* Braneta Mozetiča, *Predmestje* Vinka Möderndorferja, *Fužinski bluz* Andreja E. Skubica, *Ime mi je Damjan* Suzane Tratnik. Medtem ko je monolog vezan predvsem na prvoosebno pripoved, se notranji monolog in doživljeni govor pojavita v romanih z modernističnimi značilnostmi, npr. *Otroške stvari* Lojzeta Kovačiča, *Boštjanov let* Florjana Lipuša, *Posmehljivo poželenje* Draga Jančarja, *Milovanje* in *Sviloprejka* Nine Kokelj, *Volčje noči* Vlada Žabota, *Zaznamovana* in *Saga o kovčku* Nedeljke

tretji osebi, v obliki t. i. toka zavesti. Glede na dvojnost posredovanja govora bi poleg izraza polpremi govor moral obstajati tudi polodvisni govor in to še toliko bolj, ker je vendarle pisan v tretji osebi in tako vsaj slovnično bolj podoben odvisnemu govoru. Nedoslednosti se je najbrž zavedal že sam Toporišič, ko je za sinonim polpremege govora predlagal posredni prosti stil, a se ta izraz ni uveljavil.

⁵ Termin prosti odvisni govor je predlagala Koronova (1988: 58) in se mi zdi (zaradi številnih konotacij termina diskurz) ustrežnejši od termina prosti odvisni diskurz, ki ga Mozetič (2000: 89–97) postavlja na prvo mesto, sinonimno pa uporablja tudi termin prosti odvisni govor.

⁶ Zavedam se, da je trditev o povečanem deležu govora težje dokazljiva in bi potrebovala večji obseg razprave, zato svojo študijo razumem kot motivacijo za nadaljnje raziskave v tej smeri. Ne samo veliko število romanov, izdanih po letu 2000, ampak večja sinkretičnost vseh treh ubeseditvenih načinov in struktura sodobne govorne zlitine otežuje natančne razmejitve med govorom in ostalimi deleži pripovedi; za primerjavo navajam tri romane od prej: *Potovanje na konec pomladi* (1972) Vitomila Zupana, *Zmote dijaka Tjaža* (1972) Florjana Lipuša in *Prišleki* (1984–1985) Lojzeta Kovačiča. Največ govora ima Kovačičev roman (pribl. 70 %), kar je logično zaradi t. i. realističnega modernizma (ali modernističnega realizma), ki v tem romanu združuje realistično mimetičnost z navedbami klasičnih dialogov in modernistično nagnjenost k izražanju notranjih procesov, tj. z notranjim monologom in doživljenim govorom. Najmanjši delež klasičnega govora je v Lipuševem romanu, ki privilegira notranji monolog, prefiltriran v pripovedovanje in opisovanje, medtem ko so v Zupanovem romanu prisotne različne vrste govora (pribl. 60 %), med katerimi ni klasičnih meja, govorne replike so zapisane netradicionalno, zamejene so samo s pomišljaji, dialogi pa so celo zapisani kot dramski prizori.

Pirjevec, *Pimlico* Milana Dekleve, *Koža iz bombaža* Gabrijele Babnik, *Da me je strah?* Maruše Krese, *Bildungsroman* Aljoša Harlamova, *Problemi* Emila Filipčiča, *Mogoče nikoli* Evalda Flisarja, *Igranje* Stanke Hrastelj, *Snežne krogle* Milana Kleča, *Nebesa v robidah* Nataše Kramberger in *Balerina, Balerina* Marka Sosiča.

Pred analizo si lahko zastavimo vprašanje, zakaj je število govornih odlomkov vse večje, govorna struktura pa preoblikuje tudi opisne in pripovedne segmente. Ker do teh pojavov še ne moremo vzpostaviti časovne distance, lahko navedemo le nekaj hipotez, povezanih s sedanjo družbeno situacijo. Sodobni človek in bralec sta postavljeni v resničnost, v kateri prevladuje medijska konstrukcija realnosti. Zdi se (Matz 2004: 171), da se je človeški značaj zaradi privlačnosti novih vizualnih in računalniških tehnologij spremenil: človek je danes redefiniran kot del kibernetičnega sistema informiranja in upravljanja. Moč virtualnosti po eni strani prebuja željo po izklopu iz obstoječe resničnosti, po drugi pa goji željo po čim bolj oprijemljivi sedanjosti, ki jo gledalcu ponujajo resničnostni šovi in dokumentarni filmi (mnogi gledalci oboje gledajo, kot da niso le konstrukt), bralcu pa čedalje bolj realistični ali celo dokumentaristični romani. Realističnost sodobnega slovenskega romana je tako najbolj navezana na težnjo po mimetičnosti in izpisovanju pregledne zgodbe ter na razlikovalnost govora kot sredstva karakterizacije, prisotna pa je tudi težnja po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovedi s povečanjem govora. Sintetični govorni odlomki, prepleteni z natančnimi, večdimenzionalnimi plastičnimi opisi, se s posebno mimetičnostjo približujejo dramski ali filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – scenariju. Zaradi govorne zlitine je veliko odlomkov oblikovanih kot prizor, ko se s scenarizacijo⁷ ali vdorom dramskih prvin rahlja (tradicionalna) romaneskna struktura. Ta se razrahlja, če se vanjo vpne sodobna govorna zlitina ali če posredovanje govora preglasi pripovedovanje.

V nadaljevanju bom analizirala romana *Čefurji raus* Gorana Vojnovića in *Da me je strah?* Maruše Krese; prvi je primer prevlade tretjega ubeseditvenega načina, tj. posredovanja govora, drugi pa strukture sodobne govorne zlitine. Če je prvi roman primer tradicionalnega vnosa monologa in dialoga v pripoved z govornimi oznakami, dialogi pa so napisani kot prizori ter razmejeni s samostojnimi vrsticami in ločili (narekovaji, velika začetnica, končna ločila), je drugi v prepletu monologa, dialoga, notranjega monologa in doživljenega govora znatno bolj sodoben in zapleten. V romanu *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića (1980), filmskega in televizijskega režiserja ter scenarista in kolumnista, je govor osrednji strukturni, tematski in kompozicijski princip, zato ga nekateri kritiki razlagajo kar kot glavnega junaka romana. Četudi roman ni skrajni primer dialoškega ali konverzacijskega romana, v katerem bi bile vse informacije podane v obliki govornih izjav (kot je npr. roman *Prevara*), je govorna struktura odločilna tudi za povezovalne pripovedne odlomke, v katerih sicer prevladuje knjižna slovenščina, kar naj ponazori odlomek (Vojnović 2008: 47–48):

⁷ Scenarizacija je termin, ki sem ga predlagala (Zupan Sosič 2012: 361) za poimenovanje vnosa dramskih prvin v roman in s tem rahljanja epskega jedra, saj je sodobni slovenski roman v zadnjih desetletjih čedalje bolj podoben scenariju. Glede na Bahtinov izraz romanizacija literarnih zvrsti (ali npr. splošna termina lirizacija in esejizacija romana) se mi zdi scenarizacija ustrežnejši kot dramtizacija ali mogoče celo dramizacija: prvi je že pomensko zaseden, drugi pa bi lahko deloval nejasno.

»Kaj je? A je šla mamica v službo?«

»Končno! Pizda ji ... Tečna je, k je fotr dons spet u Kubani, do jutri! Spet bo ob petih zjutri s Terzičem po Fužinah ...«

Dejanov fotr, Duško Mirtič, zvani agent nula nula tri, je teški intelektualac, ki je celo hodil na faks in dogural do tretjega letnika gradbeništva. A potem je uletela mamica Sonja in mali Dejan. I piši kući propalo. Duško se ga je lepo zaposlil pa rintal po cele dneve pa to, potem pa pride osamosvojitvev in so mu Slovenci jebali nanine nane nanu. So ga izbrisali.

Ne samo v zgornjem odlomku, tudi v celotnem romanu je izpeljana podobna razlika med govorno izjavo in pripovednim (veznim) delom, saj deluje govor realistično zaradi posnemanja naravnega govora, medtem ko je pripoved bolj podrejena knjižnemu idiomu. Ker je govor v literarni pripovedi vedno le simulacija resničnega »predliterarnega« govora, je logično, da se govorna izjava ne more povsem približati pogovornemu jeziku in da to počne na naslednjih ravneh nedosledno: besedišče (*pizda, tečna, fotr*), skladnja (kratke in/ali nedokončane povedi, vprašalne in vzklične povedi, izpusti, pogovorni besedni in stavčni red), glasoslovje (redukcija in s tem v zvezi pogovorna izgovorjava: *k, fotr, zjutri*). V primerjavi s pripovednim delom, v katerem prevladuje prilagoditev na ravni besedišča (*fotr, zvani, faks, dogural*), je v govorni izjavi več skladenjskih in glasoslovnih prilagoditev, čeprav je pomemben tudi slovarki mimetizem. Na splošno pa oba, govorno izjavo in pripovedno vez, označuje poseben jezikovni preplet slovenskega knjižnega in pogovornega (ljubljankega) jezika ter sestavin južnoslovanskih jezikov, ki je učinkovit predvsem zato, ker se je s svojo verističnostjo zelo približal resnični govorici Fužin oz. prišlekov iz bivše Jugoslavije. Podoben tovrstni jezikovni poskus je izpeljal že Andrej Skubic v romanu *Fužinski bluz* (2001), a je bila »čefurščina« samo ena od govoric in tudi ne tako prepričljiva kot v obravnavanem romanu.

Romanesknj govor je sestavljen iz monologov glavnega junaka, najstniškega upornika Marka, ter dialogov ostalih literarnih oseb (in Marka). Literarni učinki tovrstne jezikovne zlitine so izvor simpatičnosti in privlačnosti govora – pisatelj si namreč prizadeva vzdrževati stalno napetost romana in bralno privlačnost, kar je tudi eden od osnovnih vzgibov drame ali scenarija. Scenarizacija romana ni prispevala samo k vizualizaciji bralnih podob, ampak z estetiko istovetnosti, simplifikacijo in humornostjo⁸ tudi k splošni preprostosti romana. Če so bralci opazili rušenje romaneskosti in prehajanje v scenarističnost, četudi niso vedeli, da je roman pravzaprav priredba scenarija (najprej je bil napisan scenarij, nato predelan v roman, kmalu po izidu romana je bila uprizorjena istoimenska monodrama, leta 2013 pa je avtor

⁸ Povezava humorja in tragike v prelomnih trenutkih je kvalitativni presežek pripovedi, predvsem na koncu romana, ko se na grenko-sladek način iztrga iz močne čustvene situacije. Ker je vzdrževati stalno humorno kondicijo skozi celoten roman zahtevno pripovedno načelo, se v *Čefurji raus!* dogajajo ponovitve istih dovtipov, smešnic, humornih zasukov. Prav tako humornost večkrat temelji le na izjavah, ki se ponavljajo v nedogled, npr. *Jebala ga Olimpija in Čučić da ga jebó, jebala ga njegova nervoza, pička ti materina blesava, ma idi budalo, mamicu mu pedersku, bojo moj kurac, ti si prfuknjen ...* Tudi če izhajamo iz stališča, da kletvice prepričljivo gradijo podobo povprečnega pripovedovalca z zožanim horizontom), deluje ponavljanje istih vzorcev pri branju romana znatno bolj monotono kot pri gledanju filma.

režiral še istoimenski film), je na scenarističnost⁹ in s tem umanjkanje literarnosti eksplicitno opozoril Vlado Žabot (Zlobec 2009: 14).

Skozi dialoškost v ožjem in širšem smislu razvija Vojnović temo neasimilacije govora in hkrati problematičnost asimilacije nasploh, medtem ko se Maruša Krese (1947–2013) v romanu *Da me je strah?* (2012) skozi dialoškost posveča temi partizanstva, sprevačanja zgodovinskih resnic in etične odgovornosti do zgodovinskega in družinskega spomina. Njen žanrsko sinkretičen roman vključuje več dialoškosti v širšem smislu, kar omogoča večperspektivna optika, s pomočjo katere je v usta protagonistov vojne in povojne generacije položen niz pričevanj. Čeprav so pripovedovalci trije, ona, in njuna hči, odmeva iz pripovedi pestra polifonija – poleg glasov pripovedovalcev in njihovih notranjih monologov so prisotna tudi nefiltrirana mnenja stranskih oseb. Večperspektivna optika prepleta namreč moško in žensko perspektivo, starševsko in otroško, vojno in povojno, ideološko (komunistično) in neideološko, slovensko in neslovensko, izkušensko in vizionarsko (Zupan Sosič 2014: 26–27). Da gre za sodoben primer dialoškega romana, nakazuje že sam naslov v pogovorni vprašalni obliki, v kateri je monolog dialoško strukturiran, kar velja tudi za celoten roman. Dialogi in polilogi so zapisani tradicionalno, govorne replike osamosvojene v vrsticah in omejene z ustreznimi ločili – kljub tradicionalnosti zapisa govora so prehodi med slišnim in neslišnim govorom, tj. med dialogi, monologi ter notranjimi monologi, mehki in pretočni, tako da bralci večkrat ne zaznamo, da se je notranji monolog že prevesil v pogovor ali obratno, hkrati pa sta tudi pripovedovanje in opisovanje oblikovana po govorni logiki, kar ponazarja naslednji odlomek (Krese 2012: 140):

Saj sem vedela, da bi morala že zjutraj k frizerju. Tu stojim zdaj pri šivilji, ki mi oža obleko.

»Shujšali ste spet,« pravi.

Le kaj se izgovarja.

»Kako lepo blago,« pravi. »Nazadnje sem takega imela v rokah pred vojno.«

Prinesel mi ga je iz Grčije. Vedno mi prinese kaj lepega. In vsakič se vprašam, kaj vse se skriva v njem. V tem človeku. Vedno znova presenetiti. Pravzaprav ga še zdaj zares ne poznam. Šivilji ne povem, od kod mi to blago. Saj to bi bilo tako kot pri frizerju. Tako je novice raztrobljene po celem mestu. Pa še malo dodajo. Samo malo. Ampak to malo postane v hipu preveč.

Kaj ne more ženska malo pohiteti? Frizer? Bom pravočasna?

Dialoški monolog v odlomku, v katerem se pripovedovalka sprašuje, ali bo utegnila k frizerju, in se pravzaprav kesa, da tega ni storila že zjutraj, se preveša v dialog s šiviljo in notranji monolog (Le kaj se izgovarja. Frizer? Bom pravočasna?). Posebno govorno zlitino ter modifikacijo klasičnega in notranjega monologa dokazujejo naslednje značilnosti: izpust napovednih stavkov ali govornih oznak ter

⁹ Scenarističnost sama na sebi še ne bi smela biti vrednostni kriterij (primer je že omenjeni roman *Prevara*); v romanu *Čefurji raus!* se zdi pomanjkljivost težnja ustvariti like, ki bi delovali čimbolj resnično, pri tem pa zanemarjanje fiksijskih literarnih načel, kot so npr. redukcija, koncentracija in sinteza, kar sproži motečo razlagalnost ali pojasnjevalnost govornih izjav ter s tem tudi predvidljivost celotnega pripovednega besedila.

(nekaterih) grafičnih zapisov citatov oziroma narekovajev, skladenjsko prilagajanje pogovorni skladnji (redukcija, ponavljanje ključnih besed, npr. *prinese, malo*), prevlada vprašalnih in eliptičnih stavkov. V odlomku pričara pisateljica z govorno zlitino notranji nemir pripovedovalke, ki ni samo osebne narave, saj se ta zaveda, da so z njeno partijsko funkcijo postale tudi nekatere intimnosti (podarjeno blago) družbene in jih prav zaradi težkega bremena »javnosti« ne bi rada razkrivala več, kot je nujno.

Zamegljevanje meja med monologom, dialogom, notranjim monologom, doživljenim govorom in prvoosebni pripovedovanjem prizor pri šivilji posedanji in dinamizira ter poveča vtis pristnosti in resničnosti, hkrati pa pričakuje od bralca večjo raziskovalno in deduktivno spretnost zaradi rahljanja linearnosti zgodbe in posledično vrzeli med izrečenim in zamolčanim. Prevlada dialoga in dialoščnosti je pripoved obarvala z enigmatičnostjo, saj si nizanje monologov, dialogov in doživljenega govora ne prizadeva ustvariti trdne zgodbe in zato njeno konstrukcijo prepušča samim bralcem, kar istočasno poveča užitek raziskovanja besedila. Sinkretičnost pa ne vnaša samo enigmatičnosti, ampak tudi sugestivnost, ki jo lahko pojasnim z Wittgensteinovo (2005: 35) mislijo: »Neizrekljivo (to, kar se mi zdi skrivnostno in česar nisem zmožen izgovoriti) morda tvori ozadje, na katerem tisto, kar sem mogel izreči, dobiva pomen.«

Prav sinkretičnost govornih tehnik je hkrati tudi najočitnejše razlikovalno merilo obeh romanov: tradicionalnejši roman *Čefurji raus!* največ pozornosti posveti karakterizaciji skozi govor, sodobnejši *Da me je strah?* pa z eklektičnostjo govora razlomljenosti zgodovinske resnice, reflektirani z večperspektivnostjo in inovativno družbeno kritiko. Delež dialogov, ki je v obeh romanih podoben po količini in klasični označenosti, torej z osamosvojenimi vrsticami in narekovaji, prispeva k scenarizaciji in vtisu govornega jezika, ni pa nosilec inovativnosti: v prvem romanu deluje kot tradicionalna pripovedna (retorična) strategija v okviru pripovedovalca, z očitno težnjo po izpisovanju pregledne zgodbe in karakterne komike, v drugem pa kot tehnika večperspektivnosti. V obeh romanih pa bi lahko, podobno kot za roman *Traktat o luščenju fižola* poljskega pisatelja Wiesława Myśliwskega, trdili, da jezik ni samo osnova, ampak tudi metoda pisanja, ki je hkrati odkrivanje sveta. Čeprav so ti trije romani tematsko različni, jih družijo govorna dikcija, ki ustvarja vtis povezanosti govora in mišljenja ter sedanjosti pripovedovanja oziroma učinek t. i. žive proze¹⁰ oziroma žive pripovedi – to oznako bi lahko prenesli tudi na ostale sodobne slovenske romane, v katerih prevladuje posredovanje govora.

VIRI IN LITERATURA

H. Porter ABBOTT, 2002: *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge, New York: Cambridge UP.

¹⁰ Pavlovič (2014: 461) v spremni besedi romana *Traktat o luščenju fižola* idejo žive proze razlaga kot pripoved, ki stremi k vsakdanjemu govoru, h govornemu jeziku ter se tem, ko zavrača literarno konvencijo pisanega jezika, vrača k izvorom govora. Prednost živega jezika pred ustaljenim literarnim jezikom je po mnenju Myśliwskega v tem, da prvi lažje zaobjame duha sodobnega sveta.

- Meyer Howard ABRAMS, 1999⁴: *A glossary of literary terms*. Fort Worth idr.: Harcourt Brace College Publishers.
- Ann BANFIELD, 1982: *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*. Boston: Routledge.
- Robert Alain de BEAUGRANDE, Wolfgang Ulrich DRESSLER, 1992: *Uvod v besedilosllovje*. Prev. A. Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.
- Saša BENULIČ, 1994: *Narativni diskurz v romanih toka zavesti: Analiza romanov in vrednotenje Genettove analitične metode: Magistrska naloga*. Ljubljana: FF.
- Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- David K. DANOW, 1997: *Models of narrative: Theory and practice*. Basingstoke, London: Macmillan.
- Monika FLUDERNIK, 2009: *An introduction to narratology*. London, New York: Routledge.
- , 1993: *The fictions of language and the languages of fiction: The linguistic representation of speech and consciousness*. London, New York: Routledge.
- David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN, 2008²: *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London, New York: Routledge.
- Alenka KORON, 1988: O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* 11/1. 51–63.
- Janko KOS idr., 2009⁵: *Leksikon Literatura*. Ljubljana: CZ.
- Maruša KRESE, 2012: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga.
- Geoffrey N. LEECH, Michael H. SHORT, 1981: *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.
- Jesse MATZ, 2004: *The modern novel: A short introduction*. Oxford: Blackwell.
- Uroš MOZETIČ, 2000a: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega glediščenja in žariščenja: Ljudje iz Dublina Jamesa Joycea. *Primerjalna književnost* 23/2. 85–108.
- , 2000b: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: ZIFF.
- Neal R. NORRICK, 2008²: Conversational storytelling. *The Cambridge companion to narrative*. Ur. D. Herman. Cambridge: Cambridge UP. 127–42.
- Staša PAVLOVIĆ, 2014: Knjiga naključij in usode (spremna beseda). Wiesław Myśliwski: *Traktat o luščenju fižola*. Prev. S. Pavlović. Ljubljana: MK (Knjižnica Kondor). 459–73.
- Bronwen THOMAS, 2012: *Fictional dialogue: Speech and conversation in the modern and postmodern novel*. Lincoln, London: University of Nebraska press.
- , 2008²: Dialogue. *The Cambridge companion to narrative*. Ur. D. Herman. Cambridge: Cambridge of university press. 80–94.

- Jože TOPORIŠIČ, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: CZ.
- Vladimir TUMANOV, 1997: *Mind reading: Unframed direct interior monologue in European fiction*. Amsterdam: Atlanta.
- Goran VOJNOVIČ, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
- Marijan ZLOBEC, 2009: Oče kresnika Vlado Žabot kresniku ob rob. Literatura, ki pušča mnoge praznine. *Delo* 148. 14.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2012: Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja, 31). 359–67.
- , 2014: Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 59/1. 21–43.
- Katie WALES, 1989: *A dictionary of stylistic*. London, New York: Longman.
- Gero von WILPERT, 1989⁷: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A. Kroner.
- Ludwig WITTGENSTEIN, 2005: *Kultura in vrednota: Mešani zapiski, izbor iz zapuščine*. Prev. A. Učakar. Ljubljana: Študentska založba.

SUMMARY

There has been a substantial increase in the use of rhetorical paragraphs and their combinations in the Slovene novel in recent decades (between 1990 and 2015), yet not much theoretical research has been done on this topic. The author of the article attempts to fill in this gap by exploring the speech within the field of the contemporary narrative theory as well as by defining distinct types of speech. To simplify the terminology, she proposes two (original) solutions. The first one is an understanding of verbal communication as a text type closely connected to narration, in which speech and mind are merged into one category. The second proposed solution is a differentiation between internal monologue and free indirect speech. Since Slovene theory of literature differentiates them on a grammatical basis, she proposes a criterion of extent, double vision, and coherence.

Research in the contemporary Slovene novel has shown an increase in the share of speech because of the mimetic tendency and differentiation of speech as a means of characterization, as well as the tendency for deautomatization and renovation of narration. The author analyzed the novels *Čefurji raus!* by Goran Vojnovič and *Da me je strah?* by Maruša Krese. The former is an example of a traditional presentation of monologue and dialogue, i.e., with speech tags and dialogue as a part of a “screenplay,” whereas the latter is a combination of monologue, dialogue, interior monologue, and free indirect speech, all of which make the novel more contemporary and complex. In both novels, the most obvious criterion of distinction is the syncretism of their speech techniques: while the more traditional *Čefurji raus!* focuses mostly on character comedy, the more contemporary *Da me je strah?* is closer to polyphony/heteroglossia and consequently open to innovative social criticism.

UDK 821.163.6.09-32Simčič Z.

Rok Smrdelj

Ilirska Bistrica

ROMAN *PREBUJENJE* – PRVENEC ZORKA SIMČIČA¹

Članek se ukvarja z romanom *Prebujenje* (1943), ki ga je napisal slovenski pisatelj Zorko Simčič. V ospredju je vprašanje interpretacije romana, vprašanje njegove vloge v medvojni slovenski književnosti in vprašanje njegove recepcije. *Prebujenje* je meščanski psihološki roman, ki je nastal kot reakcija na tedaj prevladujočo kmečko pripovedno prozo. Protagonist romana je dijak Dušan Biljanski, pisec humoresk in feljtonov, ki si želi napisati veličastno literarno delo. Glavni razlog, ki je Simčiča spodbudil k pisanju, je bil razpis za Finžgarjevo literarno nagrado. Čeprav je ni prejel, se je Nova založba odločila za izdajo. Roman je prejel Prešernovo nagrado mesta Ljubljane in bil kritiško pozitivno sprejet. Čeprav doslej še ni bil literarnovedno obravnavan, ne moremo trditi, da je bil zamolčan.

Ključne besede: meščanski psihološki roman, dijaški roman, medvojna slovenska književnost, literarna recepcija

The paper deals with the novel *Prebujenje* (1943), written by the Slovenian writer Zorko Simčič. The main issues addressed in the paper are the question of interpretation of the novel, the question of its role in the Slovenian wartime literature, and the question of its reception. *Prebujenje* is a bourgeois psychological novel that was conceived as a reaction to the until then prevailing rural narrative prose. The protagonist of the novel is the student Dušan Biljanski who writes humorous short stories and feuilletons and wants to write a great literary work. The main reason that Simčič decided to write the novel was the Finžgar literary award. Although the novel eventually did not receive the award, the publishing house Nova založba nevertheless decided to publish it. The novel has received the Prešeren Award of the city of Ljubljana and has been positively accepted by literary critics. While the novel has not received a literary analysis, it would be incorrect to say that it has been ignored.

Keywords: bourgeois psychological novel, student novel, Slovenian wartime literature, literary reception

0 Kratka analiza vsebine in zgradbe

Že podnaslov dela *Roman iz dijaškega življenja* razkriva, da zgodba govori o življenju dijakov in njihovih mladostniških pripetljajih. V središču dogajanja so Dušan, Jože in Milan, trije nadobudni dijaki in prijatelji, ki se v času okupacije med drugo svetovno vojno šolajo na ugledni ljubljanski gimnaziji. Roman je oblikovan kot poro-

¹ Razprava je nastala na podlagi prvostopenjskega bolonjskega diplomskega dela *Prebujenje Zorka Simčiča: Vprašanje interpretacije, vloge romana in recepcije*, za katero sem prejel Prešernovo nagrado Filozofske fakultete za leto 2014. Za pomoč pri njenem nastajanju se zahvaljujem mentorju red. prof. dr. Matevžu Kosu in akademiku Zorku Simčiču. Razprava dopolnjuje diplomsko delo. Vključuje dodatne vire, na katere me je opozoril red. prof. dr. Miran Hladnik. Zahvaljujem se tudi doc. dr. Urški Perenič za natančno branje članka in konstruktivne komentarje.

čilo o šolskem letu: prične se konec poletja z Jožetovim prihodom v dijaško sobo in konča v pozni pomladi, ko Milan umre in se Jože vrne na podeželje.

Roman ima avtobiografsko zasnovo. Protagonist zgodbe je Dušan Biljanski, ki je prikazan kot mlad, ambiciozen literat, ki se preživlja s pisanjem podlistkov, humoresk in kozerij.² Njegova želja je osvojiti vso vednost, zato se neprestano posveča študiju.³ V romanu spremljamo njegovo dozorevanje, ki doseže vrh v spoznanju, da je kaj takega nemogoče doseči. Po tej plati se *Prebujenje* nagiba k *Bildungsromanu*, ki pa ga ne bi mogli imeti za prevladujočo žanrsko oznako, saj Dušanov razvoj ni v ospredju zgodbe, ampak je le ena od dimenzij romana.

Avtobiografski elementi se kažejo tudi v Dušanovih spominih. Bralec izve, da je nekoč napisal razpravo o združništvu, za katero je prejel šolsko nagrado.⁴ Nadalje opisuje prve spomine v gledališču, ko je s staršema gledal *Hamleta*, pri čemer ponosno pripoveduje o očetu – ta mu ni mogel nuditi materialnega blagostanja, a ga je kot otroka vseeno peljal v gledališče.⁵ Pomembno avtobiografsko dejstvo je tudi, da je Dušan v prikazanem šolskem letu neuspešen.⁶ Za razumevanje Simčičevega opusa je najpomembnejša avtobiografska vzporednica Dušanov življenjski načrt, po katerem naj bi napisal veliko literarno delo: »Misli so, toda jaz hočem napisati nekaj velikega. Zelo velikega! Koliko časa že nosim načrt v glavi, pa se ne morem spraviti k pisanju. Bojim se. Velike kompozicije ...! [...] Toda napisal bom. Velikanska stvar bo. Če bom živ, ga bom napisal.« (Simčič 1943a: 55–56) Odlomek je jasen opis Simčičevega življenjskega projekta, realiziranega kot roman *Poslednji deseti bratje* (2012), ki v avtorjevem opusu predstavlja ustvarjalno kulminacijo.⁷ Z njim je Simčič uresničil glavno Dušanovo intenco: »Nekaj novega hočem. Popolnoma drugačnega od vsega, kar so do sedaj napisali. To bi rad ustvaril jaz!« (prav tam: 330)

Dušanova najboljša prijatelja sta Jože in Milan. Dušan predstavlja meščana, Jože pooseblja kmeta, medtem ko je Milan sanjava pesniška duša. Nekateri navajajo, da gre za tri plasti avtorja samega.⁸ Ostali dijaki so poimenovani z vzdevki. Med njimi je v dogajalnem ospredju Zelenko, ki Dušana povabi domov, da bi inštruiral njegovo mlajšo sestro Marijano. Zelenkov oče je pravnik, velik ljubitelj slikarstva in književnosti, zato se z Dušanom dobro razume. Med profesorji je najbolj priljubljen Vencelj

² Tudi Simčič je kot dijak objavljaval humoreske. Njihov izbor je izšel v knjigi *Tragedija stoletja* (1944). Božidar Borko jih je primerjal s *Prebujenjem* in pri tem ugotovil naslednje: »Ne samo, da zasledimo iste osebe, kakor sta Ščuka in Zelenko, tudi ves pisateljev esprit in stil kažeta celo v humorju in satiri isto prevladovanje intelektualnosti nad emocionalnostjo, isto ljubezen do paradoksov in do ironije, isto lahkotno in večšo roko v oblikovanju tvarine.« (1944: 3) Navedene podobnosti lahko označimo za temeljne značilnosti Simčičevega zgodnjega proznega ustvarjanja.

³ To je najbolj izrazit avtobiografski element: »Mislim, da je največ mene v razmišljujočem Dušanu, v tem na neki način še vedno pubertetniški, a vendar že faustovski obsedenosti, želji po vedenju vsega, odkrivanju neznanega, deloma pa tudi v poetični psihi Milana.« (Simčič 2013: 59)

⁴ Simčič je osemnajstleten prejel nagrado za razpravo o mladinskem združništvu (Simčič 1998: 134).

⁵ Simčič podobno pripoveduje o očetu, ko omenja prvi obisk v gledališču. Prim. Simčič (2007: 44–45).

