seminar

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Center za slovenščino
kot drugi/tuji jezik

Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji

Ljubljana, 23. 6. – 11. 7. 2008

Zbornik predavanj



44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Center za slovenščino
kot drugi/tuji jezik

44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture

Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji

23. 6. – 11. 7. 2008

Zbornik predavanj

Ljubljana, 2008

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

811.163.6'27(082)

SEMINAR slovenskega jezika, literature in kulture (44 ; 2008 ; Ljubljana)
Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji : zbornik predavanj / 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 25. 6.-11. 7. 2008, Ljubljana ; [organizator] Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik ; [uredila Mateja Pezdirc Bartol ; povzetke prevedel David Limon]. - Ljubljana : Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008

ISBN 978-961-237-240-8
1. Gl. stv. nasl. 2. Pezdirc-Bartol, Mateja 3. Filozofska fakulteta (Ljubljana). Oddelek za slovenistiko.
Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik
239548928

44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture
Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji
Zbornik predavanj. Uredila Mateja Pezdirc Bartol, **povzetke prevedel** David Limon, **tehnično uredila** Metka Lokar, **oblikovala** Metka Žerovnik, **izdal** Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, **natisnila** Birografika BORI, d.o.o., v nakladi 700 izvodov.

Izdajo zbornika je omogočilo Ministrstvo RS za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo.

Ljubljana, junij 2008

Vsebina

Predavanja

Marko Stabej	Človek človeku jezik	9
Monika Kalin Golob	Naslovje v slovenskih tiskanih medijih: od izbesedilnih panaslovov do interpretativnih čeznaslovov	15
Hotimir Tivadar	Pravorečje, knjižni jezik in mediji	24
Mihaela Koletnik	Prekmursko narečje v medijih	36
Zinka Zorko	Koroško narečje v filmu (Prežihov Voranc: *Boj na požiralniku*, *Pot na klop*)	43
Katarina Podbevšek	Govor kot gledališko izrazilo (Na primeru Flisarjevega *Akvarija*)	51
Tomaž Toporišič	Levitve slovenske drame in gledališča	60
Miran Hladnik	*Cvetje v jeseni*	69
Stojan Pelko	*Cvetje v jeseni* Matjaža Klopčiča	78
Alojzija Zupan Sosič	*Petelinji zajtrk*, knjižna in filmska uspešnica	87
Zdenko Vrdlovec	*Petelinji zajtrk* v kinu in knjigi	97
Milena Mileva Blažić	Mladinska književnost in različni mediji – primerjalna analiza *Cesarjevih novih oblačil* (novela, pravljica, radijska igra)	102
Tanja Mastnak	Iz besede v sliko in nazaj	109
Gregor Pompe	Slovenska literatura in slovenska opera	118
Janez Strehovec	Medmrežje in literatura (Od internetske besedilnosti k digitalnim literaturam)	124
Sandra Bašić Hrvatin	Kaj počnejo »psi čuvaji«?	133

Izbirni tečaji

Irena Novak Popov — Glasbeni odmevi slovenske poezije 143

Nataša Logar — Poročevalstvo kot del jezika v medijih: *kot poroča naša dopisnica, v domovini ni rednega dovoda transijade* 157

Slovenski jezik in literatura na medmrežju

Miran Hladnik — Kako selimo slovensko književnost na splet 164

Renata M. Zamida — *www.airbeletrina.si* – literarni portal kot novi kulturni kod 168

Jana Zemljarič Miklavčič — E-slovenščina: jezikovni priročniki, orodja in viri 171

Parada mladih

Matevž Rudolf — Slovenska literatura in film 174

Nuša Dedo Lale — Dramatizacije *Krsta pri Savici* 178

Jernej Mlekuž — Je več burekov kot klobas: *burekov več* v deželi kranjske klobase 183

Urška Kerin — Zamejsko časopisje v elektronski obliki kot orodje jezikovnega načrtovanja 188

Meta Klinar — Prevodi slovenske književnosti v francoščino in odzivi medijev nanje 193

Ekskurzija

Ana Prevc Megušar — Po poteh *Cvetja v jeseni* 199

Predstavitev avtoric in avtorjev 209

Predavanja

Stabej

Kalin Golob

Tivadar

Koletnik

Zorko

Podbevšek

Toporišič

Hladnik

Pelko

Zupan Sosič

Vrdlovec

Blažić

Mastnak

Pompe

Strehovec

Bašić Hrvatin

Marko Stabej
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 811.163.6'27:316.77:004.7

Človek človeku jezik

Jezik je sam po sebi medij. Po eni strani ustvarja in posreduje pomen, po drugi strani pa govori o govorcih. Jezik brez medijev ne more – in večina medijev ne more brez jezika. Človeški skupnosti že dolgo ni več dovolj samo neposredno govorno komuniciranje, čeprav je do danes ohranilo poseben status. Za oblikovanje, posredovanje, izmenjevanje in shranjevanje informacij človeštvo vedno znova ustvarja nove poti. Za nekaj stoletij se je zdelo, da smo s pisavo in tiskom glede komunikacije čisto dobro preskrbljeni. Toda potreba po hitrem in učinkovitem prenosu informacij na daljavo je spodbudila nove tehnološke rešitve, te pa so spet spodbudile lakoto po novih komunikacijskih oblikah, po novih žanrih in medijih. Zdi se, da so se nove oblike razvijale od pretežne enosmerne množične komunikacije (avdiovizualni mediji, radio in televizija) do sodobne večsmerne javne komunikacije, ki jo je omogočil razmah informacijske tehnologije, predvsem seveda internetnih oblik komuniciranja. V kakšnem razmerju so mediji in slovenski jezik? Se slovenščina prilagaja medijem ali si jih morda prisvaja? Ali podobo jezika usmerja bolj narava medijev ali bolj človekova želja po učinkovitem, udobnem in ustvarjalnem komuniciranju?

Language itself is a medium. On the one hand it creates and mediates meaning, while on the other it conveys information about the speakers. Language cannot function without media – and most media cannot function without language. It is a long time since human communities were able to operate only through direct spoken communication, although this has right up to the present maintained a special status. Mankind continually finds new ways of creating, conveying, exchanging and storing information. For a number of centuries it seemed as if writing and printing would suffice. But the need for the rapid and effective long-distance transfer of information promoted new technological solutions, which in turn created an appetite for new forms of communication, for new genres and media. It seems that these have developed from predominantly unidirectional forms of mass communication (audiovisual media, radio and television) into today's multidirectional forms of public communication facilitated by the flourishing of information technology – above all, of course, by the Internet. What is the relation between the media and the Slovene language? Is Slovene adapting to the media or perhaps appropriating them? Is language being shaped more by the media or by the human desire for effective, easy and creative communication?

Zaupanje.com

Predstavljajte si, da ste lastnik ali lastnica manjšega podjetja, ki je po trdem začetku začelo dobro poslovati. Nekaj denarja si zdaj lahko privoščite tudi za oglaševanje, in preden se odločite za način oglaševanja, si kot sodoben podjetnik ali podjetnica najprej ogledate ponudbo na internetu. Pri iskanju naletite na naslednjo stran:



Slika 1: *http://reklama.vroca.com*

Vsakomur, ki ima za sabo vsaj osnovno šolo s slovenskim učnim jezikom, je jasno, da je imel avtor oziroma avtorica tega besedila hude težave s pravopisom in slovnico slovenskega knjižnega jezika. Vprašanje, je, kaj kot bralec takega besedila, kot podjetnik ali podjetnica, kot morebitni oglaševalec na podlagi tega sklepate. Kaj govori tako oblikovano besedilo o svojem tvorcu? Ali je dejstvo, da ne obvlada dobro slovenske slovnice in pravopisa, povezano z njegovo siceršnjo verodostojnostjo, kredibilnostjo, tudi v poslovnem smislu? Na prvi pogled se zdi to zelo verjetno. Boste dali 5000 evrov na mesec nekomu, ki še jezika ne zna? Sklepamo namreč takole: pomanjkanje jezikovnega znanja je povezano z izobrazbenim primanjkljajem. Izobrazbeni primanjkljaj radi povezujemo z nižjim socialnim statusom (ali pa z mladostjo). Nižji socialni status radi povezujemo z družbeno neuspešnostjo (mladost pa z neodgovornostjo). Vendar sploh ni nujno, da gre za izobrazbeni primanjkljaj – pomanjkljivo jezikovno podobo lahko povezujemo tudi s tvorčevo *neskrbnostjo*, kar pa po svoje v slovenski družbi velja za še slabšo osebno lastnost. Kakorkoli že je lahko vse to sklepanje napačno in krivično, nas lahko še pred razpravljanjem o krivičnosti zvabi v nevarno past. *Neskrbna* jezikovna oblika nekega sporočila ponavadi niti ne pomeni, da je jezikovno nekompetenten tvorec besedila. Ne, pomeni bolj to, da tvorec ali naročnik sporočila ni poskrbel za jezikovno pravilnost besedila, kar v slovenskem prostoru pomeni to, da besedila pred javno objavo ni dal lektorirati, jezikovno popraviti. Si torej tega ni mogel privoščiti? Ali ni hotel privoščiti? Oboje mu do neke mere jemlje verodostojnost. Pri tem naletimo na seme paradoksa: kako naj nek avtor, ki ne obvlada jezikovne norme, opazi, da norme ne obvlada? Najbrž sploh ne gre za vprašanje dejanskega presojanja konkretnega govornega dejanja, konkretnega posameznega besedila, niti za dejansko presojo lastnega jezika – tvorci morajo *vnaprej* dvomiti v svojo jezikovno zmožnost in samodejno poskrbeti za pomoč. Po drugi strani iz vsega tega lahko sklepamo, da jezikovna podoba javnih besedil v neinternetnih medijih skoraj nikoli ni zares in neposredno odvisna od avtorjeve

jezikovne zmožnosti. Posledično tudi normativna, konformna jezikovna podoba besedila zares ne more biti jamstvo verodostojnosti avtorja, ampak je prej jamstvo verodostojnosti samega medija ali inštitucije, v okviru in imenu katere je bilo besedilo narejeno in posredovano.

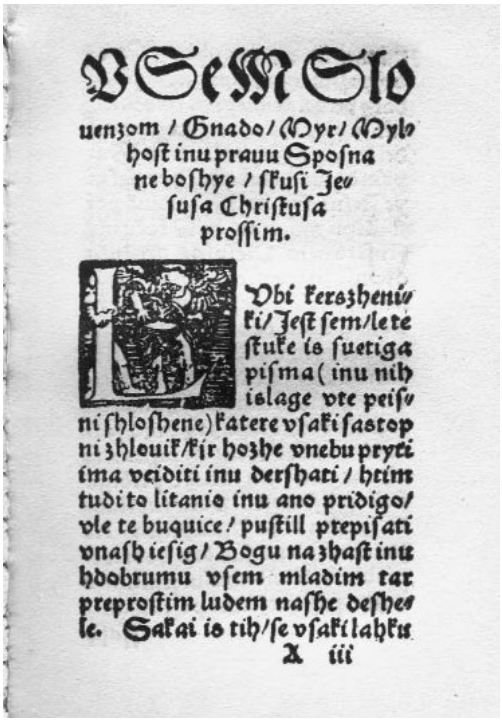
Ali torej res lahko rečemo, da je za verodostojnost nekega javnega sporočila ena od ključnih lastnosti njegova jezikovna neoporečnost? No ja, prva čer relativnosti te trditve je zelo očitna: to lahko velja samo za tisto publiko, ki premore neko védenje o jezikovni normi in je hkrati tudi občutljiva na kršenje te norme. Za vedenje o normi sicer lahko predvidevamo, da je med govorci razširjeno – saj ga vendar posreduje šola. Toda odprto vprašanje ostaja, koliko so govorci na to res občutljivi. V slovenski javnosti imamo sicer pogosto občutek, da je občutljivost v zvezi s kršenjem norme zelo velika, toda ta občutek je varljiv, saj v glavnem temelji na razmeroma pogostih jezikovnih komentarjih v časopisnih pismih bralcev, na komentarjih poslušalcev v kontaktnih radijskih oddajah in podobno. Vprašanje jezikovne pravilnosti se v normativistični literaturi, pa tudi v ljudskem mnenju pogosto povezuje z vprašanjem razumljivosti jezika v nekem besedilu: skladnost z normo naj bi zagotavljala lažjo razumljivost. Vendar temu težko popolnoma pritrdimo. Že prikazano besedilo nas lahko prepriča, da z razumevanjem najbrž večina slovensko govorečih ne bi imela nobenih težav: tako pomen kot namen besedila sta zelo jasna. Resnični problem nenormnega pisanja je torej problem zaupanja: jezikovna neoporečnost, konformnost, je v javni neosebni komunikaciji pravzaprav neko osnovno jamstvo, ki nadomešča osebno verodostojnost govorca – zato si v osebni komunikaciji načeloma lahko privoščimo jezikovno bistveno svobodnejše komuniciranje. Povzemimo: za običajno neinternetno javno komunikacijo v veliki večini primerov velja, da verodostojnosti besedil ne merimo samo po avtorju, temveč po verodostojnosti medija, inštitucije; jezikovna podoba je le eno od meril, po katerem verodostojnost merimo. Toda pri dobršnem deležu internetne komunikacije kriterij medija in ustanove odpade. Nam torej ostane samo jezikovno merilo? Je zanesljivo, je pravično?

Vsem Slovencom

Pred 458 leti je izšla knjižica, v kateri so po nemškem naslovu in predgovoru bralci našli tole stran v slovenščini, ki ji je sledilo še 145 strani slovensko pisanega katekizma.

Knjiga je bila tedaj za slovenščino zelo nov medij – pravzaprav je bila za slovenščino v različnih pojavnih oblikah tudi pisava dotlej le občasen, ne reden medij. S čim je lahko Primož Trubar zagotovil verodostojnost svojega pisanja? Jezikovna skladnost z normo to že ni mogla biti – saj pisna norma slovenščine še ni bila vzpostavljena, prav to besedilo je bilo šele prvi korak do nje. Primerljivost pisne podobe slovenskega besedila s pisnimi navadami v drugih jezikih, zlasti nemščini in latinščini, je sicer pomenila neke vrste zagotovilo odličnosti, vendar le za tiste, ki so znali brati že od prej. To besedilo pa je imelo večje ambicije: s pripadajočim *Abecednikom* je hotelo zajeti čimveč slovensko govorečih ljudi – najbolje kar *vse*, saj *vsem Slovencem* v uvodu tudi vošči »gnado, mir, milost in pravo spoznanje božje«. Nazaj k vprašanju verodostojnosti: Trubar se niti ni zares mogel naslanjati na vnaprejšnjo verodostojnost inštitucije, v imenu katere je pisal. Resda je pisal v imenu vere, o katere smiselnosti tedaj ljudje niso ravno pogosto dvomili, toda *oblika* vere je bila tedaj zelo ključno ter vroče vprašanje, in ocenimo lahko, da je Trubar s tem besedilom tudi inštitucijo, cerkev slovenskega jezika, začel šele ustvarjati, podobno kot pisno

podobo slovenskega jezika. Verodostojnost besedila torej ni temeljila ne na obliki jezika ne na inštituciji, temveč na sami *izbiri* jezika. Izbira jezika je pomenila razumljivost besedila med sprejemniki, ki dotlej zaradi svoje enojezičnosti niso imeli neposrednega dostopa do, danes bi rekli, sistematične razlage temeljnih verskih resnic.


