

Igor Saksida
Pedagoška fakulteta
Univerza v Ljubljani, Univerza na Primorskem

KAJ JE NONSENS IN KAKO UČINKUJE?

Poskus odgovora ob primeru mladinskih dramskih besedil Daneta Zajca

Osrednje vprašanje prispevka se osredotoča na opredelitev nonsensa ter njegov izvor in učinek na bralca. Osvetljuje izvire nonsensa v folklorni književnosti (v poeziji), opredeljuje njegova dva temeljna tipa (jezikovni in predstavniki nonsens) ter ga razmejuje od retoričnih figur. Zdi se, da je izhodiščno vprašanje predvsem naslednje: *Ali je nonsens tematska ali slogovna stalnica v besedilu?* Če je tematska – ali obstaja tema igre v mladinski književnosti tudi izven okvirov nonsensa? Če je slogovna prvina – ali se nonsens lahko povezuje tudi s temo, ki ni »zgolj« igra? Kako nonsens učinkuje – je res le humoren ali je lahko tudi še drugačen? Na omenjena vprašanja avtor odgovarja na podlagi analize Zajčeve mladinske dramatik.

The article focuses on the definition of nonsense along with its origin and effect upon reader. It highlights the origins of nonsense in folk literature (poetry), defines its two primary types (language and imagery nonsense) and delineates it from rhetorical figures. The starting question seems to be: *Is nonsense a topical or a stylistic constant in a text?* If it is a topical one – is there a theme of play also outside the framework of nonsense? If it is a stylistic element – can nonsense also be present in a theme that is not “just about” play? How does nonsense work – is it really just humorous or can it also be different? The author deals with these questions on the basis of analyzing children’s drama of Dane Zajc.

»Pasti iz besed so seveda prav tako nevarne kot resnične pasti.«
(Zajc, 1990: 136.)

Ne-smiselnost nonsensa

Na mednarodni znanstveni konferenci je profesorica fizike in vrhunska strokovnjakinja za tekoče kristale predavanje popestrila tudi s tem stavkom: *»Računalnik je v prebavnem traktu nemudoma obdelal informacije in izpljunil rešitev.«* Sodi zaradi tega predavanje med nonsensna besedila? Fizika bi nad tako oznako verjetno zavihala nos, saj v naravoslovju vendar ne sme biti nič nesmiselnega in smešnega ...

Je nonsens torej res lahko nadpomenska oznaka za vse, kar je humorno in nelogično hkrati, nepričakovano in v neskladju s pravili, celo osvobajajoče in rušilno?