⁶ Simčič je bil neuspešen v tretjem letniku: »Dostikrat se spomnim na Jožeta Košarja, kasnejšega urednika Obzorij, ki me je v tretji gimnaziji poslal k izpitu iz latinščine, me pri izpitu vrgel, tako da sem moral leto ponavljati, za kar sem mu še danes hvaležen.« (Simčič 2007: 45)

⁷ Na kontinuiteto prvi opozori Matevž Kos, ki pravi, da je odlomek »znotrajfikijska, a nenavadno točna napoved pisateljevega poznega dela, velikega romana *Poslednji deseti bratje*« (2012: 6).

⁸ Prim. Debeljak (1943: 3) in Pogačnik (1999: 186).

Korza, profesor zgodovine. Dijaki navkljub revščini, lakoti in negotovi prihodnosti ohranjajo optimizem, agilnost in vedoželjnost, ki se kaže v nenehnih intelektualnih razglabljanjih. Poleg zunanjega dogajanja spremljamo tudi »notranji« svet akterjev, njihovo miselno rast.

Osrednje dogajanje je postavljeno v Ljubljano. Roman se izogne omembi časovnega⁹ in prostorskega¹⁰ konteksta, kar je moteče zaradi dveh razlogov: pojavljajo se neprestane aluzije na romaneskni prostor in čas, hkrati pa je apolitično vedenje neskladno s svetovljansko razgledanimi dijaki, z njihovimi profesorji in ostalimi osebami v romanu.¹¹

Zgradbo *Prebujenja* sestavljajo trije deli: prvi je razdeljen na dvanajst poglavij, drugi na trinajst, tretji pa na pet. Linearna pripovedna struktura je prekinjena z mnogimi retrospektivami,¹² simultanimi dogodki¹³ in notranjimi monologi. Avtorjev slog je intertekstualno bogat in duhovit. Dogodki in refleksije so opisani izčrpno in natančno.

V romanu prevladujeta avktorialni in prvoosebni pripovedovalec.¹⁴ Avktorialnega pripovedovalca imamo v zgodbi takrat, ko dogajanje opazuje iz neke širše perspektive. Na nekaterih mestih se pripovedno težišče premakne iz njegovega fokusa na glavne romaneskne osebe, pri katerih imamo prvoosebnega pripovedovalca, ponekod tudi drugoosebnega.¹⁵

1 Okoliščine nastanka

Zorko Simčič je zaključil nižjo klasično gimnazijo v Mariboru. Študij je nadaljeval na državnem učiteljskišču, ki ga je prekinil zaradi Hitlerjeve okupacije Maribora in ga kot begunec dokončal leta 1943 v Ljubljani. Istega leta se je kot izredni študent vpisal na Filozofsko fakulteto. Roman je napisal oktobra 1942 v dveh tednih. O njegovem nastanku je prvič spregovoril v intervjuju, ki je bil objavljen kmalu po izidu *Prebujenja*:

⁹ Druga svetovna vojna in slovenska državljanska vojna.

¹⁰ Okupirana Ljubljana, ki je bila kot edino slovensko mesto med letoma 1942 in 1945 obkrožena s fortifikacijo.

¹¹ Simčičev zagovor: »Kolikor vem, so se vsa literarna medvojna dela 'umikovala' opisu dogodkov med revolucijo in samoobrambo, ker je človek lepo-slovja čutil, da je dogodkom preblizu. [...] Ne velja samo za filozofijo, da *doctrina debet esse in tranquillitate*. Samo tako lahko uspe pisatelju pobegniti pred skušnjavo črno-belega risanja. - Drugi razlog je morda, da si se tako umaknil strahotni dnevni psihozi. Podobno se je v tistih letih dogajalo tudi s poezijo: Severin Šali, Dušan Ludvik, Vinko Beličič, Mitja Šarabon ... So pa v mojem romanu zamaskirani kakšni medvojni dogodki – Milanovo podoživljanje bega slovenskih prostovoljcev iz Hrvaške – ko so nas, umikajoče se v Slovenijo, razjarjeni Hrvati zasledovali, psovali s 'srbskimi hlapci', nas kamnali.« (Simčič 2013: 58) Njegov položaj gre razumeti. Toda če ni obravnaval konteksta, v katerem živijo njegovi junaki, bi bilo bolje, da bi se mu popolnoma izognil, saj se je – zaradi njegovega upoštevanja in neproblematiziranja hkrati – ujel v solipsizem.

¹² Najdaljša retrospektiva je Jožetovo pripovedovanje o materi, ki deluje kot zgodba v zgodbi.

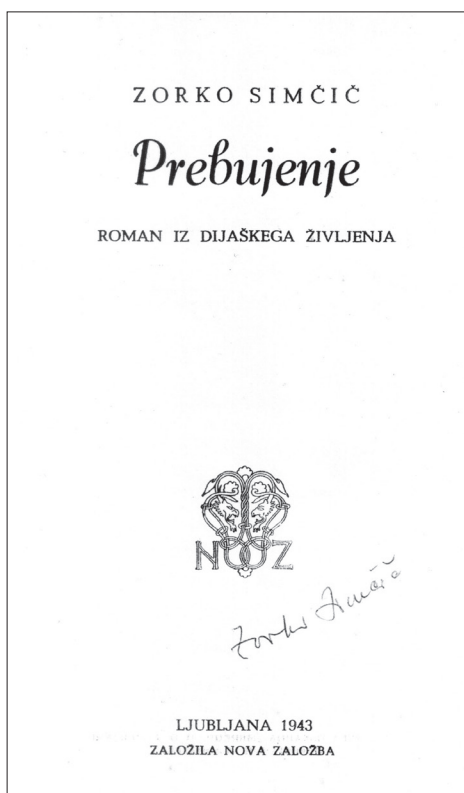
¹³ Jožetovo in Milanovo preživljanje počitnic v koči časovno sovпада z Dušanovim obiskovanjem Zelenkovih.

¹⁴ Termina sta uporabljena v kontekstu tipologije Janka Kosa.

¹⁵ Primer drugoosebnega pripovedovalca je Milanovo pismo Roži.

Predvsem moram povedati, da sem imel roman že dolgo zasnovan. Dušanu v Prebujenju sem dal precej avtobiografskih potez in gotovo je tudi v tem zanimivost romana, da sam prikazuje, kako je nastajal. Ko sem se vrnil iz Gonarsa, sem se vrgel na pisanje. In še ena stvar je bila, ki me je silila, da sem se podvical s pisanjem. To je bil razpis Finžgarjeve literarne nagrade. Nisem hotel zamuditi ugodne prilike, da bi nekje poskusil stopiti na dan z večjim tekstom. Sprva nisem vedel, ali bi poslal ali ne. [...] Potem pa sem se odločil, kajti hotel sem priti na jasno. Pa je bilo! (Simčič 1943b: 3)

Avtor je idejo o romanu razvijal dolgo. Povod za njeno realizacijo je bil natečaj za Finžgarjevo nagrado.¹⁶ Čeprav Simčič ni prejel prve nagrade (triumfiral je roman *Sveta zemlja* Janka Modra), se je Nova založba¹⁷ odločila za izdajo. Knjigo je natisnila tiskarna Merkur, opremil jo je arhitekt Vlado Gajšek.



Slika 1: Naslovna stran romana z avtorjevim podpisom.

¹⁶ Žirijo je sestavljalo pet članov, med katerimi sta bila za knjižno izdajo *Prebujenja* najverjetneje zaslužna France Koblar in Silvo Kranjec (Simčič 2013: 60).

¹⁷ Leta 1917 jo je ustanovila Krekova katoliška skupina. Najprej je delovala kot zadruga, od leta 1939 pa kot družba. Njen edini predsednik je bil Fran Saleški Finžgar. Leta 1947 je bila ob nacionalizaciji ukinjena (Dolar 1994: 25–26).

Roman je prejel Prešernovo nagrado mesta Ljubljana. Prejeli so jo avtorji naj-uspešnejših knjig, predvsem tisti, ki so bili doma iz Ljubljane. Prešernove nagrade za leto 1943 (podelitev je bila 7. 2. 1944) je podelil generalni tajnik Franc Jančigaj, ki je opravljal dolžnosti župana Ljubljane; po predlogu razsodišča¹⁸ jo je prejelo pet avtorjev (Debeljak 1944a: 3).¹⁹ Simčič se podelitve ni mogel udeležiti, saj je šel v Trst na pogreb brata Mirka, ki so ga kot domobranca ubili na Primorskem.

Finžgar ni bil navdušen nad *Prebujenjem*,²⁰ toda Simčiča je spoštoval, kar je razvidno iz pisma, ki ga je poslal Ksaverju Mešku.²¹ V petem odstavku mu sporoča: »Sedaj smo sprejeli v Novi založbi kar tri rokopise: Gosarjevo Božje kraljestvo na zemlji, Modrovo Sveto zemljo (nagrajena) in Simčičeve Brezdomce. Ta zadnji je mlad fant (v V. pripravnici) talent, psiholog. Hvala Bogu, da se tako mladina odlično izživlja v literaturi. Ne bo še konec lepe slovenske knjige.« (1996: 140) Omenjeni so *Brezdomci* in ne *Prebujenje*. To ni Finžgarjeva napaka, ampak prvotni naslov Simčičevega romana. Do zamenjave naslova je prišlo zaradi zamenjave okupatorja: roman je nastal v času italijanske okupacije, v tisk pa je šel v obdobju nemške. Dva izmed junakov, Dušan in Milan, sta begunca iz dela slovenskega ozemlja, ki so ga zasedli Nemci. Ko je po italijanski kapitulaciji v Ljubljano prišla nemška vojska, se je med begunci pojavil strah. Skrbelo jih je, da se bodo Nemci začeli spraševati, zakaj je v Ljubljani na tisoče beguncev s Štajerske. Zaradi takšnih okoliščin je Finžgar predlagal spremembo naslova. Simčič je dal nov naslov po Župančičevi pesmi *Prebujenje*, ki je že od začetka uvajala vse tri dele romana (Simčič 2013: 59). Prvotni naslov označuje skupni status vseh treh glavnih oseb: Dušan je iz Maribora, Milan je s Pohorja, Jože je doma z Dolenjske, vendar se ima za brezdomca, ker ni v stiku z zemljo. Begunstvo je glavna tema Simčičevega opusa in pomembna dimenzija njegove življenjske poti. Kljub temu je drugi naslov ustrežnejši, saj je tema tujstva v *Prebujenju* le nakazana, ni pa še problematizirana; je bolj okoliščina kot pa predmet umetniške obdelave.

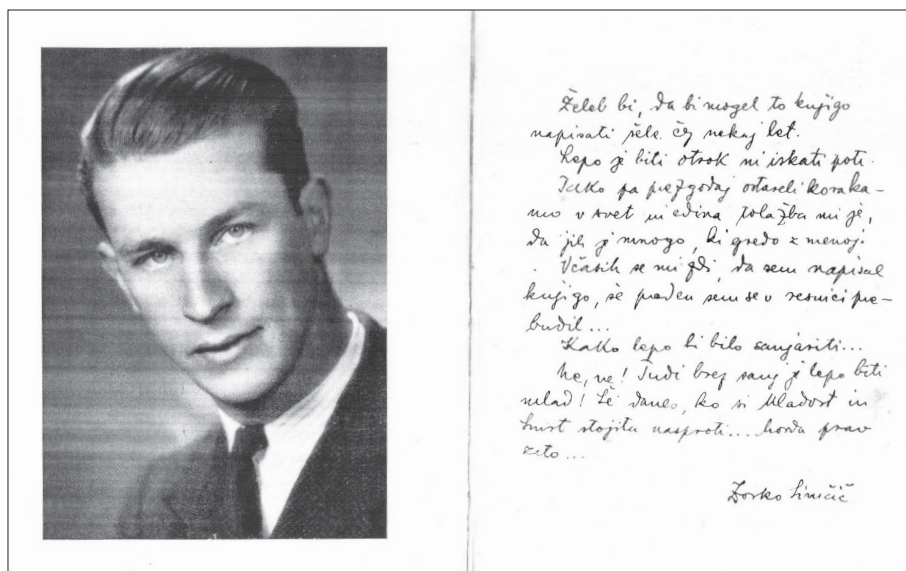
Simčič je bil med vojno zelo dejaven na kulturnem področju. Z objavami v revivalnem tisku, z izdajo prvenca in zbirke humoresk je odkrito kršil kulturni molk, ki ga je januarja 1942 javno razglasila OF. Določbo so kršili tudi nekateri drugi avtorji, zlasti sodelavci revije *Dom in svet*. Kot reakcija na kulturni molk se je pojavila akcija Zimska pomoč. Njen idejni pobudnik je bil Narte Velikonja, ki jo je oblikoval kot socialno pomoč za vojne begunce s Štajerske in Gorenjske. Sredstva je pridobivala z različnimi akcijami – dve izmed takšnih sta bili Ljudska knjižna tombola in Bibliografska knjižna tombola. Za to priložnost je Zimska pomoč od Nove založbe odkupila sto izvodov *Prebujenja*, jim dodala Simčičev portret in avtorjevo rokopisno posvetilo ter jo na tomboli prodajala kot dodatno izdajo. Poleg *Prebujenja* je izdala še mnoga druga dela slovenskega leposlovja (prav tam: 60).

¹⁸ Razsodišče, ki mu je predsedoval Janko Pretnar, so sestavljali Božidar Borko, Pavel Karlin, Janko Moder in Tine Debeljak (Debeljak 1944a: 3).

¹⁹ Poleg Zorka Simčiča so jo prejeli še: Janez Jalen (trilogija *Bobri*), Jože Dular (roman *Krka umira*), Ivan Matičič (povest *Petrinka*), Severin Šali (pesniška zbirka *Srečavanja s smrtjo*) (Debeljak 1944a: 3).

²⁰ Gl. poglavje *Recepcija*.

²¹ Finžgar je pismo poslal 16. februarja 1943. Gre za petinosemdeseto pismo (skupno mu jih je poslal sto triindvajset), ki ni krajevno označeno in podpisano. Najverjetneje je nastalo v Ljubljani.



Slika 2: Simčičev portret in avtograf, ki sta bila dodana k izdaji za bibliografsko knjižno tombolo.

Roman danes hrani štiriindvajset slovenskih knjižnic. NUK ima dva izvoda. Prvega so prejeli 22. 10. 1943, približno v času, ko je roman izšel, drugega, arhivskega, ki je trenutno nedostopen za uporabo, pa 18. 10. 2000.²² Nenavadno je, da se roman ni znašel v D-fondu,²³ čeprav je bil s *Tragedijo stoletja* uvrščen na seznam izločenih knjig in revij.²⁴

2 Položaj romana v medvojni slovenski književnosti

Medvojno slovensko književnost postavljamo v obdobje med letoma 1941 in 1945. Takšna periodizacija ne ustreza literarnozgodovinskim označevalcem, kajti letnici 1941 in 1945 ne pomenita preloma v slovenski književnosti, ampak zaznamujeta začetek in konec nekega političnega dogajanja. Literaturo tega obdobja je mogoče razdeliti prostorsko: na literaturo, ki je nastajala v internaciji, zaporih, na bojiščih in na tisto v okupirani Ljubljani. Medvojna dela so na splošno idejno in estetsko razno-

²² Za podatka se zahvaljujem Heleni Janežič.

²³ Bistvo fonda je bilo v hranjenju gradiva, ki je v obdobju socializma nastajal v emigraciji, toda v njem je končal tudi velik del medvojne literature, ki so jo ustvarjali revoluciji nenaklonjeni avtorji.

²⁴ Gre za komunistični *Index librorum prohibitorum*, na katerega je komisija – imenoval jo je takratni prosvetni minister Ferdo Kozak – umestila naslove knjig, ki jih je bilo treba odstraniti iz knjižnic in knjigarn. Končni seznam je bil objavljen v novembru 1945 (Gabrič 2008: 64–65). Simčičevi deli sta se pojavili že na prvi različici dokumenta, ki je bila izdana 27. 7. 1945. Na seznamu se nista znašli zato, ker bi bilo v njiju mogoče najti sledove antikomunistične ideologije (omenili smo že, da je *Prebujenje* apolitičen roman), temveč zato, ker je bil njun avtor protirevolucionarno usmerjen.

lika: nekatera so eksplicitno vezana na vojni čas, medtem ko ga druga presegajo.²⁵ Ker je podoba o medvojni slovenski književnosti v slovenskem kolektivnem spominu izkrivljena in deloma nepoznana,²⁶ bo morala slovenska literarna zgodovina v prihodnje to popraviti predvsem z obravnavo tistih del, ki so nastala v Ljubljani.

Pri razumevanju vloge *Prebujenja* v medvojni slovenski književnosti je pomembna proza, ki je v tem obdobju nastajala v okupirani Ljubljani. O njej je med vojno največ pisal Tine Debeljak, ki je leta 1944 objavil esej *Duh medvojne književnosti*, v katerem je opredelil vsebinske in idejne lastnosti tedanje poezije in proze. Še posebej za slednjo je ugotavljal, da

ni vedno tvorna samo naprednost in »modernost za vsako ceno«, temveč tudi tradicija duha, to je – življenje naroda. To vidimo danes, ko smo odrezani od tujega sveta in tujih vplivov ter smo bolj kot kdaj koli navezani sami nase. Po nujnosti razmer smo bili prisiljeni seči po domačih motivih in problemih, postaviti se na stališče realističnega kolektivnega domačijstva, ki smo ga s takim prezirom zapuščali že od subjektivistične Moderne konec stoletja. [...] Hočem reči, da se je po nujnosti zunanjih razmer slovenski umetnik, ki je ostal doma, znašel organsko nujno na gladini domovinsko utesnjene realizma, umirjenega, tradicijskega, ne iznakaženega ne s hipertrofijo idealizma ne materializma, kamor so težile prejšnje struje. (Debeljak 1944b: 260–61)

Debeljak je bil osrednji medvojni literarni kritik, bil je tudi urednik *Doma in sveta*, edine slovenske književne revije, ki je izhajala med drugo svetovno vojno. Opažal je, da se v slovensko literaturo vrača kmečki roman,²⁷ ki mu je bil sam izjemno naklonjen. Zavračal je vse predhodne literarne smeri, ki so se uveljavile po začetku 20. stoletja. Vračanje k domačijstvu in kmečkemu okolju je razumel kot »rešitev iz težav našega [medvojne] časa« (prav tam: 262).

Čeprav je bil Simčič kot nasprotnik revolucije tesno povezan z dominsvetovskim krogom, se je zavestno odločil za odmik od kmečkega romana:

Vem, da je danes moderen kmečki roman, toda jaz kot meščanski sin se v njem ne spoznam, zato pa sem obudil mesto in se bojim, da bom pri njem ostal. Mislim pa, da je zdaj tudi že čas za meščanske romane in probleme, in se mi zdi, da so taka dela, kakor moj skromni prvenec celo potrebna kot reakcija za naturalistične kmečke zgodbe. (Simčič 1944: 6)

²⁵ Navedeno problematiko sistematizacije medvojne slovenske književnosti razvija Viktor Smolej v knjigi *Slovstvo v letih vojne 1941–1945* (1971), ki je sedmi zvezek zbirke *Zgodovina slovenskega slovstva*.

²⁶ To je mogoče trditi tudi glede na to, da je vsebina, ki tvori slovenski kolektivni spomin, zajeta v učnih načrtih osnovnih in predvsem srednjih šol. Najnovejši učni načrt za slovenski jezik za splošne, klasične in strokovne gimnazije – leta 2008 ga je predpisalo Ministrstvo za šolstvo in šport – izpušča omembo kulturnega utripa v medvojni Ljubljani. Razumeti gre, da je selekcija in redukcija obravnavanih tem pri tako širokem časovnem loku neizogibna. Kljub temu je izpust omembe literarne dejavnosti v medvojni Ljubljani pomanjkljivost, ki vsiljuje črno-belo predstavo o medvojni književnosti. Dijak, ki o tem času ne ve ničesar, bi lahko upravičeno sklepal, da je literatura takrat nastajala samo na bojišču, saj so v načrtu navedena le partizanska pesnika Bor in Kajuh na eni strani ter Balantič in Hribovšek na drugi, medtem ko se o Ljubljani molči (Poznanovič idr. 2008: 29). Bežna obravnava slednje bi lahko samo koristila: profesorjem bi za omembo vzela nekaj minut, hkrati pa bi kompleksni medvojni temi dodala še eno dimenzijo, katere poznavanje bi olajšalo razumevanje tega časa.

²⁷ Pisali so ga na primer Stanko Kociper, Jože Dular, Ivan Matičič.

Simčič je že ob izidu pravilno napovedal mesto, ki ga zaseda *Prebujenje* v medvojni slovenski književnosti. Ustvaril je meščanski psihološki roman, ki dogajanje postavlja v mesto in opazuje psihologijo oseb. Vendar ni osamljen: odmik od izrazito kmečke motivike s sledovi meščanskega in psihološkega romana se v medvojnem obdobju pojavlja tudi pri nekaterih drugih avtorjih in avtoricah.²⁸

3 Receptija

Roman je doživel različne odzive pri bralcih (pasivna receptija) in pri kritikih, teoretikih, esejistih, publicistih (reproduktivna receptija). O sprejemu pri literarnih ustvarjalcih (produktivna receptija)²⁹ zaenkrat še ne moremo govoriti. Receptijo *Prebujenja* lahko razdelimo na tri časovna obdobja, v katerih prevladujejo primeri reproduktivne receptije. Prvo obdobje 1943–1945 zajema čas med izidom in koncem druge svetovne vojne. To receptijsko obdobje je najbolj plodno. Vanj sodijo Tine Debeljak, Božidar Borko, Janko Moder, France Vodnik, Radivoj Rehar, Vinko Zor, Joža Lovrenčič in Fran Saleški Finžgar. Drugo obdobje, ki je najmanj produktivno, označuje receptijo v socialistični Sloveniji (1945–1991). Edini avtor, ki je v tem času pisal o *Prebujenju*, je bil Viktor Smolej. Tretje obdobje zajema receptijo po letu 1991, ko so o romanu pisali Jože Pogačnik, Helga Glušič, Matevž Kos in France Pibernik. Ob tem velja poudariti, da v slovenski »enklavi« v Argentini, ki je razvila bogato kulturno dejavnost, ne beležimo nobenih primerov (reproduktivne) receptije.³⁰

Prvi kritik *Prebujenja* je bil Debeljak, ki je roman ocenil zelo pozitivno: »S to knjigo stopa v slovensko književnost nov pisateljski talent, ki nam bo prav gotovo dal še mnoga dela, kajti že s to prvo večjo ustvaritvijo je pokazal svojo nadpovprečno moč opazovanja zunanjih in notranjih pregibov v človeku, predvsem notranjih.« (1943: 3) V kritiki napravi kratek pregled najbolj znane slovenske proze z dijaško tematiko in sklene, da roman ni »podoben nobeni dijaški povesti iz naše literarne preteklosti« (prav tam). Poudari, da je bistvo romana v »finem opazovanju in podrobni duševni analizi« (prav tam) ter da z »njim stopa zopet vzdušje meščanstva v našo knjigo, kjer se tako redkokdaj polnokrvno uveljavi« (prav tam). Nenavadno je, da Debeljak romana na tej točki ne oceni negativno, saj so Simčičeva pisateljska načela inkonsistentna s tistimi, ki jih avtor kritike zagovarja v besedilu *Duh medvojne književnosti*. Izpostavi Dušanov optimizem: v ospredju je »optimističen mlad človek, ki [...] tudi v bedi ne izgublja življenjske energije.« (prav tam) Podobno ugotavlja Janko Moder, ki pravi, da študentje kljub težkim socialnim razmeram »z jasnim očesom zro v prihodnost« (1943: 3). Moder na začetku kritike zapiše trditev, ki je nasprotna Vodnikovi: »Bral sem Simčičevo *Prebujenje*. Bral sem ga in živel

²⁸ Na primer pri Radivoju Reharju in Miri Puc.

²⁹ Raziskovalno dokazljiv vpliv romana na neko drugo literarno delo.

³⁰ Razloge lahko izpeljujemo iz dejstva, da je *Prebujenje* zasenčil avtorjev roman *Človek na obeh straneh stene* (1957), ki ima v primerjavi s svojim romanesknim predhodnikom večjo umetniško vrednost in je bil zato bolj primeren za kritiško in literarnovedno obravnavo. Bil je del emigrantskega književnega kanona, ki je nastajal kot alternativa tistemu v matici. A tudi Simčičev prvenec ni bil povsem izvzet iz tega kulturnega okolja. Čeprav se o njem ni pisalo, je bil prisoten v kolektivni zavesti slovenskih emigrantskih bralcev. Ti so ga poznali še iz medvojnih časov.

z njim in pri srcu mi je bilo toplo.« (prav tam) Vodnik, ki je bil najbolj kritičen do romana, govori nasprotno: med branjem »čutimo premalo toplote« (1944: 143). Nanj pripne dve oznaki: dnevniški roman in roman generacije. A že v drugem odstavku kritike zaide v protislovje, ko pravilno zapiše, da roman kot »izraz sodobnosti ali podoba današnjega pokolenja sploh nima oporišča« (prav tam: 142). Očita mu ignoriranje časovne problematike, pri tem pa doda, da bi lahko romaneskno dogajanje postavili kamorkoli in kadarkoli, kar sicer drži, toda Vodnik tako podre opredelitev lastnih oznak. Debeljak ga tudi označi kot »dokument časa« (1943: 3), Moder mu pravi »dokument sedanje mladine« (1943: 3). Edini, ki zanika tovrstne oznake, je Borko: »Simčič ni spisal generacijskega romana, ki bi skušal kar moči na široko tipizirati razvoj in usodo doraščajočih mladostnikov in jih tesno včleniti v njihovo okolje in dobo.« (1943: 3) Borko je najustrezneje opredelil kontekst zgodbe. Moder je kritičen do zgradbe romana, katere začetek je »prevsakdanji, ponekod kar prazen, konec pa kompozicionalno pogrešen, kajti Milanova smrt ni prav z ničimer zgradbeno utemeljena« (1943: 3). Do zgradbe je kritičen tudi Radivoj Rehar,³¹ ki *Prebujenje* umešča v kontekst slovenskih dijaških romanov, vendar ne tako podrobno kot Debeljak. Označi ga kot »najboljši dosedanji slovenski poizkus te vrste« (1944: 5) in kot »dokument časa med drugo svetovno vojno pri nas« (prav tam). Kritiki so si enotni v tem, da romanu očitajo razvlečenost v opisu nekaterih epizod in stranskih zgodb. Finžgar in Lovrenčič³² sta edina avtorja, ki sta kritična do introspekcije in psiholoških opisov. O romanu nista pisala, je pa iz virov znano njuno stališče: Finžgar je roman označil za »čudno, novo literaturo« (Simčič 2007: 92), zato romana pred tiskom ni lektoriral. Finžgarju in nekaterim članom žirije za Finžgarjevo nagrado je bil Simčičev način pisanja tuj; najbolj jih je motila nelinearna pripovedna struktura. Nekdo izmed članov je Finžgarju celo rekel, naj Simčiču predlaga branje Jurčičevega *Sosedovega sina* (Simčič 2013: 60). Na koncu velja omeniti še tri krajše in skorajda enake zapise, ki se razlikujejo le v nekaj stavkih, zato imajo najbrž istega avtorja. Objavljeni so bili v dijaškem glasilu *Naša zvezda* (l. XIII, št. 1–2), v *Vestniku prosvetne zveze* (l. XXII, št. 11–12) in *Slovenskem učitelju* (l. XLV, št. 1–2–3).³³ Besedila so napisana v izrazito pozitivnem tonu in so bolj predstavitvena kot ocenjevalna. V njih so omenjeni glavni trije junaki, opredeljena sta tema romana

³¹ Kritik se je podpisal s črkama »jn«. To je eden izmed psevdonimov, ki jih je uporabljal Rehar. Za ta podatek se zahvaljujem Martinu Grumu.

³² Joža Lovrenčič je bil poleg Alfonza Gspana in Janeza Logarja Simčičev profesor slovenskega jezika na ljubljanskem učiteljišču. Takoj po izidu je Simčič Lovrenčiču v znak zahvale podaril izvod *Prebujenja*. Ko ga je mesec dni pozneje ponovno obiskal, mu je Lovrenčič čestital, a Simčič je začutil, da ni navdušen nad besedilom, in sicer »zaradi 'čudne zgradbe', in pa ker ni 'enotne zgodbe'« (Simčič 2013: 60). Profesor mu je rekel, da je v knjigi preveč introspekcije in analiziranja ter da gre najverjetneje za vpliv Marcela Prousta (prav tam). Simčičev komentar: »Kot sem nekoč že napisal: molčal sem, za nič na svetu ne bi priznal, da niti ne vem, za koga gre. Pravzaprav še danes ne vem, ali je do takrat sploh bilo kaj Proustovega prevedenega v slovenščino. Da bi Lovrenčič bral Prousta v francoščini, bi težko verjel. Sem pa leta pozneje že v emigraciji zvedel, da je prav v tistih časih njegova hči Nina poslušala Antona Ocvirka, utemeljitelja komparativistike, ki se je ob analizi modernega romana še posebej ustavljal ob Proustu.« (prav tam) Simčič ima prav. Prvi prevod ciklusa *Iskanje izgubljenega časa* je v drugi polovici prejšnjega stoletja opravila Radojka Vrančič.

³³ Besedila je verjetno napisal Vinko Zor, ki je podpisan z inicialkama nad rubriko *Ljudska knjižnica v Vestniku prosvetne zveze*. V drugih dveh revijah ime pisca ni navedeno.

in dogajalni prostor, Simčič pa je označen podobno kot pri že omenjenih avtorjih, torej kot talent in mladi up. To je tudi skupni imenovalec kritik, ki so nastale v prvem recepcijskem obdobju. Avtorji iz tega časa so si namreč enotni v tem, da je Simčič mladi literat, ki še veliko obeta.