VSeM Slo
uenzom / Gnado / Myr / Myl
hoſt inu prauu Spoſna
ne boſhye / ſkuſi Je
ſuſa Chriſtuſa
proſſim.

LVbi kerszheni
ki / Jeſt ſem / le te
ſtuke is ſuetiga
piſma (inu nih
islage vte peiſ
ni ſhloſhene) katere vſaki ſastop
ni zhlouik / kir hozhe vnebu pryti
ima veiditi inu derſhati / htim
tudi to litanio inu ano pridigo /
vle te buquice / puſtill prepiſati
vnaſh ieſig / Bogu na zhaſt inu
hdobrumu vſem mladim tar
preproſtim ludem naſhe deſhe
le. Sakai is tih / ſe vſaki lahku
A iii

Slika 2: Primož Trubar, *Catechismus In der Windischenn Sprach*, 1550

Najbolj pa me razpizdi

Najbolj pa me razpizdi, ko mi napišejo Marko Djordjič. Pičke materne nepismene. Danes sem šel prvič v lajfu po pošto in tam pošta na ime Ranka Djordjič. Skoraj da nisem rekel poštarju, da se lahko jebe s tako pošto, ker to ni za nas. Če bi bil kakšen račun, bi ga odjebal. Jebo ih Djordjič u tri lepe pizde materine. Mene stalno jebejo v šoli s temi skloni pa sklanjatvami pa gospa gospe pa te fore, a oni ne znajo napisat enega priimka. Đorđić. A je težko? Šest črk. Dva Đ pa mehki ć. Na vsaki kurčevi tipkovnici jih imaš. Samo to je nacionalizem. Oni nas čefurjev ne marajo in potem zanalašč tako napišejo. Zanalašč se kao delajo, da ne najdejo đ pa ć na tipkovnici. Ker ko pa bereš črno kroniko v časopisu, pa ropi pa pljačke pa mafija pa to, so pa vsi Hadžihafisbegovići pa Đukići pa vsi čefurji imajo lepo đ pa ć. Še podebljal bi radi te naše črke, da se ja ve, da so samo čefurji lopovi. Če pa bereš športno stran, potem imajo pa vsi Nesterovići lepo trdi č. Pa Bečirovići pa Lakovići pa Ačimovići pa Zahovići pa Cimerotići pa Backovići pa vsi. Naj grejo malo po Fužinah, pa da vidimo, če ima Nesterović na vratih trdi č. Mamicu vam nabijem. Če bi pa ta isti Radoslav Nesterović oropal menjalnico, bi imel pa mehki ć čez celo stran. To so te sitne forice, ki te jebejo vsak dan.
(Goran Vojnović, *Čefurji raus*, Ljubljana: Študentska založba 2008, 67.)

Vznemirljivi roman Gorana Vojnovića *Čefurji raus* je stkan iz živega jezika, ki se upira kakršnemukoli etiketiranju in uniformnosti, ki noče biti literarno lep (kar je v slovenski literaturi še vedno precej pogosto), ki noče ugajati, ampak zadeti s podobo in pomenom. Seveda je jezik tega romana skonstruiran, saj drugače ne more biti – toda zdi se, da bralec to opazi le takrat, ko je to smiselno in potrebno.

Jezik in literatura sta seveda neločljiva, toda živita v zelo zapletenem razmerju. Literatura nastaja z jezikom in v jeziku, toda skoraj vsaka ambiciozna literatura si hkrati želi, da bi svoj jezik prevarala z drugimi. Da bi bila prevedena in čimbolj razširjena. Zdi se torej, da je jezik predvsem medij literature – čeprav po drugi strani drži tudi, da je literatura medij jezika. Razvojno gledano so takorekoč vsi sodobni evropski knjižni jeziki zoreli v ugledne jezike javne komunikacije prav v nedrih literature. Tam so se medili, postajali gibki, prožni, imenitni – in to velja tudi za slovenskega. Pa ne le to – razvajeni in previdni izobraženci so začeli sprejemati svoj materni, prvi, slovenski jezik za legitimen šele takrat, ko so ga videli v sorazmerno dobri literarni formi. Prej jim je bil jezik kvečjemu sredstvo za komunikacijo s tistimi, ki niso bili upravičeni do znanja nobenega drugega jezika – komunikaciji s temi pa so se (z izjemo duhovnikov) bolj ali manj izogibali, če se je le dalo.

Svobodna literatura je postala in ostala tudi prostor jezikovne svobode – še posebej za tiste avtorje in avtorice, ki prenesejo breme svobode in ne postanejo njeni ujetniki. Do nedavnega so do širše javnosti nestandardne pojavne oblike govorjenega in pisnega slovenskega jezika prišle samo v literaturi, torej z literaturo kot medijem. V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* npr. uporabnik najde v glavnem samo tisto nestandardno besedišče, ki so ga redaktorji in redaktorice našli v ekscerpirani slovenski literaturi. Vse drugo je ostalo zamolčano, javnosti skrito. Seveda pa je za dostop nestandardnega v slovensko literaturo v veljavi več filtrirnih sistemov, odvisno od časa in prostora. Zdi se, da imajo nekatere kategorije lažji dostop od drugih. Regionalno je npr. sprejemljivejše od vulgarnega, čeprav je bilo mogoče še pred slabega pol stoletja v slovenistični strokovni literaturi prebrati naslednjo trditev: »Dialekt le težko prenašamo v literaturi, na odru in v filmu, zato je treba imeti občutek za mero in ga le izjemoma uporabljati za karakterizacijo oseb. Tako je prišlo n. pr. že v navado, da govori belogardist v dialektu, ker se s tem poudari njegova neotesanost.«[1]

V odlomku iz romana Goran Vojnović svoje literarne osebe, sedemnajstletnega Marka, seveda ne sili govoriti tako, kot govori, zato, da bi poudarjal njegovo neotesanost, ampak ga jezikovno konstruira tako, da se zdi čim bolj avtentičen. Vulgarnost ni provokacija, ampak ventil stiske, serija drobnih katarz. In čeprav počasi, se slovenska publika vendarle uči jezik v literaturi, pa tudi v gledališču dojemati na tak, funkcionalnejši način. V besedni umetnosti ne vidi več le vira lepega in odličnega jezika – čeprav je med gledališkim občinstvom še vedno zelo pogosto zdihovanje (in najbrž tudi zavijanje z očmi) pri vsakem malce bolj odločnem izrazu, ki pride iz igralskih ust, ne glede na to, v kako prepričljivem kontekstu je bil izrečen.

Navedeni odstavek bridko (pa tudi precej tendenciozno) razkriva še neko vsaj prikrito licemersko razsežnost slovenskega jezikovnega prostora: v imenu spoštovanja jezika in jezikovne identitete je v šoli veliko prostora namenjenega učenju in preverjanju normativne podobe slovenskega

---

1 Boris Urbančič, Besede in oblike, *Jezik in slovstvo* 5/60 (1959), 245.

jezika. *Gospe* učiteljice nas učijo, kako se sklanjajo *gospa* in podobne zapletene jezikovne zadeve, relevantne in obvladljive predvsem za tiste, ki s slovenskim jezikom sicer nimajo večjih težav. Za vse druge, še posebej za govorce drugih jezikov, so take jezikovne vsebine bolj znak nedostopnosti slovenskega jezika kot dobra popotnica za učinkovitejšo uporabo slovenščine. Jezikovne identitete drugih pa – razen morda pripadnikov avtohtonih manjšin in zaželenih začasnih tujcev – Slovenci in Slovenke nismo ravno navajeni spoštovati. Zapis priimkov je dober primer za to, tudi če Vojnovićev junak malce pretirava – odlomek je tako jasen, da ne potrebuje nikakršnega komentarja. Morda le dopolnili: najprej, ne gre le za črke; slovenski kriminalci, še posebej tisti, ki »delajo z javnostmi«, torej roparji, tatovi ponavadi govorijo bodisi srbohrvaško bodisi slovensko s srbohrvaškim naglasom, vsaj tako pogosto poročajo črne kronike – kako zelo prikladno ... Drugo dopolnilo: lansko jesen so slovenski mediji poročali, da je Slovenski inštitut za standardizacijo začel s pripravo novega slovenskega standarda za tipkovnico, češ da je sedanja postavitev tipk na jugoslovanski tipkovnici zastarela in nefunkcionalna. Glavne spremembe naj bi bile naslednje: opustitev črk ć in đ ter lažja dosegljivost @, / in €.[2] Nefunkcionalnost? Veliko verjetneje se zdi, da predlog sprememb temelji predvsem na simbolnem sporočilu – ć-ja in đ-ja nočemo, nista naša. Seveda tudi x, y in w niso naše, vendar nas te črke mnogo manj motijo. Ker jih pogosteje uporabljamo?

Vse skupaj je nekoliko žalostno, pa tudi zabavno: sodobna slovensko govoreča mestna mladina s pridom uporablja razne oblike in elemente vmesnih jezikov med slovenščino in srbohrvaščino za izraz mladostniške povezanosti in upora proti jezikovni konformnosti, polikanosti javne komunikacije in predvidljivosti zasebne komunikacije odraslih. Tako se diskriminiranje jezikovne posebnosti vrača kot bumerang in hkrati, paradoksalno, krepi jezikovno integracijo in kohezijo slovenskega jezikovnega področja.

Človek človeku

je včasih volk, včasih ovca, včasih volk v ovčji preobleki, včasih celo ovca v volčji preobleki. Kakorkoli že, nič od tega se ne zgodi brez jezika. Jezikovno ustvarjanje in posredovanje resničnosti ter jezikovno ustvarjanje razmerij in skupnosti je nekaj človeštvu neodtujljivega. Vir veselja in vir sporov hkrati – in razumemo se lahko le, če to čim bolje razumemo.

2 Http://www.finance.si/195134. Prim. tudi http://mailman.ijs.si/pipermail/slovlit/2007/002314.html.

Monika Kalin Golob
Fakulteta za družbene vede, Ljubljana
UDK 070.4(091)"18/20"

Naslovje v slovenskih tiskanih medijih: od izbesedilnih panaslovov do interpretativnih čeznaslovov

Prispevek zarisuje razvojni lok stilistično ene najbolj zanimivih prvin slovenskega novinarskega stila: naslove in iz njih razvito naslovje kot besedilno enoto, ki omogoča branje časopisa »v kapsuli«. Zametke novega načina branja po naslovih začenjamo pri prvih slovenskih dnevnikih v zadnji tretjini 19. stoletja, se selimo v 20. stoletje, ki v polnosti razvije naslovje, in končujemo v sodobnosti, ko tabloidi s svojo tipografijo in izdelanim dodatnim tipom naslova, t. i. čeznaslovom, do konca izkoriščajo najbolj vidni del novinarskega besedila, prek katerega bralec vstopa (ali ne) v branje dnevnika.

This contribution traces the development of one of the most interesting elements of Slovene journalistic style: headlines and the related textual unit that facilitates »encapsulated« reading of a newspaper. We begin with the origins of this new way of reading with the first Slovene dailies in the final decades of the 19th century and then move on to the 20th century, where headline elements develop fully, concluding in the present, when tabloids, with their typography and banner headlines, exploit to the limit the most visible part of the journalistic text, via which the reader begins to read (or not) the daily paper.

0 Časopisni naslovi

Raziskovanje naslovov v pisnem poročevalstvu, torej dnevnem časopisju, je v slovenski stilistiki najbolj temeljito od sedemdesetih let prejšnjega stoletja s Koroščevo monografijo (1976) in nadaljnjimi študijami (npr. 1977, 1987 in drugimi), zbranimi v *Stilistiki slovenskega poročevalstva* (Korošec 1998: 43–159). Korošec (1998: 43) raziskovalno zanimanje utemeljuje z ugotovitvijo, da so v časopisju »naslovi najizrazitejša prvina«. Izrazitost pa jim daje vizualnost, »so na izpostavljenem prostoru (zasedajo prostor 'zgoraj', 'nad' besedilom), so *nadpisi*«, in tudi poseben izbor iz sredstev danega jezika (Korošec 1998: 43).

Obe prvini, torej prostorska izrazitost, grafičnost, splošno rečeno, videz, in jezikovnostilna uresničitev, sta posledici težnje posebnega sprejemanja poročevalskih besedil, branja po naslovih, kar zadošča za osnovno informiranost posameznika, ko prelista dnevni časopis. V prispevku bomo postavili začetke takega načina branja, ki je vplivalo na razvoj naslov(j)a, predstavili polno razvitost naslovja, kot jo je v vsej stilni pestrosti raziskal Korošec za 20. stoletje, in končali pri novostih, ki so jo v naslovje prinesli tabloidni dnevniki (Kalin Golob 2007).

1 K zgodovini naslavljanja v slovenskih dnevnikih

Zgodovinskorazvojno lahko v slovenskem časopisju, ki je nastajalo, zgledujoč se po tujih (predvsem nemških) vzorih, že od Vodnikovih *Ljubljanskih novic* (1797–1800), predvsem pa Bleiweisovih *Kmetijskih in rokodelskih novic* (1843–1902) ter Levstikovega *Napreja* (1863), opazujemo težnjo, ki je povezana s postopnim oblikovanjem poročevalskih besedil in njihovim načinom sprejemanja, tj. grafično izpostaviti jezikovne znake, ki bodo poimenovali vsebino poročevalskega

besedila zato, da bo bralec lahko po teh izpostavljenih jezikovnih znakih izbiral med vedno številnejšimi informacijami, ubesedenimi v poročevalskih besedilih.