Temeljna literarnoteoretična priročnika opredeljujeta nonsens kot nesmisel; leksikon *Literatura* (2009) pojasnjuje **nesmiselno literaturo** kot zvrst, »ki vsebinsko temelji na golem nesmislu, na nelogičnih povezavah paradoksalnih predstav, delno tudi samo na zvočnih igrh; njen namen je zbuditi pri bralcu presenečenje in osuplost. (...) V nasprotju z moderno literaturo absurda je vedrejšega in zabavnejšega značaja (...)« Novakove *Oblike sveta* (1991) pojem kot levi prilastek navezujejo na poezijo (**nonsens poezija**), temeljna značilnost te pesniške oblike pa je opozicijsko razmerje med vsakdanjim »jezikom smiselnega« medčloveškega sporazumevanja in spoznavanja sveta« (prav tam: 72) ter besedno igro, s katero se gradi domišljjski svet, v katerem »ne velja zakon smisla, zato je ta svet karseda smešen in zabaven« (prav tam). Avtor to zelo natančno opredelitev nonsensa (tako kot pojasnilo v leksikonu) postavi v literarnozgodovinsko perspektivo: izvore vidi v ljudski izštevanki in v starejših književnih besedilih, predvsem v Carrollovi *Alici v čudežni deželi*, povedno pa je, da nonsens povezuje s modernističnim izrazom, ki se osvobaja »verig smiselnega sporočanja«. Tako pojmovanje nonsensa ni daleč od ene temeljnih starejših esejističnih razlag ključnih potez modernistične poezije, in sicer Grafenauerjeve knjige *Kritika in poetika* (1974). V njej avtor uvodoma poudarja krizo kritike prav na podlagi problematizacije smisla, ki služi kritiki kot alibi za presojo ustvarjalnosti. Kritika kot »ena izmed metod uresničujočega se, aktivnega subjekta« (prav tam: 10) ni tedaj nič drugega kot presojanje (pomankljivosti) literarnega besedila, z Grafenauerjevimi besedami pesništva, glede na resnico in/ali smisel – temeljni obrat od izražanja idejnosti k jezikovni kombinatoriki, od pesniške »filozofije« k ustvarjalni »tehniki« pomeni tudi spremembo kritike, ki dobiva svojo utemeljitev le še v branju, dejavnem in svobodnem opomenjanju nemimetične poezije, njene magičnosti, razosebljenosti in razdrobljenosti (na ravni pomenov in podob) – a hkrati povsem svobodne »samoprodukcije resnice in fenomena« (prav tam: 63). Kljub pesniški samozadostnosti glede na kakršno koli zunanjo in razvidno, še posebej pa domovinsko, samoidentitetno ali družbeno angažirano *Resnico oz. Idejo* – in posledično smisel, ki izvira iz funkcije izrekanja Resnice – seveda ni mogoče reči, da je inovativna (modernistična, nonsensna) poezija brez ideje in smisla; četudi besedila skrajnega modernizma izgubljajo skoraj vse določilnice, po katerih jih je mogoče prepoznati kot besedila (so npr. le še niz zlogov – tudi v mladinski poeziji, npr. Novakova pesem *Blabla*, množica znakov ali jih kot fenomenalnega predmeta celo ni več), to ne pomeni, da so povsem brez teme, »ker odsotnost teme v njih nujno dojemamo kot posebno vrsto »antiteme«, tj. kot negativno temo, ki osmišlja tekst ravno s tem, da izganja iz njega vsako idejno-čustveno enoto; s tem jo tako rekoč zanika, razveljavlja in razvrednoti« (Kos, 1996: 84). Prevajanje besede nonsens s slovensko ustreznico nesmisel je torej ustrezno (v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* je nonsens pojasnjen kot *nesmisel*, *neumnost* tak postopek je nonsens; to je nonsens; prim. tudi Stanovnik, 1984), vendar je temeljni besedi treba brati kot ne-smisel in ne-umnost. Nonsensno besedilo je stvaritev **brez smisla zunaj stvaritve same**, je hkrati tudi ne-umnost, torej kot **stvaritev brez uma** (logike) – ki hote ruši jezikovna pravila in vzpostavlja prostor osvobojene domišljije:

Pri teh postopkih ne gre za preprosto inverzijo normalnega izkustvenega sveta, ne gre za poljubno uveljavljanje absurdnega in neverjetnega, ampak za dosleden odmik od tistega, kar

v vsakdanjem življenju velja za logično in naravno – za uveljavljanje konvencij drugačnega, z vidika praktične presoje nesmiselnega sveta, za ustvarjanje drugačne, presenetljive, težko razločljive resničnosti. (Stanovnik, 1984: 36.)

Tako opredeljeni nonsens je drža do stvarnega in hkrati domišljjskega sveta, je notranja besedilna perspektiva jezikovno-tematske igre, ki besedilni pomen ustvarja ne glede na zunajliterarni smisel; kot taka ni izključno vezana na nobeno literarno zvrst ali vrsto.

Osrednje značilnosti neodgovorne modernistične poezije so ustvarjanje novih odnosov med besedami, vrvež nepojasnjevalnih metafor in metonimij ter rušenje pravopisne normativnosti; to jo zbližuje z ludizmom in igro, »ki je nekaj docela neutilitarnega« (Grafenauer, 1974: 129). Kljub bistveno drugačnim temeljem tovrstnih razlag modernistične poezije v razmerju do utilitarno-enotemske tradicionalne poezije ter razumevanja sodobnega subjekta kot ustvarjalca pesniške igre seveda ni mogoče spregledati poudarjanja pomena igre v sočasni mladinski esejistiki in literarni teoriji. Postavljanje inovativne mladinske pesniške govorice na temelj igrivosti (tudi v diahronem pogledu) je značilno že za temeljni Grafenauerjev esej *Igra v pesništvu za otroke* (1975), v katerem avtor igro v pesništvu od Levstikovih *Otročjih iger v pesencah* (1880) naprej kot tematsko prvino povezuje tudi s slogovnimi sredstvi; taka poezija namreč »tudi v samem jeziku ponazarja in uveljavlja njegovo igro s tem, ko skuša besedo vključiti vanjo, kar pomeni, da s specifičnimi jezikovnimi prvinami, kot so besedne igre, onomatopoije, paradoksi, pretiravanja, personifikacije, besedne skovanke itd., ustvarja takšne pesniške tvorbe, ki so spričo svoje igrivosti otroku blizu in imajo razen tega tudi izrazito estetski značaj« (Grafenauer, 1975: 31)«. Iz istega časa sta tudi dve knjigi, ki se večinoma posvečata spremenjenemu pojmovanju otroštva in predvsem vlogi igre; to sta Rodarijevo delo *Srečanje z domišljijo* (1977) in Prelevičeva *Poetika dečje književnosti* (1979). Rodari se v svojem zelo znanem ter za literarno teorijo in didaktiko književnosti pomembnem delu osredotoča na domišljjska pravila in možnosti njihove uporabe pri razvoju domišljjske ustvarjalnosti; podlaga njegovih domišljjskih iger so asociacije, na podlagi katerih besede in besedne zveze dobijo nenavadne, presenetljive pomene, kar omogoča zgodbeno ustvarjalnost (npr. poglavja *Kamen v ribniku*, *Domišljjski binom*, *Kaj bi se zgodilo, če ...*); pomenljivo je, da avtor mestoma domišljjsko igro povezuje z nadrealističnimi oblikovnimi postopki, še posebej pa z razvijanjem ustvarjalnosti nasploh. Podobno pojmovanje igre kot osvobajajoče dejavnosti je najti tudi v Prelevičevem besedilu: igra je prepletena z željo po svobodi, s smehom, zvočnimi učinki, je torej »onkraj« slehernega avtoritativnega odnosa do otroštva. Tako igra kot literarni nonsens sta zaradi specifičnega načina vstopa v resničnost tudi v nasprotju z razumskim, analitičnim spoznavanjem stvarnosti: »V resničnost lahko vstopamo skozi glavna vrata ali, kar je bolj zabavno, skozi okno.« (Rodari, 1977: 27.)