Viktor Smolej izpostavlja med vojno že omenjene slabe lastnosti romana. Zapiše, da *Prebujenje* kaže »živega, bistrega, zelo samostojnega pisatelja, ki bo gotovo napisal še kaj, kar bo boljše, zrelejše in globlje, zlasti ko bo znal neposredno prizadetost zamenjati s pisateljsko razdaljo« (1971: 370). Smolej je to zapisal v začetku sedemdesetih let, pri čemer je pomenljiva njegova uporaba prihodnjika; to pomeni, da bržčas ni vedel, da je Simčič že leta 1957 napisal »boljše, zrelejše in globlje« delo, ki je bilo dostopno v D-fondu.³⁴

V poosamosvojitvenem času prevladujejo predstavitvena besedila, ki roman vpletajo v kontekst avtorjevega življenja in ustvarjanja, zato se ne posvečajo vrednotenju. Edina avtorica, ki roman ocenjuje, je Helga Glušič. V kritiki povzema avtorjevo življenje, že znane ugotovitve iz starejših kritik, pohvali zgradbo romana, pri kateri negativno oceni zadnji del. Izpostavi temo tujstva, ki jo razume kot pojav v širšem, evropskem kontekstu, saj omenja Camusovega *Tujca*, ki izide leto dni pred *Prebujenjem* (2002: 66–7).³⁵ Jože Pogačnik roman označi z izrazom »psihološki realizem«, izpostavi »esejistični diskurz«, ki je »izrazita novost v nastajanju moderne pripovedne proze«, in »notranji monolog«, ki je v *Prebujenju* »še *in statu nascendi*«, v *Človeku na obeh straneh stene* pa se razmahne v »poglavitno oblikovalno posebnost« (1999: 186–187). Kos se v kritiki posveča *Poslednjim desetim bratom*, *Prebujenje* pa omenja, ko dokazuje romaneskno kontinuiteto v Simčičevem opusu. Romana ne ocenjuje, omeni pa avtobiografske elemente, motiv tujstva in Dušanovo intenco po nastanku velikega dela (2012: 6–7). Podobno je pri Francetu Piberniku, ki roman omenja v predstavitvenem besedilu avtorja. Poudarja, da v *Prebujenju* ni sledi časa, v katerega je postavljena zgodba (2014: 11).

Pregled vseh treh recepcijskih obdobj pokaže, da so avtorji uporabljali različne žanrske oznake, s katerimi so poskusili opredeliti *Prebujenje*. V razpravi so bile omenjene naslednje možnosti: dijaški roman, dnevniški roman, generacijski roman in Bildungsroman. Za slednjo opredelitev smo že ugotovili, da ne more biti prevladujoča, saj Dušanov intelektualni razvoj ni v ospredju zgodbe in ni natančno razdelan. O dnevniškem romanu ne moremo govoriti, kajti *Prebujenje* nima strukture dnevnika; dogodki niso datirani, pripovedovalec pa ni samo nekdo, ki bi beležil lastna doživetja. Oznaka generacijski roman bi bila primerna, če bi bilo razvidno, po čem se pričujoča dijaška »generacija« razlikuje od ostalih; ker nima na sebi nič specifičnega in edinstvenega, je njena uporaba neustrezna, še posebej zato, ker je

³⁴ Ko omenjamo Smolejev zapis, je potrebno pojasniti, da je Kozakov seznam izločenih knjig prenehal biti veljaven že okrog leta 1950, ko so se uradno zaključile čistke v knjižnicah in knjigarnah. (Navedeni podatki doslej še ni bil objavljen, nanj me je opozoril prof. dr. Aleš Gabrič.) Seznam ni bil splošno znan, zato ne moremo trditi, da je narekoval prepovedano literaturo v socializmu. Pri tem je treba dodati, da je bila slovenska pot socializma – zlasti po sporu Komunistične partije Jugoslavije s Stalinovim informbirojem – bistveno drugačna od tiste, ki se je razvijala v Sovjetski zvezi. To se kaže tudi na področju cenzure, ki je sčasoma postajala vse bolj sproščena.

³⁵ Podobne ugotovitve navaja avtorica tudi v knjigi *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja* (Slovenska matica, 2002). Gl. str. 111–13.

o njej zamolčalo tisto, kar jo je najbolj določalo, in sicer vojne razmere. Med vsemi možnostmi je najbolj natančna prva, dijaški roman. Romaneska zgodba je namreč postavljena v dijaško okolje, dijaki pa so glavne romanekne osebe. Dijaško življenje je glavna tema, ki je napovedana že v podnaslovu. Zaradi teh dejstev ta oznaka najbolj ustrezno definira uvrstitveno možnost izhodiščnega romana. Dodati še gre, da s pluralizmom žanrskih oznak ne bi bilo nič narobe, če bi bila njihova uporaba pri kritikih prepričljivo argumentirana.

Razdelek o recepciji lahko zaključimo z vprašanjem Simčičevega odnosa do prvenca. Avtor je ob izidu dejal: »Zadovoljen sem, da je knjiga izšla, ker je to pač edino pravo zadoščenje in plačilo za trud. Zadovoljen sem, da sem lahko pokazal dijaško življenje, kakor je danes – v veliki večini – brez modrijanov, brez junakov, kajti teh v življenju ni, vsaj ne takih, kakor nam jih romani prikazujejo.« (Simčič 1943b: 3) Dobrih pet desetletij pozneje je sodil drugače: »Na *Prebujenje* gledam, kakor gleda verjetno vsak pisatelj na svoj prvenec. Če bi se ga dalo pobrati iz knjižnic, bi ga – no, zažgal ravno ne, saj je tudi spaček naposled le tvoj otrok – toda spravil bi ga kam v klet.« (Simčič 2007: 52)

4 Sklep

Čeprav je bil roman kritiško pozitivno sprejet, doslej še ni bil literarnovedno obravnavan. Pri tej trditvi bi lahko navedli podobne razloge kot pri pojasnilu, zakaj se o romanu ni pisalo v emigraciji. Simčič je namreč pozneje napisal boljša dela, ki so bila relevantnejša za obravnavo, nekaj pa je tudi na tem, da je bil v Sloveniji do leta 1991 relativno neznan slovenski pisatelj.

Dejstvo, da *Prebujenje* doslej še ni bilo literarnovedno obravnavano, je premalo, da bi lahko trdili, da gre za zamolčano literarno delo.³⁶ Te oznake ne moremo pripeti nanj že zaradi bogate reproduktivne recepcije ob izidu. Razmeroma dolg in pozitiven Smolejev zapis dokazuje, da bi roman lahko vzbudil še večjo pozornost strokovnih krogov tudi v času socializma, če bi le bil dovolj tehten za obravnavo. Na drugi strani pa drži, da je bil povsem neznan v javnem življenju socialistične Slovenije.

Zakaj je torej pomembno, da imamo raziskavo o *Prebujenju*? Najprej zato, ker ni bila doslej napravljena še nobena analiza v takšnem obsegu. Njene ugotovitve kažejo, da je natančno poznavanje *Prebujenja* pomembno za širše razumevanje Simčičevega literarnega opusa, zlasti za njegov pripovedni del. Poleg tega je obravnavo *Prebujenja* pomembna za razumevanje medvojne slovenske književnosti, ki je nastala v Ljubljani, in večidel še ni bila natančno raziskana. Njena dediščina namreč dokazuje, da muze med vojno povsem ne molčijo.

³⁶ Izraza »zamolčana literatura« ali »zamolčani avtorji« se v slovenski književnosti pogosto uporabljata v zvezi z avtorji, ki so bili med drugo svetovno vojno prodomobranksko usmerjeni. Ker termina še nista bila predmet raziskave – najbrž ju zato ne moremo najti niti v zadnji izdaji leksikona *Literatura* –, je njuna uporaba v stroki in publicistiki pogosto nedosledna. Zamolčano literaturo sam razumem kot delo, ki je bilo takoj po izidu načrtno obsojeno na molk in je bilo pozneje po naključju ponovno odkrito. Za *Prebujenje* tega ne moremo trditi.

VIRI IN LITERATURA

- Božidar BORKO, 1943: Simčičevo »Prebujenje«. *Jutro* 23/257. 3.
- , 1944. Simčičeva »Tragedija Stoletja«. *Jutro* 24/208. 3.
- Tine DEBELJAK, 1943: Zorko Simčič: Prebujenje. *Slovenec* 71/254. 3.
- Jaro DOLAR idr., 1994. *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: MK.
- , 1944a: Kaj pravijo o svojem delu letošnji nosilci Prešernove nagrade glavnega mesta Ljubljane? *Slovenec* 72/32. 6.
- , 1944b. Duh medvojne književnosti. *Zbornik Zimske pomoči*. Ur. N. Velikonja, B.Borko, T. Debeljak, Z. Simčič. Ljubljana: Zimska pomoč. 259–63.
- Fran SALEŠKI FINŽGAR, 1996: *Zbrano delo, 14: Pisma 1*. Ljubljana: DZS.
- Aleš GABRIČ, 2008. Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: Od komunističnega *Index librorum prohibitorum* do ukinitve »verbalnega delikta«. *Literatura in cenzura: Kdo se boji resnice literature?* Ur. M. Dovič. Ljubljana: SDPK (*Primerjalna književnost*, posebna številka). 63–77.
- Helga GLUŠIČ, 2002: Romantična otožnost. *Ampak* 3/2. 66–7.
- Matevž KOS, 2012: Vprašanje o spravi in desetništvo slovenskega 20. stoletja. *Pogledi* 3/15–16. 6–7.
- Janko MODER, 1943: Mlada leta ... *Slovenski dom* 8/254. 3.
- France PIBERNIK, 2014: Zorko Simčič. *Slovenski čas* 51. 11.
- Jože POGAČNIK, 1999: Človek na obeh straneh stene: Idejno-estetska razčlemba: Spremnna beseda k romanu *Človek na obeh straneh stene*. Celje: MD (Zbirka Žerjavi, 3). 181–210.
- Mojca POZNANOVIČ idr., 2008: *Učni načrt: Slovenščina*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo. Na spletu.
- Radivoj REHAR, 1944: Dijaško življenje v romanu. *Družinski tednik* 16/22. 5.
- Zorko SIMČIČ, 1943a: *Prebujenje*. Ljubljana: Nova založba.
- , 1943b: Pogovor s pisateljem »Prebujenja« J. Simčičem. *Slovenec* 71/268. 3.
- Zorko SIMČIČ idr., 1944: Kaj pravijo o svojem delu letošnji nosilci Prešernove nagrade glavnega mesta Ljubljane? *Slovenec* 72/32. 6.
- Zorko SIMČIČ, 1998. Rasti. Rasti. In ne nehati rasti. *Dr. Franc Sušnik (1898–1998)*. Ur. M. Kotnik Vrečko. Ravne na Koroškem: Voranc. 129–37.
- , 2007: *Ob žerjavici in ognju*. Ljubljana: Družina.
- , 2011: Ni mi preostalo drugega, kot da sem vzljubil svojo usodo. *Pogledi* 2/22. 17–9.
- , 2013: *Pisemski intervju*. Objavljeno v diplomskem delu: Rok SMRDELJ, 2014: *Prebujenje Zorka Simčiča: Vprašanje interpretacije, vloge romana in recepcije*. Lju-

bljana: FF. 57–60.

Viktor SMOLEJ, 1971: Slovtvo v letih vojne 1941–1945. *Zgodovina slovenskega slovtva*, 7. Ljubljana: SM.

France VODNIK, 1944: Prebujenje: Roman. *Dom in svet* 56/2. 142–43.

SUMMARY

The novel *Prebujenje* (1943) is the debut work of the Slovenian writer Zorko Simčič. The story focuses on the life of students who are studying at the reputable Ljubljana gymnasium at the time of occupation during World War II. The protagonist of the novel is the student Dušan Biljanski, an ambitious writer. He earns a living by writing humorous stories and feuilletons. In addition, he wants to write a great literary work. His best friends are Jože—representing the rural environment, and Milan—a dreamy, poetic soul. The novel contains many autobiographical elements.

Prebujenje is a bourgeois psychological novel that was conceived as a reaction to the until then prevailing rural narrative prose. Although the story is set in the time of war, it avoids mentioning the temporal and spatial context. The linear narrative structure is interrupted by numerous retrospectives, simultaneous events, and inner monologues. Author's style is very intertextual. Occurrences and reflections are described comprehensively and accurately.

The author had been developing the idea for his work for a long time. The main reason for its realization was the Finžgar literary award. The main reason that Simčič decided to write the novel was the Finžgar literary award. Although the novel eventually did not receive the award, the publishing house Nova založba nevertheless decided to publish it. The novel has received the Prešeren Award of the city of Ljubljana. After World War II, it was placed on the Communist list of banned books.

The reception of the novel can be divided into three periods. The first is the reception during the war (1943–1945). This part of reception is the most productive. During that time, many authors wrote about the novel, e.g., Tine Debeljak, Božidar Borko, Janko Moder, France Vodnik, Radivoj Rehar, Vinko Zor, Joža Lovrenčič, and Fran Saleški Finžgar. The second period, which is the least productive, is the reception during the socialist era (1945–1991) in Slovenia. The only author who wrote about the novel is Viktor Smolej. The third period consists of the reception in Slovenia after 1991, when Jože Pogačnik, Helga Glušič, Matevž Kos, and France Pibernik wrote about it. In Argentina, there was no reception after World War II.

Tine Debeljak claimed that the work contained features of “psychological realism.” He compared *Prebujenje* with all Slovenian prose that features the life of students and concluded that *Prebujenje* is a unique work. Unlike Debeljak and Moder, Finžgar and Lovrenčič provided a mainly negative reception, as they are critical of the introspection. Debeljak does not offer any negative comments, which is surprising, since Simčič distances himself from the rural novel. Borko says that Simčič has not written a generational novel, because the reader is not aware of the

wartime events in the story, while France Vodnik, who is the most critical, says that *Prebujenje* is a literary journal and a generational novel, but at the same time he criticizes Zorko Simčič for ignoring the temporal context. Viktor Smolej criticizes the novel for excessively long descriptions. In the democratic era, the authors mostly just present the novel and place it in the context of the author's life and work, they do not focus on evaluation. Nevertheless, the novel has been positively accepted among literary critics. While it has not received a literary analysis, it would be incorrect to say that it has been ignored.

UDK 821.163.41.09-2Marković M.

Ivana Zajc

Logatec

POSTMODERNISTIČNO V DRAMI MILENE MARKOVIĆ

BARČICA ZA PUNČKE (BROD ZA LUTKE)

Z analizo soobstoja več tipov besedil v drami Milene Marković *Barčica za punčke* zavrnemo oznako drame kot postmodernistične. Pravlјjice v obravnavani drami namreč ne delujejo fragmentirajoče, ampak obstajajo analogije med vsemi uporabljenimi pravljicami v smislu zgodb o junakovem iskanju. Pravlјjice sodelujejo z drugimi tipi besedil v drami, dialogi v slengu in pesmimi, s katerimi podpirajo učinek *kot da* in strukturirajo dramsko fabulo, zato postopavitev različnih tipov besedil ni znamenje postmodernističnosti drame.

Ključne besede: postmodernizem, sodobna srbska dramatika, odprta drama, pravljica, mit

With the analysis of coexistence of several types of texts in Milena Marković's drama *Brod za lutke* one rejects the labeling of the drama as postmodern. The fairy tales in the drama are not fragmenting it; instead, all the fairy tales are connected by analogies in terms of stories about the protagonist's search. The fairy tales contribute to the drama with other types of texts, dialogues in slang, and songs, with which they support the effect "as if" and structure the plot, hence the juxtaposition of different types of texts does not indicate that the drama is postmodern.

Keywords: postmodernism, contemporary Serbian drama, open drama, fairy tale, myth

0 Uvod

V prispevku¹ se ukvarjamo z delom srbske dramske avtorice Milene Marković *Barčica za punčke (Brod za lutke)*, ki je bilo uprizorjeno tudi na slovenskem odru.² Izhajamo iz opredelitev opusa te dramatičarke kot postmodernističnega. Na tem mestu se ne ukvarjamo z opredelitvijo postmodernizma, dotaknemo se le kriterija sopolstavljanja različnih, a razvidnih tipov besedil za določanje postmodernizma. Dokazati skušamo, da je ta kriterij zgolj formalen in v drami *Barčica za punčke* ne deluje tako, kot naj bi deloval glede na deklarirane lastnosti postmodernistične literature. Natančneje ugotavljamo vlogo delov pravljic v drami, ki se razkrije ob sorodnosti z miti. Besedilni tipi v drami delujejo usklajeno in z istim ciljem ustvariti fiksijsko iluzijo življenja in osebnosti glavne junakinje, Ženske.

¹ Članek je zasnovan po avtoričinem diplomskem delu z naslovom *Dramsko besedilo Milene Marković Barčica za punčke*, ki je nastalo pod skrbnim mentorstvom izr. prof. dr. Vanese Matajc. Zahvaljujem se tudi red. prof. dr. Miranu Hladniku za temeljito redakcijo besedila, ki sem ga poslala za objavo v reviji.

² SNG Drama Ljubljana je v sezoni 2008/2009 premierno predstavila *Barčico za punčke* v režiji Aleksandra Popovskega.

1 Struktura drame Barčica za punčke

Drama *Barčica za punčke* govori o življenjski zgodbi Ženske od pubertete do smrti, vključno z njenim pogrebom. Jasnost fabule – ta je po Kralju »zgodba drame« in je »bolj ali manj dramatično obdelana snov« ter »neko pripovedljivo dejanje« (1984: 10) – razpršuje dejstvo, da Ženska v teku svojega življenja odigra različne družbene vloge, v didaskalijah poimenovane po pravljicnih ženskih likih. V *Barčici za punčke* je »zunaj, pripovedno zanimivi in napeti del«, ki je »samo en del dramskega dejanja« (Kralj 1984: 12), podrejen notranjemu dogajanju v junakinjini zavesti. Vzročno-posledična dimenzija je dokaj zabrisana, drama montažno povezuje posamezne prizore v Žensko življenje. Uporabljeni pravljicni modeli prinašajo predvsem psihična stanja pravljicnih junakov. To združi tako realistični kot od realnosti pravljicno odmaknjeni svet in notranje ter zunanje dogajanje.³ Ne moremo trditi, da so v *Barčici za punčke* signali za kronološki potek dogodkov odsotni,⁴ vendar se struktura hkrati bliža t. i. postajni tehniki, ki jo je rabil Strindberg, pred Brechtom pa ekspresionistična dramatika. Ta se »odreka kavzalni logiki zgodbe in empirično utemeljenemu dramskemu značaju [...]. Ta ponazarja duhovno romanje centralnega ega proti končnemu cilju, ki je očiščenje protagonista ali pa tudi revolucija duha.« (Kralj 1998: 29) V obravnavani drami je teleološkost te strukture zabrisana s cikličnim ponavljanjem: navidezno gre za naravnost proti cilju, ki pa se z vsakim dejanjem začne znova, kar je povezano tudi z zaključno pesmijo, v kateri protagonistka roti, da se hoče ponovno roditi. V vsakem dejanju se lik »rodi« v nov lik iz pravljice, hkrati pa ta struktura tvori življenjsko zgodbo Ženske.

2 Pripis oznake »postmodernizem« na primeru drame *Barčica za punčke*

Delo Milene Marković kot celota je bilo povezovano s postmodernizmom. (Jankov 2011: 193) Na tem mestu se bomo ukvarjali le s kriterijem, ki je odločal o uvrstitvi *Barčice za punčko* v to smer, in sicer s sopostavitvijo različnih tipov besedil. Ta ni zgolj domena postmodernizma, tako kot »[p]roces, heterogenost, pluralizem veljajo spet za celotno gledališče: za obdobja klasike, moderne in »postmoderne««. (Lehmann 2003: 29) Lehmann meni, da ne gre postavljati diagnoze bodisi postmodernističnega⁵

³ To je skladno s psihoanalitičnimi teorijami pravljic, ki v njih vidijo preobrazbo univerzalnih notranjih dogajanj v človeku v fabulativno strukturo, ki zaradi konvencije o srečni razrešitvi predstavlja psihološko spodbudo za sprejemnike.

⁴ Prvi namig, da gre za življenjski lok glavne junakinje – od mladosti do starosti – se nahaja v prvem in drugem prizoru. V prvem jo najdemo v spletu najstniških let, v drugem prizoru pa izvemo, da junakinja obiskuje srednjo šolo. V četrtem dejanju se zgodi njena prva, naivna ljubezen, rodi sina, ki se pojavlja kot del junakinjinih misli ali prividov v naslednjih dejanjih.

⁵ Kerstin Schmidt namigne, da je metadrama v nekaterih primerih lahko analogna postopku historiografske metafikcije, znane iz postmodernistične proze (2005: 175). Za prozo je pojem historiografska metafikcija uvedla Linda Hutcheon za postmodernistično metafikcijo, ki jo poleg formalnih opredeljujejo tudi nekatera vsebinska določila (Hutcheon v Virk 2000: 53). Metafikcija se »odreka vsaki fikcijski iluziji, s svojimi besedili ne skuša ustvariti fikcijske iluzije ne zunanje ne notranje resničnosti, ampak s posebnimi (metafikcijskimi) postopki vsako takšno iluzijo »odčara« (Virk 2000: 47–48). Odsotnost metadramatskih elementov, analognih historiografski metafikciji, je pokazatelj, da drama *Barčica za punčke* ne more biti

bodisi postdramskega⁶ zgolj na osnovi pojavitve določenih elementov, ampak na osnovi konstelacije teh elementov (Lehmann 2003: 28). Toda to verjetno ni dovolj, saj se zdi, da je mišljena tudi specifična *raba* teh postopkov. V obravnavani drami gre za vprašanje, ali način kombinacije tipov besedil ustreza postmodernističnim postopkom sopostavitve tipov besedil, pri katerih naj bi umanjala homogena celota iz sicer različnih delov, kar naj bi bila značilnost postmodernizma. (Kos 1995: 112) Vendar je ta kriterij nejasen. Po eni strani je lahko sicer izrazito nakazan v strukturi besedila, po drugi strani pa se zdi, da se tiče polja bralčevega doživljanja (ne)homo-genosti teksta kot celote.

Značilnost ozko pojmovanega postmodernizma, ki ne ustreza delu *Barčica za punčke*, je izmikanje spoznavnemu in etičnemu stališču ter navajanje bralca ali gledalca k čistemu čutnemu užitku ali zgolj (spoznavni) igri (Kos 1995: 113). Zgodba drame Markovičeve je ulovljiva v ponavljajoče se modele pravljичnega fragmenta, poglobi pa se z uporabo nizkih oblik jezikovnih zvrsti, ki potrjuje čustva, ki se izrazijo v vloženi pesmi. Kos piše, da v postmodernizmu »različne resnice ostajajo [...] heterogene, nespojilive, enakovredne, brez prave skupne podlage, ki bi pomenila eno samo višjo resnico« (Kos 1995: 112). Namen heterogene diskurzivne tvorbe v obravnavani drami ni prikaz take negotovosti s sopostavitvijo modelov, izmed katerih ne moremo izbrati tistega, ki bi mu verjeli, marveč čim bolj prikazati izmuzljivo subjektivnost glavne osebe, Ženske. Tovrstne besedilne tvorbe torej zgolj zaradi njenih formalnih lastnosti ne moremo uvrstiti v postmodernizem, saj moramo razmisliti o njenem učinku in namenu. V nadaljevanju prispevka pokažemo, kako v drami *Barčica za punčke* tipi besedila sodelujejo tako, da podpirajo učinek *kot da*. Najprej analiziramo glavno osebo, nato pogledamo, kako različni tipi besedil v drami gradijo lik Ženske in njeno življenjsko zgodbo.

2.1 Glavna oseba Ženska kot rezultat sopostavitve tipov besedil

Glavna oseba drame *Barčica za punčke* je Ženska, ki v poteku dejanj v didaskalijah dobiva nova imena: Alica, Sneguljčica, Zlatolaska, Palčica, Princeska, Ženska, Čaravnica, a je eksplicirano, da so vse ista oseba (Marković 2009: 18). V drami prevladuje kompozicijsko načelo centralnega jaza, prizori se vrtijo okrog osi monogonista (Klotz 1996: 148) in njegove življenjske zgodbe. Pravljичne pozicije dajejo z menjavanjem vtis, da je subjekt obvladovan od sveta in patriarhalnih razmerij; Ženski nikoli ne uspe povzpeti se (prav tam: 131). Vsak njen vstop v nov pravljичni lik je poskus spremembe, ki pa se – kontrastno s pravljичnimi srečnimi konci – ne izide ugodno. Protagonistka ne pozna trdne točke, ki bi ji predstavljala izhodišče za orientacijo, nobenega principa urejenosti sveta. (prav tam: 135) Paradoksalno pa je »vržena« v dele modelov pravljic – ki so gledalcu poznani –, do neke mere ji je

uvrščena v tako pojmovan postmodernizem.

⁶ Teoretiki uporabljajo različne izraze tako za »prejšnje«, torej dramsko gledališče (Lehmannov izraz, ki ga je prevzel od Bertolda Brechta) oz. literarno gledališče (Milohnić), oz. absolutno dramatiko (Szondi), kot tudi za sodobno, torej postmodernistično gledališče (Schmidt) oz. postdramsko gledališče (Lehmann) ali performativno gledališče (Milohnić) itd. V prispevku teh pojmov ne primerjamo.

torej vzeta svoboda oz. individualnost. Razen glavne osebe dramo *Barčica za punčke* zaznamujejo liki, ki nastopijo samo v enem prizoru in po Klotzu omogočajo, da glavna oseba izrazi svojo individualnost. (prav tam: 142) Te stranske osebe so nosilci tipov besedil, s katerimi sta prikazani glavna oseba in njena življenjska zgodba. V *Barčici za punčke* se centralni jaz Ženske vzpostavlja v različnih, starostno značilnih življenjskih situacijah. Te ustvarjajo postaje, med katerimi sicer nastaja časovno zaporedje življenjskega dozorevanja, vendar se »konec« tega dozorevanja tudi definalizira, obrača v začetek oz. v ponovitev življenjskih situacij dozorevanja (»Hočem se zopet roditi!«). Osebe v *Barčici za punčke* izhajajo iz pravljličnih fragmentov, a imajo tudi lastne, od pravljic neodvisne lastnosti. V *Barčici za punčke* ne gre za postmodernistični tip subjekta: središče drame je zavest glavne junakinje, njena psihična prezenca, ki se utemeljuje v koreninah univerzalnih mitoloških položajev, katerih ostanki so vidni v pravljicah.

2.2 Vloga različnih tipov besedil v delu *Barčica za punčke*

Sonja R. Jankov tehniko Markovičeve, ki v svojih dramah sopostavlja različne tipe besedil, povezuje s postmodernistično (2011: 196), kar bomo v nadaljevanju problematizirali.

2.2.1 Sleng, nižjepogovorna leksika in pesmi

Za avtorico je značilna raba slenga, socialne zvrsti jezika, ki je zanjo »udarna pest zatiranega razreda, poetičen je in izdelan« (Marković 2009: 7). Viden je tudi vpliv jezika ljudskega slovstva – najbolj v drami *Nahod Simeoh* –, tradicija pa se spaja z njenim pesniškim talentom (Jankov 2011: 194). Z rabo slenga je situacija dela prizemljena in aktualizirana, kar pomaga pri fiksaciji junakinje. Vključitev nižjih plasti jezika zato ne deluje fragmentirajoče, čeprav bi na to bilo mogoče sklepati, če bi opazovali zgolj formalno stran teksta in njegovo navidez heterogeno mešanico diskurzov. Brez teh jezikovnih vložkov bi bilo celotno delo dislocirano in predstavljeno v nedoločen čas in kraj – pravljlični diskurz bi prevladal s svojo univerzalnostjo in nedoločljivostjo. Z mešanico diskurzov avtorica doseže hkratnost tako univerzalnega občutka ponavljanja kot občutka za individualnost junakinje in situacije. Zadnje poudarjajo še pesmi, ki se prek preprostega poetičnega jezika ukvarjajo s trenutnimi občutki in izpovedmi junakov, izražajo njihovo stanje in niso vnesene zgolj zaradi učinka fragmentarnosti, kot njihovo funkcijo najdeva Jankov (2011: 196); pogosto namreč predstavljajo tudi pogled v prihodnost, ki je pomemben ravno za koherentnost dramske fabule. V primerjavi z avtoričinimi pesmimi so te pesmi preprostejše, v njih je več rim. Pesemski vložki v drami imajo funkcijo izpovedi dramskih oseb in tako podpirajo učinek *kot da* na emocionalni ravni oseb in dogajanja. Dramatika zmore prevzeti tako epske kot lirske elemente in ostati sama v sebi enotna. Pesemski vložki nastopajo kot podporni elementi zgodbe o Ženskinem življenju, nanašajo se na intimni sloj dogajanja in umirjajo notranji ritem drame. Vstavljeni v dramski tekst, niso oropani svoje izpovedne moči, subjekti njihovega izjavljanja so namreč dramski

subjekti. Torej ne gre za rabo, ki bi opozarjala, da je v besedilu predstavljena resničnost zgolj naracija, umetelen konstrukt, jezikovna igra. (Kos 2000: 189)

2.2.2 Vloga pravljic v drami *Barčica za punčke*

2.2.2.1 Pravljica

Pravljice so pripovedna forma o fantastičnih dogodkih, v njej »nastopajo neindividualne književne osebe [...] [,] dogajanje [je] pogosto grozljivo, vendar je konec skoraj zmeraj srečen, kazen za hudobne, plačilo za dobre« (Kos 2009: 324). Po Zipesu je ljudska pravljica bila (in je še) ustna pripovedna oblika, ki so jo gojili nepismeni in pismeni, da bi izrazili dožemanje narave ter svojega družbenega sistema in svoje želje po zadovoljitvi lastnih potreb ter želja (2002: 7). Ljudske pravljice imajo po navadi v ospredju osebo, ki je identifikacijski subjekt poslušalca, v sodobnem času gre večinoma za otroka. Protagonist – velikokrat le eden, čeprav ne nujno – je pogosto ogrožen od likov, ki so nosilci negativnih lastnosti.