Sprva se ta težnja kaže zgolj v **rubričnih naslovih** in v **grafični poudarjenosti vsebinskih iztočnic** (**razprti**, **poudarjeni tisk**) posameznih besedil, ki so bile lahko tudi sredi besedila, vendar so se postopoma pomikale na njegov začetek in postala izpostavljeni začetek besedila v oklepaju, t. i. **izbesedilni panaslov**, ali pa se je vsebinska iztočnica osamosvojila in tako postala samostojen, grafično izpostavljen **naslov**, ki je poimenoval vsebino ali informiral o njej, jo vrednotil, pozival bralca k dejanjem ali zbujal radovednost z informativno skopim naslovom in tako pridobival za branje.

Ko slovensko časopisje postane dnevniško (prvi dnevnik je *Slovenski narod*, ki dnevno izhaja od leta 1873 pa vse do 1945, sledi *Slovenec*, ki je dnevnik od leta 1883 do 1945, in *Edinost*, katere dnevne objave nastajajo med letoma 1898 in 1914), se prav pri izbesedilnih panaslovih v vesteh že od samega začetka v *Slovenskem narodu* kaže težnja, da so kar se da samozadostni, podobni pravim naslovom, tako pri vesteh o nesrečah in kriminalnih dejanjih pogosto zadošča poimenovanje te nesreče v oklepaju, pri večbesednih pa se pojavljajo vse različice pravih naslovov, le da jih ne končuje končno ločilo, ampak se besedilo nadaljuje, čeprav je prav zaradi težnje po podobnosti s pravimi naslovi spremenjen običajni besedni red. Zato izbesedilni panaslov ni katerikoli in kakršenkoli začetek besedila v oklepaju, ampak je bil začetek besedila prirejen temu, da je napovedoval vsebino. Dva izbesedilna panaslova (SN 1880, 18. 1., str. 2) ponazarjata to težnjo:

(1) – (C e s a r) je daroval 600 gl. siromakom ljutomerskega okraja.
(2) – (Š o l o z a p r l i) so pri sv. Marku pod Ptujem, ker otroci vsled bolezni »diferitis« hudo umirajo; tudi nadučitelju je otrok umrl.

Panaslov (*Cesar*), kasneje ustaljen in avtomatiziran v (*Presvitli cesar*), je zadostoval za napoved vsebine kratke vesti, imenovalnik je bil primeren in bi lahko bil pravi naslov glede na to, da je bilo poročanje o vsem, kar je bilo v zvezi s cesarjem in njegovo družino, del prve podatkovne sheme, ki jo ubeseduje žanr vest, zato je že samo ime pomembne javne osebnosti zadostovalo za pritegnitev bralčeve pozornosti ali napovedovanje vsebine zelo kratkega besedila. V drugem zgledu bi bil grafično poudarjen del (*Šolo*) nejasen, ne le zaradi tožilniške oblike, ampak tudi zaradi premajhne stopnje napovednosti vsebine. Če je urednik želel kar se da strnjeno napovedati vsebino, je le spremenil običajni besedni red *Šolo so zaprli* v (*Šolo zaprli*) *so* in tako dobil izbesedilni panaslov, ki je poimenoval vsebino. Podobno težnjo vidimo pri avtomatiziranih izbesedilnih panaslovih (*Umrl*), ki se spremeni le takrat, kadar je umrli pomembnejša, bolj znana oseba, takrat je izbesedilni panaslov njegovo ime in priimek, pred ali za njim je dodan križec, npr. (Janko Kersnik †) (SN 1897, 28. 7.). Na prvo, poudarjeno mesto torej vstopa taka beseda ali besedna zveza, ki vsebuje več poimenovalnih in informativnih sestavin – ne glede na nezaznamovani besedni red.

Izbesedilni panaslovi zato že kažejo izrazito poročevalsko težnjo po takšnem strukturiranju, ki bralcu omogoča, da preleti le naslove in se tako na kratko seznani z vsebino novic. Zaradi teh opaznih teženj po naslavljanju besedil se ne moremo strinjati z nemškimi raziskovalci publicistike in poročevalstva (Sandig 1971: 132–133, Burger 1990: 17), ki menijo, da je razdelitev besedil v časopisju vse do konca 19. stoletja nepomembna in da šele novo stoletje prinese spremembe v

naslavljanju besedil in njihovem razvrščanju. Slovenski dnevniki v 19. stoletju so v skladu s takratnimi tehnološkimi možnostmi in številom informacij kazali izrazito težnjo po ustaljevanju rubrik, njihovem grafičnem razločevanju in znotraj rubrik oblikovali nestavčna, redkeje stavčna sporočila, ki so napovedovala in se vsebinsko nanašala na posamezna besedila. Tega ne kaže le grafična poudarjenost teh jezikovnih znakov, ampak predvsem njihove strukturne značilnosti (prim. Kalin Golob 2003: 170–200); od leta 1873 v *Slovenskem narodu* prevladujejo naslovi, ki so glede na vrste stavkov neglagolski enodelni stavki, med temi so najpogostejši samostalniški, predvsem dveh vrst: samostalnik s pridevniškim prilastkom ali prilastki in samostalnik s predložno zvezo. To razmerje ustreza tudi stanju razvitejšega časopisja sto let kasneje, kot ga za češke časopisne naslove v sedemdesetih letih 20. stoletja ugotavlja Bečka (1973), za slovaške Mistrík (1972), za ruske Popov (nav. po Korošec 1976: 629, op. 219) in Korošec (1976: 452 in nasl.) za slovenske časopisne naslove:

> Močno prevladujejo enodelni nad dvodelnimi stavki ter neglagolski nad glagolskimi in glagolsko-imenskimi. Številke veljajo za uvodniške naslove, vendar primerjava z več številkami Dela razmerij skoraj ne spremeni. /.../ najpogostejš/a/ vrst/a/ enodelnih neglagolskih: samostalnik, samostalnik v predložni zvezi ter samostalnik v numerativu in partitivu.

Raziskava na gradivu 19. stoletja (Kalin Golob 2003) kaže, da naslovi poročevalnih besedil prvega slovenskega dnevnika potrjujejo, da se strukturne značilnosti jezikovnih znakov, ki grafično poudarjeni napovedujejo in se nanašajo na vsebino enega, od drugih ločenega poročevalnega besedila, v drugi polovici 19. stoletja bistveno ne spreminjajo. Večina naslovov je samostalniških neglagolskih enodelnih stavkov, ki poimenujejo vsebino besedila, zato je prevladujoča funkcija naslovov poročevalnih besedil v 19. stoletju poimenovalno-informativna. Tudi najstarejša oblika naslovov, panaslovi, ki so zemljepisno lastno ime, imajo to funkcijo, poimenujejo kraj dogodka, informirajo, od kod prihaja kak dopis. Informativno-stališčna funkcija je sicer v sodobnih poročevalskih besedilih omejena na presojevalna besedila, saj z njim avtor vrednoti vsebino, izraža svoje stališče do ubesedenega (Korošec 1998: 49), vendar pa se v poročevalnih besedilih 19. stoletja zaradi žanrske neizčiščenosti včasih pojavlja avtorjevo stališče tudi v naslovu poročevalnih besedil. Npr. naslov *Neverjetno* v rubriki *Domače stvari*, ki naslavlja besedilo, v katerem urednik navaja neko vest, ki jo je objavil LZtg. in zanjo meni, da ni resnična, tako že v naslovu vrednoti objavljeno vest. Informativno-stališčno funkcijo pa imajo tudi nekateri **interpunkcijski naslovi**, in sicer **klicajni naslovi**: *Tudi strašna moritev!*; *Takšne nagrade so kaj vredne!*; *Prepozno!*; *Še v grobu ni človek varen!*; *Nemška olika – ali predrznost!*; *Spodletelo mu je!*; *Srečni Bistričan!*; *Strašno maščevanje!*; *Več nego »dvojna kreda«!*; *Čudno, prav čudno!*; *Nemška olika – ali predrznost!* Stališče pa je izraženo tudi v **vprašajnem naslovu** *Kompenzacija Nemcem?*

Klicajni naslovi v vestiških rubrikah imajo predvsem pozivno-pridobivalno funkcijo, v kateri se kaže avtorjeva zahteva, poziv uredništva na širšo javnost ali njen del: *Pozor!*; *Svarilo!*; *Volilcem tretjega razreda!*; *Mutantur!*; *Ne nosi!*; *Stariši pozor!*; *Gg. slovenskim pevcem!*; *Počasi vozite!*; *Mirno kri!*; *Resnici – prohod!*; *Za Božjo voljo, ne tako!*

S postavljanjem vprašanja ali zaznamovanjem konca naslova z vprašajem pa spodbujajo k branju tudi vprašajni naslovi, ki imajo tako izrazito pridobivalno funkcijo: *Gospod Kaltenegger in*

Dežman v disciplinarnej preiskavi?; *»Irredenta« v Ljubljani?*; *Slovansko ali francosko?*; *V vodo skočila a vržena?*; *Kdo ima prav?*; *Kaj Laibacherica vse ve?*; *Zakaj je dr. Prus propal?* Pojavljajo se tako vprašajni naslovi, pri katerih le prek ločila vprašaj vzpostavimo vprašalnost, saj je razen tega ločila ne vsebuje nobena sestavina naslova, kot tudi pravi vprašajni naslovi, to so vprašalne povedi z rednim ločilom vprašajem (Korošec 1998, 106–111), ki se pojavljajo – kot je bilo prikazano – tudi v rubriki *Politični razgled: Kdo bode gališki namestnik?* (1895); *Čemu je Milan prišel v Bukarešt?* (1900). V tej rubriki se pojavi tudi **nevprašajni naslov**, to je vprašalna poved brez vprašaja: *Zakaj je odstopil grof Harrach.* (1892); *Kako ravnajo Angleži z izgnanci* (1900).

V slovenskem dnevnem tisku se je tako hkrati z razvijanjem posameznih poročevalskih besedil razvijala tudi težnja, ki je povezana z drugačnim, novim branjem nove vrste besedil, tj. na grafično izpostavljenem mestu izpostaviti najpomembnejše podatke. Ta težnja je razvojno omenjeni grafično izpostavljeni enoti, danes **velikemu naslovu**, dodajala nove podatke, ki so se oblikovali v **naslovje** (Korošec 1998: 51). Zametki tovrstne širitve se kažejo že v 19. stoletju, ko se pri daljših besedilih rubrike *Dopisi* pojavi **večdelni podnaslovni sklop**, njegove enote pred vstopom v besedilo naslavljajo posamezne vsebinsko zaključene dele besedila.

Najpomembnejši stilotvorni dejavnik, tj. enaka, podobna, ponavljajoča se okoliščina, ki jo poročevalno besedilo ubeseduje, je tudi med naslovi povzročila ustaljevanje. Kasneje, šele v 20. stoletju so se prav besedila z avtomatiziranimi naslovi razširila in oblikovala posamezne rubrike, npr. kulturno, o kaznivih dejanjih in nesrečah t. i. črno kroniko. Rastoče število informacij je povzročilo osamosvajanje sklopov besedil s podobno vsebino v nove rubrike, kar je bilo povezano tudi z novimi načini njihovega posredovanja, po 1898 denimo vključevanje telefonskih sporočil. Konec stoletja oziroma na prehodu v novega se večanje števila informacij že kaže s širitvijo obsega prvega slovenskega dnevnika iz treh stolpcev na štiri, predvsem zaradi obsežnejše vestiške rubrike *Dnevne vesti* in rubrike *Telefonična in brzojavna poročila*.

V novem stoletju se je z razvijanjem tehnologije povečal pretok informacij, razvijale so se možnosti tiska, v časopise se je začela vključevati fotografija (po letu 1909, izjemno naraste v tridesetih letih 20. stoletja), vse to je povečalo obseg časopisnega izvoda, zato tudi potrebo po takem razporejanju besedil, ki je vzdrževal novi način branja in je bil v primerjavi s starim medijem – knjigo drugačen in samosvoj. Po našem prepričanju pa novo branje ni bilo dosežek 20., ampak 19. stoletja, ki je že ustvarilo takrat novo konvencijo branja poročevalskih besedil in ji prilagajalo jezikovna sporočila.

Naslovje se je intenzivno začelo razvijati z začetkom 1. svetovne vojne, ko se ob velikem naslovu pojavi stalni podnaslov ali podnaslovni sklop:[1]

Vn: **Italijanski parlament hoče vojno.**
Pn: **Salandra naznanja razrušenje trozveze in proglaša program večje Italije. – Pred izbruhom vojne. – Kaj je Italija od nas zahtevala?**
(*Slovenski narod*, 14. 5. 1916)

---

1 Zgledi iz obdobja 1900–1945 so iz diplomskega dela Anje Korošec, *Razvoj poročevalskega stila in žanrov v Slovencu in Slovenskem narodu po letu 1900* (Ljubljana 2008).

Ob koncu tridesetih let 20. stoletja je naslovje razvito skoraj v celoti, saj ga sestavlja nadnaslov, veliki naslov in podnaslovni sklop, redkeje tudi zametki sinopsisa:

Vn: **Sacci in Vanzetti zopet v »celici grešnikov«**
Pn: **Justifikacija bo izvršena v nedeljo ponoči**
S: Newyork, 20. avgusta. Ker je vrhovno sodišče države Massachusetts odbilo prošnjo za obnovo procesa na smrt obsojenih anarhistov Sacca in Vanzzetija in ker ni upanja, da se bo zagovornikom posrečilo najti še kak izhod, bo smrtna obsodba po dosedanjih dispozicijah po vsej priliki izvršena v noči od nedelja na ponedeljek, kmalu po polnoči.
(*Slovenski narod*, 21. 8. 1927)

Z večdelnostjo naslovov se je pojavila tudi navezovalnost:

Vn: **S 45. letom bi moral vsak človek umreti**
Pn: **Tako pravi znameniti angleški učenjak sir Artur Keith, ki ne verjame, da bi se dalo človeško telo pomladiti. – Voronov je prevelik optimist.**

Do konca 2. svetovne vojne *Slovenski narod* in *Slovenec* postajata tudi z razvitim naslovjem sodobna slovenska dnevnika.

2 Od zgodovine k sodobnosti

Ugotovitve zgodovine naslovja (Kalin Golob 2003) so izhajale iz stanja, kot ga je za sodobnost ugotavljal Korošec, ki je tudi prvi pregledal dotedanje ugotovitve o časopisnih naslovih in izdelal zahtevnejšo, a izčrpnejšo definicijo, ki vsebuje toliko ločevalnih znamenj (differentia specifica), da je nanje mogoče nasloniti tipološko delitev, kar je prednostni namen te definicije:[2]

> Časopisni naslov je iz ene ali več besed in znakov tvorjeno stavčno ali nestavčno sporočilo, ki napoveduje in se vsebinsko nanaša na praviloma eno, od drugih besedil grafično ločeno, vsaj iz ene stavčne povedi sestoječe besedilo ali besedilno enoto, tako da je tudi sam grafično ločen od tega besedila, in ima poimenovalno-informativno, ali informativno-stališčno, ali pozivno-pridobivalno funkcijo. (Korošec 1998: 46.)