Ali je nonsens slogovna prvina besedila?

Zapisano omogoča tudi odgovor na zastavljeno vprašanje: **književni nesmisel ni le slogovna prvina v besedilu**, biti mora odraz tematizacije igre: retorične figure kot del gradnikov zunanje zgradbe besedila se ne pojavljajo le v nonsensnih,

ampak tudi v povsem realističnih besedilih. Personifikacija računalnika, ki *prebavi in izpljune informacije*, zato ni nonsens, ampak domiselna retorična figura, ki se jo razume na podlagi prevajanja njenega prenesenega pomena v logični pomen izhodiščne besede zveze. To velja za vse retorične figure; literarni priročniki razlagajo nastanek metafore prav na podlagi take pretvorbe nenavadne besede zveze: večer je z dnem v istem razmerju kot starost z življenjem, zato lahko na podlagi podobnosti takšnega razmerja tvorimo metaforo 'večer življenja' in 'starost dneva'« (Kos, 1996: 121). Če retoričnih figur ni smiselno razumeti dobesedno, **nonsensa ni smiselno razumeti preneseno**: Župančičeva verza *Lenka se šeta – / metla pometa* tako ne gre razvozlavati metaforično: *Lenka se sprehaja, njena (vladna) metla (medtem) pometa*, še več: nujno ga je razumeti **dobesedno**, zato besedna zveza *metla pometa* ni metafora ali personifikacija, ampak nonsensna domislica: neživemu predmetu so v dobesednem pomenu (in na ravni besedilne slike) dodeljene lastnosti živega. Nelogično povezovanje lastnosti, oseb oz. dogodkov samo po sebi tudi še ni zadosten pogoj, da bi bilo besedilo nonsensno: **pravljica** vsebuje veliko nelogičnih, neverjetnih dogodkov, a **ni nesmiseln(ica)**. Njene junake namreč določa predanost usodi (štiri stalnice mitske zavesti, prim. Goljevšček, 1991) in ne svobodna jezikovna domišljija – čeprav že v ljudski in sodobni pravljici najdemo besedila, ki se osredotočajo sama nase, so torej tematsko povezana z vzpostavljanjem polja nemimetične in nemitske in zato ne-smiselne domišljajske igre. Primera tovrstnih nesmiselnic sta ljudska *Pravljica o brvi in ovcah* (V: *Babica pripoveduje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979), ki je ni mogoče brati le kot pravljice o preizkušnji, vztrajnosti, zmagi šibkega, saj tematizira radost neskončnega pripovedovanja (v sklepnem dialogu). Podobno osredotočenje na svobodno tvorjenje besedila izven žanrskih pravil je značilno tudi za »pravljico« *Rdeča Kapica* L. Praprotnik Zupančič (V: *Geniji*², antologija sodobne mladinske kratke proze. Ur. D. Haramija. Ljubljana: Genija, 2007); ustrenejša oznaka kot pravljica je vsekakor nonsensna kratka zgodba oz. nesmiselnica (glej: Haramija, 2007: 205–206), saj besedilo s 121 tujkami v sicer prepoznavni zgodbi o deklici, volku in babici deluje kot izrazita jezikovna in medbesedilna igra, pravljlična tema pa je povsem v ozadju. Zanimivo je **razmerje med fantastično pripovedjo** (tudi kratko) in **nesmiselnico**: kosovirja, ki letita na žlicah in doživljata vse mogoče zabavne dogodivščine, seveda nista ne realistična ne tradicionalno pravljlična, v zgodbi je nekaj izrazitih nesmislov in besednih iger (S. Makarovič: *Kosovirja na leteči žlici*, 1974); prav tako je smešna in nelogična preobrazba Jureta v kratki fantastični pripovedi S. Vegri (*Jure kvak-kvak*, 1975), vrsta presenetljivih preobratov zaznamuje fantastično pripoved *Avtomoto mravlje* (1975) Jožeta Snoja. A ti trije primeri niso nesmiselnice; zgodbi prvih dveh besedil motivirajo izrazite otroške lastnosti (radovednost, nagajivost, prepirljivost, igrivost, sladkosnednost ipd.), ki sprožijo prehod iz stvarnega (realističnega) sveta v domišljjski svet; ta torej ni samozadosten, nesmiseln (nepovezan s kakršno koli stvarno temo), ampak je ponazorilo otroške želje, njena fiktivna uresničitev. To posebej nazorno velja za kratke različice fantastične pripovedi oz. za kratko fantastično zgodbo:

Ugotavljamo, da ob dvodimenzionalnosti, ki je najpomembnejša lastnost fantastične proze v primerjavi s fantazijsko, na umestitev med kratke fantastične zgodbe vplivata še odsotnost mitičnih resnic ter igrivost ali igra kot sprožilec dogajanja. Glavni liki so pogosto majhni otroci v mestnem okolju in sodobnem času. (Haramija, 2012: 21.)

Posebej so zanimive fantastične pripovedi, kjer neresničnostno dogajanje, besedna igra in presenetljivi zgodbeni preobrati delujejo kot družbena kritika – tako je Snojevo besedilo o potovanju dveh otrok v barbarsko deželo mravelj, v katerem jezikovna igra še dodatno poudari srhljivost totalitarne oblasti – tema torej nikakor ni nonsensna. Posebno vprašanje je, ali je znamenita pripoved o Alici v Čudežni deželi res »le« nonsens; na začetku knjige namreč hudo naveličana Alica, ki nima kaj početi ob sestri, postane »zaspana in topoglava«, ko mimo nje švigne zajec; nizu znanih dogodivščin v nenavadni deželi sledi Aličina vrnitev v realni svet: deklica se prebudi v sestrinem naročju: »Zbudi se, ljuba Alica!« ji je rekla sestra. »Joj, kako dolgo si spala!« (*Aličine dogodivščine v Čudežni deželi*, 2011: 151.) Je torej njeno potovanje po nenavadni deželi posledica domišljjskega »primanjkljaja« v stvarnem svetu in dolgočasnih knjig, ki jih Alica noče brati? To potrjuje zaključni del pripovedi, v katerem se v Aličine sanje poda tudi njena sestra, ki »je že verjela, da je tudi ona v Čudežni deželi, čeprav je dobro vedela, da mora samo odpreti oči, pa se bo vse spremenilo v pusto resničnost« (prav tam: 153–154). Je v tem delu zaznati nostalgичno prikazovanje bogastva otroške domišljije, ki naj bi jo v sebi ohranila tudi odrasla Alica – ta bo namreč »tudi v zrejših letih ohranila preprosto in ljubeče srce svojega otroštva« (prav tam: 154) ... – Vprašanje, ki presega namen in okvir tega članka, pa je, koliko lahko nonsensno zgodbo razlagamo tudi kot kritiko oblasti (»Komu pa *vi* kaj morete! (...) Saj ste samo kupček igralnih kart!« Prav tam.) ter človeških lastnosti, kot so prevzetnost, omejenost, nasilnost ipd. – tako branje bi namreč besedilo funkcijsko zblížalo z nemladinskim absurdno-nosensnim satiričnim Swiftovim romanom *Guliverjeva potovanja* (1726).