Znanstveno preučevanje pravljic pozna teoretične pristope, ki jih je pri nas izčrpno predstavila Milena Mileva Blažič (2014: 7–110), ki piše tudi o Lüthijevih izledkih o splošnih ali generalnih značilnostih evropskih ljudskih pravljic. Ker gre za literarnoslogovno (prav tam: 26) analizo ljudskih pravljic, so ugotovitve pomembne za razumevanje vstopanja pravljic v dramo *Barčica za punčke*. Te značilnosti pravljic so:

- Enodimenzionalnost: Gre za »dogajalno raven, na kateri se nekonfliktno dogajajo realni in fantastični dogodki [...] pravljичni liki nimajo občutka, da je srečanje z bitjem drugega konteksta (sveta) srečanje s tujo dimenzijo, zato se tudi ne začudijo, ko pride do srečanja med realnimi in pravljичnimi bitji« (Lüthi 2011: 4; Blažič 2014: 26). Glavni lik obravnavane drame, Ženska, se ne zaveda, da privzema identiteto pravljичnih likov.
- Ploskovitost: Po Lüthiju gre za »značilnost pravljic, ki ploskovito, linearno, premočrtno predstavijo književno osebo, čas, prostor, dogodke, brez globine, razmišljanja, dvomov« (Blažič 2014: 26). Ta dimenzija je v drami šibko prisotna. Predstavljajo jo mnoge stranske osebe, ki se menjujejo in predstavljajo ozadje osrednji temi, življenjski zgodbi Ženske.
- Abstraktni ali splošni slog: S tem pravljica svet spremeni tako, da ustvari nov svet z omejeno realističnostjo in tehniko golega poimenovanja (Lüthi 2011: 25–26; Blažič 2014: 26–27). V tej točki se pravljice z vstopom v dramo *Barčica za punčke* precej preoblikujejo, predvsem v smislu individualnosti glavne osebe, Ženske, ki kljub prestopanju med pravljичnimi liki ohranja lastno osebnost.
- Hkratna izoliranost in univerzalna povezanost likov v pravljici: »Literarni liki so tipi, ker izražajo hkrati značilnosti, tipične za večino [...] Lüthi je menil, da so pravljичni liki obenem izolirani, saj so neke vrste samohodci, hkrati pa so vključeni v dogajanje.« (Blažič 2014: 27) Ta element pravljice se povezuje z zgodbo drame, saj to zaznamujejo izpraznjeni odnosi.
- Sublimacija in vsevklučenost: »Sublimacijo lahko znotraj Lüthijevega konteksta definiramo kot vzvišenost ali spremembo/preusmeritev nagnjenj/teženj/

ciljev na višjo/vzvišeno stopnjo« (Blažić 2014: 28). »Abstraktni, izolirani in shematični slog pravljice zajame vse motive in jih spreminja. Tako stvari kot osebe izgubijo svojo individualno naravo in se spremenijo v breztežne, transparentne figure.« (Lüthi 2011: 77; Blažić 2014: 28) Učinek pravljic je v drami viden ob nemoči glavne junakinje, da bi se uprla mehanizmu ponovnega »rojevanja« v različnih pravljичnih likih.

V *Barčici za punčke* glavna junakinja zapusti dom. V intervjuju Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit Markovičeva zgodbo glavne osebe obravnavane drame primerja s strukturo pravljic, saj jo določa srečevanje tistih, ki ji pomagajo, in tistih, ki jo ovirajo, zaznamuje jo nujnost žrtvovanja in doživetje čudežnega (2009: 7). Syer navaja Warnerjevo ugotovitev, da je ena fundamentalnih tem pravljice obravnava protagonista, ki odpotuje, da odkrije neznano in premaga svoje strahove (Warner 1994: 276 v Syer 2011: 3). Med funkcijami likov pravljice odhod od doma obravnava tudi Vladimir J. Propp (2005: 40, 52). M. von Franz je prišla do zaključka, da vse pravljice opisujejo eno in isto psihološko dejstvo, ki pa je tako kompleksno, daljnosežno in s svojimi različnimi aspekti težko pojmljivo (2007: 12–13). Kot možen vzrok nastanka določenih pravljic navaja resničen dogodek, ki je z leti postal objekt ponavljanja se pripovedovanja, vendar za to, kot se zaveda, nima dokazov (Franz 2007: 40–41). Bettelheim (2002: 12) kot učinek pravljic prepoznava obvladovanje lastnega nezavednega, katerega narave in vsebine človek ne more spoznavati racionalno, marveč prek dnevnih sanjarjenj in premeščanja.

2.2.2.2 Konkretni primer: Tretji prizor drame *Barčica za punčke* ter pravljica *Sneguljčica in sedem palčkov*

V seznamu *dramatis personae* drame *Barčica za punčke* je veliko število oseb, ki jih združijo didaskalija: »so ena in ista ženska« (Marković 2009: 18). Da bi preverili, če so pravljice v drami rabljene na postmodernistični način, analizirajmo tretji prizor, v katerem so uporabljeni elementi *Sneguljčice in sedmih palčkov*, kar avtorica nakaže v didaskalijah.

Pravljica shema je v drami demontirana, v uporabi so le nekateri njeni deli: Sneguljčičino življenje v hiši palčkov, kar je v ospredju tudi v Disneyjevem animiranem filmu, na katerega uporaba pravljice o Sneguljčici v drami še najbolj spominja. Schickel (2002: 127–28) je opazil, da je Disney z risanko Sneguljčica in sedem palčkov – ki je prvi celovečerni film Disneyjevega studia iz leta 1937 – prvotno fabulo pravljice pomenljivo spremenil: izpuščena je dimenzija boja med Sneguljčico in njeno mačeho.⁷ Film je pozornost preusmeril na palčke, ki v prvotni pravljici igrajo stransko vlogo⁸ in so v filmu pridni žvižgajoči delavci. Osrednji konflikt v filmu naj

⁷ Omemba matere v drami je v pesmi Piška poskočnica 2: »Noče več v posteljo, / ki jo postilja mama« (Marković 2009: 22). T. Štoka je v delih najmlajših srbskih dramatikov opazila fazo razkroja družinske celice (2009: 38).

⁸ Po Bettelheimovi interpretaciji se skuša Sneguljčica, ko se zateče k palčkom, »vrniti v obdobje latence, ki ne pozna konfliktov, ker spolnost miruje in se je torej še mogoče izogniti adolescenčnim nemirom«

bi bila harmonična uskladitev palčkov. Novost v Disneyjevem filmu v primerjavi s pravljico so po Zipesu imena palčkov in njihove osebnosti. To terja vzdrževanje reda v domovanju palčkov, kar počne Sneguljčica⁹ kot nadomestna mati. Željo po redu naj bi podpirale tudi čiste in urejene podobe okolja. Gre namreč za sugestijo imperativa poznati svoje mesto in opravljati svoje delo. Sneguljčica za svojo celost potrebuje princa, palčki pa strogo mamo, Čarovnica predstavlja moč in grožnjo nereda, ki ob njeni smrti izgineta. Ta razlaga risanega filma je povezana z ameriško družbo, ki je bila še vedno pod vplivom krize iz leta 1937. Film naj bi kazal na prizadevanje Amerike za ponovno vzpostavitev reda. Tako v drami kakor v filmu v primerjavi s pravljico o Sneguljčici umanjka predzgodba boja med dvema ženskama za prvenstvo, v ospredju je življenje palčkov. Ne moremo sicer govoriti o popolnoma identični motivaciji za tak izpust pri Markovičevi, razrešitev situacije se namreč zelo razlikuje, saj ima Disneyjev scenarij tako kot prvotna ljudska pravljica srečen konec, Markovičeva pa iz fabule vzame le del, in sicer od Disneyja najbolj modificirani: vzpostavljane harmonije z delom in usklajevanjem lastnosti palčkov v hišici v gozdu. »Napadla« je ravno to podobo družbene urejenosti,¹⁰ kjer ima vsak član skupnosti svoje mesto, v složnem in neutrudnem delu in z izginotjem posameznikovih slabih nagnjenj pa se stopijo v agilno telo. Po analogiji s Schicklovo razlago (Zipes 2002: 127–28) bi stanje v hiši palčkov predstavljalo stanje v sodobni družbi. Kljub temu da je v začetni didaskaliji prizora navedeno »Sneguljčica in sedem palčkov« (Marković 2009: 21), so palčki le trije, manko na ravni oseb (število sedem simbolizira celoto)¹¹ odseva manko v možnosti harmonizacije. Iz dialogov se razbere pomanjkanje smisla življenja pri oseh; želja po celovitosti je prisotna v pesmi Deklice. Vseznačkova družina se prepira, »kdo bo kaj naredik« (Marković 2009: 21), kar je kontrast Disneyjevemu filmu z idealom neutrudnega dela. Godrnjavček edini dela, a ekonomsko samostojnost uporablja za manipuliranje in ne v prid skupnosti.

(Bettelheim 2002: 293). V skladu s to razlago kritizira Disneyjevo priredbo: razlikovanje palčkov »resno ovira nezavedno razumevanje, da [palčki] simbolizirajo nezrelo, še neindividualizirano stopnjo obstoja, ki jo mora Sneguljčica preseči« (prav tam: 292). Disney je s to modifikacijo v scenariju manifestiral osnovno željo takratnega Američana: varnost in prijeten dom (Zipes 2002: 129). Šlo naj bi za popreproščenje in osiromašenje ljudske pravljice in kršitev žanra (Zipes 1999: 353 v Syer 2011: 1), na čemer temelji tudi prej omenjena Bettelheimova kritika. Disneyjev film je ena od legitimnih variant pravljice (Syer 2011: 1). Dokaz za vitalnost Disneyjeve verzije je tudi rehabilitacija treh palčkov v *Brodu za lutke*, ki prikaže družbeno problematiko. Scenariju in drami je skupno postkrizno družbeno izhodišče: V scenariju sta izražena upanje in poziv k delu s strani vladajočega sloja, v drami gre za perspektivo ljudstva, ki teži k harmoniji, ki pa je ni mogoče doseči, zato si situacijo lajša z omamo.

⁹ V drami je izpostavljena Sneguljčičina nedolžnost, čistost. Taka angelsko pasivna ženska naj bi bila produkt patriarhata, ki žensko reificira v nemočen in nekreativen estetski objekt. Patriarhalna kontrola se kaže v glasu iz zrcala, ki dominira nad zavestjo ženske o sebi. (Gilbert in Gubar 2009 v Haase 2004: 12–13) Trditve je sicer špekulativna, saj interpretaciji manjka kontekstualna podlaga (Haase 2004: 13). Avtorica se v drami ukvarja tudi z nasiljem, ki je »problem v patriarhalni družbi« (Marković 2009: 7), a poudarja, da se s to temo noče ukvarjati zgolj z ženske, ampak tudi z moške strani.

¹⁰ Razkroj urejenosti se vidi že na prostorski ravni v začetnih didaskalijah tretjega prizora: »[Z]aboj z orožjem in vreče z bogve čim. Počrneli prtički in razbite skodelice. Vlaga.« (Marković 2009: 21)

¹¹ »Sedem označuje celoto [...] Simbolizira popoln ciklus, dinamično popolnost. Vsaka lunina mena traja sedem dni in štiri obdobja lunarnega cikla sklepajo krog (7 X 4).« (Chevalier, Gheerbrant 2006: 533)

Pravljčni deli¹² so v drami Markovićeve obdelani z določeno stopnjo ironije, ki izraža svobodo v odnosu do tradicionalnih simbolov, ki niso več zavezujoči, a so ostali privlačni kot sredstvo za metaforizacijo¹³ (Meletinski 2006: 262). Postmodernistična literatura rada uporablja žanrske¹⁴ kalupe (Kos 1995: 113), a ne gre prehitro sklepati, da je obravnavana drama postmodernistična zaradi te rabe. Slednja je resda svobodna in ohlapna, a je usklajena s slengom, nižjepogovorno leksiko in pesmimi. Kombinacija teh besedil vzpostavlja učinek *kot da*.

2.2.3 Odnos med pravljico in mitom kot ključ do strukture drame *Barčica za punčke*

Čeprav se mit lažje razlaga kot pravljica in je manj fragmentaren, lepši in bolj impresiven (Franz 2007: 43), si literatura mitološko tradicijo pogosto prisvaja prav prek pravljic (Meletinski 2006: 223). Pravljice o usodi osebnosti pogosto poustvarjajo motive, ki so značilni za posvetitvene obrede in označujejo prelomnice na junakovi poti ter postanejo simboli same junaškosti (prav tam: 210, 250). Zgodbe o iskanju ustrezajo ciklusom posvetitve¹⁵ (prav tam: 283), ki naj bi osebo kot enakopravno pridružili skupnosti (prav tam: 285), v kateri pa – ker je propadajoča – se junakinja Markovićeve ne more uveljaviti. M. von Franz v liku junaka, ki bo postal kralj,¹⁶ v skladu z jungovsko interpretacijo vidi nezaveden element, ki je sposoben postati nov vladar kolektivnega (2007: 148). V vseh v *Barčici za punčke* uporabljenih pravljicah so vidni elementi tega modela. Ljiljana Pešikan Ljuštanović poudari, da je bila tudi družinska harmonija, ki je prikazana na začetku drame in ki jo junakinja zapusti – pri čemer ji ne uspe vzpostaviti nove družine, kot bi se to zgodilo v pravljici, marveč propade – harmonična le navidez (Pešikan Ljuštanović 2011: 17). Ob vsakem vstopu v pravljčni kalup bi se Ženska rada preobrazila in doživela spremembo, kar spominja na strukturo razvojnega oz. vzgojnega romana, v katerem se po Meletinskem predstave o posvetitvenem obredu razmeroma »naravno« uporabljajo kot mitološko modeliranje (2006: 250). V drami uporabljeni fragmenti pravljic so vselej uporabljeni na stopnjah odhoda od doma – ki je za ta ritualnem značilen in po M. von Franz kot brezciljni položaj junaka dobra podstava za herojska dela v nadaljevanju ter zato pogost (2007: 177) – in v sosedju preizkušenj, ko Ženskin razvoj še vsebuje možnost spremembe. Srečen konec umanjka: Ženska propade v vsaki novi inkarnaciji pravljčnega lika. Obred posvetitve ni izveden, umanjka razvoj osebe. Tovrstni

¹² Uporaba pravljice je ena pogostih značilnosti odprte drame, saj ji nudi zakladnico obvezujočih, zlahka razumljivih motivov, slik, likov in situacij. (Klotz 1996: 196)

¹³ Ironično npr. uporabi zgolj tri od sedmih palčkov, ki so v filmski različici predstavljali urejeno stanje in sobivanje s Sneguljčico.

¹⁴ Postmodernističnost je bila argumentirana tudi z njeno lastno izjavo: »tako imenovana fragmentarna dramaturgija daje tu lahкотnost, svobodo in odprtost, kar se tiče žanra.« (Marković 2007: 46; v Jankov 2011: 196), ki pa je izvzeta iz konteksta in bi bila lahko razumljena tudi drugače. Zgolj fragmentarnost ne more utemeljiti oznake postmodernistično.

¹⁵ Van Genepp ob tem govori o ritualih prehoda.

¹⁶ V vseh v dramo vključenih pravljicah obstaja struktura ritualema duhovniškega kralja, vse so tudi kompatibilne z rituali prehoda.

ponovni poskusi uspeti so v pravljicah pred neuspehom zavarovani s konvencijo o srečnem koncu kot nagradi za vztrajnost, česar v *Barčici za punčke* ni. Struktura vsakega prizora, v katerem je uporabljen del pravljice (uporaba začetnega dela pravljic v brezciljnem položaju junaka [Franz 2007: 177] in izključitev konca pravljic), se ponovi v makrostrukturi drame; zaporedje neuspehov v vlogah likov iz pravljic strukturira celoten življenjski neuspeh Ženske. Vsak prizor je ponovno nezavedno »rojstvo« junakinje v novem liku, po analogiji ob koncu svojega življenja junakinja roti, da bi se rodila še enkrat. Ta želja¹⁷ dobi pomen želje po vzpostavitvi cikličnosti; njen ostanek so zgolj še ponavljajoče se točke krize. Želja po ponovnem rojstvu¹⁸ je tako želja po ponovni možnosti (novi pravljичni vlogi) z upanjem, da bo ta tista, ki bo v sosedstvu propadlih omogočila razvoj v skladu s potencialno pravljичno strukturo s srečnim koncem. Funkcija mitov in obredov je bila prilagajanje posameznika družbi in preoblikovanje njegove psihične energije v družbeno korist. (Meletinski 2006: 142) Zdi se, kot bi v drami vzorec, ki izhaja iz fragmentov pravljic, sam po sebi še vedno vztrajal – družba, ki je bila pomembna za njegov obstoj, in subjekt, ki je bil zmožen napredovati v družbi, pa nista obstala. Nefunkcionalna izpeljava pravljичnega dogajalnega loka z njegovimi koreninami v mitološkem je v obravnavani drami pokazatelj lika, ločenega od družbene funkcije in skupnosti. Struktura dramskega besedila *Barčica za punčke* je horizontalna cikličnost – ponavljanje zelo sorodnih situacij iz znanih pravljic – in vertikalna cikličnost – ponovljivost vlog iz pravljic, ki izhajajo iz mitologije. Pravljice so umeščene tako, da sodelujejo pri učinku *kot da* z drugima dvema tipoma besedil, kar ovrže tezo, da je drama postmodernistična zaradi fragmentarnosti in nepovezanosti tipov besedil, ki so vanjo vključeni.

VIRI IN LITERATURA

- Bruno BETTELHEIM, 2002: *Rabe čudežnega: O pomenu pravljic*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Milena Mileva BLAŽIČ, 2014: *Skriti pomeni pravljic: Od svilne do jantarne poti*. Ljubljana: PF.
- Jean CHEVALIER in Alain GHEERBRANT, 2006: *Slovar simbolov: Miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: MK.
- Marie-Louise von FRANZ, 2007: *Interpretacija bajki*. Čakovec: Scarabeus-naklada.
- Donald HAASE, 2004: *Fairy tales and feminism: New approaches*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sonja R. JANKOV, 2011: Uloga poezije u post-teatru Milene Marković. *Zbornik za jezik i književnosti filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 1/1. 193–203.

¹⁷ Ta želja v luči povezave z mitologijo spominja na del posvetitvenega obreda: začasni prehod v kraljestvo mrtvih, tudi stranski liki imajo pogoste htonične poteze. Zdi se, da ni protagonistka tista, ki s svojimi dejanji zapolnjuje čas, marveč dramo prežema ideja ponovljivosti, ki izhaja iz mita. (Meletinski 2006: 255)

¹⁸ Mitem smrti in vstajenja je poglavitna metafora cikličnega razumevanja zgodovine. (Meletinski 2006: 258)

- Volker KLOTZ, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: MGL.
- Vladimir KRALJ, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: MK.
- Janko KOS, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- , 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Lado KRALJ, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Hans-Thies LEHMANN, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Milena MARKOVIĆ, 2009: Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit: Pogovor z avtorico Mileno Marković. *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 6–8.
- , 2009: Barčica za punčke, *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 17–36.
- Meleazar MELETINSKI, 2006: *Poetika mita*. Ljubljana: LUD Literatura
- Ljiljana PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ, 2011: »Ja eto žalim sa salamom«. *Teatron: Časopis za pozorišnu umetnost* 156–157/36. 15–18.
- Vladimir J. PROPP, 2005: *Morfologija pravljice*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Kerstin SCHMIDT, 2005: *The theater of transformation: Postmodernism in American drama*. New York: Rodopi.
- Paul SYER, 2011: *Not just anodyne confections: Responding to Jack Zipe's post-marxist reading of Disney's fairy tale films with a specific focus on Snow White and the seven Dwarfs*. Bedfordshire: University Press.
- Peter SZONDI, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL.
- Tea ŠTOKA, 2009: Barčica za punčke – turobna »pravljica« o sodobni eksistencialni krhkosti. *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 37–40.
- Tomo VIRK, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja.
- Jack ZIPES, 2002: *Breaking the magic spell: Radical theories of folk & fairy tales*. Kentucky: University Press.

SUMMARY

The drama *Brod za lutke* by Milena Marković has been characterized as post-modern because it includes various types of texts (text in lower colloquial language, poems, fragments of fairy tales). The paper challenges this classification, but it addresses only the property of postmodernism that is attributed to the work *Brod za lutke*. The author refers to the theories of postmodernism (in drama) by Kos, Virk, K. Schmidt, and Lehmann. For a literary work to qualify as postmodernist, its formal properties are insufficient, but its effect and purpose must be considered as well. The third scene of the drama *Brod za lutke* with its inclusion of fragments of the Disney film *Snow White and the Seven Dwarfs* is an example how fairy tales are integrated into the drama. The author finds a similarity between all fairy tales that are emplo-

yed, i.e., they all include a main character that leaves home, which has a potential for change, but all fragments of fairy tales end before the happy ending that was supposed to bring change. The main character is therefore always reincarnated in a new fairy-tale character whose story is incomplete. The repetition of similar situations from familiar fairy tales reveals a horizontal cyclical structure, while the origin of the fairy tales shows vertical cyclicity, i.e., replicability of the same roles from various fairy tales originating in mythology. The fairy tales work with other types of texts in creating a coherent fictional reality in the drama, which dissociates it from postmodernism.

UDK 821.163.41.09Ratković R.

Olga Vojičić-Komatina

Filozofski fakultet Nikšić, Univerzitet Crne Gore

EKSPLICITNA POETIKA RISTA RATKOVIĆA

Na temelju Ratkovićevih promišljanja o poeziji, a potom i o funkciji i prirodi umjetnosti u doba avangardnih rasijavanja, današnji proučavalac njegovog djela može adekvatno rekonstruisati pjesnikovu, vrlo razuđenu i transformativnu poetičku misao. Cjelokupni Ratkovićev esejistički diskurs eklektički inkorporiran u djelu *Esejistika i kritika*, jeste fundamentalno svjedočanstvo svih poetičkih varijacija koje su veoma frekventne i u njegovoj poeziji, budući da njegova literarnost varira od neoromantičarskog prosede, preko zenitističkih, dadaističkih i nadrealističkih refleksa, pa sve do krajnjeg i konačnog opredjeljenja za socrealističku profilisanost poetskih tekstova.

Ključne riječi: esejistički diskurs, neoromantičarski prosede, zenitizam, dadaizam, nadrealizam, socrealizam, tradicionalna metrika, poetika osporavanja, antiestetika, moralno pitanje umjetnosti

Based on Ratković's notions about poetry and on his ideas about the function and nature of art during the spread of avant-garde movement, today's researchers of his work can adequately reconstruct his very intricate, yet transformative thought. The overall Ratković's essayistic discourse, eclectically incorporated in the work of *Esejistika i kritika* [Essays and Criticism], is a fundamental testimony of all poetic variations frequently found in his poetry, as his literary expression varies from neo-romanticism through Zenitism, Dadaism, and surrealist reflection, to the final and definitive commitment to social realist profile of his poetic texts.

Keywords: essayistic discourse, neo-romantic attitude, Zenitism, Dadaism, surrealism, social realism, traditional metrics, poetics of opposition, anti-aesthetics, moral issue of art

0 Uvod

Esejistički diskurs poznatog jugoslovenskog pjesnika Rista Ratkovića, savremenom proučavaocu služi kao pouzdanao poetološko svjedočanstvo o veoma turbulentnom stanju u jugoslovenskoj poeziji u periodu između dva svjetska rata. Pod sintagmom *jugoslovenska avangarda* podrazumijevamo sve refleksive antitradicionalnih koordinata koje su inkorporirane u poetske diskurse brojnih, tada aktuelnih i proslavljenih pjesnika sa hrvatskog, slovenačkog, makedonskog, srpskog i crnogorskog semiotičkog prostora. Budući da su tadašnji pjesnici pomenutog prostora ostvarivali intenzivne i afirmativne poetičke dijaloge, jasno je da se na nekadašnjem jugoslovenskom tlu, u tom periodu morala kreirati i vrlo inspirativna pjesnička struja koja je burno osporavala tradiciju, a takođe je od te struje potekla i jedna vrsta specifičnog inkongruentnog stila u poeziji. Spajajući katkad antiepsko i folklorno, preplićući čistu umjetničku promisao sa socijalnim kontekstom i uvodeći dozu logike kao organizacionu komponentu bez koje neki njegovi nadrealistički poetski tekstovi ne bi bili

toliko autentično odvojivi od drugih, Ratković ističe suštinsko shvatanje umjetnikovog prostiranja u svezremenosti i utire put jednoj novoj poetici. Njegovo mišljenje o književniku opijenom *metafizičkim pijanstvom* u složenom procesu stvaranja, pruža presjek stavova na osnovu kojih se može tumačiti i sve što je antitetički postavljeno u njegovoj poetici. U svom ogledu *Težnja transcendentnosti i mitska funkcija umjetnosti*, filozof egzistencijalista Jaspers zaključuje da postoje tri vrste **transcendentalne strukture pojavnog iskustva** i da čine eklektičku cjelinu sačinjenu od: intuitivne strukture ili vidokruga realnosti, logičke strukture, univerzalnog saznanja i vidokruga duha. Racionalnost, dakle, jeste ujedno i spoznaja o nemogućem koje počiva izvan granica racionalnog i dokazivog vidokruga. I Jaspers, kao i svi filozofi egzistencijalizma, dolazi do paradoksalnog saznanja da misaonim putem čovjek - mislilac - pjesnik, može doći do beskonačnosti, koju opet ne može u potpunosti da dosegne i obuhvati. Ma koliko da je daleko otišao putem svoje neuhvatljive refleksije, pjesnik esteta je intenzivnije nesređen, jer ne zna duhovnu poentu kraja bilo koje imaginacije. Paradoksalnost trenutka jeste u tome što je pjesnik duboko svjestan nemogućnosti izlaska iz prostranstva misaonog lavirinta čiji je tvorac on sam. Dilema modernog pjesnika je u sagledavanju esencijalne problematike sizifovske egzistencije u savremenim tokovima društva i, uz to, u nepronalaženju rješenja. Proizlazi da pjesnik ne može promijeniti shemu svijeta samo verbalnim oponiranjem stvarnosti koja je jača od njega, ali takođe i da izlaz postoji u formiranju sopstvenih svjetova koji transcendiraju sva empirijska iskustva i dostignuća. Rezultat ovakvog pjesničkog konformizma jeste trenutno poništavanje destruktivnih elemenata koji pjesničkog subjekta tjeraju u misaoni progon i stvaranje oaze koja je baza metafizičkog pijanstva. Pošto je takav postupak privilegija samo odabranih, dekadencija vrijednosti ostaje uglavnom nepromijenjena, osim ako pjesništvo stasava iz zametka revolucije. Prožet estetskim pesimizmom, Ratković će reći da nema svrhe stvarati kad se već ne može opisati cijeli univerzum, koji poeta može spoznati kad se udalji od svakidašnjice. To u cijelosti korespondira sa Jaspersovim gledanjem na imaginativnu moć.

Jasno je da Ratković nije bio upoznat sa idejama egzistencijalizma kao pravca koji će mnogo kasnije da uslijedi, ali poređenje Ratkovićeve poetike sa filozofijom apsurdna jeste održivo, jer egzistencijalno, estetsko i poetičko promišljanje Rista Ratkovića i njegovih savremenika, prethodilo je nedoumicama filozofa i pjesnika koji stvaraju nakon Drugog svjetskog rata. Dakle, duhovna baština međuratne filozofije, estetike i nauke o književnosti, jeste uvertirno jezgro u ono što će se dešavati koju deceniju kasnije. Pjesnik koji pjeva nakon Prvog svjetskog rata, želi revoluciju na svim nivoima, a tako što se bori protiv ustaljenih književnih formi i ponovljivih literarnosti, bori se i protiv svih drugih vrsta stagnacije – zalaže se za ekonomski napredak čovječanstva, za jednakost koja iz perspektive današnjeg tumača onovremenosti, izgleda kao utopijska težnja. Govoreći o potrebi avangardnih pjesnika da u jednom periodu kada je bio dominantan manir konkretizacije i vizualizacije poezije, oduzmu riječima višeznačnost, Ratković napominje da svođenje riječi na sliku, dovodi do dekomponovanja strukture, pojednostavljivanja slojeva značenja i zvučanja i osamostaljivanja pojedinih djelova stiha. (Bečanović 2003: 70). Ovakvo stanje je u potpunosti odgovaralo snovnoj konstrukciji i upravo je proces konkretizacije poezije uslovljen mehanizmima sna. Međutim, Ratković je svjestan da je priroda reči *krajnje*

apstraktna, da ona uvek simbolizuje neki pojam i da van tog odnosa ne postoji. Osim što je konkretna avangardna slika budila mnogostruko asocijativno polje, takođe je i izazivala složen emocionalan proces i burna ekstatična raspoloženja. Tako, riječ je postajala često neuhvatljiva i makar je pjesnik minimalizovao na audio ili video informaciju, riječ u poetskom izražavanju dobija i svoju boju (termin koji koristi Ratković)¹ *Složene logičke operacije i apstraktna misaona aktivnost su dijametralno suprotne konkretizaciji pesničkog izraza koja se manifestuje u pitoresknom alfabetu nadrealističke slike.* (72). Sintetizovanjem slika u jednu dominantnu, intenzivira se sugestivna moć kazanog i prikazanog, a prikazivač mora računati na to da pojednostavlivanjem jezičkih komponenti, on ne ukida funkcije označenosti, nego ih i produbljuje već samim tim što sve vraća u prvobitni elementarni poredak stvari. Ovakvu ideju su zastupali i pjesnici ultraizma koji su u svom manifestu promovisali vraćanje elementarnoj metaforičnosti poezije, ali izričito uz eliminaciju atributivnih i predikativnih pozicija, tj. svega onoga što su smatrali da je za poeziju opterećujući faktor. *Ultraističke pesme se, dakle, sastoje od niza metafora od kojih svaka ima sopstvenu sugestivnost i sažima neviđenu viziju nekog dela života.* (Živković 2001: 892).

1 Nadrealistički koncept realizacije metafore

Nadrealistička težnja ka realizaciji metafore podrazumijeva otvaranje primarnog značenja riječi. Praksa nadrealista, po kojoj riječ postaje denotat, iziskuje apsolutizaciju osnovnog značenja, čime se, naime, produbljuju asocijativne vizije, jer nijesu diktirane kanonima klasičnih poetika po kojima autor i recipijent nude i dobijaju gotove, očekivane i ponovljive verbalne konstrukcije. Realizovana metafora ima preimućstvo da povezuje najrazličitije verbalne jedinice od kojih nastaju sintagmatski nizovi koncipirani tako da poetski diskurs nastao od njih nosi dodatno značenjsko opterećenje; nadrealistički poetski diskurs obilježen realizovanim metaforama vodi porijeklo od alogičkog spektra smještenog u iracionalnom ili predsvjesnom čovjekovom jezgru i to jeste privilegija koju nemaju druge poetike. Označitelj ili *signans* je u tom procesu oslobođen dejstva očekivanosti pa i *signatum* dobija oneobičena svojstva zbog kojih nadrealistički tekstovi i nose svojstvo visokoentropičnosti. *Semio-loška nauka ili učenje lingvista, ne može, dakle, podržati razliku označitelja i označenog - same ideje znaka - bez razlikovanja osjetilnog i inteligibilnog, zasigurno, ali i bez istovremenog podržavanja, dublje i implicitnije, pozivanja na označeno koje bi prije moglo imati mjesta u njegovoj inteligenciji . [...] Kao lice čiste inteligibilnosti, ono upućuje na apsolutni logos s kojim je neposredno sjedinjeno.* (Derrida 1976: 22).