Na podlagi gradiva, predvsem dnevnika *Delo*, in mnenj raziskovalcev je Korošec predlagal tu že omenjene in tudi za zgodovino naslovov relevantne funkcije časopisnih naslovov.[3] Ugotavlja, da čiste funkcije ni, zato ločuje tri binarne funkcije:

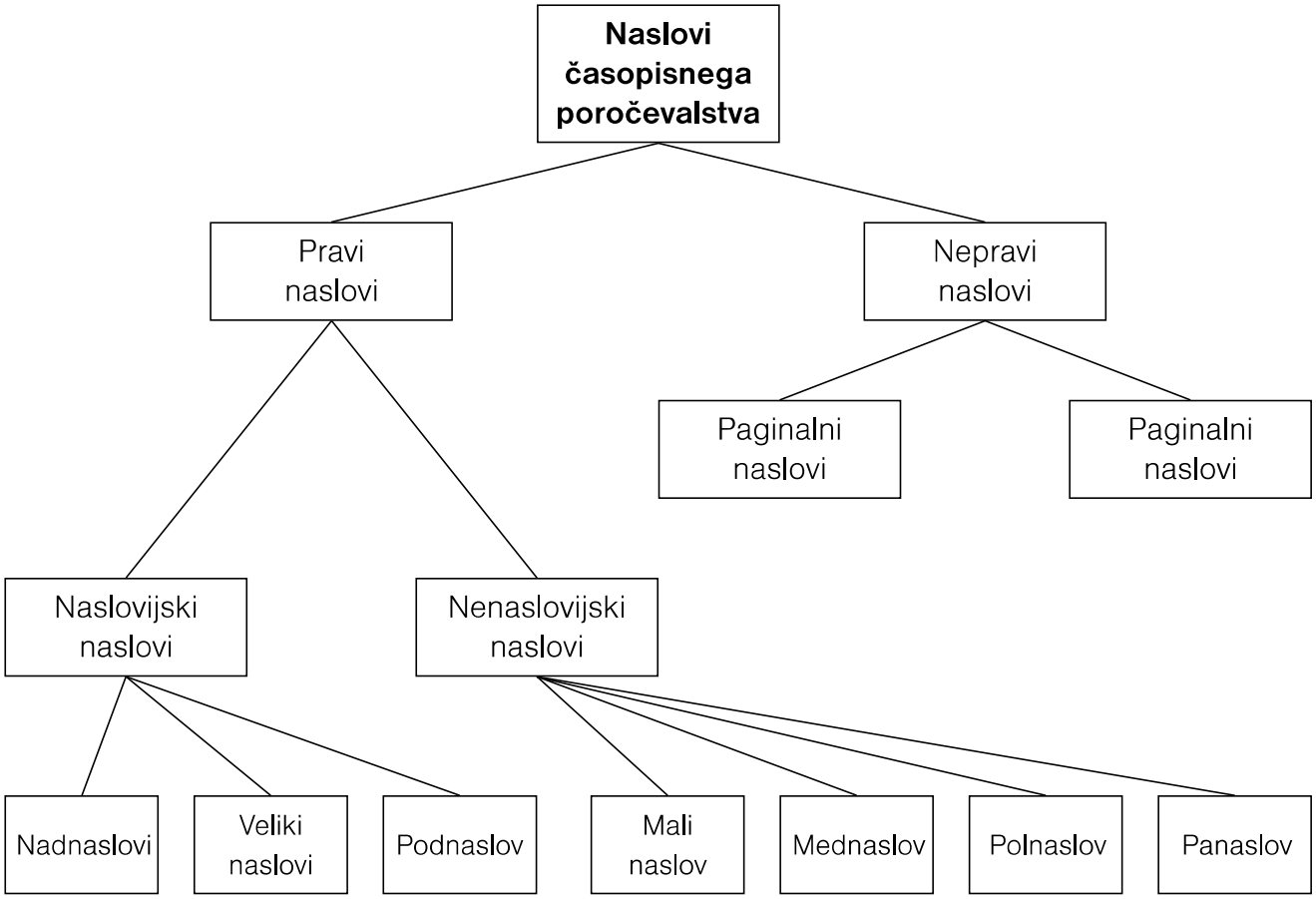
1. poimenovalno-informativno,
2. informativno-stališčno,
3. pozivno-pridobivalno.

Gradivo je tudi pokazalo, »da se okrog tako zastavljenih funkcij enakomerno skupinijo posamezna stilna sredstva v naslovih, in sicer tako, da se od stilne nevtralnosti (nezaznamovanosti)

---

2 Prvič objavljena pri Korošec 1977: 21.
3 Razvrstitev je nastala leta 1976 in bila objavljena leto pozneje; izhaja iz Popova, ki govori o nominativni, informativni in agitacijski funkciji (Korošec 1998: 48, 49).

v prvi, krepi stilna zaznamovanost proti tretji funkciji, kjer ekspresivna sredstva najbolj izstopajo« (Korošec 1998: 46). Ob stilnih posebnostih (obnovitve, interpunkcijski, zastrti in izpustni naslovi), ki jih Korošec raziskuje vse tja do devetdesetih let, izdela tudi tipologijo naslovov:



Vir: Tomo Korošec, *Stilistika slovenskega poročevalstva*, 1998, 50.

Tipologijo navajam zato, ker dobro ponazarja pomen in razvitost naslovja v časopisnih besedilih. Koroščev je tudi termin **naslovje**, gre za besedilno enoto, ki teži k strnjevanju najpomembnejših informacij na opaznem mestu: »Naslovje je najizrazitejša časopisna poročevalska kategorija. Tvorijo jo **nadnaslov** (Nn), **veliki naslov** (N), **podnaslov/i** (P) in **sinopsis** (S). Naslovje tvorita vsaj dve od teh enot; to sta po pravilu N in P, v novejšem času tudi Nn in N.« (Korošec 1998: 50.) Izčrpna analiza naslovja, tudi besediloslovna (sovezje, sovisnost, napovedovanje, navezovanje), potrjuje Koroščevo mnenje, da so naslovi eden osrednjih stilotvornih pojavov poročevalskega stila.

3 Tabloidi in naslovje

Spremembe in nove stilne zanimivosti v raziskovanje naslovja prinesejo tabloidi. Ti namreč dobra izkoristijo obe prvini naslov(j)a: vizualnost in jezikovno izbirnost na izpostavljenem mestu. Tipografija naslovov izkorišča vse prednosti sodobnega tiska: različna velikost in barva, najrazlič-

nejše postavitve, lepljenke naslova, grafike in fotografije. Prav te tehnološke možnosti vplivajo na jezikovni izbor, saj kljub pričakovanjem ne prevladujejo hiperbolični naslovi s pridobivalno funkcijo, ampak z izborom leksike precej nevtralni naslovi.

Če smo še za resno časopisje ugotavljali, da od začetkov v *Slovenskem narodu* do sodobnosti prevladujejo neglagolski naslovi, je pregled naslovnic slovenskega dnevnega tabloida *Slovenske novice* (Kalin Golob 2007) pokazal, da zaradi velikosti prostora, ki je namenjen vabljenju k branju naslovne zgodbe, tj. polovica naslovne strani, naslovotvorec ni omejen s prostorom, zato prevladujejo dvodelni glagolski naslovi, bodisi eliptični bodisi v celoti izpeljani: *Obtoženi sin obremenil mater*[4] – *Podrta smreka jo je ubila v šotoru*. Tipografija velikega naslova je dvovrstična, tako da je omogočena višja skladenjska struktura, celo priredna, kar omogoča večjo informativnost, tj. prinaša osnovne podatke, a ne vseh bistvenih – tako želi vzbuditi radovednost: *Brata so umorili, očeta je vzel rak*; *Oče umrl takoj, hči v bolnišnici*.

Veliki naslovi obravnavanih zgodb z naslovnic stik z bralcem gradijo predvsem s številom podatkov. Novost v naslovju je **čeznaslov** – ki je nekakšna nalepka čez poljubno enoto naslovja. Pri čeznaslovih prevladuje samostalniška beseda, redkeje samostalniška besedna zveza, pojavljajo se prislovi in pridevniki. Čeznaslov (čn) ima tri različne vloge:

1. Z dodatnim podatkom veča informativnost velikega naslova (vn): Podrta smreka jo je ubila (vn) – V ŠOTORU (čn); Zakonca ujeta v severni steni (vn) – REŠEVANJE (čn);

2. Čeznaslov vrednoti ali interpretira dogodek, ubeseden v zgodbi: Sava Bohinjka izvira na Marsu? (vn) – SRAMOTA (čn); Malemu Mišelu počila srčna žila (vn) – TRAGIČNO (čn);

3. Zgodbo tematsko poimenuje: Malo Neli pes ugriznil v glavo (vn) – NESREČA (čn); Obtoženi sin obremenil mater (vn) – UMOR (čn).

Nova enota naslovja torej bralcu tabloida omogoča, da prek velikega naslova in čeznaslova:

a) pridobi osnovne, a ne zadostne informacije o dogodku, odpira vprašanja, na katera sicer delno odgovarja podnaslovni sklop, a ne povsem (radovednost bralca povabi v zgodbo);

b) vstopa v zgodbo prek avtorjeve interpretacije dogodka, ki je lahko tudi ukana, npr. pridobivalni vprašajni naslov *Sava Dolinka izvira na Marsu?* zbuja radovednost zaradi svoje neinformativnosti, čeznaslov *Sramota* pa vrednoti ubesedeni dogodek. Veliki naslov in čeznaslov torej ne tvorita smiselne besedilne celote, temveč je čeznaslov avtorjevo vrednotenje zgodbe;

c) vstopa v zgodbo prek informativno-poimenovalnega velikega naslova in tematskega čeznaslova, pri čemer je v tej skupini smiselnejše zaporedje branja čn + vn, zato ga lahko primerjamo s področnim nadnaslovom v dnevnikih, kjer »napoveduje vsebinsko področje z občnim imenom, ki v predmetnem in pojmovnem svetu zajema širši krog od besed (ali katere od besed) velikega naslova, podnaslova ali celo besedila« (Korošec 1998: 80): npr. vn *Ogenj upepelil dom Krmeljevih* in čn *Nesreča*. Za tabloid je značilno, da so tovrstni čeznaslovi povezani s siceršnjo vsebino tovrstnega tiska: umori, nesrečami, smrtmi, tragedijami.

Spremenjeno vlogo v tabloidu dobi tudi podnaslovni sklop, saj opravlja tudi vlogo sinopsisa (bodisi pravega (Korošec 1998: 103): vsebinsko strnjevanje zgodbe, bodisi nepravega: pritegniti pozornost z udarnimi, privlačnimi podatki). Po številu ima vsaj tri, raje več enot, ki skupaj tvorijo

4 Datumi izida posamezne zgodbe so navedeni v virih.

besedilno celoto, kar Korošec (1998: 76) imenuje podnaslovni sklop izpeljanega podnaslova. V resnih dnevnikih so taki sklopi večinoma iz dveh enot, med katerima je pragmatična koherenca »ki ni imanentno dana v nobeni od enot, ampak jo v tem podnaslovnem sklopu lahko besedilu pripisujemo na osnovi vedenja o svetu« (Korošec 1998: 76), v naslovnih zgodbah pa je teh enot več, pomišljaji med njimi so pogosto le ohranjanje videza podnaslovnega sklopa, če bi jih odstranili, bi dobili (pravi ali nepravi) sinopsis. Podnaslovni sklop (pns) lahko zaključuje izrecni ogovor (poziv, zahvala) bralcem (poudarila M. K. G.):

Vn: **Ogenj upepelil dom Krmeljevih**
Čn: **Nesreča**
Pns: Krmeljevi iz Podboršta pri Šentjanžu so v nekaj četrtkovih minutah ostali brez vsega; napaka na elektriki je zanetila požar in njihova hiša je zgorela – Med gašenjem sta se z ogljikovim monoksudom huje zastrupila 32-letni gospodar Boštjan in njegov 42-letni brat Tine, 48-letnega soseda Antona Sevška pa je stresel tok, da so ga morali celo oživljati – **Prek Kramberjevega sklada lahko 66-letni upokojenki Martini, njenemu sinu Boštjanu, njegovi 26-letni partnerici in študentki Jožici ter njunemu triletnemu sinčku Gregorju pomagate, da čim prej dobijo novo dom**
(*Slovenske novice*, 30. 7. 2005, 3)

Ob teh izrecnih vključevanjih bralca enako vlogo izpolnjujejo tudi stilemi (pogosto frazemi), prek katerih avtor v podnaslovnem sklopu vrednoti, presoja in interpretira. Podnaslov tako v nasprotju s tistimi v resnih dnevnikih, za katere Korošec (1998: 104) ugotavlja, da nevtralizirajo metaforični naslov, pri naslovnih zgodbah uvaja nove metafore in tako intenzificira stilotvorno sredstvo. Gledano primerjalno, Korošec (1998: 61) pri resnih dnevnikih ugotavlja, da so nadnaslov, podnaslov in sinopsis stilno nezaznamovane enote naslovja, njihova vloga je običajno prav razaktualizacija stilemov iz velikega naslova; pri naslovnih zgodbah pa je podnaslovni sklop pogosto prva prvina naslovja, ki prinaša stileme ali pa intenzificira tiste iz velikega naslova.

Veliki naslov, čeznaslov in podnaslovni sklop se skupaj s fotografijami pojavijo že na naslovnici, tako da bralec prek treh enot naslovja dobi *zgodbo v malem*, seveda z dovolj pritegovalnimi sredstvi, ki želijo pridobiti k branju celotne zgodbe na 3. strani. Pritegovalnost nosi tipografija naslovnice, izbira naslovne zgodbe glede na temo, ki vzbuja radovednost: umori, tragedije, nesreče, srečna naključja »malih ljudi« ipd. in je nakazana ali ovrednotena v čeznaslovu, veliki naslov in zgoščena informativnost podnaslovnega sklopa, ki z leksiko izrecno poudarja razsežnost (ne)srečnega dogodka ali z izbiro stilemov (izbira ločil, frazemi) vrednoti in vpliva na bralčevo radovednost, sočutje ali ogorčenost, s čimer ga želi potegniti v zgodbo, ki pa je v naslovju pravzaprav že povedana, kar Lutharjeva (1998: 25) imenuje taktika ozgodbenja v naslovu.