Nonsens in mladinska poezija

Ni nenavadno, da izhodiščni opredelitvi v leksikonu in pregledu pesniških oblik ob nonsensu posebej opozarjata na poezijo, posebej na otroško poezijo; v njej se poetika jezikovno-predstavne igre lahko razmahne povsem neodvisno od kakršne koli zunanje teme, oblikovno pa je v poeziji mogoče opazovati dve vrsti nonsensa – obe sta povezani s tematizacijo igre. Prvi tip oblikovno izvira iz jezikovne igre – pesem je igra z zvokom in (redkeje) obliko –, drugi in pogostejši je predstavnost nonsens; v prvem tipu so uporabljene besede predvsem na podlagi zvočnosti, pogoste v njem so besede, ki ne pomenijo ničesar (značilen žanr je izštevanka), v drugem gre za nesmiselno, nelogično povezovanje sicer razumljivih besed v »narobe svet«. V Novakovi pesmarici pesniških oblik najdemo obe vrsti nonsensa: prvega v izštevanki *Bumf!* (prevladuje aliteracijska in ritmična zvočna igra, pomen besed je izrazito v ozadju), drugega v *Veseli jutranji uspavanki*, katere osrednji vzorec je zamenjava pomenov besed oz. njihovih stavčnočlenskih vlog, npr.: *zobe za ščetkico, oko na jajca* (*Oblike sveta*: 73). Ta vzorec se v slovenski mladinski poeziji začne v otroški ljudski pesmi, v kateri najdemo tako izštevanko oz. čiste nonsensne zvočne igre, katerih tema sploh ne more biti nič »zunanjega« (npr. *En ten tenera*), saj so besede v resnici povsem brez smisla. Že v ljudskem pesništvu najdemo tudi besedila, v katerih so uporabljene razumljive besede, a izrazito nelogično – v to skupino sodijo predvsem naštevalne pesmi (npr. *Pleši, pleši, črni kos*), ki po svoji temi (radostno, sproščeno in igrivo ustvarjanje) spominjajo na istovrstne (redke) pravljice. Iste vzorce se izraža v klasični slovenski mladinski poeziji, npr.

v Levstikovih *Otročjih igrah v pesencah* (1880) z izrazitimi besednimi inovacijami in zgolj v sebi utemeljeno predstavno igro). Tradicija ljudskega nonsensnega vzorca (tako novotvorjenke kot logični nesmisli) se ohranja tudi v pesmih Otona Župančiča (*Ciciban in še kaj*, 1915 – npr. narobe-logika v pesmi *Lenka*), Franceta Bevka (*Pastirčki pri plesu in kresu*, 1920 – medbesedilna nonsensna predelava ljudske motivike v pesmi *Pleši, pleši črni kos*, vnašanje pastirskih iger v poezijo), Iga Grudna (*Na Krasu*, 1949 – pesem *Pravijo*) ter Alojza Gradnika (*Narobe svet in druge pesmi za mladino*, 1953 – naslovna pesem podobno kot Novakov nonsensni primer temelji na zamenjavi stavčnih členov, npr: Če krava žene hlapca past...). Izrazit prelom s povojno utilitarno »graditeljsko« mladinsko poezijo pomenijo nonsensne prvine v zbirkah, ki se pojavljajo po letu 1950 in pripadajo predvsem dvema pesnikoma; to sta Tone Pavček z zbirko *Maček na dopustu* (1953) – v njej pesem ni nič uporabnega, je *laž, lari-fari, prazne čire-čare* – in Kajetan Kovič z zbirko *Franca izpod klanca* (1963), v kateri bi simbolno upesnitev nonsensa lahko videli v pesmi *Križemkraž* – tu je namreč *vse res in vse laž*. Igrivo preoblikovanje jezikovnega gradiva in ustvarjanje ne-racionalnega, ne-smiselnega in enosmerno nerazložljivega besedilnega sveta je bistveno za poetiko slovenskega mladinskega modernizma, v kateri je opazno predvsem zvočno oblikovanje jezika, aliteracijsko povezovanje besed in tvorjenje nonsensnih pesemskih zgodb v *Abecedariji* (1975) Daneta Zajca, spreminjanje besed (*budilka – zzzbudilka*) in kasnejše nonsensno poiigravanje s pesniškimi oblikami, zvokom, obliko in pomenom v poeziji Borisa A. Novaka (*Prebesedimo besede* (1981), *Blabla* (1995), oživiljanje predmetov in delov telesa v zbirki *Nebotičniki, sedite* (1980) Nika Grafenauerja ali lepljenje besed v vedno bolj nerazložljive pesemske »uganke« v *Pesmih za lačne sanjavec* Milana Dekleva (1981), ki s svojo zbirko *Alica v računalniku* (2000) poleg provokativnih nonsensnih besednih zvez igrive in presenetljive učinke dosega tudi z medbesedilnimi navezavami – in ne le na »velikana nonsensa«, po katerega glavni junakinji je zbirka dobila ime, ampak tudi na slovensko klasično poezijo (npr. sonet *Minljiv si kakor kafra*). Po tej modernistični bravuri, ki je vpeta v tako rekoč vse jezikovne izrazne zmožnosti – obliko, zven, razpomenjenje in ponovno opomenjanje besed, medbesedilne prenose – se nonsens pojavlja le redko, zagotovo pa ni več prevladujoča slogovno-tematska poetska smer. Zaslediti ga je v *Rimanicah za predgospodiče* (1993) in drugih zbirkah Andreja Rozmana Roze (čeprav igra v njegovem opusu dobiva izrazite poteze oporekanja pravilom lepega vedenja in estetskosti poezije), poeziji (in nonsensni pripovedi, glej: Haramija, 2007) Boruta Gombača, npr. v zbirki *Največji časopis na svetu* (1993), ali nekaterih *Pesmih iz pralnega stroja* (2006) Petra Svetine – a tu se pojavlja kot oblikovna, ne pa več kot prevladujoča tematska prvina, taka besedila pa ne sodijo v sklop literarnega nonsensa kot slogovno-tematske forme.