Dakle, interpretacija nadrealističkog *signatuma* nema pojmovno i racionalno objašnjivo porijeklo pa, samim tim, tekstovi tog prosedea nose obilježje viška informativnosti, ali i pojmovne neuhvatljivosti, jer ovdje postoji bogatstvo slikovnih predstava i to, najčešće, izuzetno udaljenih. Takođe se stiče utisak da je u nadrealističkom tekstu odnos između prikazanih predmetnosti i samog prikazivača u disperziji, stoga što se prikazivačeva stvarnost najčešće percipira kao nešto što jeste i mora biti izvan njegovih racionalnih potencijala. Izuzetak od takvog opozitno uspo-

¹ Primjedba autora.

stavljenog odnosa, dakle, između onoga što se tekstom predočava i subjektiviteta koji predočava, predstavlja Risto Ratković, i to zbog već uočene činjenice da se opirao definitivnom antiracionalnom i snovno-kolažno komponovanom poretku. Ovaj pjesnik je stvarao osobeni nadrealistički koncept pa makar on, unekoliko, i remetio bretonovsku definiciju nadrealizma. Traganje za nadrealnim Ratković objašnjava u eseju *O nadrealizmu iz mog života*, govoreći da odbacivanje svijesti nije oslobođenje svijesti, već obmana. *U automatskom i medijumskom načinu stvaranja ukorenjuju se vrlo lako psihopatološke pojave. To su, izgleda, dve najglavnije zamerke nadrealistima i od strane onih koji razumu pretpostavljaju nešto van njega. [...] Mogu se pobiti sve glavne metode nadrealističkog stvaranja, ali ostaje ona glavna, koja je sama dovoljna pa da stvaranje ne bude pasivno; ta je: vera u život nadživota.* (Ratković 1991: 187).

1.1 Ratkovićevo poimanje realnosti i nadrealnosti

Tomas Hobs (Thomas Hobbes) je govorio da samo čovjek ima *privilegiju ap-surdnosti*; time je, zapravo sugerisao da samo racionalno biće može biti iracionalno. Iracionalno nije nešto što počiva van granica racionalnog, već je produkt duha koji se svjesno odupire rješavanju egzistencijalnih, filozofskih i estetskih pitanja na terenu racionalnog, objašnjivog, te tako i kreativno uslovljenog. Duhovne verbalne konstrukcije nastale kao rezultat iracionalne organizacije, imaju primat slobodne forme i neuhvatljive sadržine. Forma je suštinska nit i inicijalna pozicija poniranja u avangardne fenomene koji su u sukobu sa mimezismom i proizvod su pomenutog Ratkovićevog *nadživota*; čak i fenomenološka interpretacija teksta proučava tekstualnu višedimenzionalnost tako što ispituje na koji način postoji ono što zaista ne postoji, već ima samo privid postojanja. Ratković pokušava da objasni etape nastajanja umjetničkog djela čije porijeklo briše empirijski raspoložive granice i pruža dokaz da inspiracija nadrealista jeste u nedokučivim iracionalnim prostranstvima. Godine 1924. napisao je pjesmu *Dodir* za koju kaže da je simbol njegovog života. U tekstu koji tematski asocira na *Filozofiju kompozicije* Edgara Alana Poa, hronološki govori o nastanku pomenute pjesme *Dodir*. Poslije jednog praznog dana, on je zaspao i sanjao neodređenu prazninu u kojoj se, odjedanput, njegov šapat uzdiže do akustičnog vrhunca, tako da ga i on, kao sanjar, odlično čuje. To auditivno svojstvo ga stavlja u funkciju nekog ko je polusvjestan, ko sanja, ali i čuje i posmatra. *Zatim videh: iskočiše, na pipcima pomileše uz njene gole noge oči moje. (Ona je bila takođe neodređena, nepoznata devojkica). Gledao sam ih kako mile. Čim dođoše do njenih grudi, pupovi njenih dojki pretvorile se u oči moje. Bio sam ceo u očekivanju i čuh svoj glas mek i tih (a koji je dolazio opet kao izvan mene): A ja čekam spas dodira.* (Ratković 1991: 188). Iako Ratković, parafrazirajući san, bilježi da je snovna realnost bila sva u iščekivanju taktalnog opredmećenja, ipak, konstatuje da erotski impuls, mada je bio polazište, nije bio istovremeno i poenta pjesme. Stoga, noseći u sebi i *nadživotnu* konstrukciju, ali i prepoznatljivu ratkovićevsku aksiološku aporiju, ova pjesma predstavlja uzorak imanentne pjesnikove poetike.

1.2 Amplitude automatizma pisanja u Ratkovićevoj literarnosti

U ranim tekstovima u kojima je Ratković dosljedno sprovodio tehniku automatskog pisanja, približavajući se tako nadrealističkoj tehnici, apsurdnost je dovedena do vrhunca, a sintaktička i logička veza je u tolikoj mjeri razgrađena da se u svemu tome naslućuje neka druga, katkad i dijabolička stvarnost. Takvi tekstovi se prilično razlikuju od kasnijih, u kojima Ratković ne sprovodi do kraja nadrealističko načelo. U atmosferi sna, sasvim je uobičajen postupak nepovezanog ređanja kadrova, a kada se snovni medijum transponuje u poetski, poglavito nadrealistički, onda je uobičajena situacija izmicanja poetskog teksta pred težnjom ka raščlanjivanju. Automatizam pisanja jeste pokušaj praćenja vulkanoidnog kretanja misli, ali je to takođe i konstruisana tvorevina sa brojnim, čak, afektirajućim sredstvima i dejstvima. Afektirajućim ih čini fakat da onaj ko ih preslikava sa teritorije sna, ima jasno postavljenu namjeru koja se tiče estetske informativnosti. Efekat koji se postiže nadrealističkim automatizmom ujedno ostvaruje i manifestnu okosnicu jednog pokreta, što svakako jeste njihova dobra strana, ali Ratković ističe da samo tekstovi koji nemaju literarnu, već i neku drugu namjenu, nose u sebi istinski, a ne namješteni potencijal. *Nadrealistički 'automatski tekstovi', uostalom, nisu nikakva novina. Pisani su takvi tekstovi i u psihoanalitičkim klinikama, na osnovu kojih je lekar ustanovljavao, ili bar nagađao, u kojim se motivima krije razlog psihičkom poremećaju njegovih klijenata. Razlika između literarnih i kliničkih 'automatskih tekstova' u tome je samo što ovi poslednji sadrže u sebi mnogo manje falsifikata.* (Ratković 1991: 208). Ovdje je, dakle, priznao da *podsvjesna ostvarenja* postoje, ali da konstruktivna granica između pjesničkih i kliničkih, stoji u tome što pjesnik, makar stvarao u halucinantnom stanju ili mu inspiracija izvirala iz snova, uglavnom nije neko kome je dijagnostikovao psihički poremećaj, a kad se tome doda smišljena organizacija poetskog govornog niza, onda je prilično lako ostvariti efekat dezautomatizovanog čitanja na planu automatizovanog pisanja ili pak jezičke i logičke disharmonije stiha, nastale posredstvom neobične forme. Nadrealističko oblikovanje snovnog materijala artefaktna je tvorevina, a potreba za dotjerivanjem forme pod maskom automatskog nehaja, uočljiva je i opravdana, po Ratkovićevom mišljenju, iako automatizam u svom osnovnom značenju jeste koncept koji se odupire naknadnom dotjerivanju. Ratković zaključuje da je načinjena greška u samoj postavci automatizma, jer on nipošto ne znači da kada pjesnik pomisli na neki apstraktan pojam ili pak konkretnu stvar ili pojavu, istovremeno mora napisati i riječ koja taj pojam označava, te tako ređati stvari i simbole bez ikakvog diktata razuma. Istinski, automatizam jeste permanentno bilježenje slobodnih asocijacija, pa je njegovo polje značenjski nepregledno, ali pokazatelj uspjelosti jednog automatizovanog akta nije, kako smatra Ratković, u nepovezanom lancu značenja, već u izvjesnoj sklonosti ka razumijevanju i odašiljanju poruke.

1.3 Jedna vizija moralnog pitanja umjetnosti

Po mišljenju Tatjane Bečanović, Ratkovića pjesnika, sačinjavaju dva usaglašena inspirativna modela – pjesnička inspiracija nastala kao produkt bogatog unutrašnjeg svijeta i konstruktivna komunikacija sa recipijentom prema kome se poetska poruka

odašilje. *Da bi kreativni čin u potpunosti bio opravdan, po Ratkoviću, on mora biti izazvan stvaralačkim imperativom pod čijim se pritiskom objektivira unutrašnji svet pesničkog subjekta i intrasubjektivni sadržaji transformišu u intersubjektivne, dostižući određen stepen komunikativnosti i socijalne angažovanosti.* (Bečanović 2003: 72). Kada govori o moralnoj dimenziji umjetnosti, Ratković napominje autonomnost etičkog koda umjetničkog djela, što znači da vrijeme nastajanja djela, kao i sve ono što ono sa sobom donosi - umjetničke i kvaziumjetničke trendove, ideološka stremjenja i ekonomski nivo nekog društva, nipošto ne smiju biti uslovi i uzročnici bilo kakve moralne ideje. Kao umjetnik koji objektivno sagledava dijahronijski presjek svih pomodnosti i nazadnosti u umjetničkim pravcima, on razumije da ono što se u nekom vremenu čini kao pedagoški princip, u nekom drugom vremenu, biva posve obezličeno i dekonstruisano. Stoga, etičnost neopterećena uslovljenostima, u Ratkovićevoj poetici dostiže univerzalni ideal. Da je, ipak, riječ samo o idealu koji ni on katkada nije mogao dosegnuti, svjedoči i njegovo dvoumljenje o tome da li može biti umjetnik čovjek koji je socijalno nemoralan. (Ibid). Ostaje nerazriješeno šta se uopšte podrazumijevalo pod atributom socijalne nemoralnosti, a s obzirom na to da je Ratković pisao kritički esej *Moralno pitanje umjetnosti* u vrijeme kada je poetski i teorijski stav okrenuo ka revoluciji, pretpostavlja se da se njegovo tadašnje poimanje *socijalne nemoralnosti* odnosilo na negativno uticanje na auditorijum, ako bi se, eventualno, stvorilo nešto što nije prilagođeno zahtjevima revolucionarnih ukusa.

2 Avangardna estetika ili antiestetika

Kakvu funkciju ima estetički predmet koji zbog zamisli svoga tvorca ne podliježe ničijoj teorijskoj kritici, svakako je pitanje koje postavlja Ratković kada raščlanjuje programske težnje jednog pokreta avangarde. Ostaje da se pretpostavlja da li je to, ipak, bio samo pjesnikov poetski stav i stvar individualnog tumačenja jedne pojave u nadrealističkom pokretu ili je postojala deformacija u poimanju onoga što diktira određena programska metodologija? Poentira se stav da je pisanje bez ambicije za lijepim, čin kojim se ovaj autor opire; sem toga, i u prethodno pominjanom eseju *Moralno pitanje umjetnosti* naglašeno je da je svaka objektivizacija duha uperena ka nekom i nečem, nastala zbog nekog i nečeg i da podliježe sudu vremena. Odnos autor-tekst-čitalac je u nadrealističkom tekstu, po shvatanju Rista Ratkovića, ozbiljno doveden u pitanje. U tripartitnoj relaciji treća kategorija je izostavljena pa je pitanje da li se uopšte računalo na doživljajnu svijest onoga ko je primalac ili se parametar automatske tehnike ticao samo perceptivnog produkta autorove podsvijesti. *Da bi do akta umetničke komunikacije uopšte došlo, potrebno je da autorov kod i čitaočev kod obrazuju skupove strukturnih elemenata koji se uzajamno seku; na primer, da čitaocu bude razumljiv prirodni jezik na kome je tekst napisan. Delovi koda koji se uzajamno ne seku čine oblast koja se deformiše, kreolizuje ili se na bilo koji drugi način reorganizuje pri prelazu od pisca ka čitaocu.* (Lotman 1976: 59). Jurij Lotman insistira na izračunavanju entropije umjetničkog teksta, kao i na razlikovanju autorovog i čitaočevog koda. Lotmanova tvrdnja je primjenljiva i na nadrealističke tekstove, jer nude obilje informacija, ali je pitanje koliki je perceptivni prag konzumenta i kako on

razumije morfemu koju, po svemu sudeći, ni sam tvorac nije tu postavio iz razloga da bi bila lako razrješiva, već je ona impuls, i njemu samom, neuhvatljivog stvaralačkog dejstva. Takođe, ma koliko da je informativno čvorište ponuđeno u nadrealističkom tekstu, zbog bogatstva osnovnog vizibilizma, a ne verbalizma, konzument katkad otežano identifikuje kvalitativni kapacitet teksta.

2.1 Poetičko *međuvreme* i njegove posljedice

Nijesu samo Ratkovićeve eksplicitni stavovi o nadrealizmu bili osobeni, takav je slučaj i sa njegovim tekstovima socrealističke orijentacije. Ratkovićev socrealistički program jeste imao utemeljenje u horacijevskoj težnji da književno djelo mora biti utilitarno, takođe, Ratković je smatrao da umjetnost nikada ne može biti potpuno odvojena od stvarnosti, već da čak i onda kada joj se kontinuirano opire, ona, ipak ostaje, modelativni sistem koji na svoj način dokumentuje promjene u društvu. U eseju *O jednom međuvremenu*, koji predstavlja pregled međuratnih zbivanja na književnom jugoslovenskom tlu, Ratković kritikuje umjetnike koji su stvarali u duhu avangarde, a pritom nijesu mijenjali ništa, jer se nijesu otvoreno priklanjali nijednoj programsko-ideološkoj struji. Iz omeđene pouzdanosti svojih soba ili kafana, posmatrali su revoluciju, nipošto ne učestvujući u njoj, bilježili su intimne lirske opservacije, ne doživljavajući neposredno ono što je tema njihove poezije. Ratković ne sumnja u kvalitativnu vrijednost njihovog poetskog djela, samo konstatuje da pjesnik ne smije biti posmatrač života, već njegov učesnik. Stvarati lirsku pozu i uživati buržujski komoditet na račun pjesničke profilacije i angažmana koji nije bio istinski angažman, Ratković smatra degutantnim, jer to sve i jesu pojave protiv kojih pjesnik - proleter mora da ustane. Nošen kritičkim zanosom, Ratković ne zazire od pominjanja imena, a pjesničku bunu kojom se oni rukovode na papiru, naziva *stilizovanom i politički bezopasnom*. Među pjesnike koji su imali luksuz neučestvovanja u burnim političkim preokretima, ubraja: Rastka Petrovića, Stanislava Vinavera, Momčila Nastasijevića, Todora Manojlovića, Miloša Crnjanskog, Sibua Miličića, ali sa izuzetkom Tina Ujevića. Ratkoviću je nepojmljivo da bilo koji umjetnik može sa distancirane pozicije posmatrati pojave u društvu, biti njihov kritičar i čak vjesnik korjenitih promjena. Smatra da misiju preobražavanja svijeta umjetnik može imati isključivo ako i sam potiče iz najugroženijih slojeva, ako je progonjen i obilježen kao remetilački činilac u jednom deformisanom i moralno izokrenutom društvu. Napominje da materijalna bezbjednost pjesniku osigurava siguran položaj u društvu, ali ne i emociju uosjećanja u socijalno-psihološku srž jedne društvene pojave, a time se oduzima emocionalna strana jednom umjetničkom djelu. Stvaranje bez uživanja, otkriva samo površinske slojeve nekog problemskog pitanja i ne nudi nikakvo estetsko rješenje, a isto tako, totalni bijeg od stvarnosti, iako pruža potencijal ekstatičnog raspoloženja, ipak ne zadovoljava ono što bi se ticalo etičkog načela umjetnosti niti je takav odgovor na stvarnost dugoročno rješenje problema. Kroz ovakve poetičke stavove možemo pratiti kako je Risto Ratković od nadrealističkih prešao na socrealističke tendencije, a uz to, ne zaboravljajući da su u osnovi to, ipak, dva potpuno različita strujanja. Uzimajući od oba pokreta ono što je njegovoj poetičkoj rafiniranosti bilo blisko, stvorio

je od njih specifičnu programsku shemu u kojoj ih je, ako ne sjedinio, ipak približio. Očito je da se u eseju u kojem kritikuje pjesnike-revolucionarne neaktiviste, proklamuje njegovo približavanje socrealizmu. A sami revolucionarni neučesnici jesu pjesnici koji usred najveće svjetske revolucije žele da promijene umjetničko poimanje i društvenu svijest, ali tako što neće ostvarivati, ako je moguće, ni dijaloški kontakt sa onima koji sopstvenom krvlju grade novi svjetski poredak. Oštra osuda Ratkovićeve ide i protiv svih onih koji su imali čak i verbalno nedefinisan stav prema onome što se počelo dešavati u zemljama koje su se opredjeljivale za komunizam. Rezervisanost je nastajala kao rezultat ograđivanja od bilo koje ideologije, a to je nešto što je neoprostivo za pjesnički senzibilitet, koji u odlučujućim historijskim trenucima mora da ostvari makar verbalnu komunikaciju sa društvom koje je uputno opisivati. Za bilo koji vid transformacije društvenih i poetskih pojava, potreban je trezven duh i jasno izražena misao. Zato Ratković nije mogao ili htio biti potpuni nadrealista niti su njegovi tekstovi mogli nastajati iz somnambulne ekstaze koja bi bila apsolutno nadrealistički nepovezana. Oniričko je moglo biti samo impuls jednog drugačijeg poetskog subjekta ili signalizacija jedne mozaičke igre u kojoj sve slike postaju jednako relevantni subjekti, kao i sam poetski subjekt. Zbog nejasno izražene misli, zbog neusklađenosti misli i djela i zbog luksuza nedjelovanja, Ratković je osuđivao pomenute pjesnike. Smatrao je da nisu znali šta hoće i da kroz besciljna lutanja u poeziji i neprestana eksperimentisanja sa stihom, često nijesu ni dobili željeno. Ratković napominje da je sličan stav iznio i Dušan Matić 1924. godine kada je osvjedočio jugoslovensku avangardu kao *tajanstvenu liniju jednog životnog zamaha i jedne nesamerljive vidovitosti* (Ratković, 1991: 199), ali vidovitosti posredstvom koje nijesu svi sagledali svoj put.

2.2 Eklektizam estetske i etičke funkcije literature; Ratkovićeve reinterpretacija realizma

Nakon čitave decenije antitradicionalnog, antimimetičkog i antinarativnog stvaranja literature; preciznije, nakon desetogodišnjeg iskoračenja iz ambijenta objašnjivog svijeta, pojedini pjesnici se unekoliko vraćaju principima mimetizma ili, kako je to Ratković uočio, dijalektički rehabilituju realizam. Da li je do preporoda onoga što je već jednom surovo odbačeno, došlo zbog zasićenja ili usljed nepronalaženja u isuviše ekstremnim *izmima* avangarde, nije do kraja razjašnjeno, ali, Ratkovićeve je stav da pjesnička svijest vaskrsava u etičkom pogledu, jer pjesnici, nakon brojnih poetskih zamaha i zanosa, shvataju da je njihova umjetnost u koegzistenciji sa društvom i da samo kao takva može imati budućnost. Umjetničko djelo dakle, dobija i etički, jednako kao i estetski kredibilitet. Takođe, ako se umjetničko stvaranje ograđuje od svih prepoznatljivih i vidljivih vrijednosti realnog života, smanjuje se mogućnost primanja toga djela i dovodi u pitanje *moralno pitanje umjetnosti*. Tako i poezija, svakako, mora da ima etičku dimenziju, jer iznošenjem problematike koja se dešava *ovdje*, u našoj blizini i *sada*, tj. čak i u trenutku govorenja, poetsko djelo postaje transtekstualno i šalje jasnu poruku čitalačkoj publici koja će takav tekst razumjeti i primiti.

3 Zaključak

O revitalizaciji realističkog postupka govori i Marko Ristić, smatrajući ga nužnim i opravdanim, jer pomoću idejne datosti nekog djela, cjelokupnije se doživljava i stvarnost. Smatrajući književnost važnim medijumom i rukovodeći se i Ristićevim stavovima o umjetničkom održavanju, Ratković zaključuje da novo tumačenje prirode književnosti i njenih ciljeva, nije ni pomodno ni prisilno. *Ovo je dakle, otvoreno prihvatanje novog, dijalektičkog realizma od strane nadrealista koji su do skora negirali svaki realistički postupak u književnosti. Ali to nimalo ne znači afirmaciju onih površnih tvorevina koje su pod firmom socijalne literature smatrali, a neki smatraju još i danas, za progresivnu književnost onih književnih tvorevina u kojima se tendencija ne pojavljuje kao rezultat književnog stvaranja, već kao njegov površan uzrok.* (163). Govoreći o Ristićevim stavovima, Ratković direktno ističe i svoje. Postoje, po njegovom mišljenju, značajna umjetnička ostvarenja koja uopšte nemaju socijalnu aktuelnost, ali je nesporno da umjetnik mora biti saučesnik u društvenim događanjima, a ako su u pitanju burni historijski procesi, onda mora verbalnim i svakim drugim mogućim angažovanjem, pružiti svjedočanstvo jednog vremena. Ranije je napomenuto da je konkretnost u socrealizmu drugačije formulisana nego u avangardnim pokretima, stoga što je jezik organizovan na drugačijem principu, a vizuelni, akustični i ofaktorni elementi se u novim pjesničkim postupcima raznovrsno kombinuju. Pošto u poeziji socrealizma sintaksički poredak nije poremećen, a evidentna je i logička uravnoteženost, ovi tekstovi su publikacije namijenjene širokim narodnim masama te se nameće zaključak da je među njima jaka uzročno-posljedična veza. Socrealizam je imao privilegiju da se razvije poslije brojnih poetskih eksperimenata koji su pratili poeziju od početka XX vijeka, pa do tridesetih godina istog vijeka. Uzimajući određeno obilježje od onih pravaca koji su mu ekspresijom i raspoloženjem bili najbliži, a oblikujući se i razvijajući u najmutnijem historijskom vrtlogu zbog kojeg i jeste nastajao, socrealizam se formirao i kao potrebna ideološka vrijednost. Društveni aspekt upravo zahtijeva visok stepen referencijalnosti, a predvidljivost i razumljivost poruke u socrealističkoj poeziji je rezultat bliske veze između *signansa* i *signatuma*. (Bečanović, 2003). Između ova dva pojma ne postoji nepregledna udaljenost kao u nadrealističkom ikoničkom znaku. Sintagmatska kohezija doprinosi konkretizaciji značenja u poeziji socijalističkog realizma, a podražavana stvarnost postaje inspirativni model ove poetike. Definisanjem subjektivne percepcije objektivnog svijeta, Ratković koncipira manifestne postavke novog realizma.

IZVORI I LITERATURA

Tatjana BEČANOVIĆ, 2009: *Naratološki i poetički ogledi: Odnos prema stvarnosti u nadrealizmu i socrealizmu*. Podgorica: CID. 35–55.

--, 2002: *Zaspati ili umreti*. Podgorica: CID.

Ana BUŽINJSKA, Mihal Pavel MARKOVSKI, 2009: *Književne teorije dvadesetog veka*. Beograd: Glasnik.

Andre BRETON, 1974: *Manifest nadrealizma*, Kruševac: Bagdala.

Donald DAVIDSON, 1988: *Filozofsko čitanje Frojda*. Beograd: Istraživačko izdavački centar Srbije.

Umberto EKO [Eco], 2004: *Istorija lepote: Avangarda ili provokativna Lepota*. Beograd: Platon. 415–18.

--, 2001: *Granice tumačenja: Uslovi tumačenja*. Beograd: Paideia. 213–24.

Aleksandar FLAKER, 1982: *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.

Aleksandar FLAKER i Zdenko ŠKREB, 1964: *Stilovi i razdoblja*. Zagreb: Matica hrvatska.

Hugo FRIDRIH [Friedrich], 2003: *Struktura moderne lirike*. Novi Sad: Svetovi.

Radomir IVANOVIĆ, 1990: *Poetika Rista Ratkovića*. Nikšić: Univerzitetska riječ.

--, 2011: *Pisci i posrednici*. Novi Sad: Zmaj.

Jacques DERRIDA, 1976: *O gramatologiji*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša.

Slobodan KALEZIĆ, 2002: *Crnogorska književnost u književnoj kritici V*. Podgorica: CANU.

Leon KOJEN, 1996: *Studija o srpskom stihu*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Vladimir MILIĆ, 1985: *Savremena književnost Crne Gore: Zbornik radova Gojka Tešića Književna kritika između dva rata*. Beograd: Prosveta. 248–56.

Jurij M. LOTMAN, 1976: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.

Dubravka ORAIĆ-TOLIĆ, 1990: *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Miodrag PAVLOVIĆ, 1958: *Rokovi poezije: Razni glasovi kažu: Čovek (o granicama u tumačenju poezije)*. Beograd: Srpska književna zadruga. 73–79.

Novica PETKOVIĆ, 1990: *Jezik u književnom delu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

--, 1990: *Ogledi iz srpske poetike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Tanja POPOVIĆ, 2007: *Rječnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.

Risto RATKOVIĆ, 1991: *Esejistika i kritika: 1. Eseji*. Nikšić: Univerzitetska riječ. 43–223.

Gordana SLABINAC, 1988: *Hrvatska književna avangarda: Avangarda: metafora, termin, poetika, sistem*. Zagreb: August Cesarec. 162–65.

Dragan STOJANOVIĆ, 1977: *Fenomenologija i višeznačnost književnog dela: Estetski predmet i višeznačnost*. Beograd: Prosveta. 138–43.

Slobodan VUJAČIĆ, 1978: *Crnogorska socijalna literatura*. Titograd: NIP Pobjeda.

Dragiša ŽIVKOVIĆ, 2001: *Rječnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov.

POVZETEK

Na osnovi Ratkovićevih razmišljanj o poeziji ter o vlogi in naravi umetnosti v obdobju širitve avantgarde današnji raziskovalec njegovega dela lahko ustrezno rekonstruira njegovo izjemno razčlenjeno in transformativno poetično misel. Celoten Ratkovićev esejistični diskurz, ki je eklektično vključen v delu *Esejistika in kritika*,

v osnovi izkazuje vse poetične variacije, ki so zelo pogoste tudi v njegovi poeziji, saj njegov književni izraz variira od novoromantičnega, preko zenitističnih, dadaističnih in nadrealističnih impulzov in vse do končne opredelitve za sorealistično profiliranost pesniških besedil. Eseji, ki so bili predmet pričujoče raziskave, dajejo diahroni uvid v raznovrstne, medsebojno zelo različne pesnikove literarno-jezikovne postopke. Kot končni induktivni sklep se ponuja dejstvo, da se je Ratković zavedal tega, da novonastalega pesniškega izraza, izvirajočega iz okolja duševne razpršenosti, ki jo je povzročila prva svetovna vojna, ni mogoče realizirati po zakonitostih tradicionalne metrike. Raloga za to je, da se novo poetično razpoloženje nikakor ne more ustvarjati po sistemu kanonskih in pričakovanih norm pisanja, pač pa inovativni pesniški način po Ratkovičevem mišljenju zahteva nove oblike izražanja, ki se zelo pogosto od pesnika do pesnika razlikujejo. Tako besedila *Nadrealizem danes in tu*, *O nadrealizmu iz mojega življenja*, *Beograjski nadrealizem* ali pa *Duh poezije in njena tehnika* dejansko odražajo vse pesniške koordinate, ki jih promovira v avantgardni stilski formi. Če upoštevamo Ratkovičev posebno nadrealistično pisavo, ki se razlikuje od manifestne, bretonovske, ni presenetljivo niti dejstvo, da pesnik v obdobju poetike nasprotovanja, tj. v obdobju proklamiranja antiestetike in popolne antiutilitarnosti, zastopa stališče o moralnem vprašanju umetnosti. Trdi, da je umetniku dovoljeno biti v kateri koli fazi abstience od tega sveta in objektivne stvarnosti, vendar pa se nikoli ne sme ogradičiti od svojega recepcijskega avditorija, saj vsako umetniško delo nastane prav zaradi njega.

UDK 821.162.4.09"1945/1955"

Miha Kragelj

Ljubljana

SLOVAŠKE KULTURNO-LITERARNE RAZMERE V LETIH 1945–1955*

Slovaška kulturno-literarna situacija v desetletju po drugi svetovni vojni je ostro razdeljena na dva dela. Prvo obdobje, ki traja do leta 1949, je nadaljevanje predvojnega pluralizma, ki pa je delno okrnjen. Na novo se v slovaški literaturi pojavi izrazita tematika eksistencialnega nemira, ki odraža grozote končane vojne. Drugo obdobje pa predstavlja ostro zarezo v slovaško družbo in kulturo, saj je po komunističnem prevratu leta 1948 po vzoru Sovjetske zveze vpeljana kulturna reforma z edino dopustno idejno-estetsko orientacijo: socialističnim realizmom.

Ključne besede: slovaška književnost, slovaški literarni naturizem, socialistični realizem, literarni shematizem

The Slovak cultural and literary situation in the decade after the end of World War II is divided into two periods. The first period, lasting until 1949, is a continuation of the prewar pluralism, but with some limitations. Awareness of the atrocities of war results in existential anxiety that becomes one of the main themes in Slovak literature. The second period introduces a sharp break with the past into Slovak society and culture, since after the Communist coup in 1948 a cultural reform is implemented. The reform introduces the only permissible conceptual-aesthetic orientation—Socialist Realism.

Keywords: Slovak literature, Slovak literary naturism, Socialist Realism, literary schematism

0 Uvod

Prispevek o slovaški kulturni in literarni podobi v desetletju po drugi svetovni vojni je razdeljen na dva sklopa. V prvem želim predstaviti literarno situacijo tik po vojni, ko se je literatura s svojimi idejno-tematskimi in zvrstnimi koncepti navezala na tradicijo in izkušnje izpred vojne; drugi del pa popisuje zasuk v socialistični realizem, ki so ga povzročile družbenopolitične spremembe.

Pregled slovaške književnosti je temeljito opisan v obsežnem delu slovaškega literarnega zgodovinarja V. Marčoka,¹ med najnovejšimi pa je *Zgodovina slovaške literature* I. Sedláka. Za primerjavo je pomembna tudi starejša literarna zgodovina S. Šmatlaka in pa nekatera druga dela, ki so navedena ob koncu prispevka. V slovenskem prostoru do danes o tem obdobju slovaške zgodovine ni zapisov, je pa

* Članek je nastal v času raziskovalnega dela doktorskega študija, ki je delno sofinanciran iz sredstev Evropskega socialnega sklada in sredstev Republike Slovenije iz Operativnega programa razvoja človeških virov 2007–2013.