4 Zaključek

Oris razvojnega loka naslavljanja v slovenskih dnevnikih kaže naslov in iz njega razvito naslovje kot pomembno jezikovno-stilno kategorijo novinarskih besedil, ki izrazito kaže razvijajoče se stilne posebnosti in funkcije dnevnega poročevalstva. Izhajajoč iz tendence po grafični razporeditvi različnih vrst besedil (rubrični naslov), se z večanjem tehnoloških zmožnosti ter števila informacij in načinov njihovega posredovanja (sprva le ustne informacije, pisma in drugi časopisi, nato te-

legraf in telefon) veča tudi potreba po združevanju in grafičnem izpostavljanju jezikovnih znakov, ki poimenujejo vsebino poročevalskega besedila zato, da bo bralec lahko po teh izpostavljenih jezikovnih znakih izbiral med besedili in hkrati prek branja zgolj teh enot dobil osnovno informacijo o dnevnih dogodkih in stanjih; zato je mogoče naslovje poimenovati časopis v kapsuli.

Viri – Zgodbe z naslovne strani

Podrta smreka jo je ubila v šotoru. *Slovenske novice*, 1. 7. 2005, 3 (Domen Mal).
Obtoženi sin obremenil mater. *Slovenske novice*, 6. 7. 2005, 3 (Oste Bakal).
Malemu Mišelu počila srčna žila. *Slovenske novice*, 9. 7. 2005, 3 (Aleš Andlovič).
Brata so umorili, očeta je vzel rak. *Slovenske novice*, 11. 7. 2005, 3 (Domen Mal).
Malo Neli pes ugriznil v glavo. *Slovenske novice*, 12. 7. 2005, 3 (Oste Bakal).
Zakonca ujeta v Severni steni. *Slovenske novice*, 16. 7. 2005, 3 (Mirko Kunšič).
Silvo Plut moril s pomočnikom. *Slovenske novice*, 20. 7. 2005, 3 (Boštjan Celec).
Poskusi na beaglih tudi v Sloveniji! *Slovenske novice*, 23. 7. 2005, 3 (Boštjan Celec, Vesna Novak).
V treh letih 92 ur s hčerko. *Slovenske novice*, 27. 7. 2005, 3 (Vojko Zakrajšek).
Sava Dolinka izvira na Marsu? *Slovenske novice*, 28. 7. 2005, 3 (Boštjan Fon).
Ogenj upepelil dom Krmeljevih. *Slovenske novice*, 30. 7. 2005, 3 (Boštjan Celec).

Literatura

BEČKA, J. V., 1973: *Jazyk a styl novin*. Knihovnička Novináře, zvetek 3. Praga: Novinař.
BURGER, Harald, 1990/1989: *Sprache der Massenmedien*. Sammlung Göschen 2225. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
KALIN GOLOB, Monika, 2003: *H koreninam slovenskega poročevalnega stila*. Ljubljana: Jutro.
KALIN GOLOB, Monika, 2007: Zgodba s prve strani: jezikovnostilna analiza. *Slavistična revija* 55/1–2. [169]–180.
KOROŠEC, Tomo, 1976: *Poglavja iz strukturalne analize slovenskega časopisnega stila*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
KOROŠEC, Tomo, 1977: K tipologiji časopisnih naslovov. *Slavistična revija* 1. 21–54.
KOROŠEC, Tomo, 1987: Zastrti časopisni naslovi. *Jezik in slovstvo* 5. 137–142.
KOROŠEC, Tomo, 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
LUHAR, Breda, 1998: *Poetika in politika tabloidne kulture*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
SANDIG, Barbara, 1971: *Syntaktische Typologie der Schlagzeile, Möglichkeiten und Grenzen der Sprachökonomie im Zeitungsdeutsch*. München.

Hotimir Tivadar
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 811.163.6'271.1'355

Pravorečje, knjižni jezik in mediji

Pravorečje je bilo v slovenskem jezikoslovju načeloma v senci pravopisa, če sodimo po preteklih kodifikacijskih priročnikih; pravorečje je namreč »tradicionalno« vključeno v pravopisni priročnik, tudi v zadnjem pravopisu leta 2001 (SP 2001). Vendar prav v tretjem tisočletju dobiva govorjeni jezik z množico različnih in lažje dostopnih govorjenih medijev čedalje večji pomen. V prispevku bomo poleg vloge medijev (in pisnega knjižnega jezika) v razvoju slovenskega pravorečja predstavili realne raziskave sodobnega knjižnega jezika (na primeru samoglasnikov medijskih govorcev), ki zahtevajo tudi drugačno izbiro metod in gradiva, kot je bilo to značilno za pretekle raziskave. Na podlagi teh analiz lahko trdimo, da so slovenski samoglasniki enotni in realno idealni, torej ne povsem taki, kot so »opisani« v aktualnih jezikoslovnih priročnikih.

Within Slovene linguistics, judging by previous codificational guides, orthoepics has usually been overshadowed by orthography: orthoepics has »traditionally« been included in orthographic guides, including that from 2001. But in the third millennium, thanks to the increasing number of different, easily accessible spoken media, the spoken language is taking on ever greater importance. As well as the role as the media (and of the written standard language) in the development of Slovene pronunciation standards, this paper will also present real-world research into the contemporary standard language (for example, the vowel sounds of media speakers) that calls for a different selection of methodology and materials than that utilised in previous research. On the basis of this analysis, it can be affirmed that Slovene vowels are uniform and »idealised« in actual use – in other words, not entirely how they are »described« in current language guides.

1 Uvod

Slovenski knjižni jezik je v vsej svoji tradiciji bil odvisen predvsem od svoje pisne izrazne podobe, kar je za knjižni jezik, katerega osnovna značilnost je med drugim tudi oziroma predvsem pisnost (Nebeská 1996: 124–132), ne nazadnje povsem razumljivo. Pri tem moramo poudariti, da je slovenski zapis večinoma fonetični (etimološko-fonetični oziroma fonemski), prav tako pa je pisava v preteklosti intenzivno določala prav govorjeni knjižni jezik; ob tem lahko izpostavimo načelo »beri kot pišeš«, ki se je izoblikovalo v začetkih slovenskega »parlamentarnega« (govor v deželnem parlamentu) jezika (zapisi v *Novicah* 1861–1862). Z razvojem govorjenih medijev (radia in televizije) v 20. stoletju se je tudi javnost govorjenega jezika začela spreminjati – govorjeni jezik in besedila so bili namenjeni veliki množici poslušalcev in gledalcev. S tem je govorjeni jezik začel pridobivati na veljavi in se je postopoma še bolj izrazito ločeval od pisnega jezikovnega koda. Z lažjo dostopnostjo in razširjenostjo elektronskih medijev (tako radia kot televizije in v zadnjem času interneta) se je jezikovni izraz začel spreminjati in postajati vse bolj primarni, tj. manj kontroliran s strani pripravljenega pisnega besedila. Vendar lahko na osnovi analiz vzor(č)nih govorcev knjižnega jezika različnih oddaj RTV Slovenija, ki jih bomo predstavili v nadaljevanju, z veliko gotovostjo trdimo, da je kljub spontanosti in manj kontroliranem (in nebranem) govoru slovenski govorjeni knjižni jezik tudi v 3. tisočletju enoten.

2 Pravorečje in pisni jezik v preteklosti

Slovenski knjižni jezik je svojo uveljavitev v javnosti najprej doživel v pisni obliki – od Trubarja preko Dalmatina do Schönlebna, Pohlina in Kopitarja. Govorjena oblika jezika je bila v tem času tujejezična (predvsem nemška, madžarska, italijanska in latinska) oziroma narečna, »po šegi« posamezne pokrajine. Kmalu po Trubarjevih »pravorečnih pravilih« v uvodu *Abecedariuma* in v *Ta evangeli svetiga Matevsha* ter združevanju slovenskega naroda na podlagi knjižnega jezika je že v 17. stoletju prišlo do razdelitve knjižnega jezika na več pokrajinskih variant po omenjenem pravorečnem »narečnem« pravilu, kar je bilo posledica tudi nejavne in neuradne rabe govorjenega knjižnega jezika, ki je le izjemoma presegla zasebni govorni položaj (prisege, pridige v cerkvi ipd.), zato ni bilo posebne potrebe po normiranju govorjenega jezika. Z uveljavljanjem slovenskega knjižnega jezika v pisni obliki (v leposlovju predvsem z nastopom Prešerna, Čopa) in sčasoma v javnem govornem položaju konec 18. stoletja (uvedba slovenščine kot učnega jezika v prvih razredih nižje gimnazije predvsem na podeželju po letu 1774) pod razsvetljenimi avstrijskimi absolutističnimi vladarji, kar se je nadaljevalo v času Ilirskih provinc v začetku 19. stoletja (Vodnik 1811), se je osamosvajal tudi govorjeni (knjižni) izraz. V začetku 19. stoletja se je s Kopitarjem začelo temeljitejše raziskovanje slovenskega (knjižnega) jezika (Kopitarjeva nemško pisana *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark*, 1808 oziroma 1809), ki je bistveno vplivalo predvsem na premik narečne osnove knjižnega jezika iz dolenjskega proti gorenjskemu sistemu (uveljavitev gorenjskega naglašenega vokalizma; Toporišič v spremni besedi k Škrabčevim *Jezikoslovnim delom* 4; Škrabec 1998: 593).

Šele z idejo in programom Zedinjene Slovenije in vseslovenskimi tabori (taborsko gibanje) se je slovenski knjižni jezik začel zares uveljavljati v javni rabi – v ospredje je stopila združevalnost in reprezentativnost knjižnega jezika (čeprav še vedno ne na vseh področjih javnega življenja, predvsem ne v smislu samostojne državnosti).

2.1 Slovenščina kot »parlamentarni« jezik

Slovenski knjižni jezik se je v drugi polovici 19. stoletja, po spremembi avstrijske ustave, ki je uveljavljala enakopravnost »vsaki avstrijanski narodnosti« (*Novice* 1861: 198), začel uveljavljati tudi na državni oziroma deželni ravni (v Kranjskem deželnem zboru), kar je bilo rezultat pomladi narodov in tudi slovenskega prizadevanja po Zedinjeni Sloveniji, sicer znotraj Avstro-Ogrske (program Zedinjene Slovenije iz leta 1848). To pa je sprožilo tudi razprave o parlamentarnem jeziku in zapisovanju oziroma branju le-tega. In prav mediji, predvsem *Novice*, se intenzivno začnejo ukvarjati z govorjenim jezikom, natančno popisujejo to slovensko pravorečno dogajanje; o tem je pisal F. Cegnar v prispevku *O slovenskem govornem (parlamentarnem) jeziku* (1861).[1] Govorjeni jezik je dobival veljavo v vseh javnih sferah: »Narava ustavnega življenja donaša ustmenost in javnost.« Z enakopravnostjo narodov in jezikov je pridobil tudi slovenski jezik, »narodni /ljudski/ jezik«, ki se bo vpeljal v javno življenje; »tudi po mestih in gradovih« se bo govorilo slovensko in s tem bo tudi slovenski jezik postal uradni jezik, Slovenci pa »samozavesten, vsem drugim ravnopraven narod«. Toda v drugi polovici 19. stoletja Slovenci še nismo imeli govorjenega knjižnega jezika; še takrat

1 O parlamentarnem jeziku več v *Novicah* 1861–1862 (*Novice* 1861: 198–199, 251–252, 386; *Novice* 1862: 132).

naj bi govorili po Schönlebnovem načelu »/v/saki pridigar, vsaki govornik terdi svoje narečje«, čemur se omenjeni avtor zelo upira, saj bi bil »tak zbor podobneji teatru kakor parlamentu, in njegovo razgovarjanje podobneje smešni igri kakor resni debati« (vse *Novice* 1861: 199). Zato so se v 19. stoletju spraševali o ustreznosti in potrebi po enotni izreki, kar je bilo takrat ob nejavni in narečno različni slovenski izreki še težje. Najbolje naj bi bilo sprejeti načelo »Govori, kakor pišeš!«, kar je nujno potrebno za enotno slovensko izreko in združitev Slovencev (in Slovanov) tudi na političnem področju (vse *Novice* 1861: 251) – *načelo združevalnosti knjižnega jezika*.

2.2 Poenotenje slovenskega (pisnega) jezika

V skladu z načelom pisnosti so potem ravnali tudi v večini člankov v *Novicah* (npr. Cegnar v *Novicah* 1861: 386, kjer so zapovedovali tudi dosledno izgovarjavo črke <l>), ki so v drugi polovici 19. stoletja sprejele v »kranjsko« osnovo knjižnega jezika tudi t. i. nove oblike, ki so bile bližje vzhodnemu narečnemu prostoru. Po sprejetju novih oblik 1849 – uvedel jih je F. Svetec v svoje članke v listu *Slovenija* 1849 –, ki so bile pravzaprav posledica slovenskega narodnega gibanja in programa Zedinjena Slovenija M. Majarja-Ziljskega, se je začel proces oblikovanja enotnega, tako pisnega kot govorjenega, knjižnega jezika. Zagovorniki Svetčevih novih oblik so bili Navratil, Levstik, Miklošič, Cegnar in Cigale, ki je leta 1860 pripravil slovenski državni zakonik in vanj že uvedel nove oblike – nove oblike so bile tako uvedene v uradno slovenščino, ki je bila podlaga za kasnejše šolske knjige in s tem tudi za prevlado novih oblik, kljub nasprotovanju Bleiweisovih *Novic* (Breznik 1982: 88), ki so kasneje prav tako uvedle nove oblike.

S težnjo po enotnem, »zedinjenem« slovenskem jeziku se je uveljavljala tudi težnja po ustreznem in dovolj *reprezentativnem* parlamentarnem jeziku, ki se ne bi smel preveč oddaljevati od »književnega« (verjetno mišljeno pisnega), ki je »njegova edina in terdna podlaga« – *načelo reprezentativnosti* knjižnega jezika. In da »dobimo dober parlamentarni jezik, je edina potreba, da se književnega jezika dobro naučimo in da ga marljivo rabimo v vsakdanjem življenji« (vse *Novice* 1861: 386).

2.3 Škrabčev pomen za slovensko pravorečje

Stanislav Škrabec, oče slovenske fonetike in najpomembnejši jezikoslovec na prelomu 20. stoletja (njegovo delo je v *Jezikoslovna dela* 1–4 uredil in zbral J. Toporišič), se je zavedal pomena govorjenega (knjižnega) jezika, zato ga je tudi natančno obravnaval in postavljal ob bok pisnemu jeziku. Obenem se je zavedal, da mimo pisnega izraza in pravopisa ne bo mogel. Pri pravopisu je Škrabec zagovarjal zgodovinsko-fonetični pravopis, etimološkost samo, če bi »delala stroga fonetičnost sitnosti« – »etimologija sama na sebi /nima/ odločevati pravopisnih vprašanj /.../« (Škrabec 1994: 369). O zapisu Škrabec tudi pravi, da »nam je znano, da je naša abeceda nepopolna, in ravno taka naša pisava.« Vendar zaradi pomanjkljive pisave ne smemo »tudi izreko habiti in pačiti« (Škrabec 1870; cit. po Škrabec 1998: 11).