To, da je slogovni nonsens lahko tudi le del besedilnega sloga – prepoznati ga je po igrivosti v rabi likovno-zvočnih ali pomenskih izraznih sredstev – pomeni, da se igrivi jezik povezuje tudi s temo, ki ni »zgolj« igra. Taka raba igre v slovenski mladinski poeziji ni nič novega, a v tem primeru ne gre za nonsensno poezijo, ampak za poezijo s slogovnimi prvini nonsensa. V otroški ljudski pesmi zaznamo preseganje nonsensa predvsem v provokativnih ljudskih šaljivkah oz. zafrkljivkah oz. posmehljivkah – te ne delujejo tako kot izštevanke, niso namenjene kot spremljava tej ali oni gibalni igri – pač pa njihova igra učinkuje kot provokacija, ki jo izreka otroški lirski subjekt. Zafrkljivka Špela *marela* je igriva, a ob tem ni nonsensna,

saj jo je mogoče brati kot upor zoper (družbeno pogojena) pravila lepega izražanja in estetskost motivike v otroški pesmi. Tudi *Pedenjped* (1966) Nika Grafenauerja je zbirka, v kateri se avtor igra z besedami in nenavadnimi besednimi zvezami (ime osrednje osebe, tvorjenke kot *pedenjočka*, *trililili*, *tralala* ipd.), a zbirka brez dvoma ni nonsensna, ampak je njena tema resničnosti svet otroka (njegove želje, odraščanje, prekrški, družina).

Kako nonsens učinkuje – je res le humoren ali je lahko tudi še drugačen? Primeri iz Zajčeve mladinske dramatike

Nonsensa ne glede na še tako izrazito željo po objektivnosti in sistematičnosti ne kot slogovne prvine in ne kot tematske plasti besedila ni mogoče razlagati izven določil bralnega doživetja oz. bralčevega soustvarjanja pomena besedila glede na interakcijo besedila, bralčevega sveta in širšega konteksta. V tem je nonsens podoben drugim izmuzljivim vsebinsko-slogovnim oznakam, zlasti absurdu in groteski; ob Zajčevi poeziji je tovrstno teorijo groteske razvil M. Juvan (1995: 37–68). Njena povezava z Zajčevimi mladinskimi besedili pokaže, da se tudi v njih kažejo: spajanje raznorodnih (nezdružljivih) prvin, npr. živega in stvarnega (oživljanje predmetov), pripisovanje atributov živega neživemu (npr. pesem *S (Smrt)*), kršenje načela proporcionalnosti (deformacija velikosti predstavljene predmetnosti, osamosvajanje delov telesa, npr. v igri *Petelin se sestavi*), rušenje vzročno-posledičnih razmerij v besedilu (npr. v igri *Zakaj in Vprašaj*) ter prepletanje žanrov (zafrkljivka in pravljčni okvir v igri *Kralj Matjaž in Alenčica*) – vsa ta določila se lahko povezujejo tudi z nonsensom, a nekatera mladinska besedila v bližino groteske postavlja predvsem povezovanje igrivega, lepega in banalnega, celo odvrtnega (npr. *Pivci tišine*).