¹ Polno ime omenjenih avtorjev in natančnejši podatki o publikacijah se nahajajo med navedeno literaturo.

več avtorjev, med njimi Božidar Borko, Viktor Smolej idr., nakazovalo problematiko slovtva povojnega časa. Nekaj odstavkov o slovaški književnosti v obravnavanem obdobju prinašata P. Zajac in A. Rozman v esejih ob izidu antologije *Sto let slovaške književnosti*, na kratko pa problem omeni še Š. Šramel. Odzven je v zelo omejeni meri zaslediti v takratni publicistiki in pisemski zapuščini.² Ob podrobni analizi slovaških razmer, tako kulturno-literarnih kot zgodovinskih, se v zaključku prispevka ponuja prostor za primerjavo s slovensko situacijo.³

1 Pluralizem med letoma 1945 in 1949

V času po II. svet. vojni je v slovaškem literarnem prostoru še vedno odzvanjal predvojni pluralizem, ki se je oblikoval od konca I. svet. vojne, prerasel okvire same vojne in nadaljeval svoj razvoj v povojnem času. Leto konca II. svet. vojne nam je lahko v pomoč, da bolj nazorno prikažemo nadaljnji razvoj književnosti, hkrati pa leto 1945 ne moremo imeti za natančen ali absoluten literarni mejnik, kot to zaradi družbenopolitične situacije vse pre pogosto zasledimo v različnih konotacijah.

Interpretacije slovaške literature vojnega obdobja so bile skozi čas različne, najradikalnejše med njimi so se navezovale na marksistično-leninistično ideologijo o definitivnem zmagoslavju socializma, ki postavlja problem notranje diferenciacije posameznikov v ozadje.⁴ Objektivnejša današnja predstava govori o literarni situaciji, ki se je začela spreminjati sredi tridesetih let XX. stoletja z oblikovanjem štirih programskih usmeritev: nadrealizma, naturizma, katoliške moderne in socialističnega realizma, s katerimi v literaturo opazneje začnejo prenikati jasne avantgardne tendence. (Marčok 2006: 17) Ne gre zanemariti dejstva, da je literarno življenje v prvih letih po drugi svetovni vojni navkljub povojnemu pomanjkanju, politični napetosti in negotovosti še vedno imelo vse osnovne institucionalne in nazorske poteze demokratičnega pluralizma. Čeprav je to že bil »nazorski pluralizem, ki je bil politično omejen« (Šmatlák 1999: 510), pa je v njem bilo še vedno dovolj družbeno svobodnega prostora. Ob razumljivem delnem mrtvilu literarne situacije v času vstaje in vojaških operacij je do opaznejše oživitve tendence po demokratičnem pluralizmu prišlo po političnih spremembah na volitvah leta 1946.

Spremembe, ki so se dogajale v družbi, so se odrazile tudi na kulturnem področju. Po razpustitvi Zveze slovaških pisateljev, ki jo je vodil pesnik Valentín Beniak, je bila 29. novembra 1945 ustanovljena istoimenska organizacija, za predsednika pa so izvolili levo usmerjenega pesnika in politika Ladislava Novomeskega. Prvotno, čeprav politično spremenjeno, povsem stanovsko združenje se je pod pritiski komunistov postopoma začelo spreminjati v ideološko organizacijo in orodje bodoče

² V. Smolej v reviji *Novi svet* leta 1948 povzema pisanje tednika *Tvorba* o zmagi socializma na Češkoslovaškem in natančno opiše nekatere že izvedene in napovedane kulturne reforme.

³ Omenimo naj literarne zgodovinarje Franca Zadravca, Borisa Paternuja, Matjaža Kmecla in Aleksandra Skazo.

⁴ V tem pogledu jo je videl tudi še S. Šmatlak, ki govori o »dolgotrajnem, dramatičnem in [...] zgodovinsko uresničenem procesu spremembe slovaške književnosti kot določene narodne literarne celote na socialistično književnost.« (Šmatlák 1988: 488)

kulturne politike.⁵ Podporniki pluralizma, ohromljeni in zdesetkani s političnimi čistkami, niso mogli preprečiti ukinitve slovaške zveze in ustanovitve ideološko že povsem enotne Zveze češkoslovaških pisateljev (oktober 1949).

V povojnem obdobju obnavljanja pluralizma so kljub pomanjkanju tiskarn in papirja spet začele izhajati številne revije,⁶ skupna nazorska osnova, ki je združevala pisatelje in umetnike, pa je bil antifašizem in zavest o nujnosti sodelovanja pri obnovi države, ki je bila v vojni uničena. Takšno sporočilnost je prinesel tudi Prvi kongres umetnikov in znanstvenih delavcev v Banski Bystrici (avgust 1945), kjer pa še ni bilo ideološkega poenotenja, kakršnemu smo bili priča pozneje, kar potrjuje L. Novomešký z referatom, v katerem je tvorno podprl kraskovsko⁷ pisateljsko idejo o popolni svobodi in zavezanosti svojim lastnim idejam.

Na drugi strani je v tem času že vznikla močna opozicija, združena okoli revije *Nové slovo* in časnika *Pravda*, ki je začela poudarjati enotno levičarsko orientirano literaturo. Med najbolj goreče zagovornike takšne literature lahko štejemo literarnega kritika Daniela Okáljija, ki je z več članki⁸ izzval ogorčenje in povzročil zaskrbljenost zaradi vpeljevanja ideološkega terorja, čemur so v še obstoječi demokratični pluralnosti na straneh revije *Elán* nasprotovali Ján Smrek, Alexander Matuška in Andrej Mráz.

Vsakršne alternative so bile dokončno zavrjene na Kongresu narodne kulture v Pragi aprila 1948 s pozivom takratnega predsednika Komunistične partije Češkoslovaške in bodočega predsednika države Klementa Gottwalda po »enotni kulturni fronti« in tvorbi »nove kulture današnjega dne, ki živi v sedanjosti in pomaga sedanjosti«. (Marčok 2006: 20)

1.1 Situacija v poeziji

Po letu 1945 so izrazito marksistične rekonstrukcije književnosti v pomanjkanju socialistično realističnega koncepta v literaturi skovale termin »antifašistična literatura« ter v že napisanih delih kot zgled izpostavljali zgolj to komponento. Iz današnje perspektive pa je razvidno, da izražanje protifašističnih stališč ni bila edina naloga poezije tega obdobja, temveč so pesniške zbirke prinašale resnično, univerzalno pesniško poslanstvo prav s svojo raznorodnostjo in celovitostjo. V svojem bistvu so bolj kot protifašistično idejo obsegale izraz eksistencialnega nemira zaradi stanja družbe in sveta ter prinašale raznovrstne analize ne le neuspeha ideje humanizma, temveč tudi človeka kot posameznika. Hkrati pa so se pesniki zavzeli za odgovorno iskanje

⁵ Nekateri avantgardno usmerjeni pisatelji in umetniki so se ob nastanku nove Zveze zavzeli za oživitev pred vojno ukinjene zveze Umelecká beseda slovenská, ki je ohranila svoj avantgardni in svetovljanski značaj in bila zaradi tega ukinjena leta 1949. Ena njihovih zadnjih odmevnejših akcij je bil Manifest socialističnega humanizma (objavljen 11. 4. 1948), s katerim so želeli predstaviti alternativo grozeči nevarnosti enoumja.

⁶ Pomembnejše so literarne revije *Slovenské pohľady*, *Elán*, *Tvorba*, *Nové slovo*, od političnih pa *Čas* (povezan z Demokratsko stranko) ter *Pravda* (pod vplivom Slovaške komunistične partije).

⁷ Po Ivanu Krasku, predstavniku slovaške moderne.

⁸ Npr. s člankom *O generálno líniu v umení*, objavljenim leta 1947 v reviji *Nové slovo* (Marčok 2006: 19).

možnih izhodov iz vojnega prepada. V sintetični podobi je to poslanstvo izpolnil že Valentín Beniák s pesnitvijo *Žofia* (1944), še bolj poglobljeno pa se zrcali v zbirki Jána Smreka *Studňa* (1945) z vitalističnim izhodiščem. Tenkočutno zaznavo razčlovečenja in nerazsodnosti človeka v vojni je izpovedal tudi Emil Boleslav Lukáč v zbirki *Bábel* in v pesnitvi *Síl p hanby*.⁹ S ponujenim krščanskim zgledom kot možnostjo za spravo sveta in človeka je ponudil pravzaprav takrat že skoraj (ideološko) nemogoč izhod. Podobno so se resnosti stanja duha zavedali tudi pesniki katoliške moderne (Pavol Gašparovič-Hlbina, Ján Haranta in Janko Silan), ki so iskali zavetje pred raztreščanim svetom pri Bogu in v krščanski veri.¹⁰ Drugačno možnost rešitve sveta in iskanja tolažbe je ponudil Ján Kostra z zbirko *Presila smútku* (1946). Zatekel se je k »veri v zakone naravnega delovanja«, ki pa ni vodila h »globljemu spoznanju človeka« (Felix 1965: 95), ampak, nasprotno, h globokemu občutku eksistencialnega nemira, ki je prehajal celo do eksistencialne melanholije. Ob omenjenih pesnikih so bili sicer tudi drugi podobni poskusi, predvsem mlajše generacije (npr. Miloš Krno, Miro Procházka, delno še Ivan Teren), toda ti so se kmalu odvrnili od tenkočutnega iskanja kritičnega duhovnega položaja in se zatekli k naivni veri v »boljšo socialistično prihodnost«.

V opisanih razmerah se je po vojni odigrala tudi kriza nadrealizma in zaključno obdobje njegove t. i. zgodovinske podobe v slovaški književnosti. Neslutene možnosti objavljanja, ki so si jih nadrealistični pesniki zagotovili s poudarjanjem vsega antifašističnega in z odobravanjem politike komunizma, so na površje prinesle tako nekatere stare kot tudi manj kakovostne tekste, ki so posledično pomenili nujno nasičenost z nadrealizmom in izgubo edinstvenosti njihove poetike. Od prvih zbirk, ki so še izražale odpor do vojne (Ján Brezina, Pavel Bunčák, Július Lenko, Vladimír Reisel), so se zatekli k programu, ki ga je ponudil komunizem, k pospešenemu odvracanju sodobnika od grozot vojne k srečni prihodnosti. Potreba po takšni podobi je bila sicer razumljiva, toda pesniško je postala nevzdržna, ker je v končni fazi lahko prikazovala le iluzijo. Ta neorganski programski prelom najbolj nazorno izpriča Rudolf Fabry z zbirko *Ja je niekto iný* (1946), kjer brez kakršnega koli opozorila odtrga sebe in bralca od tragičnih in bolečih globin v sebi in času ter se naivno spontano obrne k utopični brezproblemski prihodnosti.

Edini od nadrealistov, ki se je uprl iluzornemu optimizmu, je bil pesnik Pavel Bunčák, ki je proti izrazu vsesplošne sreče in optimizma postavil občutenje vznemirjenja in zaskrbljenosti (zbirka *Zomierat' zakázané*, 1948). Bistvena razlika med njim in Fabryjem je, da je Fabry poskušal sebe, sodobnike in svojo poezijo kar se da hitro obrniti v absolutno nasprotje – od grozot vojne k srečni prihodnosti, od samote v kolektivnost in od kompleksnega nadrealizma v naivno poenostavljeno »resničnost« nove vizije. Bunčák pa nas poziva k vrnitvi v vsakdanje življenje, k občutenju sveta, ter krepí našo vero, da je porušeni svet mogoče spet sestaviti prav z ljubeznijo. Razlika se kaže tudi v izraznosti, saj mora Fabry, da bi upravičil svojo vero v utopijo, iskati zmeraj nove, močne besede, Bunčák pa z uporabo preprostih besed dosega čist in avtentičen izraz.

⁹ Po nekaj revijalnih fragmentih je pesnitev v celoti lahko izšla šele leta 1965 v zbirki *Hudba domova*.

¹⁰ K tej smeri v tem času lahko prištejemo tudi Vojtecha Mihálíka (leta 1947 je izdal zbirko *Anjeli*), ki se je kasneje spreobrnil k ateizmu.

V negotovih in kriznih povojnih razmerah poezija ni uspela doseči programske jasnosti in izrazne čistosti, kljub vsemu pa je bila z revitalizacijo individualnih in skupinskih orientacij usmerjena k predvojnemu pluralizmu. Pesniki, ki so lahko objavljali, so se soočali s krutim dejstvom vojne in pomagali pri demaskiranju klerofašističnega režima medvojne Slovaške republike, odlično pa so uspeli približati tudi eksistencialno problematiko, ki jo je v človeku pustila vojna (J. Smrek, J. Kostra, J. Silan in nadrealisti).

1.2 Situacija v prozi

Povojne politične čistke so izrazito posegle tudi v fizični obstoj proze in kot posledica družbenih razmer je bil določeni krog pisateljev izločen iz literarnega življenja. V vzdušju zmage nad fašizmom je največ izgubila krščansko-narodna ideološka usmeritev, ko so nekateri njeni najvidnejši predstavniki odšli v politično izgnanstvo (Jozef Čiger-Hronský, Pavol Hrtus-Jurina), mnogim, ki so ostali, pa so bile na podlagi sankcij odvzete vse možnosti za objavo (Milo Urban, Mikuláš Gacek, Štefan Gráf, Tido J. Gašpar). Veliko njihovih del, ki si zaslužijo pozornost, je ostalo neobjavljenih do šestdesetih ali celo devetdesetih let 20. stoletja.

V starejših (režimsko korektnih) pregledih proznega ustvarjanja se podobno kot v poeziji pojavlja trditev, da se je v času po drugi svetovni vojni vsa pozornost usmerila v obnovo kontinuitete socialističnega realizma in njegovega zavzemanja vodilnega položaja v literaturi, razmeroma veliko pestrost proze¹¹ pa so označevali za skoraj preživeto. (P. Števček, S. Šmatlák) Glavno in edino smer v prozi naj bi potrjevala dela Fraňa Kráľa (*Stretnutie*, 1945), Petra Jilemnickega (*Kronika*, 1947), Dominika Tatarke (*Farská republika*, 1948) in Vladimírja Mináča (*Smrt' chodí po horách*, 1948). Na prvi pogled se je zdelo, da je ključni udarec lirizirani prozi tik po vojni zadal že J. Felix,¹² ki je pozival k »novemu realizmu« in »naravnost v središče življenja«, toda še bolj neizprosni so bili v kasnejših kritikah Daniel Okáli, Michal Chorváth in Andrej Mráz. Kljub naraščajočim pritiskom na literaturo, so pisatelji še nekaj časa nadaljevali svojo umetniško udejstvovanje po lastnih merilih in predstavah, saj je neodločenost boja za politično prevlado med letoma 1946 in 1948 še dopuščala več različnih vrednostnih in političnih usmeritev.

V ustvarjanju naturistov oz. tudi širše razumljene lirizirane proze se je sicer že v času druge svetovne vojne pojavila opazna zadrega. Dobroslav Chrobák je po romanu *Drak sa vracia* (1943) odložil pisateljsko pero, František Švantner pa se je v svojih delih *Malka* (1942) in *Nevesta hól'* (1946) usmeril k skeptični ugotovitvi, da slovaške vasi in gore niso več tisti magični prostor, po katerem so hrepeneli in s katerega bi se lahko uprli tujim silam razkroja civilizacije in notranjim eksistenčnim problemom. V svojih delih je, tako kot takratni južnoameriški magični realisti, zasnoval predstavo, da je človek s svojo civilizacijo le tujec in tujec v naravi, slednja pa ga ob soočenju

¹¹ Poleg realizma je v tem času prevladovala predvsem lirizirana proza v obliki naturizma, ornamentalizma in t. i. pesništva sižēja.

¹² J. Felix je s t. i. napadom proti »angelskim zemljam« v reviji *Elán* kritiziral naturizem kot preživeto literarno smer. (Felix 1965: 174–85)

pogoltno. Tudi Margita Figuli je vsled vojne bila prisiljena posodobiti svoj iluzorni naturistični koncept. Najnazorneje se njena nova izpovedna moč pokaže v romanu *Babylon* (1946), kjer se osredotoči na prikaz »večno ženskega principa« (Čepan 1977; 2002). Da bi svoj prikaz ženskosti izvzela iz takratnega naturističnega okvirja, ga je umestila v oddaljen kraj in čas, ki nima zgodovinskega pomena. V romanu, ki ga nekateri kritiki zaradi prikaza moškega vojnega principa označujejo za dekadentnega, pa gre pravzaprav za prikaz njegovega nasprotja – ženskega principa in prevlade vitalizma v ženskem principu. Če ga vrednotimo v tem duhu, lahko rečemo, da gre celo za prvi roman na Slovaškem, ki je napisan s pozicije feminizma.

Podobno kot naturizem in lirizirano prozo so teoretiki socialističnega realizma obsodili tudi tematiko slovaške narodne vstaje, predvsem zaradi pomanjkljivega podarjanja kolektivizma in umanjkanja optimizma. Za primer lahko navedemo zbirko novel Jána Bodenka *Z vlčích dní* (1947), ki je kot prvi poskušal prikazati drugo plat upora – eksistencialno ogroženost, iz katere se je rodilo individualno junaštvo. Še bolj pretanjeno je eksistencialno problematiko vojne v kratkih zgodbah in novelah prikazal Leopold Lahola,¹³ ki je ubesedil obraz vojne z najbolj tragičnega vidika, s pozicije domačega rasističnega preganjanja. Njegove kratke zgodbe prikazujejo odsotnost človeškega v človeku, ujetem v vojno viхро. Toda pisatelj v bralcu ne želi zgolj vzbuditi sočutja ali sovraštva, temveč skozi grajenje eksistencialnih situacij, ki prikazujejo okrutnost, paradoksnost, celo absurd, želi prisiliti bralca, da sam zavzame svoje stališče. S svojim prikazom izrisuje tanko mejo, ko v težkih situacijah ne moremo razločiti zla od dobrega, krivde od pravičnosti in poguma od strahopetnosti.

V politični situaciji, ki se je vse bolj zaostrovala, je knjigo literariziranih spominov *Apeninský vzduch* (1947) izdal pesnik Štefan Žáry in v njej na živ in pester način opisoval življenje in osebno doživetje optimizem v prisilnem izgonu v Italijo v času vojne. Avtorjev poskus, da bi približal napeto atmosfero v italijanskem protifašističnem gibanju na način, da bi v njej ostala vitalnost običajnega človeka, je trčila ob vse močnejšo tendenco reduciranja podobe posameznika. Podobne probleme ob izidu je ob že zaostrenih političnih razmerah leta 1948 imel Vladimír Mináč s prvencem *Smrt' chodí po horách*, kar je bil eden zadnjih poskusov, s katerim se je v literaturo vrnil fenomen eksistencialnega nemira v luči odpora in vstaje. Takratna marksistična kritika mu je sicer priznavala socrealistično zasnovo romana, v okviru pričakovanj pa mu je očitala nedopustno subjektivizacijo zgodovine, preveliko psihološko živost posameznih oseb, nekateri kritiki pa so njegovo delo primerjali s Hemingwayevim romanom *Komu zvoni*.

Dolga leta so literarni kritiki ustvarjali sliko, da je po izidu *Kronike* (1947) Petra Jilemnickega predstava o povojnem eksistencialnem nemiru med pisatelji povsem usahnila. Roman, ki je bil zaradi zamolčevanja nekaterih zgodovinskih dejstev med stanovskimi kolegi sprejet z velikimi zadržki, so komunisti po februarju 1948 postavili za (politični) vzor, kako naj proza piše zgodovino v »korist ljudi«. V mnogih člankih in kritikah je bilo delo povzdignjeno v prototip socrealistične proze. Avtorji, ki so sprejeli komunistično ideologijo, so po tem vzoru začeli iskati načine, da bi se oddaljili od eksistencialnega nemira in poskušali problematiko obdobja prikazati v

¹³ Knjižno so lahko izšle šele po njegovi vrnitvi iz izgnanstva, žal pa tudi že po njegovi smrti (*Posledná vec*, 1968).

okviru družbenih razmer. Delno se temu idealu kulturne politike približa Dominik Tatarka z romanom *Farská republika* (1948), kjer razgalja resnični obraz klerofašistične Slovaške republike med drugo svetovno vojno in s tem mojstrsko reagira na novo postavljeno tematsko naročilo. Še danes lahko roman beremo kot pričujoč dokaz lažnih iluzij o idilično srečnem življenju v medvojni republiki, kljub močnemu poudarjanju antifašizma pa lahko iz današnje pozicije trdimo, da (še) ne gre za tipičen socrealistični roman. Avtor je namreč v zgodbo vpletel glavnega junaka, ki je brez ideološkega prepričanja in je povsem dezorientiran, obenem pa ne doživlja tesnobe pri odkrivanju samega sebe, temveč se zgolj prepušča naključjem – kar pa ustvarja prostor za blago ironijo in sarkazem.

Ob predstavljenih dejstvih ne gre prezreti, da je bilo ustvarjanje slovaških pisateljev v obdobju tik po vojni plodno in s svojo pestrostjo daleč od zgodovinsko političnih iluzij in ideologij, obenem pa dela niso podlegala »edini znanstveni« ideologiji, ki je ponujala iluzijo raja na zemlji. Prav to zadnje obdobje pluralnega pogleda na človeka in svet preseneča z bogastvom, kjer ne umanjata niti globok etos eksistencialnega nemira zaradi stanja sveta in človeka v njem niti razumevanje stiske, ki jo je povzročila vojna travma.

1.3 Situacija v dramatiki

Kot za ostali dve literarni (z)vrsti je tudi za slovaško dramatiko, ki je nastajala po letu 1945, značilno, da so jo marksistični literarni zgodovinarji (npr. R. Mrlian v Pišut 1984: 832–51) označevali strogo s »slovaška socialistična dramatika« in s tem poskušali dramatiko prikazati kot del razvojnega loka socialistične literature. Hkrati so v svoji gorečnosti z obsodbo, da ne izpolnjujejo družbenih pričakovanj in potreb, celo zanikali obstoj nekaterih dramskih del, ki danes veljajo za ključna dela slovaške dramatike tistega obdobja.

Slovaška dramatika je v času II. svet. vojne poleg satiričnega spopadanja z oblastjo začela s pomočjo filozofske obarvane alegorije zaznavati ne le grožnje s strani agresorskega fašizma, temveč tudi notranjo nepripravljenost za spoprijemanje z možnostjo katastrofe ter z etično in svetovnonazorsko krizo (npr. Ivan Stodola, Július Barč - Ivan, Peter Karvaš). Zaradi te nepripravljenosti tudi v povojnih letih v igrah prevladuje tematika iskanja poguma za družbeno obvezujoče dejanje, v ospredje pa se je vse bolj postavljala problematika eksistencialnega nemira, ki je opazna predvsem v delih dveh avtorjev. Prvi, J. Barč - Ivan, je pripadnik starejše generacije, ki mu uspe začutiti nemir, povezan s kritičnim stanjem duha, ki ga izpelje v svarilne vizije katastrofe. Notranjo tragično razdvojenost človeka med upanjem in dvomom, ki jo je že prej uprizoril (*Matka*, 1943 in *Neznámy*, 1944), je še izostril v filozofski drami *Dvaja* (1945). Z alegorično igro *Veža* (1947) pa je preigraval komunistične obljube enakosti, bratstva in blaginje s prikazom človeka, ki se ni zmožen otresti svojih predsodkov, zavisti in predvsem občutka krivde. Ob umanjkanju poslušanja in razumevanja za refleksijo človekove krize so komunisti Barča - Ivana izobčili iz literarnega kroga.

Drugi dramatik, ki je v literarnem delu (tudi v prozi) poglobljeno upodobil eksistencialni nemir povojnega obdobja, je Leopold Lahola. Njegove prve tri igre, kjer se

je takoj pokazal izjemen talent tega pripadnika mlajše generacije, so doživele velik uspeh. V igri *Bezvetrie v Zeule* (1947) se je na originalen način soočil z aktualnimi problemi angažiranosti, nacionalizma, domoljubja in emigracije, v drugi, *Štiri strany sveta* (1948) pa polemizira s shemo zavednega junaštva. Najburnejši odziv je prinesla njegova tretja drama *Atentát* (1949), ki v ospredje postavlja eksistencialne probleme človeka v času vojne, ko je podvržen bodisi vlogi morilca bodisi žrtve, razpet med občutkom odgovornosti in krivde. Komunistična kritika je igri očitala pacifizem, ki se ne sklada s predstavami o aktivnem, stalno razvijajočem se posamezniku. Zaradi političnega pritiska je Lahola leta 1949 emigriral v Izrael.¹⁴

Po vojni so se slovaški dramatiki končno otresli realističnega prikaza treh enotnosti, saj so bili za prikaz kompleksnega sveta in enako pestre človeške notranjosti prisiljeni preizkusiti nove dramske pristope: simbolično-modelno upodabljanje junakov, nove oblike prikaza konflikta med idejo in dejanjem, prehod od situacijsko opredeljenega dialoga v filozofski dialog, skupaj z grotesknim razvijanjem dogajanja, njegovega odkrivanja v retrospektivi in v sintetični katastrofični viziji, v kolažu zgodovinsko oddaljenih dogajanj ipd. Čavojský to obdobje, skupaj z vojnim obdobjem, opredeli za najplodnejše obdobje slovaške dramatike. (Marčok 2006: 294) Nadaljnji razvoj dramatike so ustavili ideološki spori in boj za politično moč, ki so s prepovedjo uprizarjanja omenjene igre vrgli v nekajletno pozabo, tako da je bila moderna podoba slovaške dramatike v šestdesetih letih 20. stoletja prisiljena iskati navdih v večji meri iz tujine kot pa v delih domačih avtorjev.

2 Diktat režima (1950–1955)

Na kongresu Komunistične partije Češkoslovaške v maju 1949 so bila postavljena načela komunistične kulturne politike, katere namen je bil, v tedanji vojni terminologiji, ustanovitev združene kulturne fronte. Njena instrumenta sta bila dosleden državni centralizem in prefinjena taktika represije in nagrajevanja pisateljev. Politični pritisk pa ni bil motiviran le z likvidacijo ostankov buržoaznega sistema, temveč se je stopnjeval tudi zaradi poslabšane mednarodne situacije. Spomladi 1947 je razpadlo vojno protifašistično zavezništvo svetovnih sil, kar je posledično prineslo blokovsko delitev na dva nekompatibilna gospodarsko-politična sistema. Svet je stopil na rob odprtega vojnega soočenja, ki se je nadaljeval s hladno vojno, torej diplomatsko, ideološko, ekonomsko in predvsem oboroževalno konfrontacijo. V ZSSR in na Češkoslovaškem je strah pred vojno prerasel v odkrivanje imperialističnih agentov in nasprotnikov režima ter iskanje sovražnika v lastnih vrstah. Dosledno se je gradil kult osebnosti, potekali so montirani politični procesi,¹⁵ politično nezanesljive kadre so pošiljali na prisilno delo v uranove rudnike ali pa v delovna taborišča, cerkev je bila deležna represije, vrstile so se izdaje, omejene so bile osebne svoboščine ipd.

¹⁴ Pozneje je imigriral tudi v Slovenijo, na koncu pa se je ustalil v Münchnu. Od tam se je leta 1968 vrnil na Slovaško, kjer je tik po zaključku snemanja filma *Sladký čas Kalimagdory* nepričakovano umrl.

¹⁵ Kot buržoazna nacionalista sta bila zaradi svoje ideje o večji neodvisnosti Slovaške znotraj Češkoslovaške obsojena pisatelja Ladislav Novomeský in Ivan Horváth, sicer vidna člana Komunistične partije.

V opisanih političnih okoliščinah so bile do konca leta 1950 ukinjene vse celice demokratičnega literarnega življenja. Najprej so bile nacionalizirane privatne založbe in ustanovljene nove, ki jih je oblast lažje nadzirala, podobne »prenove« pa je bil deležen tudi revijalni tisk, pri čemer se je po letu 1948 obdržala le revija *Slovenské pohľady*, ki jo je izdajala Slovaška matica. Vse redakcije so morale pošiljati tekste uradnim lektorjem, nad ideološko integriteto tiska je bedel Državni založniški nadzor. V okviru ideološkega boja so bile ukinjene številne kulturne institucije in namesto stanovskih pisateljskih organizacij (Spolok slovenských spisovateľov in Umelecká beseda slovenská) je država leta 1949 ustanovila Zvezo češkoslovaških pisateljev s slovaško sekcijo. Pogoj za vstop v zvezo je bilo pisno soglasjanje z metodo sorealizma, zveza pa je organizirala šolanje za pisatelje, natečaje, študentske izmenjave in bivanja na gradbiščih, v tovarnah, zadržah ipd; med pisatelje so se prikradli pojmi letne ocene dela in bilančno vrednotenje ob koncu petletke. Kljub vsej politični tendenčnosti kulture ne moremo mimo dejstva, da so Slovaki na račun megalomanskih naklad in organiziranih literarnih večerov pred množicami delavcev prav v socializmu postali narod, ki masovno bere. Za dokaz ne služi le porast števila javnih knjižnic in podatki o izposoji, temveč tudi podatek, da so temeljna dela slovaških in tujih avtorjev izhajala v nakladah 50.000 in več izvodov. Na žalost pa je kvantiteta nemalokrat prevladala nad kvaliteto.

Del pisateljev se je znašel v položaju nekritične evforije, drugi del pa v hipnotični stagnaciji. Edina dopustna idejno-estetska orientacija je postal socialistični realizem, ki je avtorjem vsiljeval odkrito angažiranost za ideje komunizma, kritiki pa so pri vrednotenju dajali prednost temam boja proti fašizmu, osvoboditve, hvaležnosti ZSSR, industrializacije in združništva. Poprejšnja socialna tematika, ki je v književnost vnašala etični patos in izkustveno sugestivnost, se je preobrazila v upodabljanje tipiziranih junakov in predpisanih situacij, hkrati pa je morala biti angažirana in ljudska. Kulturni diktat je s svojim poenostavljanjem vplival tudi na zvrstnost besedil – pesniki so snovali predvsem ode, feltone in agitacijsko poezijo, pisatelji so tvorili romane-kronike, vzgojne romane in t. i. romane izgradnje, črtice ter umetniške reportaže, pri dramatikih pa srečujemo večinoma reportažno-agitacijske igre.

Spremembe v književnosti so bile najostrejše pri prozi. V atmosferi kolektivnega javnega nastopanja, nalog, ki jih je predpisoval kongres Komunistične partije, povzdigovanja vzorov iz sovjetske literature in pod pritiski kritikov ter javnih debat o vsaki izdani knjigi so pisatelji opustili poslanstvo raziskovalcev in tolmačev boleče situacije ter sprejeli ednino možno nalogo – postali so pričevalci sedanjosti, ki je potrjevala neovrgljivo logiko zgodovine in je sodelovala pri ustvarjanju prav tako neovrgljive »svetle bodočnosti«. Glavna naloga proze je bila, da pomaga komunistični partiji pri izpolnjevanju njenega zgodovinskega poslanstva – pisatelji so se preobrazili v *inženirje človeških duš*.