Kot vidimo, je Škrabec že takrat razmišljal zelo aktualno, saj se je zavedal primarnosti govorjene besede:

> Po moji misli pa bi ravno nasproti moral biti pravopis lepa in natančna fotografija prave in dobre izreke. Izreka je živi jezik, pravopis je njegova mertva podoba. Zato mislim, da bi morali mi najprej skerbeti za

pravo izreko naše knjižne slovenščine in še le po nji vravnavati pravopis tako, da bo ž njim mogoče pravo izreko s popolno natančnostjo zaznamenjati, če ne že v vsakdanjem pisanju in tisku, pa vsaj v slovarjih in slovnicah ter drugih učnih knjigah, tako znanstvu kaker praktičnim potrebam namenjenih.« (Škrabec 1995: 498.)

Te misli in načela je Škrabec potem prenašal na svoje naslednike in sodobnike (naj omenimo samo Levca in Breznika). Pravzaprav je v odsotnosti splošno razširjenih govorjenih medijev, vsekakor pa z velikim znanjem in poznavanjem jezika in jezikoslovja, začrtal pot, ki so jo sodobni govorjeni mediji potem utrjevali – tj. primarnost govora v odnosu do pisnega jezika.

3 Medijski govor

Že iz na kratko opisanega uveljavljanja govorjenega knjižnega jezika v 19. stoletju je razvidno, da so pri utemeljevanju knjižnega jezika in njegove govorjene izrazne podobe pomembno vlogo igrali prav mediji, najprej pisni (*Novice*, *Slovenija*, *Slovenski narod* ...), nato pa še govorjeni – radio in televizija. Slovenski govor se je v širši javnosti razširil prav z razvojem radia na začetku 20. stoletja, proti koncu 20. stoletja in na začetku 21. stoletja pa je govornomedijsko najvplivnejša (govorno-slikovna) televizija.

3.1 Slovenski mediji v 20. stoletju

Po letu 1900 se s tehnološkim razvojem razvijajo tudi govorjeni mediji in prenos govora, kasneje pa še slike, na daljavo. V Sloveniji razvoj radia, ki je prvi in še danes najbolj razširjen govorjeni medij, skoraj sovpada z osamosvajanjem slovenščine in Slovencev znotraj nove države (ustanovitev jugoslovanske države leta 1918), kjer Slovenci dobimo tudi vidnejšo politično vlogo. Leta 1919 pa pride tudi do ustanovitve slovenske Univerze in ustanovitvenega predavanja slavista Frana Ramovša v slovenščini.

Začetek radia na Slovenskem je povezan z Marijem Osanom (o njem več Brojan 1999: 95–98), ki je prvi poskusno oddajal že leta 1925. Poskusno oddajanje Radia Ljubljana je bilo 1. septembra 1928, od 28. oktobra 1928 pa je potekal redni program. Že ob prvem oddajanju (1. 9. 1928) je bil radio simbol kulturne odprtosti in razvitosti slovenske kulture, ki sta ga vzneseno, »kot praznik slovenske besede« zaznamovala F. S. Finžgar in O. Župančič s svojo *Dumo*. Z nastajanjem samostojne države se je Radio Ljubljana tudi preimenoval v Radio Slovenija. Leta 1991 je postal tudi nacionalni radio v sklopu javnega zavoda Radiotelevizije Slovenija.[2]

Že od vsega začetka je bilo delo napovedovalcev na radiu zaupano slavistom, ki so poleg programskega dela (predvsem literarnega in kulturnega) skrbeli za ustrezen govor – na mesto vodje literarnega in dramskega programa Radia Ljubljana je bil imenovan profesor slovenist France Koblar (1929–1932), ki je pozneje postal vodja radijske uprave in programov (1935–41), torej neke vrste programski direktor Radia. Tako so imeli »slovenisti« že od poskusnega in začetka rednega oddajanja vodilno vlogo pri oblikovanju radijskega programa in njegovi izvedbi. In že takrat so razmišljali o govoru in njegovi vlogi v medijih:

---

2 Na kratko o zgodovini in nastajanju radia in televizije gl. *Enciklopedija Slovenije* 10, 1996: 52–56.

> Govor je menda najbolj izdajalsko početje človeka. Posebej to velja za radio, saj poslušalci govorca ne vidijo in jim o pripovedujočem ostane kot vtis samo glas. Govornik zato bodi v svojem govorjenju simpatičen, ravno prav hiter, razločen in jasen. (France Koblar, cit. po Brojan 1999: 50).

Pri tem moramo izpostaviti dejstvo, da je bila v prvih desetletjih večina radijskega programa lektoriranega, branega, torej vnaprej pisno pripravljenega. Z nastankom televizije na Slovenskem (11. oktobra 1958 se začne redni eksperimentalni program iz TV-studia Ljubljana, ki se ustali z 28. novembrom, ko postane program reden – tj. skupni jugoslovanski program, delež TV Ljubljana je okoli 30 %) in rednim programom s televizijskim dnevnikom v slovenščini (15. april 1968; v tem letu je urejen tudi stereofonski prenos na radiu) se je veliko prej zvestih poslušalcev preselilo k drugemu mediju *za zabavo* – televiziji. Radio pa še vedno ohrani prednost »prvega na prizorišču«, čeprav se je tudi televizija z enostavnejšo in bolj prenosljivo tehnologijo v zadnjem času temu zelo približala. Tudi na televiziji je bila v preteklosti večina programa vnaprej pripravljenega – govorci so brali z listov, kar je gledalcu načeloma dajalo vtis verodostojnosti (danes bi bilo to verjetno videti bolj okorno).

Sčasoma pa se radijski in televizijski jezik začenja približevati govorjenemu, tj. ne samo branemu jeziku – pomemben mejnik je začetek oddajanja oddaje Val 202 na drugem programu takratnega Radia Ljubljana (1972).[3] V ospredje so prihajali aktualni dogodki in oddaje v živo, kar je privedlo tudi do določene sproščenosti v govoru, čemur so mnogi nasprotovali, češ da tako ne bo šlo in oddaja ne bo trajala več kot leto ali dve (Vahen 1992: 4). Položaj napovedovalcev pa se je začel postopoma spreminjati, kar je sovpadlo tudi s procesom demokratizacije – postali so del radijskega programa in ne edini govornik. Ljudje so zahtevali sproščenost in nebranost. Temu trendu so sledili oziroma so ga sooblikovali tudi različni tehnični pripomočki predvsem na televiziji (t. i. »trotlboben«), ki so bralcem omogočali gledanje v kamero in s tem tudi bolj neposredno (neverbalno) komunikacijo.

Radio je s tehnološko dostopnostjo na terenu postajal vse bolj ljudski, kar je spodbujalo tudi razvoj govora – v eter je lahko govoril praktično vsakdo, ne glede na njegovo govorno kakovost. S procesom demokratizacije konec osemdesetih let in v začetku devetdesetih let se je začel tudi razcvet slovenskih govorjenih in govorno-slikovnih (avdio-vizualnih) medijev; tako je sedaj število radijskih postaj okoli 100, medtem ko je televizijskih postaj okoli 50 (podatki so objavljeni na spletni strani ministrstva za kulturo, http://www.kultura.gov.si). In vse to vpliva tudi na podobo medijskega govora. Napovedovalci so bili pred demokratizacijo medijev po mnenju nekdanjega direktorja A. Rota »izložba, model, vzor za vse, ne samo na jezikovnem področju«[4] (glej Tivadar 2003: 47). Vendar so se družbene okoliščine spremenile, napovedovalci (spikerji) še vedno ostajajo najelitnejši del v smislu govora, vendar izgubljajo prestižnost med govorci in poslušalci – nikakor pa niso več edini, ampak so predvsem bralci (novic, kulturnih oddaj idr.), nekateri med njimi občasno tudi voditelji različnih oddaj. V začetku devetdesetih let so se ob spremembi političnega

---

3 Takrat so bili na Valu 202 še posebej dejavni Julka Vahen, Marijan Krišelj, Alfred Kiler in Vili Vodopivec.

4 »Spikerji so bili takrat z ozirom na precejšnjo cenzuro vsebine in lektoriranje govora neke vrste glasniki režima, kot tudi v nekem času v Argentini, Paragvaju, Vietnamu ipd. Brez dovoljenja radijske šole pa tudi ni smel nihče pred mikrofon, obvezna je bila njihova diploma.« (*Pogovor z A. Rotom*, 31. 7. 2002; Tivadar 2003: 47.)

sistema morali umikati novinarjem, kar se v veliki meri nadaljuje še danes. Ali je bilo to ustrezno narejeno in ali ni morda škodovalo kakovosti medijskega govora, pa je vprašanje za prihodnost, ko bomo videli, ali bo radio izgubljal npr. na poslušanosti novic, ki so jih v preteklosti večinoma brali napovedovalci in so (bile) zelo poslušane in vplivne (60 % in več; Tivadar 2008: 88), medtem ko jih trenutno pretežno ustvarjajo govorno manj usposobljeni novinarji.

3.2 Medijski govor na prelomu 3. tisočletja

V slovenskih medijih je torej vse več manj kontroliranega (nebranega) govora. Toda najbolj gledane oddaje na televiziji so TV-novice, kjer prihaja v ospredje »igrano« (naravno) branje; podoben termin in seveda tudi princip za čim bolj živo in privlačno branje uvajajo tudi na radiu, »govorno branje« (Pirc 2005: 153–159). Pisnost (branje) in s tem tudi knjižnost se torej vsaj v vnaprej pripravljenih besedilih ne bo umaknila, gotovo pa se bo govor oblikoval samostojneje kot do sedaj. Pri tem moramo poudariti, da je stopenj branosti oziroma nebranosti več (Tivadar 2004), čeprav v tem našem razpravljanju uporabljamo predvsem obe skrajnosti – branje in prosti govor. Povsem prostega govora je namreč na radiih in televizijah dokaj malo, razen v različnih pogovornih oddajah, kjer je tudi tematika manj zahtevna. Pri pogovornem jeziku (manj formalni govor brez predloge) je kontroliranost govora manjša. In tako se prav gotovo oblikuje neke vrste pogovorni jezik – vprašanje je, v kolikšni meri je to nek enotni substandard, ki je v slovenskem jezikoslovju opredeljen kot splošni pogovorni oziroma knjižnopogovorni jezik. Vendar opis njegovih značilnosti in primerjava z ljubljanskim pokrajinskim pogovornim jezikom potrjuje dejstvo, da še ni povsem izoblikovan kot samostojna jezikovna zvrst (Toporišič 2000: 16–20). Z jezikovnega stališča pa je težko pristati na normiranje in uravnavanje tudi neknjižne stvarnosti. Sodobni slovenski (knjižni) jezik ob že omenjeni množici govorjenih medijev, med katerimi so tudi 3 televizijski in 5 nacionalnih radijskih programov v slovenščini, ne potrebuje »oživljanja strukture« in »obrambe okostenevanja« nasproti živemu jeziku, kar predlaga Toporišič (Toporišič 1976–2000, cit. po Toporišič 1991: 14) in nadaljuje: »Ima pa /splošni pogovorni jezik/ na vsaki svoji strukturni ravnini nespremenljivo, obstojno jedro. To jedro pogovornih značilnosti sedaj ljudem *postopoma uzaveščamo*. Ko bo ta potek končan, bo splošni pogovorni jezik tudi lažje uveljaviti na res celotnem slovenskem ozemlju /.../ (Toporišič 1991: 14; poudaril H. T.). Vprašanje tudi je, kakšen ta splošni govor sploh je (bo). Ali je ta govor res splošni? Pri posameznem govorcu v manj formalnem govoru prav gotovo prihajajo v ospredje njegove primarne govorne – (inter)dialektalne – značilnosti, kar lahko v ustreznem govornem položaju prispeva celo k večji kakovosti besedila – pristnosti, prepričljivosti in vsebinskosti – in sporočanja. Na knjižnopogovorni jezik oziroma na njegove »širše sprejete značilnosti« (Toporišič 2000: 18) lahko gledamo res samo v smislu splošne sprejetosti v velikem delu slovenskega prostora v neformalnem govornem položaju. Glede na to, da to ni jezikovna zvrst v javnem in uradnem govornem položaju, ni potrebe po natančni določitvi (kodifikaciji) njenih značilnosti, ampak natančen opis tega govora. Primarna pozornost pa mora biti usmerjena na knjižno izreko, ki je kljub različnim trendom še vedno zelo pomemben del medijskega govora.

4 Slovenski samoglasniki, kot jih govorijo

O tem, da je raba knjižnega jezika vsaj pri zahtevnejših besedilih tudi v govorjenih medijih še vedno pravilo, je bilo omenjeno že na več mestih (Tivadar 2004, 2006, 2008). Prav gotovo so samoglasniki v slovenščini tisti fonemi, ki imajo najvidnejšo vlogo pri govoru in so v slovenščini tudi nosilci naglasa. Slovenski samoglasniki so pogosto bili obravnavani samo v smislu tega, kako se kdo zmoti (se ne drži pravil) oziroma ima težave glede na narečje (npr. Škofja Loka ima kratke foneme, Štajerci težave z ozkimi *e* in *o* ipd.; Toporišič 2000: 50–53, 60).

4.1 Realna idealnost

Realni podatki, ki smo jih analizirali v naši raziskavi,[5] kakšne izjemne razcepljenosti in neenotnosti knjižnega jezika na področju samoglasnikov niso izkazali.

4.1.1 Pridobivanje gradiva

Gradivo, ki si ga v sodobnem digitalnem času lažje pridobimo kot nekoč, je treba izbrati skrbno in natančno. V našem primeru smo morali zaradi želje po analizi samoglasnikov v knjižnem jeziku, ki bi odražali neko splošno normativno podobo govorjenega knjižnega jezika, izbrati nepoudarjene samoglasnike na primerno kakovostnem posnetku nebranih besedil (zadostna jakost, odsotnost šumov idr., kar je pomembno za ustrezno kakovost posnetka za analizo). Zaradi naše zahteve po nebranosti (govorjenosti) je bilo kar nekaj zelo poslušanih in gledanih radio-televizijskih oddaj (besedil) izločenih že na začetku; precej oddaj je namreč »naravno«, govorno branih s pomočjo »trotlbobna« in dlančnikov ter prenosnih računalnikov). Kriterij odsotnosti poudarka, ki precej spremeni podobo samoglasnika (trajanje in fonemsko kakovost samoglasnika), je prav tako izločil nekatere zelo priljubljene oddaje. Tako so na koncu ostale le oddaje RTV Slovenija. Sledilo je snemanje TV-oddaj na DVD-nosilec zvoka in slike in radijskih oddaj na CD-nosilec zvoka, ki smo jih potem morali še pripraviti za analizo – z DVD-nosilcev zvoka in slike je bilo treba izločiti samo zvok (wave-format).