Deformacija logike seže v Zajčevi poeziji vse od nonsensne igre do strašljive grotesknosti, kar najbolje dokazujejo njegova tri dramska besedila. Igra po ljudski motiviki *Kralj Matjaž in Alenčica* (1978) tematizira ljubezen, zvijačo, junaštvo in rešitev ter vključuje na ravni sloga številne prvine, ki imajo le malo skupnega z njeno resnobno motivno-tematsko podlago. Opazna je jezikovna in medbesedilna igra: prepletajo se ritmizirani pripovedni deli, ki vključujejo rime, aliteracijske nize in besedne igre, kar še posebej izstopa v uvodnem delu igre, ki bi glede na temo moral biti dramatičen, a je v resnici igriv: glasnik, ki vabi Matjaža na boj, nenehno išče ustrezno rimo in komentira lastne domislice (čez hribe, doline, čez, čez, čez, *fej, ne najdem rime*). Druga opazna slogovna poteza je oponašanje sloga ljudske pesmi; ta mestoma privzdignjeni, slovesni ton se prepleta z izrazito komičnimi deli, med katerimi izstopajo verzno modrovanje konja Svita o svobodi in *konjskih pravicah*, slavilni, a zaradi nenavadnih besed tudi humorni bobnarjev nagovor, predvsem pa skoraj do absurda stopnjevana nonsensna zgodbica o konjih arabcih, ki zmorejo vse, a se bojijo zase, zato v šahu ne premagajo sultana, prikaz grizenja Matjaževega zlatnika s pljuvanjem zob ter nekoliko strašljivo Matjaževo sekanje turških glav. Igra je tedaj najprej in predvsem lepljenka različnih slogov in književnih vrst, je preplet humoristnih domislic in najrazličnejših razpoloženj.

Še izraziteje se igra, nonsens ter pomen bralčevega svobodnega opomenjanja besedila izražajo v igri za lutke *Petelin se sestavi* (1978). Dramatik je poudarjal predvsem nemimetičnost lutke – ta naj bi govorila samosvoj jezik:

Zgodbo sem si zamislil tako, kot bi si jo izmišljal otrok. V njej ni nič logičnih vzrokov. Začne pa se z jezikom. Hotel sem si izmisliti prav poseben jezik. Besede naj ne bi imele nobenega glasu, ki ga tvorimo z jezikom, a ni šlo. Bile bi preveč nerazumljive. Potem sem se odločil za zlogovno igro. To je tudi bolj v skladu s celotno zasnovo, ko iz delov nastaja celota. (Zajc, 1983: 276.)

Jezikovna igra je oblikovna in tematska os besedila – besedilo izhaja iz humornega oživljanja neživega, sestavljanja bitja iz posameznih delov, ključna pa je tudi jezikovna igra, nastajanje zvoka iz molka, kar poudarjata tudi mestoma sunkovit ritem in raba učinkovitih zvočnih figur. Nonsens nadgrajujejo nenavadne besede in medbesedilne navezave (zlasti na ljudsko pesem), vse to pa se povezuje z izrazito zvočno zasnovanostjo govora nekaterih oseb (npr. sikajoča kača), čeprav je pogovor med osebami označen kot *jalov*. Lepota »jalove«, a hkrati čudovite »praznine« je smisel nonsensa, ki iz sebe ne kaže nikamor drugam, k nobeni višji temi: to, kar kot jezikovna igra iz nič nastaja pred bralčevimi očmi, je hkrati tudi tema besedila, oprta je tudi na nenavadno izenačevanje velikosti nastopajočih predmetov-bitij (npr. mravlje in petelinove glave) ter na preletanje emocij (npr. strah, jeza, veselje). Izročnost čisti igri in odrekanje lastni subjektivnosti je sporočilo sklepnega prizora, v katerem petelin zapoje soncu – zato ta igra kljub razstavljanju in sestavljanju telesa ne deluje groteskno, ampak svetlo, humorno.