Sondiranje tematskega spektra v prozi razkrije nadaljevanje dokumentiranja in razlage Vstaje, pri čemer pa se je izpostavljala spetost vstaje in izgradnje socializma. Kot prvi je obe obdobji povezal Dominik Tatarka v romanu *Prvý a druhý úder* (1950).¹⁶ Drugo tematsko območje, kjer so pisatelji izkazovali svojo angažiranost,

¹⁶ Knjigo je avtor posvetil IX. kongresu Komunistične stranke Slovaške.

je bila graditeljska sedanost. Iz naslovov se vidi, da je bila aktualna problematika socializacije vasi (František Hečko: *Drevená dedina*; Katarína Lazarová: *Osie hniezdo*), v središču pa so bile politične naloge: likvidacija kulakov, ustanavljanje zadrug in prelom s konservativnostjo. Tematika industrializacije je bila skromneje zastopana deloma zaradi kmetijske preteklosti države (velike industrijske obrate so na Slovaškem začeli graditi šele po letu 1955) delno pa tudi zaradi pisateljev, ki so večinoma prihajali iz vaškega okolja. Glavni cilj takšne angažirane literature je bil boj z zavestjo posameznika in apologija potrebe po spremembi družbenega sistema (npr. F. Král: *Za krajši život*; V. Mináč: *Včera a zajtra*).

Dela pisateljev iz obdobja shematizma so naletela na več problemov. Pri prikazovanju aktualne sodobnosti s prepletom bližnje preteklosti so se pisatelji večkrat zapletli v golo publicistično plitkost; kritika jih je nagovarjala k takšnemu pisanju ter hkrati grajala zaradi zaostajanja za revolucijsko razvijajočo se realnostjo. Umanjkala je poglobitev in s tem živost samega dela. Velik problem teh del je tudi v izmikanju problematiziranja družbenih praks, s čimer je podoba časa postala tendenčno zožena in neresnična. V tedanji prozaistiki težko najdemo dela,¹⁷ ki bi vsaj posumila v krutost režima.

Historiat vrednotenja poezije z začetka petdesetih let 20. stoletja zbuja drugačne vrste pozornost, saj je že pri marksističnih literarnih kritikih in zgodovinarjih doživel naglo prevrednotenje. V prvih letih tega desetletja so poezijo, pisano po zastavljenih kulturnih merilih, imeli za pesem znanilko in temeljni kamen nove poezije, v letu 1953 so se začeli pojavljati prvi zadržki, dokler leta 1956 ni bila označena za shematično poezijo, za razvojno deviacijo, s katero se ni vredno ukvarjati. Tudi danes se obdobje socialističnega realizma označuje za obdobje, ko je poezija na Slovaškem izgubila svoj izvorni obraz in padla na nivo politične propagande.

Na prvi pogled je do podobne situacije kot v prozi prišlo predvsem zaradi literarnih tem, ki so bile vnaprej določene in so razvidne že iz naslovov pesniških zbirk (Milan Lajčiak: *Súdružka moja zem*, Ctibor Štítický: *Jarná pieseň družstveníka*, Vojtech Mihálik: *Plebejská košela*, Ladislav Mňačko: *Spevy ingotov*, Ján Kostra: *Na Stalina*, Štefan Žáry: *Meč a vavrín*). Čeprav so se pri nekaterih pesnikih kazale težnje po zajemanju več tem in razširitvi spektra, pa gre še vedno za politično predpisane teme. Temu pritisku so ustrezale literarne vrste oda, bajka, epigram, pamflet ipd. ter jezik, ki ni dopuščal večpomenskosti. Ali je pri izbiri in odločitvi za takšno pisanje pri velikem številu ustvarjalcev, ki sicer ne bi prijeli za pero in doživeli objavo svojih besedil, šlo za iskreno navdušenje, za pretvarjanje ali za strah pred preganjanjem, je danes nemogoče povedati.

Pisanja v skladu s sorealistično doktrino ne moremo pripisati samo pomanjkanju talenta, nerazgledanosti ali naivnosti posameznih pesnikov. V. Marčok postavlja vprašanje: »[A]li je dana družbena situacija in vsiljevana ždanovska metoda socialističnega realizma dovoljevala, da bi pisatelj lahko opisoval dobo kot neodvisni posameznik?« (Marčok 2006: 78) Dejstvo, da so v teh časih pod diktatom politike klonila celo velika pesniška imena, kot so J. Kostra, V. Mihálik, Š. Žáry, R. Fabry ali

¹⁷ Obrobne omembe sicer srečamo na nekaj mestih pri D. Tatarki, V. Mináču in K. Lazarovi, kjer opisujejo temnejše plati življenja, napake funkcionarjev, zablode sistema ipd.

pa P. Bunčák, priča o tem, da si moramo postaviti drugačna vprašanja – z odgovorom pa razkriti, kaj vse je bilo v tem »optimističnem obdobju« iskrenega in doživetega ter izumetničenega in človeško nevzdržnega.

V situaciji, ko so opevali »človeka, ki tvori zgodovino«, se je moral pesnik postaviti na obrobje in postati zgolj glasnik zgodb. Osebna izkušnja je lahko pronicala v pesem kot ilustrativna zgodovinska izkušnja, ki je predstavljala kontrast med preteklim svetom izkoriščanja in bede ter socialističnim svetom delavskega optimizma in izobilja. Ali pa kot dokumentiranje proletarskega izvora, s katerim se je potrjevala resničnost novega prepričanja. Najbolje je to delo opravil V. Mihálik v pesniški zbirki *Plebejská košela*. Kritiki so se strinjali, da je prav ta zbirka najbolj avtentično delo »velike socialne in socialistične« lirike, saj v njej pride do izraza igra besed in občutno svež pogled, osvobojen sentimentalnih klišejev in izostren do ironije.

Toda tudi tedaj so posamezniki premogli dovolj poguma, da so se spopadli z omejitvami obdobja. Prvi so se iz tega praznega »freziranja in freziranja«, kot to obdobje humorno poimenuje A. Matuška, zbudili starejši pesniki, ki so spredvideli potrebo po upovedovanju individualnega doživetja (npr. J. Kostra: *Javorový list z Jasnej Polany*, 1953). Svojo možnost v tem ozkem prostoru je našel tudi Š. Žáry. Podobno kot sta še pred zaostritvijo razmer Jozef Horák v romanu *Hory mlčia* in P. Karvaš v drami *Bašta* razmišljala, da bi bilo za udomačitev ideje socializma bolj koristno v dela vključiti hrepenenje in revolucijske napore ljudstva, tako je z vračnanji v preteklost Žáry našel način, ki sicer ne presega shematičnega boja med sedanostjo in preteklostjo, vendar po zaslugi opisa številnih podrobnosti iz preteklosti ustvarja vtis kompleksnejše strukture dela. Hkrati s pobegom v preteklost pa so se pesniki preko svoje mladostne izkušnje vse bolj obračali h konkretni pokrajini, ki jim je omogočila premik od prikazovanja izgradnje socializma v intimni čustveni in mišljenjski svet.

Fundamentalno polemiko s shematizmom v prozi in z dogmatizmom in iluzionizmom v resničnem življenju je s svojim zapoznelim debutom *Sklený vrch* (1954) začrtal Alfonz Bednár. V romanu je prikazal junaka, kjer je pozornost preusmerjena v njegove napore, da bi dosegel notranjo rast, ne pa v izgradnjo sistema. Kaže se še drugo odstopanje od predpisanih norm – končna nesreča na gradbišču je aluzija na iluzoričnost brezproblemske hitre poti v raj, v svetlo prihodnost.

Leta 1948 se je tudi dramatika morala podvreči novim literarnim in kulturnim zahtevam. Vsebovati je morala marksistično ideologijo, socialistične nazore in prikazovati je morala izgradnjo in razvoj družbe brez razrednega antagonizma in izkoriščanja. Toda tudi tako jasno formirana naloga se je izkazala za nedosegljivo. Z gledališkimi igrami so se namreč spoprijemali predvsem avtorji starejše generacije in v njihovi poetiki predvojnega vaškega socialnega realizma deloma zaradi njihove izkušnje deloma pa zaradi realnosti same prevladuje vaška tematika. Literarna kritika je ob nastanku teh iger izrazila brezkompromisno nezadovoljstvo. Dela (npr. Jána Skalke, Ľubomíra Smrčka in Paľa Gejdoša) so označili za neizrazita, površna in shematska, nezmožna zaobjeti totaliteto sveta. (Pišut 1984: 835–36)

3 Razprava in zaključek

V razpravi smo orisali dve obdobji razvoja slovaške literature po drugi svetovni vojni in predstavili kulturnopolitično situacijo. Njena opredelitev za tipično socrealistično ni primerna, saj je razvidno, da je po vojni zaživel pluralizem, ki je veliko obetal. To obdobje pa ni bilo zgolj nadaljevanje predvojnega ali medvojnega pluralizma, temveč je bilo obdobje okrnjenega pluralizma, iz katerega je bila zaradi medvojne situacije in povojnega revanšizma odstranjena krščansko-naroda komponenta, ki je bila deležna pogroma.¹⁸

Za pomemben mejnik v slovaški literaturi (in kulturni situaciji nasploh) lahko postavimo februarjski prevrat leta 1948, ko se je ob hkratnem zaostrovanju mednarodnih razmer Slovaška znašla pod diktatom Sovjetske zveze in Slovaške komunistične partije. Mnogi pisatelji, tudi iz komunističnih vrst, so morali prenehati pisati, saj so bili označeni za sovražnike režima; bili so prisiljeni v emigracijo ali pa so bili poslani v delovna taborišča ali celo na vislice.¹⁹

Primerjava z družbeno politično situacijo v Sloveniji nam razkrije, da so ob kasnejših številnih in bistvenih razlikah povojni procesi ustvarili podobno sliko tudi pri nas – v ospredju so bile politične čistke,²⁰ nacionalizacija, ponovna agrarna reforma, diktatura proletariata in vdor kulturnopolitične teorije socrealizma. Podobni so vzorci razvoja – ohranil se je predvojni modernizem in močno prisotni socialni realizem iz tridesetih let, ob partizanski tematiki pa je s publicistiko in s povečanim prevajanjem sovjetske literature vdiral socialistična doktrina. (Skaza 1987: 39) V obeh državah je ohromila kulturno kontinuiteto ter zaustavila literarni razvoj.

Prelomni trenutek se je v Sloveniji zgodil s politično ohladitvijo odnosov med ZSSR in SFRJ ob resoluciji Informbiroja (junij 1948), ko se je Jugoslavija odrekla sovjetskemu vplivu in si izbrala samostojno pot. Pot, ki je prinesla avtonomen kulturni razvoj in na kateri je slovenska književnost izločila »socrealistični tujek v slovenski književnosti«, (A. Skaza) saj je po političnih pretresih tudi politika spoznala, da je »nujno osvoboditi družbene vede vsakega dogmatizma«. (Koruza 1967: 224)

Socialistični realizem na Slovaškem se je po politični uveljavitvi in po nekaj letih slepega sledenja predpisanim režimskim temam in normam oddaljil od prikaza realnosti in je zaradi olepševanja ter preslikav želja in iluzij v resničnost prerasel v knjižno umetniško utopijo. Prav spoznanja uveljavljenih kritikov socrealizma, ki so uvideli omejitve v sledenju shematizmu, so prinesla rahljanje cenzure in odstopanje od predpisanih norm ter od polovice petdesetih let omogočila prenikanje drugačnih poetik. P. Karvaš je na začetku tega obdobja ob diskusiji o Manifestu socialističnega humanizma aprila 1948 izrekel preroške besede: »Podvrgli se bomo velikanskim napakam, to pa bo eden od dokazov, da preizkušamo stvari, ki sploh niso vredne omembe.« (Karvaš 1965: 22) Napake ob nekritičnem sprejetju socrealizma pa so Slo-

¹⁸ V Argentino je emigriral tudi Koloman K. Geraldini, ki je bil pomemben posrednik med Slovenijo in Slovaško. V letu 1935/36 je bil na študijski izmenjavi v Ljubljani, leta 1940 in 1942 pa je izdal antologiji, v katerih so objavljeni prevodi slovenskih pesmi in proze.

¹⁹ Na smrt z obešanjem je bil obsojen tudi Vladimír Clementis, slovaški politik, publicist in pisatelj.

²⁰ Podobno kot na Slovaškem so montirani sodni procesi potekali v več valovih – proti bivšim sodelavcem okupatorja, proti kolaborantom, proti duhovščini in tudi proti notranjim sovražnikom.

vaki lahko popravljali delno v šestdesetih letih, dokončno pa po razpadu Sovjetske zveze in spremembi režima v devetdesetih letih 20. stoletja.

VIRI IN LITERATURA

- Oskar ČEPAN, 1977: *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- , 2002: *Literárne dejiny a liteárna veda*. Bratislava: Veda.
- Jozef FELIX, 1965: *Harlekýn sklonený nad vodou*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Peter KARVAŠ, 1965: Umenie v novej spoločnosti. *Slovenské pohľady* 81/5. 21–22.
- Jože KORUZA idr., 1967: *Slovenska književnost 1945–1965, II*. Ljubljana: SM.
- Ľubomír LIPTÁK, 2011 [1968]: *Slovensko v dvadsiatom storočí*. Bratislava: Kalligram.
- , 2005: Slovaška v 20. stoletju. *Slovaška zgodovina*. Ur. E. Mannová. Ljubljana: SM. 273–329.
- Viliam MARČOK idr., 2006 [2004]: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: LIC.
- Dušan NEČAK, Božo REPE, 2003: *Oris sodobne obče in slovenske zgodovine*. Ljubljana: FF.
- Boris PATERNU idr., 1967: *Slovenska književnost 1945–1965, I*. Ljubljana: SM.
- Milan PIŠUT idr., 1984: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Obzor.
- Andrej ROZMAN, 2000: Slovensko-slovaški kulturni odnosi – retrospektiva in perspektive med politiko in književnostjo. *Sto let slovaške književnosti: Antologija*. Bratislava: DSP in Asociacija društev slovaških pisateljev. 271–82.
- Jan RYCHLÍK idr., 2011: *Dějiny Slovinska*. Praga: Nakladatelství Lidové noviny.
- Imrich SEDLÁK idr., 2009: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin: Matica slovenská.
- Aleksander SKAZA, 1987: Sovjetska literatura in doktrina socialističnega realizma v povojni slovenski publicistiki in prevodih. *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. F. Zadavec. Ljubljana, FF (Obdobja, 7). 39–51.
- Viktor SMOLEJ, 1948: ČSR na jasnih poteh. *Novi svet* 3. 307–14.
- Stanislav ŠMATLÁK, 1988: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Tatran.
- , 1999: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: NLC.
- Špela ŠRAMEL, 2004: Literarno dogajanje na Slovaškem v šestdesetih letih. *Jezik in slovstvo* 51/6. 55–65.
- Peter ZAJAC, 2000: Slovaška književnost kot pustolovščina. *Sto let slovaške književnosti: Antologija*. Bratislava: DSP in Asociacija društev slovaških pisateljev. 13–21.

SUMMARY

The article examines the cultural and literary situation in Slovakia in the decade after the end of World War II, which is treated as two periods in the development of Slovak literature. The political background is outlined, showing the impact of social changes on cultural autonomy, i.e., changes that were imposed through the establishment of the Association of Slovak Writers and its subordination to the statewide Czechoslovak Association under the influence of the Communist Party.

In the first period (1945–1949), it is evident that the Slovak literature tried to reestablish the prewar plurality, but this time without the tradition of the Catholic literary orientation. The postwar political purge had vast unintended consequences, especially among prose writers, as it created a group of authors who were excluded from the literary society. Besides realists and some avant-garde authors, the writers of the so-called “naturist” orientation continued to write (F. Švantner, M. Figuli). There were notable individual attempts (e.g., L. Lahola) to show the tragic face of the war. This awareness of the atrocities of war resulted in existential anxiety, which was also reflected in poetry (V. Beniak, J. Smrek, B. Lukáč, R. Fabry) and in the work of some playwrights (J. Barč-Ivan and L. Lahola).

The second period in postwar literature starts after the communist coup in 1948. At the Congress of the Communist Party of Czechoslovakia the principles of the communist cultural policy were laid out, under which many cultural institutions were abolished and the only admissible cultural orientation became Socialist Realism. At that time, some Slovak writers adopted the only permissible cultural doctrine, while those who did not were either no longer able to publish or were forced to go into exile or struggle for survival. The group of writers who fell under the designated cultural policy included some eminent authors such as D. Tatarka, F. Hečko, J. Kostra, Š. Žáry, and R. Fabry.

UDK 81'373

Saška Štumberger

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

LEKSIKOLOŠKA OPREDELITEV NOVEJŠE LEKSIKE IN TERMINOLOŠKA RABA V SLOVENSKEM JEZIKOSLOVJU

Članek prinaša predstavitev meril za opredelitev novejšje leksike in dosedanjo terminološko rabo v slovenskem jezikoslovju. Ker je področje obravnave novejšje leksike na Slovenskem razmeroma novo, so slovenske opredelitve in terminološke rabe neenotne in za novejšjo leksiko zasledimo različne definicije in poimenovanja; najpogostejša so neologizem, novota, novejši leksem in novejša beseda za posamezno leksikalno enoto ter novejšje besedje in novejša leksika za zbirko leksemov.

Ključne besede: leksikologija, leksem, leksikografija, terminologija, neologizem, neosemantem

The article presents the criteria for defining newer lexicon and the previous terminological usage in Slovene linguistics. Since the topic of treatment of newer lexicon is fairly new in Slovenia, Slovene usage of terminology is inconsistent and various terms and definitions for newer lexicon can be found. The most common terms are *neologizem*, *novota*, *novejši leksem* and *novejša beseda* for an individual lexical unit and *novejšje besedje* and *novejša leksika* for a collection of lexemes.

Keywords: lexicology, lexeme, lexicography, terminology, neologism, neo-semantic

0 Uvod

Obravnava novejšje leksike je pokazala velike razlike med jeziki, ki se pri obravnavi obsežne tematike pogosto omejujejo na posamezne vidike ali vrste novejšje leksike. Tak primer je npr. angleški jezik, za katerega so pregledane zbirke omejene na »nove besede«, ki »niso zabeležene v splošnih slovarjih« (Algeo 1993: 2), ali na »nove besede«, ki jih »bralec čez petdeset ali sto let ne bo popolnoma razumel (tudi če so te besede v splošnih slovarjih) brez obsežne razlage njihovega družbenega, političnega ali kulturnega konteksta« (Knowles, Elliot 1997: 1).

V članku je leksikološka opredelitev novejšje leksike zasnovala širše, kar se kaže že v terminologiji. Drugače kot v angleški literaturi za novejšje enote z izjemo prevodov in citatov vedno rabim termina leksem in leksika, ki ju razumem kot rezultat leksikalizacije (uslovarjenja) (Vidovič Muha 2000: 150), pri čemer je »leksem kot poimenovalna enota jezika po zgradbi lahko beseda ali stalna besedna zveza« (prav tam: 24). Termin leksem je torej s stališča zgradbe poimenovalne enote širši kot beseda, saj zajema tudi stalne besedne zveze, s stališča leksikalizacije (uslovarjenja) pa ožji, kajti predvideva vključitev v jezikovni sistem in iz obravnave izloča okazionalizme.¹ Pri opredelitvi termina leksem tako upoštevam definicijo T. Kane

¹ Različne tipe »novih besed«, ki zajemajo tudi okazionalizme, je v dnevniku Delo opisal T.

(2012: 9–15): abstraktna enota sistema jezika, ki je v besedilu realizirana kot leks; samostojna enota, ki ji v povedi/besedilu lahko zamenjamo mesto (za predloge in veznike velja to le omejeno); neločljiva in stabilna enota izraza in pomena; sestavljen iz ene ali več besed (frazologija), pri pregibnih besednih vrstah zastopan v celotnih paradigmah; kot lema (vnos v slovar) obravnavan v slovarjih.

1 Merila za definicije novejših leksike²

Temeljne razlike med definicijami novejših leksike se pojavljajo na naslednjih področjih: razmerje med pomenom in izrazom, časovni vidik in razširjenost leksema.

1.1 Razmerje med pomenom in izrazom

Razmerje med pomenom in izrazom zajema vprašanje, ali sta za uvrstitev med novejšo leksiko potrebna nov izraz in nov pomen ali pa je dovolj že star izraz z novim pomenom. Avtorji pri definicijah upoštevajo Saussurjevo ločevanje jezikovnega znaka na izraz in pomen ter novejši leksem definirajo po naslednjih kriterijih: »1. njegov izraz in pomen ali 2. samo njegov pomen večina pripadnikov komunikacijske skupnosti od [...] določenega časa za daljše ali krajše časovno obdobje dojema kot novo. Specifika novega, ki jo kaže enota besedišča kot neologizem, se torej lahko nanaša na 1. znak v svoji izrazni in vsebinski celoti ali 2. samo na eno od obeh strani, namreč na vsebinsko stran (pomen)« (Kinne 1996: 343).

Podobno lahko preberemo tudi pri M. Popoviću (1967: 234), ki sicer za novejši leksem uporablja termin neologizem, za leksikalno enoto pa beseda in ne leksem: »Kar se tiče značaja neologizmov, moramo razlikovati neologizme – besede in neologizme po pomenu. Prvi so nove besede, drugi so novi pomeni že prej znanih besed.«

Glede na razmerje med pomenom in izrazom ločimo torej dva tipa novejših leksike: novejšo leksiko, ki je tudi izrazno nova, in novejšo leksiko, pri kateri je star izraz na novo opomenjen. Izrazno novejša leksika zajema enobesedne lekseme (ne-tvorjenke, tvorjenke, kratice, krajšave) in stalne besedne zveze (frazološke in nefrazološke), ki doslej niso bile del sistema jezika. Novoopomenjena novejša leksika je povezana s pomenotvornimi postopki in s spremembo »sintagmatskih in/ali paradigmatskih lastnosti pomena leksema« (Vidovič Muha 2007: 405). »Na izrazni ravni se pomenotvorje loči od besedotvorja po tem, da ima tvorjenka glede na motivirajočo besedo najmanj en morfem več, da je torej glede na motivirajočo besedo morfološko bolj obremenjena, npr. *miz(a)-ic(a)*; besedotvorni oz. obrazilni morfem je seveda lahko tudi glasovno prazen – ničti, npr. *pod-hod-0*; pomenotvorje ne vpliva na izrazno podobo leksema« (prav tam: op. 23).

Korošec. Razdelil jih je v naslednje skupine (1976: 219): 1. priložnostne besede, hapaksi, 2. žargonizmi, pogovorne besede, 3. nevtralne besede, termini. Z omejitvijo obravnave na lekseme izločimo prvo skupino poimenovanj, ki »izključuje težnjo po uveljavitvi v rabo katerekoli funkcijske zvrsti ali interesne govorice« (224).

² Prispevek je predelano in aktualizirano poglavje doktorske disertacije *Pojmovni svet in struktura novejših slovenske leksike* (Štumberger 2011).

1.2 Časovni vidik

Ko govorimo o časovnem vidiku, moramo opozoriti na to, da so lahko leksemi v izvornem jeziku zelo stari, ko pa jih prevzamemo v drug jezik, se v tem jeziku obravnavajo kot novi. To velja za internacionalizme iz živih jezikov, ki »semiotični prostor evropskih jezikov širijo z lastno semiotiko, pogojeno npr. geografsko, zgodovinsko in sploh izkušensko, tip *džungla* (indijski jeziki); znotraj te skupine predstavljajo poseben podtip internacionalizmi, katerih jezik dajalec sodi med evropske jezike, tip *balalajka* (ruščina)« (Vidovič Muha 2004: 75). Pri teh leksemih je »jezik dajalec tako kot jezik prejemnik aktualen, živi jezik. Gre za neke vrste medsebojno prepletanje posameznim jezikom lastnih denotatov kot odsevom tipičnih življenjskih izkušenj govorcev določenega jezika« (prav tam: 76). V 20. in 21. stoletju so to leksemi, ki »izhajajo iz kitajskega, japonskega, korejskega ali nekaterih drugih – pogojno rečeno eksotičnih – jezikov. Sposojajo se besede za – v Evropi – popolnoma nove pojme, kot so *tai či*,³ *šar pej*,⁴ *reiki*,⁵ *tofu*⁶ ali podobno, čeprav so v jezikih, iz katerih se sposojajo, to stare besede za prav tako stare pojme« (Muhvič-Dimanovski 2005: 62).

Izhodišče pri odločanju, ali leksem spada med novejšjo leksiko ali ne, je čas, ki je v jeziku prejemniku pretekel od takrat, ko je leksem nastal iz lastnega jezika ali bil prevzet iz tujega. Pri tem se moramo vprašati, koliko let mora biti leksem v jeziku, da je še del novejšje leksike. Odgovor je odvisen od govorcev jezika oz. od generacije, ki ji govorci pripadajo: »Za eno generacijo je beseda nekaj povsem običajnega, nekaj, kar je vedno obstajalo, za drugo [...] nekaj povsem novega« (prav tam: 61).

Poleg govorcev lahko na vprašanje časovnem vidiku novejšje leksike odgovorimo tudi s stališča slovarjev novejšje leksike, ki se »ponavadi omejujejo na časovno zelo strogo definirana obdobja« (prav tam: 62). Nemški slovar novejšje leksike (Herberg idr. 2004) se omejuje na 90. leta 20. stoletja, na krajši obdobji (1985–1995 in 1996–2002) se omeujeta tudi češka slovarja (Martincová 1998 in 2004), nekoliko daljše obdobje 20 let pa zajema *Slovar novejšjega besedja slovenskega jezika*, ki je nastal »v smislu dopolnitve *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*« (Gložančev, Kostanjevec 2006: 89). Ker je čas nastanka novejšjega leksema relativna kategorija, ki je odvisna od govorca ali avtorja slovarja novejšje leksike, je definicijo po časovnem vidiku smiselno zasnovati širše: »Neologizme obravnavam kot lekseme, katerih čas nastanka je znan in ki jih je večina ljudi jezikovne skupnosti v tem času sicer sprejela, jih pa še vedno dojema kot nove« (Schippan 2002: 244).

Časovni vidik je pomemben tudi, ko razmišljamo o tem, koliko časa je preteklo

³ Tavzes (2005: 806): »tai či [...] gl. taiji; taiji [...] [/taj dži/ kit. veliki začetek] 1. večni izvor in vzrok stvarnosti; dva osnovna vidika veselja, aktivni in pasivni 2. starodavno filozofsko besedilo z razlago tega načela.«

⁴ Prav tam (797): »šar pej [...] [kit.] kitajska pasma pastirskih, čokatih borilnih psov.«

⁵ Prav tam (702): »[jap. *rei* + ki univerzalna življenjska energija] starodavna japonska zdravilska umetnost, ki poskuša s polaganjem rok izkoristiti neizčrpano življenjsko moč veselja za zdravljenje telesa in duha.«

⁶ Prav tam (832): »[jap. *toufu* *tou* grah + *fu* gnitje, gniti; kisel, skisati] siru podoben izdelek iz sojinega mleka.«

od nastanka leksema v izvornem jeziku do prenosa v nov jezik. V času globalizmov⁷ je ta čas zelo kratek, saj je potrebnih samo nekaj ur, da novo poimenovanje zakroži po spletu in ga prevzamejo v novih jezikih. Ta proces se torej lahko zgodi zelo hitro, vendar pa je med temi leksemi tudi veliko takih, ki se ne bodo dolgo obdržali v jeziku. Iz preteklosti V. Muhvič-Dimanovski (2002: 65–66) našteva naslednje primere: *ping-pong diplomacija*,⁸ podobno se je zgodilo s poimenovanji nekaterih nekdanj popularnih plesov (*twist, medison, lambada, makarena*), pri katerih so s koncem popularnosti izginila tudi poimenovanja zanje. Podobno je bilo z *Rubikovo kocko*⁹ konec 70. let in s *tamagočjem*¹⁰ v 90. letih 20. stoletja.

1.3 Razširjenost

Vprašanje razširjenosti zajema dve področji – razmerje novejše leksike do strokovne in neknjižne leksike ter razmerje do priložnostnih/enkratnih tvorb (okazionalizmov). Prvo razmerje zajema sprejemanje novejše leksike iz drugih socialnih in funkcijskih zvrsti, kar je pogosto povezano z razširitvijo denotata na področja vsakdanjega življenja. V tem primeru prihaja do premika »celotne besede oziroma besede v osnovnem pomenu iz samo strokovne rabe. Da se to zgodi, je verjetno treba iskati vzrok v aktualizaciji poimenovanega in s tem tudi v povečani povednosti izraza. Povednost se širi iz kroga strokovnjakov na širši krog intelektualcev« (Vidovič Muha 1972: 47). Primer take razširitve rabe je že nekaj časa npr. področje računalništva. »Računalniki danes s svojimi številnimi možnostmi, ki jih ponujajo, postajajo vsakdan ne samo na vseh znanstvenih področjih, pač pa tudi v življenju vedno večjega števila posameznikov. Nezanemarljivo je dejstvo, da se z računalniškim izrazjem srečujejo že otroci. Dogajanje na področju računalništva je takšno, da vsaj del računalniškega izrazja prestopa splošne strokovne okvire in postaja sestavina splošnega besedišča« (Oter 2002: 333).

V to skupino sodijo tudi internacionalizmi, »ki izhajajo iz klasičnih jezikov – grščine ali latinščine« (Vidovič Muha 2004: 75), pri njih pa »lahko gre za dele terminologije, npr. področje naravoslovja z medicino, tehniške, humanistične, družboslovne

⁷ »Leksikalna enota globalnega jezika je *globalizem*; od leksikalnega *internacionalizma* se torej loči po globalnosti (univerzalnosti, vsesplošnosti) denotata« (Vidovič Muha 2003: 10–11).

⁸ Leta 1971 so ZDA in Kitajska ponovno vzpostavile stike z gostovanjem ameriške reprezentance v namiznem tenisu.