Tako smo najprej zbrali 17 televizijskih in 12 radijskih oddaj, od zabavnih do družbeno-političnih.

Tabela 1: Število posnetih oddaj

Medij	Št. oddaj	Število govorcev
Televizija	17	5 m + 4 ž in več deset sodelujočih politikov, novinarjev in znanih osebnosti
Radio	12	3 m + 2 ž ter 5 aktivno sodelujočih gostov in več deset kratkih vključevanj »v živo«

Izmed teh smo zaradi že omenjenih kriterijev nebranosti in nepoudarjenosti analiziranih besed in samoglasnikov izbrali 5 televizijskih in 6 radijskih oddaj.

5 Raziskava je bila opravljena v okviru doktorske disertacije H. Tivadarja *Kakovost in trajanje samoglasnikov v govorjenem knjižnem jeziku*, ki je nastala pod mentorstvom A. Vidovič Muhe in somentorstvom Zdene Palkove (Ljubljana: Filozofska fakulteta 2008).

Tabela 2: Število izbranih govorcev in oddaj

Medij	Št. oddaj	Število govorcev
Televizija	5	1 m + 2 ž (in več deset sodelujočih politikov, novinarjev in znanih osebnosti)
Radio	6	2 m + 2 ž (ter 5 aktivno sodelujočih gostov in več deset kratkih vključevanj »v živo«)

4.1.2 Govorci kot vzor

Vodilo pri izbiri govorcev je bilo jasno – izbrati (fonetično) najprimernejše med najpriljubljenejšimi. Obenem smo zaradi objektivnosti analize govorce tudi anonimizirali, kar je pri raziskavah s človeškimi viri nujno potrebno, bralec članka pa opazuje le podatke iz analize in ne govorcev, ki so sicer javne osebnosti; opredelili smo jih po formalnih kriterijih *spola*, *izobrazbe*, *regionalnega izvora*, *(dolgotrajne) prisotnosti v medijih in poslušanosti oddaje (govorca)*.[6] Analizirani govorci so bili rojeni med letoma 1978 in 1954, torej so stari od 29 do 53 let, v najbolj aktivnih letih, vsi delujejo v Ljubljani, kulturno-politično-jezikovnem središču Slovenije, ki ima tudi največji vpliv na normo jezika.

4.1.3 Analiza samoglasnikov

Za analizo smo si izbrali samoglasniške foneme, ki so zaradi merljivosti njihove kakovosti in trajanja ter prepoznavnosti morali imeti najmanj 3 nihaje (vrhove), da se je dalo izmeriti formante samoglasnikov (F_0–F_3). Najbolj razlikovalna sta prva formanta, F_1 in F_2, ki opredeljujeta kakovost samoglasnika. Samoglasnike smo analizirali v začetnem, sredinskem in končnem položaju v besedi.

Iz izbranih govorjenih oddaj smo potem najprej izrezali stavke, nato besede (z računalniškim programom COOL Edit Pro, verzija 2.1), ki smo jih razvrstili v mape glede na analizirani samoglasnik in položaj v besedi. Samoglasnike smo izmerili s programom PRAAT, verzija 4.5.02 (www.praat.org).

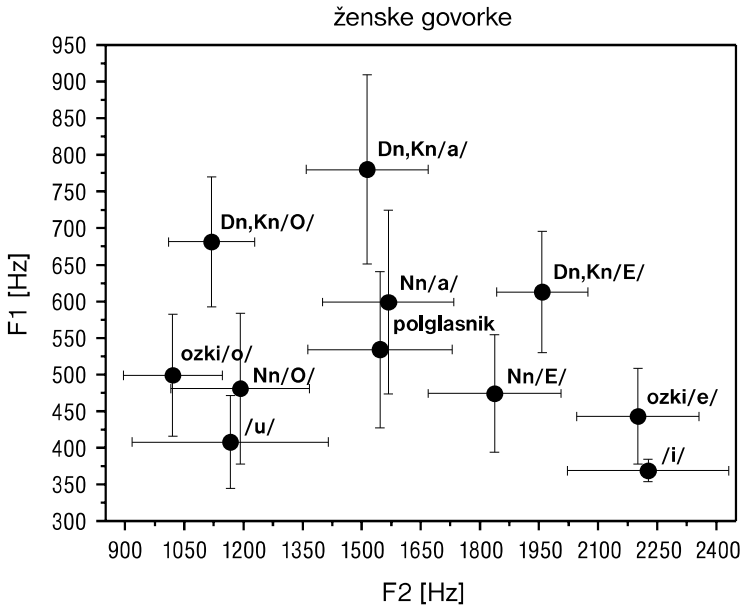
4.1.3.1 Realna idealnost samoglasnikov

Analize so pokazale naslednje:

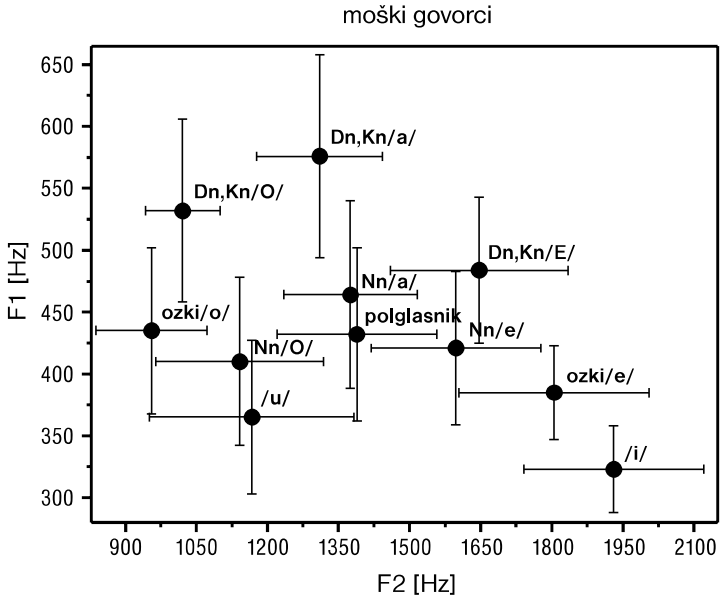
a) Samoglasniki po spolu enakih govorcev slovenščine so enotni. Seveda same izmerjene vrednosti niso povsem enake, vendar pa imajo relativno majhne odklone, ki so sicer značilni za naravne stvari, tj. tudi govor (graf 1 in 2).

---

6 Npr. **001z**, novinarka in voditeljica (srednja šola), Štajerska (Ptuj), voditeljica na Televiziji Slovenija že 20 let – obravnavana redna televizijska tedenska oddaja, povprečna gledanost leta 2005 je bila 9,9 % (190.000 gledalcev); **001m**, diplomirani pravnik, Koroška, 4 leta novinar na radiu in 25 let na televiziji, več kot 10 let od tega tudi voditelj – obravnavani redni televizijski tedenski oddaji, povprečna gledanost 8,3 %, tj. 157.800 gledalcev itd.



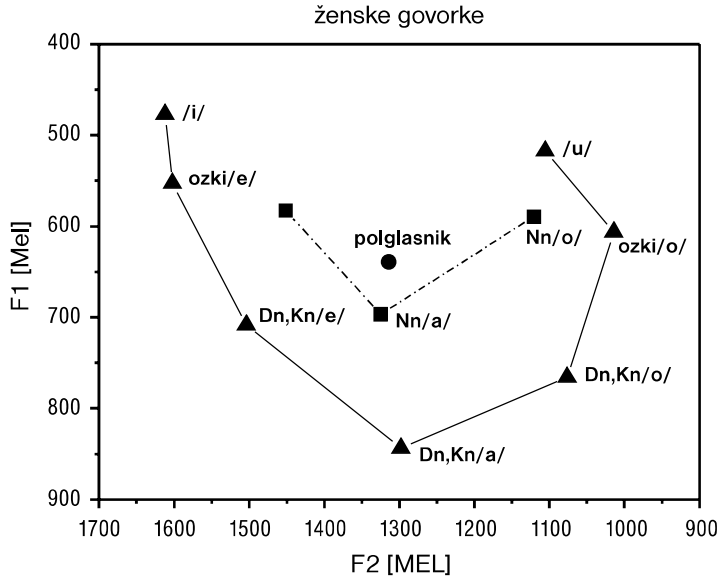
Graf 1: Prikaz izmerjenih vrednosti formantov F1 (na osi y) in F2 (na osi x) za posamezne foneme pri analiziranih ženskih govorkah, upoštevajoč izračunano povprečno vrednost in standardno deviacijo. Kakovost posameznega samoglasnika je natančno opredeljena s točko v koordinatnem sistemu $F_1(F_2)$.



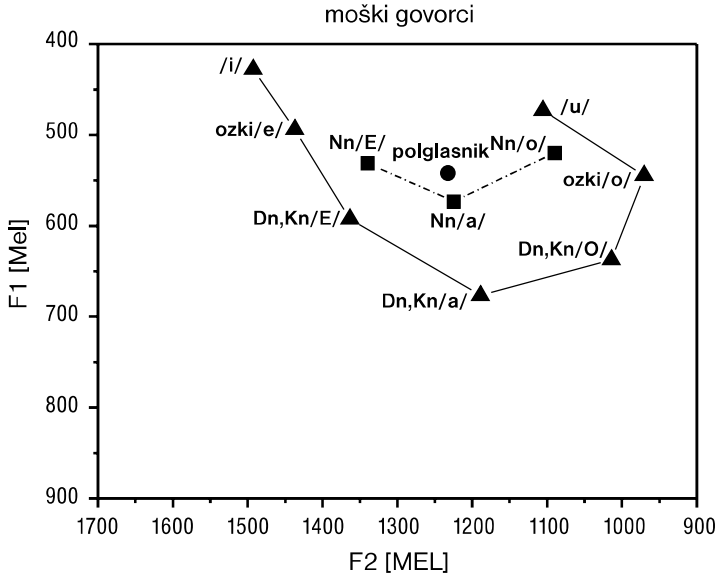
Graf 2: Prikaz izmerjenih vrednosti formantov F1 (na osi y) in F2 (na osi x) za posamezne foneme pri analiziranih moških govorcih, upoštevajoč izračunano povprečno vrednost in standardno deviacijo. Kakovost posameznega samoglasnika je natančno opredeljena s točko v koordinatnem sistemu $F_1(F_2)$.

b) Prikaz ženskih samoglasnikov (na podlagi vrednosti formantov F_1 in F_2) je preglednejši (»lepši«) kot prikaz moških, kar je razvidno iz grafov 3 in 4.

c) Slovenski nenaglašeni samoglasniki *e*, *o* in *a* tvorijo poseben notranji trikotnik, pomaknjen proti polglasniku, vendar to niso polglasniški fonemi. V naših analizah tudi ni bilo potrjeno razlikovanje samoglasnikov po trajanju (glej grafa 3 in 4).



Graf 3: Prikaz položaja posameznih fonemov v dveh trikotnikih in položaj polglasnika pri ženskih govorkah, upoštevaje vrednosti F1 in F2 v MEL.



Graf 4: Prikaz položaja posameznih fonemov v dveh trikotnikih in položaj polglasnika pri moških govorcih, upoštevaje vrednosti F1 in F2 v MEL.

5 Zaključek

Glede na predstavljeno lahko sklenemo, da se je slovenski knjižni jezik vseskozi razvijal v povezavi z mediji – najprej pisnimi, nato pa še govorjenimi (in slikovnimi). Ves čas je knjižni jezik v sebi nosil tudi nacionalni naboj, ki je združeval in povezoval govorce različnih narečij – služil jim je tako za nacionalni simbol kot tudi za sredstvo sporazumevanja. Predvsem v sedanjosti je knjižni jezik še posebej sporazumevalno sredstvo, torej tisti jezikovni kod, s katerim izražamo zahtevnejše teme. In kljub različnim govorcem in vrstam oddaj – od zabavnih do informativno-političnih in intervjujev – je slovenski knjižni govor na področju samoglasnikov enoten, realno idealen, kar je razvidno tudi iz prej predstavljenih podatkov. Ni pa ta opis enak zapisu v aktualnih priročnikih (slovnica-slovar-pravopis), pri katerih analiza ni potekala na podlagi nebranih besedil. Prav tako v teh priročnikih niso podane natančne vrednosti, ampak so izdelane le sheme (npr. Toporišič 2000: 48–49, 71–73), sicer uporabne pri poučevanju in pripravi analiz posameznih fonetičnih značilnosti slovenskega jezika. Realna podoba slovenskega (knjižnega) govora bo morala biti v prihodnosti še natančneje predstavljena v javnosti – tako na podlagi rezultatov iz medijskega govora kot tudi v jezikoslovnih priročnikih.

Literatura

BREZNIK, Anton, 1982: Razvoj novejše slovenske pisave pa Levčev pravopis. *Jezikoslovne razprave*. Ur. J. Toporišič. Ljubljana: Slovenska matica. 83–133.

BROJAN, Matjaž, 1999: *Začetki radia na Slovenskem*. Ljubljana: Modrijan, Radio Slovenija.

Enciklopedija Slovenije 10, 1996. Ljubljana: Mladinska knjiga. 41–45.

NEBESKÁ, Iva, 1996: *Jazyk, norma, spisovnost*. Praha: Univerzita Karlova.

Novice gospodarske, obertnijske in narodske. Tečaj 14, list 1 (1856)–tečaj 60, list 52 (1902). Ljubljana: J. Blaznikovi dediči, 1856–1902.

PIRC, Tatjana, 2005: *Radio. Zakaj te imamo radi*. Ljubljana: Modrijan.

RUPEL, Mirko, 1946: *Slovensko pravorečje*. Ljubljana: DZS.

ŠERUGA PREK, Cvetka, ANTONČIČ, Emica, 2003: *Slovenska zborna izreka. Priročnik z vajami za javne govorce (knjiga in zvočna zgoščenka)*. Maribor: Aristej.