Povsem drugačna je igra *Zakaj in Vprašaj* (1991), eno najzanimivejših, a za bralca hkrati tudi najzahtevnejših besedil v celotnem Zajčevem opusu. Brati jo je mogoče kot otroško in za razumski svet odraslega povsem nesmiselno spraševanje o (samoumevnih) pojavih in pojmih – tak oblikovni princip se pojavi že v otroški ljudski naštevanki. Besedni nonsens poleg izrazite zvočnosti soustvarjajo tudi nenavadne besede in besedne zveze (npr. *kilo in še kilo in tono metre daleč*), ob besednem je viden še predstavnost nonsens (ustvarjanje »narobe svetla«), ki se uresničuje kot nelogično, na glavo postavljeno zaporedje dogodkov in mešanje različnih ravni domišljajske stvarnosti. Ustvarjanje jezikovnega in predstavnega nesmisla je tako pomembna, če ne kar osrednja vsebinska značilnost igre; a Zajčev dramski nesmisel ni več le humoren, svetel, ampak zaradi svoje nerazvidnosti in nelogičnosti v bralcu vzbuja nelagodje, saj ga veliko bolj kot druga besedila sooča z jezikom, ki spodkopava kriterije besedilnosti (prim. Baugrande, Dressler: 1992), zlasti kohezijo, koherenco, sprejemljivost in informativnost. To pa bralcu odstre pogled na eno možnost razumevanja igre, ki izvira iz simbolike dramskega prostora: brati jo je mogoče kot igro o ujetosti, potovanju in svobodi. Nevarnost namreč na dramski osebi ne preži le v neopredeljenem in strašljivo praznem prostoru, ampak prihaja od obeh govorečih stvari samih – Zakaj si lasti Vprašaja, prav tako pa tudi Vprašaj Zakaja. Iz ujetosti, pa naj gre za racionalno pollaščenje z vprašanji ali s poimenovanjem – se osebi odpravita na pot skozi vodo, ki jo je mogoče razvozlati kot ponazarjanje nestalnosti, minljivosti, a tudi ogrožanja; v jami Zakaj razmišlja o nič, nespremenljivosti, negibnosti, rešitev iz ujetosti v vprašanja, ime(novanja), v željo po doseganju ciljev pa je možna le v predanosti domišljiji, ki je osvobajajoča (*Oblak*), a je v njej začititi tudi vesoljno samotnost popotnika. Konec igre tako ni več ne igriva pesem iz prve in ne radostno kikirikanje in smeh iz druge Zajčeve igre, ampak poudarja ujetost obeh oseb; krožna dramaturgija in tesnobno razpoloženje, ki bi ju bilo vsaj na ravni simbolike dramskega prostora in dialoga mogoče primerjati z beckettovsko tragikomično, absurdno dramatiko nesmisla, tesnobe in obupa sodobnega človeka, poudarjajo še besede, kot so *smrtnik, kosti, poglavar* ...

Zdi se, da je nonsens sam po sebi svojevrsten nonsens, saj omogoča več različnih razumevanj in razvozlavanj lastnega smisla. A v trenutku, ko bralec odkrije njegov smisel glede na realnost zunaj besedila, nonsens ni več humorna, vase zapredena igra besed, ampak provokativna, absurdna ali celo groteskna, rušilna podoba sveta. Kot taka ni nič nesmiselnega, ampak nadvse resno in prav nič igrivo (samo)spraševanje o povsem realnih pasteh človeškega sveta.

Literatura

Robert Alain de Baugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, 1992: *Uvod v besediloslavlje*. Prev. Aleksandra Derganc in Tjaša Miklič, Ljubljana: Park.

Alenka Goljevšček, 1991: *Pravljice, kaj ste?*, Ljubljana: Mladinska knjiga (Kultura).

Niko Grafenauer, 1974: *Kritika in poetika*. Maribor: Obzorja (Znamenja, 48).

Niko Grafenauer, 1975: Igra v pesništvu za otroke. *Otrok in knjiga* 2. 30–35.

Dragica Haramija, 2007: O branju knjig in o tem, kako te pomagajo, da zmoremo opisati tisto, kar nosimo v sebi. V: *Geniji2*, antologija sodobne mladinske kratke proze. Ur. D. Haramija, Ljubljana: Genija. 195–207.)

Dragica Haramija, 2012: *Nagrajene pisave. Opusi po letu 1991 nagrajenih slovenskih mladinskih pripovednikov*. Murska Sobota: Franc-Franc (Misel o slovenski besedi).

Marko Juvan, 1995: »Smeh na temnem ozadju«: metamorfoze groteske (in mitopoetike) v Zajčevi poeziji 1954–1968. V: *Dane Zajc*. Ur. B. A. Novak. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije). 37–68.

Janko Kos, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.

Literatura, leksikon, 2009: Ljubljana: Cankarjeva Založba (Mali leksikoni Cankarjeve založbe).

Boris A. Novak, 1991: *Oblike sveta. Pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: Mladika (Trepetlika, 1).

Rade Prelevič, 1979: *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna (Mala biblioteka).

Gianni Rodari, 1977: *Srečanje z domišljijo*. Prev. E. Umek. Ljubljana: Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).

Majda Stanovnik, 1984: Carrolov literarni nesmisel na Slovenskem. *Otrok in knjiga* 19. 35–50.

Dane Zajc: 1983: Pesem je energija, ritem v njej je važnejši od jezika. V: Berta Golob: *Srce ustvarja, roka piše*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 275–279.

Dane Zajc: 1990: *Eseji, spomini in polemike*. Ur. D. Zajc in B. A. Novak. Ljubljana: Emonica (*Dane Zajc v petih knjigah*. Četrta knjiga).