⁹ »Rubikova kocka (izvorno znana pod imenom Magična kocka) je vrsta znane mehanske uganke in igrarice, ki jo je leta 1974 izumil madžarski izumitelj, kupar in profesor arhitekture Ernő Rubik. Kocka je plastična in jo sestavlja 27 manjših kock, ki se vrtijo okoli ponavadi nevidnega jedra. Vsaka od devetih vidnih kvadratnih ploskvic na strani Rubikove kocke je pobarvana z eno od šestih barv. Ko je kocka razrešena, ima vsaka stran Rubikove kocke svojo barvo. Vrtenje vsake ploskve dovoljuje, da se manjše kocke razporedijo na več različnih načinov. Izziv uganke je vrniti kocko v njeno izvorno stanje, kjer je na vsaki strani kocke vseh devet manjših kock enako pobarvanih« (Rubikova kocka. *Wikipedija*. 14. 4. 2015.)

¹⁰ Tamagoči je elektronska igra iz Japonske, ki je bila zelo popularna v drugi polovici 90. let, leta 2004 pa so jo ponovno izdali. Tamagoči predstavlja virtualnega piščanca, za katerega je treba skrbeti kot za pravo domačo žival. Ima potrebe po spanju, hrani, pijači, naklonjenosti in razvije svojo lastno osebnost. Ob različnih časih se tamagoči oglasi in zahteva lastnikovo pozornost. Če ga zanemarjamo, umre, vendar pa ga lahko s pritiskom gumba reset oživimo in igrice se ponovi. (Tamagotchi. *Wikipedia*. 14. 4. 2015.)

vede, tudi za izseke iz pojmovnega sveta antične kulture« (prav tam: 76). S tehnološkim razvojem in sodobnimi mediji so lahko celotna strokovna področja postala del našega vsakdana, njihova aktualnost pa se kaže tudi »v različnih specializiranejših prilogah k dnevnikom in tednikom s primeri kot *agrokoprena*, *adrenalin*, *anksioznost*, *deindeksacija*, *elektrostimulacija* ipd.« (Žele 2005: 79). Ti leksemi torej niso več del samo strokovne leksike, ampak so kot novejšja leksika obravnavani npr. tudi v *Slovarju novejšjega besedja slovenskega jezika*.

Vprašanje, kdaj je leksem še del samo strokovnega jezika in kdaj je prešel v splošni slovar jezika, je povezano z opredelitvijo izbrane jezikovne zvrsti, v slovaropisju pa s kriteriji za sprejem leksikalnih enot, ki jih avtorji določijo v zasnovi slovarja.

Razmerje med novejšjo leksiko in priložnostnimi/enkratnimi tvorbami (okazionalizmi) je v jezikoslovju različno obravnavano. Nekateri jezikoslovci jezikovnih novosti ne ločijo glede na njihovo možnost vključitve v leksikalni sistem in menijo, da je »[v]sak neologizem [...] v svoji prafazi oz. fazi nastanka okazionalizem (individualna tvorba, ad hoc tvorba)« (Kinne 1996: 346), boljše rezultate pa prinašajo raziskave, ki že ob njihovem nastanku jezikovne novosti ločijo po tem, ali je njihova funkcija poimenovalna ali stilistična, npr. T. Korošec (1976) in I. Stramljič Breznik (2010).

2 Terminološka raba v slovenskem jezikoslovju

2.1 Neologizem (novota)

Termin neologizem je zapisan v poskusnem snopiču *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*, ki je predvidel rabo posebnega kvalifikatorja za leksiko, katere značilnost je »nova, neustaljena raba« (Bajec idr. 1964: 8). Prva raba termina neologizem je torej povezana s slovarskim označevanjem leksikalnih enot, ker pa je raba takega kvalifikatorja povezana z mnogimi vprašanji, npr. »glede na kaj je ta beseda nova« (Pogorelec 1963/64: 236), in ker bo ob izidu slovarja »takle neologizem, kolikor se bo prijel, že zdavnaj ustaljen« (prav tam: 236), so kvalifikator kasneje izločili.

Termin neologizem v poglavju o »časovno barvanih besedah« v svoji slovnici uporablja tudi J. Toporišič (1991: 103; 2000: 130):

Poleg [...] časovno neobarvanih besed pa imamo tudi obarvane. Ene izmed njih občutimo kot zelo mlade tvorbe in jih imenujemo neologizmi. Take besede so npr. *vprašljivo* (problematično), *bivanjski* (eksistencialen), *najstnik* (tinejdžer), *dejavnik* (faktor, činitelj), *različica ali drugačica* (varianta, inačica), *odtujevanje* (alieniranje), *polaščati se*, *dogovarjati se*, *občila* (sredstva javnega obveščanja) ipd. S pogostejšo rabo ti neologizmi prehajajo v stilno nevtralno besedje (prim.: *dejavnik* – *faktor*), sicer pa ostanejo priložnostne besede in končno zaidejo v pozabo.

Primeri iz *Slovenske slovnice* kažejo, da je veliko neologizmov preimenovanj, termina neologizem pa avtor ne loči od okazionalizmov, saj dopušča tudi možnost, da neologizmi »ostanejo priložnostne besede in končno zaidejo v pozabo«. V *Enciklopediji slovenskega jezika* (Toporišič 1992: 135) je neologizem definiran drugače, in sicer kot »/n/a novo napravljena ali na novo rabljena stara beseda ali besedna zve-

za, npr. *sténčas* takoj v povojnem času, *tozd*, *otroške jasli*, *brigadir*, *pionir* (otrok)«. V primerjavi s slovnico je to širša definicija, saj k neologizmom prišteva tudi neosemanteme in stalne besedne zveze. Zamenjani so tudi primeri neologizmov, vsi so s področja družbeno-političnega življenja in označujejo spremembe v povojnem času, med primeri pa ni okazionalizmov.

V *Stilistiki slovenskega poročevalstva* so neologizmi oz. »nove besede« opredeljeni kot »nasprotje starinskim besedam« (Korošec 1998: 26). Zanje »ni prave poimenovalne potrebe«, »/b/esedilo le poživljajo, avtor se poigrava z besedotvornimi postopki in s tem ustvarja stik z naslovnikom, od katerega pričakuje, da bo spoznal stilni namen uporabe novih besed, ker pa je glede tega pogostoma v dvomih, na tak aktualizem opozori tako, da besedo postavi med narekovaje« (prav tam). Take »nove besede« so »[n]arejene [...] za rabo v čisto določenem sobesedilu« in »/i/majo ekspresivno vrednost« (prav tam: 27). V tej definiciji neologizmov oz. »aktualizmov« najdemo podobnosti s Toporišičevo slovnico (1991: 103; 2000: 130), neologizmi naj bi torej v besedilu imeli samo stilno funkcijo, ne pa tudi poimenovalne, to pa so npr. v nemškem jezikoslovlju značilnosti okazionalizmov.

V *Slovenskem pravopisu* J. Toporišič terminu neologizem doda dvojnico novota (§ 133),¹¹ ki je definirana kot »jezikovna prvina, katere novost še čutimo«. Med primeri v slovarskem delu ne najdemo stalnih besednih zvez in novoopomenjenih izrazov, pregled gesel pa pokaže tudi, da so neologizmi razumljeni kot preimenovanja (kalkirane dvojnice) in priložnostne tvorjenke, ki v jezikovni skupnosti niso ustaljene ali sploh rabljene, npr. *bogovladje*, *pesjar*, *psičkar*, *psičkarški*, *pojunačen* (prim. Štumberger 2011: 49–52), poimenovanj novih denotatov pa med njimi ni, saj je npr. kot novota označen *bankomat* obravnavan že v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*.

2.2 Novejše besedje

Termin novejše besedje najdemo v člankih, ki obravnavajo načrtovani *Slovar novejšega besedja slovenskega knjižnega jezika*¹² (npr. Bokal idr. 2003, Holz 2003, Gložančev, Kostanjevec 2006 itd.), in v *Slovarju novejšega besedja slovenskega jezika* (2012, 2013). Časovno se »novejše« nanaša na čas po izidu *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*, termin novejše besedje pa je rabljen kot nadpomenka za skupino, ki je »(tvorbena) nova, torej nov izraz za novo predmetnost (*internet*, *internetomanija*, *blog*, *evro*, *klonirati*, *ekotržnica*, *klementina*)« (Gložančev, Kostanjevec 2006: 91)¹³

¹¹ V tem primeru tvorjenja izrazja govorimo o kalkiranju, in sicer o pomenskem ali sekundarnem kalku »s takšno izbiro pomenskih sestavin, ki je glede na izvorni jezik nespremenjena [...] Ti kalki so pogosti zlasti v strokovnem izrazju [...]; kot vir nefunkcionalnih sopomenskih parov ali nizov, v bistvu dvojnic, so posebej moteči prav v znanstvenem ali strokovnem jeziku« (Vidovič Muha 2000: 11).

¹² V slovarju, ki je izšel leta 2012, so avtorji pridevnik knjižni izpustili.

¹³ Za nov izraz naj bi se uporabljal »izraz neologizem« (Gložančev, Kostanjevec 2006: 91, op. 6). Omejitev neologizma na izrazno novo poimenovalno enoto je drugačna kot v *Enciklopediji slovenskega jezika* (Toporišič 1992: 135) in primerljiva z opredelitvijo v nemškem *Jezikoslovnem slovarju* (Lewandowski 1994: 744): »Neologizem. Novotvorjenka (tvorjenka, nastala po predvidljivih besedotvornih postopkih, op. S. Š.); nova besedna stvaritev (tvorjenka, nastala po nepredvidljivih besedotvornih postopkih, op. S. Š.); nova beseda oz. nov izraz, ki se pogovorno še ni popolnoma udomačil. Vzroki za n. so lahko novi pojavi v tehniki, kulturi, politiki itd., zgoščeno krajsanje kot posledica jezikovne gospodarnosti, prizadevanje po

in za »novoopomenjen izraz«. ¹⁴ Odločitev za rabo termina besedje avtorji člankov, ki so izšli ob pripravi novega slovarja, utemeljujejo s tem, da »g/radivo v splošni kartoteki Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU in novo gradivo v splošni kartoteki inštituta dokazujeta, da se termin besedje rabi za določitev socialno- in funkcijskozvrstne zamejitve leksikalnih enot (primeri zvez iz gradiva – socialna določitev: slovensko besedje, narečno besedje, tuje besedje; funkcijskozvrstna določitev: strokovno besedje, starinsko besedje). To potrjuje tudi raba izraza v slovenskih slovnica in drugi strokovni literaturi. Vsi viri dokazujejo, da je leksem besedje mogoče uporabiti v najširšem kontekstu, tako za popis celotnega leksemskega fonda določenega jezika kot tudi za njegove posamezne plasti. Kot tak je primeren tudi za navedbo v naslovih razlagalnih slovarjev, če ne prihaja do kolizije s kakim drugim določilom« (Bokal idr. 2003: 11).

Čeprav je izraza besedje in leksika v poljudni rabi res mogoče zamenjati, pa v strokovni rabi termina nista prekrivna: »Med temi pojmi gre za hierarhično razmerje: leksem in leksika sta nadpomenki besedi oziroma besedišču, besedju, besednemu zakladu. Poimenovalne prvine jezika niso samo besede, ampak tudi stalne (nestavčne) besedne zveze in leksikalizirane krajšave (kratična poimenovanja, simboli), npr. *S* [es] ,stavek', *Nama* (Narodni magazin); slednja so lahko nastala zopet le iz besede ali besedne zveze. Besede in stalne besedne zveze (skupaj s svojo kratično izrazno podobo) sta torej delni množici, ki predstavljata leksiko določenega jezika« (Vidovič Muha 2000: 22–23).

Težave pri rabi termina besedje se pokažejo pri naboru gesel, saj ta v seznamu gesel kljub ožji opredelitvi terminov beseda in besedje prinaša tudi stalne besedne zveze, označene s posebnim znakom (narobe obrnjenim trikotnikom): »Znak ▼ pred besedo opozarja, da je beseda sama v ustreznem pomenu obravnavana že v SSKJ, v seznamu je navedena le orientacijsko, zaradi nanjo navezujočih se novejših besednih zvez« (Gložančev, Kostanjevec 2006: 93–94). V seznamu za slovar so zbrane tudi stalne besedne zveze, ki jih zajema termin leksem, kar je bil verjetno tudi vzrok za to, da sta v kasnejši zbirki *Novejša slovenska leksika v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri* termina besedje in leksika rabljena kot dvojnici, na kar kaže citat »p/oskus definicijske opredelitve izraza novejšje besedje (novejša leksika)« (Gložančev 2009: 12).

Izraza sta kot dvojnici rabljena tudi v *Slovarju novejšjega besedja slovenskega jezika*, npr.:

Projekt, ki je potekal v Leksikološki sekciji Inštituta za slovenski jezik v letih 2007–2009, je bil zasnovan kot predstavitev nove leksike (podčrtala S. Š.) in leksikalnega stanja v slovenščini za dopolnitev zbirk in geslovníkov novejšjega besedja za različne tipe slovarjev standardne slovenščine« (Bizjak Končar 2012: 9); »V slovarju je navzoča še tretja skupina besed, ki jih obravnavamo kot novejšje, čeprav smo jih poznali že pred letom 1991. /.../ Sem se uvršča raznovrstno besedje: predvsem novejši besedotvorni tipi (*neimetnik*, *takojšnjost*, *kredibilnost*, *ekspertka*), splošnejša leksika kot posledica determinologizacije

ponazarjanju, stilistični dejavniki (npr. ekspresivno *stockdumm* – skrajno neumen, *erzreaktionär* – skrajno reakcionaren).«

¹⁴ Za novoopomenjen izraz se rabi izraz »neosemantem« (Gložančev, Kostanjevec 2006: 91, op. 6).

(*betakaroten, blokator, forenzik, steroid*) in reaktualizirano besedje iz ožje rabe (*borznitvo, borznoposredniški, pokušina*), če omenimo le nekaj najproduktivnejših plasti. (prav tam: 10–11)

Za pojav dvojnic v znanstvenem besedilu A. Vidovič Muha (2000: 119) meni, da se »s tem [...] lahko izkazuje mladost oz. novost določenega znanstvenega področja in s tem neustaljenost terminologije, ki mu pripada, ali pa gre za določene zunajjezikovne posege v terminologijo iz različnih, največkrat jezikovnopoličnih razlogov«.

2.3 Novejša leksika

O nujnosti, da »/v/ slovenski jezikoslovni literaturi« uvedemo »poimenovalno enoto jezika – leksem kot tudi za zbir leksemov določenega jezika – leksiko«, lahko beremo v *Slovenskem leksikalnem pomenoslovju* že leta 2000 (prav tam: 17). Posledica neločevanja obeh terminov sta terminološki zvezi novejše besedje in novejša leksika, ki se v slovenskem jezikoslovju rabita kot dvojnici. Termin novejša leksika najdemo v naslovu znanstvene monografije *Novejša slovenska leksika v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri* (Gložančev idr. 2009), termin leksika pa je primeren zato, ker zajema »celotni slovar jezika, vse poimenovalne možnosti, ki jih zajema – besede, stalne besedne zveze –, torej tiste, ki po govornem dejanju ne razpadejo, kot take so del slovarja, npr. *črni bor*, in kratičnice – uslovarjene (leksikalizirane) besede, nastale iz krajšane besede ali (stalne) besedne zveze, npr. (pogovorno) *faks*. ev. *eldeese(ovec)* ipd.« (Vidovič Muha 1999: 10, op. 4).

Dosledna raba in opredelitev termina novejša leksika je za področje nujna tudi zato, ker omogoča tudi natančno ločevanje med leksiko kot zbiram leksemov in »priložnostno besedo«, ki »se sem ter tja pojavi, ni pa podružbljena, ker se nekako sama poda iz določenega govornega ali besedilnega položaja« (Toporišič 1992: 222). Natančno ločevanje je torej nujno tudi zato, ker nam omogoča ločeno obravnavo enot dveh vrst: tistih, ki so stabilne in del slovarja jezika, in tistih, ki to (še) niso.

3 Sklep

S predstavitvijo novejše leksike, ki zajema opredelitev razmerja med pomenom in izrazom, časovni vidik in razširjenost leksema, je bilo ugotovljeno, da novejša leksika ni omejena na posamezno poimenovalno področje (npr. družbeno-politično področje). Obravnavane so bile naslednje teme: razmerje med pomenom in izrazom, časovni vidik in razmerje med novejšo leksiko in okazionalizmi.

Terminološka problematika je predstavljena na primeru slovenske terminološke rabe, ki je pokazala veliko neenotnosti pri opredelitvah termina neologizem (v *Slovenskem pravopisu* z dvojnico novota), ki je sicer za novejšo leksiko rabljen v hrvaški, češki in nemški literaturi. V slovenski jezikoslovni literaturi, ki je nastala ob in po izidu *Slovarja novejšega besedja slovenskega jezika*, sta kot posledica pretekle neenotne rabe termina neologizem v rabi pogosti dvojnici *novejše besedje* in *novejša leksika*. Rabo dvojnic pripisujem novosti raziskovanega področja, kajti oba termina zajemata tako izrazne besede kot stalne besedne zveze.

VIRI IN LITERATURA

- John ALGEO (ur.), 1993: *Fifty years among the new words: A dictionary of neologisms 1941–1991*. Cambridge: University Press.
- Anton BAJEC idr. (ur.), 1964: *Slovar slovenskega knjižnega jezika: Poskusni snopič*. Ljubljana: SAZU.
- Aleksandra BIZJAK KONČAR, Marko SNOJ (ur.), 2012: *Slovar novejšjega besedja slovenskega jezika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Zbirka Slovarji).
- Aleksandra BIZJAK KONČAR, 2012: Uvod: *Slovar novejšjega besedja slovenskega jezika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Zbirka Slovarji). 9–11.
- Ljudmila BOKAL, Alenka GLOŽANČEV, Nataša JAKOP, Polona KOSTANJEVEC, Nastja VOJNOVIČ, 2003: O načrtovanem slovarju novejšjega besedja slovenskega jezika. *Jezikoslovni zapiski* 9/1. 7–47.
- Alenka GLOŽANČEV in Polona KOSTANJEVEC, 2006: Novejše besedje slovenskega knjižnega jezika – seznam (A–O). *Jezikoslovni zapiski* 12/2. 89–159.
- Alenka GLOŽANČEV, 2009: Analitična osvetlitev novejše slovenske leksike: Uvodni razpravni elaborat k leksikalni zbirki Novejša slovenska leksika (v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri) (NSLSJV). *Novejša slovenska leksika: v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 9–35.
- Alenka GLOŽANČEV, Primož JAKOPIN, Mija MICHELIZZA, Urška URŠIČ, Andreja ŽELE, 2009: *Novejša slovenska leksika: V povezavi s spletnimi jezikovnimi viri*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Dieter HERBERG, Michael KINNE, Doris STEFFENS, Elke TELLENBACH, 2004: *Neuer Wortschatz: Neologismen der 90er Jahre im Deutschen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, Schriften des Instituts für Deutsche Sprache.
- Nanika HOLZ, 2003: Besedilni korpus Nova beseda in geslovnik za Slovar novejšjega besedja slovenskega knjižnega jezika. *Jezikoslovni zapiski* 9/1. 89–94.
- Tomaš KANA, 2012: *Wortbildung: Umriss der Theorie mit Aufgaben und Übungen*. Na spletu.
- Michael KINNE, 1996: Neologismen und Neologismenlexikographie im Deutschen. *Deutsche Sprache* 24/4. 327–58.
- Elizabeth KNOWLES, Julia ELLIOTT Elliott (ur.), 1997: *The Oxford dictionary of new words*. Oxford: University Press.
- Tomo KOROŠEC, 1976: Nove besede v časopisnih žanrih dnevnika *Delo* 1969–1975. *Slavistična revija* 24/2–3. 219–36.
- , 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Theodor LEWANDOWSKI, 1994⁶ (1975): *Linguistisches Wörterbuch*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer Verlag. 744.

- Olga MARTINCOVÁ, 1998: *Nová slova v češtině: Slovník neologizmů*. Praga: Akademia.
- , 2004: *Nová slova v češtině 2: slovník neologizmů*. Praga: Akademia.
- Vesna MUHVIĆ-DIMANOVSKI, 2005: *Neologizmi: Problemi teorije i primjene*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zavod za lingvistiku.
- Mija OTER, 2002: Izbira jezika v računalniškem izrazju. *Slavistična revija* 50/3. 333–48.
- Breda POGORELEC, 1963/64: O poskusnem snopiču Slovarja slovenskega knjižnega jezika. *Jezik in slovstvo* 9/7–8. 232–42.
- Milenko POPOVIĆ, 1967: R. A. Bugadov: Neologizmi i arhaizmi: Pokušaj njihove klasifikacije. *Suvremena lingvistika* 2/4. 233–37.
- Thea SCHIPPAN, 2002² (1992): *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Niemeyer.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 1994. Elektronska izdaja na plošči CD-ROM. Ljubljana: SAZU in ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, DZS, d. d., in Amebis, d. o. o.
- Slovenski pravopis*, 2003. Elektronska izdaja. Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša in Amebis, d. o. o.
- Irena STRAMLJIČ BREZNIK, 2010: *Tvorjenke slovenskega jezika med slovarjem in besedilom*. Maribor: FF (Mednarodna knjižna zbirka Zora; 71.)
- Saška ŠTUMBERGER, 2011: *Pojmovni svet in struktura novejšje slovenske leksike: Doktorska disertacija*. Ljubljana: FF.
- Miloš TAVZES, 2005: *Priročni slovar tujk*. Ljubljana: CZ.
- Jože TOPORIŠIČ, 1991 (1976): *Slovenska slovnica*. Pregledana in razširjena izdaja. Maribor: Obzorja.
- , 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: CZ.
- , 2000: *Slovenska slovnica*. Četrta, prenovljena in razširjena izdaja. Maribor: Obzorja.
- Ada VIDOVIČ MUHA, 1972: Kategorizacija in stilna opredelitev ozko knjižne leksike. *VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana. FF. 35–52.
- , 1999: Čas in prostor, ujeta v slovenski slovar 20. stoletja (Poudarek na komunikacijskem vidiku Slovarja slovenskega knjižnega jezika). *35. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. M. Bešter in E. Kržišnik. Ljubljana: FF. 7–26.
- , 2000: *Slovensko leksikalno pomenoslovje: Govorica slovarja*. Ljubljana: ZIFF.
- , 2003: Sodobni položaj nacionalnih jezikov v luči jezikovne politike. *Slovenski knjižni jezik – aktualna vprašanja in zgodovinske izkušnje: Ob 450-letnici izida prve slovenske knjige*. Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: FF (Obdobja, 20). 5–27.
- , 2004: Vprašanje globalizmov ali meje naših svetov. *Aktualizacija jezikovnozvr-*

stne teorije na Slovenskem: členitev jezikovne resničnosti. Ur. E. Kržišnik. Ljubljana: FF (Obdobja, 22). 73–81.

--, 2007: Izrazno-pomenska tipologija poimenovanj. *Slavistična revija R* 55/1–2. 399–408.

Andreja ŽELE, 2005: Opredelitev leksike glede na besedilnotipsko raznovrstnost. *Slovenščina in njeni uporabniki v luči evropske integracije*. Ur. V. Mikolič in K. Marc Bratina. Koper: UP, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko (Knjižnica Annales Majora). 73–80.

SUMMARY

In the paper, newer lexicon is defined based on the following criteria: (1) relationship between the content and the form; (2) temporal aspect; (3) prevalence. The definitions showed variation in treatment depending on authors and publications, which differ by the multi-word lexical items, items with new meanings, and nonce words that they include.

Differences were also found in terminological usage. While in Croatian, Czech and German newer lexical items are called 'neologisms', Slovene uses three or four terms: *neologizem* 'neologism', which in *Slovenski pravopis* has a calqued variant, *novota*; *novejše besedje*, *novejša leksika* 'newer lexicon'. Since in the past the terms *neologizem* and *novota* had also been used for stylistically marked words that are not in general use, two new terms—*novejše besedje*, *novejša leksika*—took hold in lexicography. Despite terminological distinction between *beseda* 'word' and *leksem* 'lexeme', both terms are now used as variants and cover newer (in form and meaning) lexicon.

NAVODILA AVTORJEM

Slavistična revija sprejema izvirne in še neobjavljene znanstvene in strokovne članke s področij slovenističnega oz. slavističnega jezikoslovja in literarne vede ter iz sorodnih strok, ki niso v uredniški presoji za nobeno drugo publikacijo. Članki so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih, pred objavo pa morajo v postopek uredniškega recenziranja. O sprejemu ali zavrnitvi članka je avtor obveščen približno tri mesece po njegovem prejemu. Objavljeni članki bodo takoj prosto dostopni v spletnem arhivu revije in z zamikom v Digitalni knjižnici Slovenije. Pisec ohrani avtorske pravice nad člankom brez omejitev. Korekture je potrebno vrniti v treh dneh. Avtor odda članek na portalu <http://ojs.srl.si> (če gre za prvo tovrstno oddajo avtorja, se na portalu najprej registrira kot avtor). Dolžina članka naj ne presega ene in pol avtorske pole, tj. 45.000 znakov, ocene 24.000 znakov, poročila 8.000 znakov s presledki in opombami vred. Daljši prispevki bodo zavrnjeni. Tipkopis je potrebno oddati v datoteki RTF ali v podobnem besedilnem formatu in v datoteki PDF. Nabor je Times New Roman, velikost besedila 12 pik, za izvleček, povzetek, daljše citate in opombe 10, razmik med vrsticami pa 1,5. Odstavki so ločeni s prazno vrstico in brez umika ter desne poravnave. Narekovaji so dvojni srednji, ločila in prečrkovanje tujih pisav se ravna po zadnjem slovenskem pravopisu. Sinopsis naj ne presega 8 vrstic, povzetek ne dveh strani, ključnih besed, ki niso besede iz naslova, naj bo 3–5; avtor naj poskrbi tudi za prevod sinopsisa, povzetka in ključnih besed v angleščino. Članki, ki niso napisani v slovenščini, imajo slovenski povzetek. Avtor naj priloži svoj elektronski naslov in polni naslov institucije, na kateri dela. Slikovni material se priloži v ločenih datotekah; vsako sliko s svojo številko; v tipkopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v tipkopisu članka. Nad 5 vrstic dolgi navedki so odstavčno ločeni od drugega besedila in brez navednic. Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v oglatih oklepajih; na začetku in na koncu citatov ni tropičij. Zaporedna številka opombe stoji stično za ločili, ki sledijo mestu, na katero se nanaša. Literatura se navaja v krajši obliki v oklepaju v tekočem besedilu (Boršnik 1962: 213), v daljši obliki pa v seznamu literature na koncu članka. Spletno verzijo objave navedemo za bibliografskimi podatki natisnjene verzije. Seznam literature oblikujemo takole:

Marja BORŠNIK, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.

Helga GLUŠIČ, 2003: Izraz negotove zavesti: Pogled na sočasni slovenski roman. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 287–95.

Irena NOVAK POPOV, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–25.

Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik: Roman*. Wikivir. Ogled 13. aprila 2011.

Opombe naj ne vsebujejo bibliografskih podatkov, če pa že, naj bodo enote bibliografske navedbe med seboj ločene z vejicami: Marja Boršnik, *Študije in fragmenti*, Maribor, Obzorja, 16–18. Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj, knjig in periodičnih publikacij so postavljeni *ležeče*. Zbirka je v oklepaju tik pred navedbo strani; krajšavo str. za stran izpustimo. Naslovi v stroki poznane periodike so lahko okrajšani (npr. *SR za Slavistično revijo*, *LZ za Ljubljanski zvon*). Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature namesto imena in priimka napravimo dva vezaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b. URL-jev ne navajamo, ampak samo Na spletu.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Slavistična revija (*Slavic Review Ljubljana*, SRL) accepts original, not previously published scholarly articles in the areas of Slovene and Slavic linguistics and literary studies and from related disciplines, which were submitted only to SRL. Articles are published primarily in Slovene and occasionally also in other Slavic or world languages. Before publication, all articles submitted to *Slavistična revija* are reviewed by the editors. The author is notified whether his/her article has been accepted for publication about three months after the submission date. The proofs must be returned to the publisher within three days. Authors should submit articles online at <http://ojs.srl.si>. Articles should not exceed 45,000 characters, reviews 24,000 characters, and reports 8,000 characters; longer papers will be rejected. All manuscripts must be submitted as RTF or similar files and in PDF format, using the Times New Roman font. The article should be typed in 12-point font, the abstract, summary, longer quotations, and footnotes should be in 10-point font with 1.5 spaces between the lines. Paragraphs must be separated by an empty line, without indentation, and without right justification. Quotation marks are second-level double quotes (« »), punctuation and transliteration of foreign alphabets must comply with the latest edition of the Slovenski pravopis. Each article must include an abstract (not to exceed 8 lines), a summary (not to exceed 2 pages), as well as 3–5 key words that are not contained in the title. The author should also provide the English translation of the abstract, summary and key words. Articles written in a language other than Slovene must include a summary in Slovene. Authors must provide their e-mail address and full name of the institution with which they are affiliated. Visual materials are to be sent in separate files, with each illustration numbered. In the manuscript, it must be clearly indicated where each illustration belongs; the captions to the illustrations are already included in the manuscript. Quotations longer than 5 lines should be typed in separate paragraphs, without quotation marks. Omissions in quotations must be indicated with three dots in square brackets, with no dots at the beginning or at the end of quotation. The footnote number must follow (with no space) the punctuation mark at the end of the segment that the footnote refers to. In the text, literature is cited in short form in parentheses, e.g., (Boršnik 1962: 213). Literature is cited in long form in the list of references at the end of the article. The on-line version of the article is listed after the reference for the printed version. In the list of references, the works are cited in the following manner:

Marja BORŠNIK, 1962: *Študije in fragmenti*. Maribor: Obzorja.

Helga GLUŠIČ, 2003: Izraz negotove zavesti: Pogled na sočasni slovenski roman. *Sodobni slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 287–95.

Irena NOVAK POPOV, 2006: Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič. *Slavistična revija* 54/4. 711–25.

Luiza PESJAK, 1887: *Beatin dnevnik: Roman*. Wikivir. Ogleđ 13. aprila 2011.

Footnotes should be free of bibliographic information; if this cannot be avoided, individual parts of a bibliographic citation are separated by commas: Marja Boršnik, *Študije in fragmenti*, Maribor, Obzorja, 16–18. Each bibliographic entry is followed by a period. Titles of individual editions, books, and periodicals are italicized. The series name is listed in parentheses before the page number; the abbreviation *str.* for *stran* 'page' is omitted. The titles of periodicals well-known in the field may be abbreviated (e.g., *SR* for *Slavistična revija*, *LZ* for *Ljubljanski zvon*). In subsequent quotations of several works by the same author in the reference list, the name is replaced by two hyphens. When citing several works by the same author with the same year of publication, the year of publication is followed (with no space) by lower-case letters, e.g., 1944a, 1944b. Just put Web instead of citing long URLs.