ŠKRABEC, Stanislav, 1870: *O glasu in naglasu našega knjižnega jezika v izreki in pisavi* (cit. po *Jezikoslovna dela* 4, 11–50; ur. J. Toporišič).

ŠKRABEC, Stanislav, 1994: *Jezikoslovna dela 2* (ur. J. Toporišič). Nova Gorica: Frančiškanski samostan Kostanjevica.

ŠKRABEC, Stanislav, 1995: *Jezikoslovna dela 3* (ur. J. Toporišič). Nova Gorica: Frančiškanski samostan Kostanjevica.

ŠKRABEC, Stanislav, 1998: *Jezikoslovna dela 4* (ur. J. Toporišič). Nova Gorica: Frančiškanski samostan Kostanjevica.

TIVADAR, Hotimir, 2003: *Govorjena podoba slovenskega knjižnega jezika – pravorečni vidik*. Magistrsko delo. Ljubljana, Praga: Filozofska fakulteta.

TIVADAR, Hotimir, 2004: Podoba in funkcija govorjenega knjižnega jezika glede na neknjižne zvrsti. Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem: členite jezikovne resničnosti (Obdobja 22 – Metode in zvrsti). Ur. E. Kržišnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 437–452.

TIVADAR, Hotimir, 2005: Cvetka Šeruga Prek in Emica Antončič: Slovenska zborna izreka. Priročnik z vajami za javne govorce (knjiga in zvočna zgoščenka). Maribor: Aristej, 2003. 156 str. + zgoščenka. *Jezik in slovstvo* 50/1. 118–121.

TIVADAR, Hotimir, 2006: Slovenski medijski govor v 21. stoletju in pravorečje – RTV Slovenija vs. komercialne RTV-postaje / Slovene media speech in 21st century – RTV Slovenija vs. commercial RTV Stations. *Kapitoly s fonetiky a fonologie slovanských jazyků*. Praga: Filozofska fakulteta Karlove univerze. 209–226.

TIVADAR, Hotimir, 2008: *Kakovost in trajanje samoglasnikov v govorjenem knjižnem jeziku.* Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

TOPORIŠIČ, Jože, 1998: Življenje in delo p. Stanislava Škrabca. *Jezikoslovna dela* 4. Ur. J. Toporišič. Nova Gorica: Frančiškanski samostan Kostanjevica. 591–606.

TOPORIŠIČ, Jože, 1991: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.

TOPORIŠIČ, Jože, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.
VAHEN, Julka, 1992: Ko je valček val postal. *Val 202, 20 let*. Ur. A. Dakič. Ljubljana: Studio Marketing Design Center, Radio Slovenija.

Spletni strani

Ministrstvo RS za kulturo, http://www.kultura.gov.si.
RTV Slovenija, http://www.rtvslo.si.

Mihaela Koletnik
Filozofska fakulteta, Mariboru
UDK 811.163.6'282.3(497.4-16):791.43(497.4)

Prekmursko narečje v medijih

Prispevek se osredinja na rabo prekmurskega narečja v popularni glasbi ter analizo (a) prevoda zapisanega knjižnega besedila v prekmursko narečje v filmu *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* in (b) filmskega govora v filmu *Halgato*. Izsledki kažejo, da je narečna podstava veliko bolj ekspresivna kot knjižnostandardna in da igralci, rojeni Prekmurci, v neposrednih dialogih govorijo narečno na vseh jezikovnih ravninah.

The paper focuses on the use of the Prekmurje dialect in popular music and analyses: (a) the translation of standard language text into Prekmurje dialect in the film *Tractor, love and rock'n'roll*; and (b) speech in the film *Halgato*. The results show that the dialect base is much more expressive than the standard language one and that the actors, natives of Prekmurje, in direct dialogue, speak the dialect at every language level.

Uvod

Čeprav je narečje kot neknjižna socialna zvrst slovenskega knjižnega jezika izrazito govorjeni jezik, dialektologi ugotavljamo, da se obseg rabe teh zemljepisno bolj ali manj zaznamovanih jezikovnih različkov vedno bolj širi, še zlasti v umetnosti in medijih. V pričujočem prispevku bomo osvetlili rabo prekmurskega narečja v popularni glasbi in filmu, katerega slovenščina je bila do poznih šestdesetih letih prejšnjega stoletja v glavnem knjižna izreka.

Prekmursko narečje v popularni glasbi

Po Kmeclu (1983: 262) je popevkarstvo, torej lirika, ki nastopa v tesni zvezi z vrsto zabavne glasbe, eno najbolj popularnih in množičnih področij lirskega pesnjenja. Čeprav je taka lirika pogosto zelo enostavna, saj streže skupaj s preprosto melodijo enako preprostim potrebam malo zahtevnega občinstva, lahko doseže tudi pomembno kakovostno raven – mnogi tekstopisci v popularni glasbi so tudi vrhunski pesniki. Da je besedilo pomemben element zabavne glasbe, priča tudi podeljevanje nagrad za najboljše besedilo na različnih zabavnoglasbenih festivalih.

V tem prispevku se osredotočamo na rabo prekmurskega narečja v (1) avtorskih in prirejenih ljudskih pesmih Vlada Kreslina, vodilnega slovenskega ustvarjalca etno rok glasbe, ki mu je uspelo na novo povezati ljudsko oziroma etno izročilo in popularno glasbo; (2) uglasbeni izvirni prekmurski poeziji Ferija Lainščka, enega najboljših sodobnih slovenskih pisateljev, poznanega tudi kot pisca glasbenih besedil, ki sodeluje z mnogimi slovenskimi pevci in pop skupinami, in (3) avtorskih besedilih prekmurske glasbene skupine D'Kwaschen Retashy, katere celoten prvi album je posnet v prekmurskem narečju.

Pri Kreslinu je zlitje avtorskega sporočila s tradicijo ljudskih pesmi iz Prekmurja najbolj opazno na albumih *Spominčice* (1992) in *Najlepša leta našega življenja* (1993). Vse Kreslinove pesmi v

prekmurščini, na njegovih devetih albumih jih je 18, so zapisane v prekmurskem dolinskem podnarečju, Lainščkova besedila iz njegove prve v prekmurskem narečju pisane pesniške zbirke z naslovom *Nikdar neboš znala*, ki obsega 14 ljubezenskih pesmi, od katerih jih je dvanajst uglasbenih,[1] pa v prekmurskem goričkem podnarečju. Vsa besedila so praviloma neonaglašena; mesto naglasa, kvaliteta in kvantiteta samoglasnikov niso označeni.[2] Zapisana so z narečnima dvoglasnikoma *ej* za praslovanski dolgi jat: *mlejko* in *ou* za stalno dolga *o*: *nouč* in nosni *o*: *pout* 'pot'; *ej* je v goričkem podnarečju nastal tudi po diftongizaciji dolgega ozkega *e*, nastalega iz praslovanskega dolgega *e*, nosnega *ę* in polglasnika, kar se dosledno zapisuje: *pejč*, *imej*, *vejs*; zapisani so narečni *ü*: *vüpan*, *ö*: *Böltinci*, *vöter* in *u* za samoglasniški *l*: *sunce*, *žuti* 'rumen', z dvočrkjem *ij* in *üj* pa tudi praslovanska stalno dolga *i* in *u*, ki sta se v narečju diftongirala: *lijst*, *vijdin*, *düjša*, *poslüjšati*. Labializirani *a* se posebej ne označuje; pri Lainščku je trikrat zapisan z *o*, kar kaže na močno zaokroženost v govoru. Po izgovoru se zapisujeta *j* z *j* v dolinskem in z *g* v goričkem podnarečju. *H* onemeva ali pa ga zamenjuje *j*. Mehki *nj* je ohranjen in se zapisuje z *nj*: *njemi*, mehki *l'* pa je otrdel in je zapisan z *l*: *nedela*. *M* na koncu besede se dosledno zapisuje z *-n*, kot se govori, zapisovanje končnega *-v* ali *v* pred nezvenečim soglasnikom pa je neustaljeno: zapisuje se z *-v* ali s *-f*, kot se govori: *krf/krv*, *vsi/fsi*. V besedilih so opazne še naslednje soglasniške premene: *dn* → *gn*: *gnes*, *kt* → *št*: *štera*, *pt* → *ft*: *ftica*, *tl* → *kl*: *sveklou*, *tm* → *km*: *kmica*.

V oblikoslovju se orodnik ednine ženskega spola končuje na *-of/-ouf*: *z roužof*, *z rokouf*, mest. mn. na *-aj* (← *ah*): *v rokaj*, daj. in mest. ed. moškega spola pa na *-i*; v mest. ed. srednjespolskih samostalnikov ter v im. dv. kazalnega zaimka za ženski in srednji spol je ohranjeno izhodiščno praslovansko sklonilo *ej*. Pridevnik ima v dvojini podaljšano osnovo z *-iv-*, pridevniška mestniška ženskospolska končnica se glasi *-oj*. V zvezah smernih prislovov z glagoli se pojavljajo kalki: *gor zbidijš*, med prislovi, členki in vezniki pa so opazni številni panonizmi: *kama* 'kam', *sigdar* 'vedno, vselej', *včasi* 'kmalu'; *šče* 'še'; *ar* 'ker'.

Panonska leksika je sploh zelo bogata pri Lainščku: *brodíti* 'misliti', *deca* 'otroci', *spitavati* 'spraševati', *šteti* 'brati', *znati* 'vedeti', *žmetno* 'težko', pri Kreslinu pa je ob panonskem besedju opaznih tudi nekaj besed, zgodaj prevzetih iz starovisokonemškega in srednjevisokonemškega jezika: *binkošti*, *penez* 'denar'; *gvant* 'boljša obleka' ter iz madžarščine: *gäzoš* 'parna lokomotiva', *varaš* 'mesto'.

Tudi narečne pesmi, ki jih izvajajo prekmurski glasbeniki, združeni v skupini D'Kwaschen Retashy,[3] ohranjajo skupne značilnosti glasoslovja, oblikoslovja in leksike vseh treh prekmurskih podnarečij. Besedila na zgoščenki *Tak pa nikak načí!*, ki so v primerjavi z Lainščkovimi in Kreslinovimi osebnoizpovednimi lirskimi pesmimi pripovedna, epska in nimajo posebne umetniške

---

1 Največ jih izvaja prekmurska romska glasbena skupina Halgato band, katere prva zgoščenka z naslovom *Komi de ravnica bejla* je izšla leta 2002, dve Lainščkovi pesmi najdemo na zgoščenki uglasbene prekmurske poezije z naslovom *Daleč je ...* (1999), pesem *Nikdar neboš znala*, po kateri je naslovil tudi svojo pesniško zbirko, pa na istoimenski zgoščenki iz leta 2000.

2 Le posamezni leksemi v petih Kreslinovih pesmih so onaglašeni z ostrivcem, ki zaznamuje dolžino *a*-ja ter dolžino in ožino *e*-ja (*včási*, *vijér* 'vihar'), krativcem, ki zaznamuje kračino *a*-ja in *u*-ja (*pelàti*, *zacùmprala*) ter širino in kračino *e*-ja (*sènje*), in strešico, ki zaznamuje kračino in širino *e*-ja (*lêjko* 'lahko').

3 Ime skupine prihaja iz prekmurske kuhinje: ker niso verjeli prijateljici, da obstajajo kvašeni zavitki, so si po dokazovanju nadeli prav takšno ime v poangleženi različici. Beseda *retaš* je prevzeta iz madž. *rétes* 'zavitek'.

vrednosti, se na parodičen in sarkastičen način lotevajo aktualnih domačih tem. Ohranjajo značilno naglasno in glasovno podobo z dvoglasniškima fonemoma *ej* in *ou*, narečnimi *ü*, *ö* in *u* ter samoglasniškim upadom, praviloma zapisanim *-f* za končni *-v* in *v* pred nezvenečim soglasnikom ter z *g*, *k* in *dž* za *j*; narečni so oblikotvorni in oblikospreminjevalni vzorci s trdo ohranjeno dvojino; na skladenjski ravnini se pojavljajo tipične značilnosti govorjenega besedila z vprašalnimi in vzkličnimi povedmi, premim govorom, številnimi prekmurskimi členki, raznovrstnimi ponovitvami, inverzijo v besedni zvezi, glagolsko stavo na koncu povedi in opuščanjem pomožnega glagola v pretekliku, drugače kot v slovenskem knjižnem jeziku pa je razporejen tudi naslonski niz, še zlasti povratni osebni zaimek *se*.

Na leksikalni ravni so zapisane številne panonskoslovenske besede, veliko pa je tudi prevzetih nemških: *blont*, *cajtingi*, *fajn*, *nücan*, *probati*, *štala* in madžarskih besed: *bauta* 'trgovina', *fudati* 'pihati', *labda* 'žoga', *tuta* 'čenča' idr.

Sklenemo lahko, da so vsa uglasbena besedila na glasoslovni in oblikoslovni ravnini natančen posnetek govorjenega narečja, na leksikalni ravni pa so ob prevladujočih splošnoslovenskih in narečnih panonskoslovenskih leksemih opazne tudi prevzete nemške in madžarske besede.

Prekmursko narečje v filmu

Tako kot za slovenski film na sploh tudi za oba filma, posneta v slovenskem prekmurskem narečju, velja, da je bila podlaga za filmski scenarij slovstveno delo. Oba celovečerna igrana filma v prekmurščini *Halgato* (1994) in *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (2006) sta nastala po literarni predlogi, pisani v knjižnem jeziku: prvi po romanu Ferija Lainščka *Namesto koga roža cveti* (1991), drugi po Lainščkovem romanu *Vankoštanc* (1994).

V razpravi bomo osvetlili (1) prevod dialoškega dela scenarija (tj. besedilo dialogov oziroma dvogovorov) za film *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* iz slovenskega knjižnega jezika v narečje in (2) izreko igralcev (tj. govorno uresničitev dialogov) v filmu *Halgato*.[4]

Roman, po katerem je bil posnet film *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*, in filmski scenarij sta bila napisana v knjižni slovenščini, Lainšček pa je nato govorni del scenarija sistematično prevedel v prekmursko narečje. Ker je film še v poprodukciji, ni mogoče oceniti izreke igralcev, zato se lahko omejimo samo na analizo prevoda zapisanih dialogov v scenariju.

V prekmurščino prevedenem besedilu naglas praviloma ni označen, zato ga lahko prozodijsko pravilno prebere le avtohtoni govorec prekmurskega narečja. Samoglasniki nimajo naglasnih znamenj ne za mesto naglasa, ne za kvaliteto in niti ne za kvantiteto, le v osmih leksemih naglasno znamenje zaznamuje dolžino in ožino (*vodé*) ali kračino in širino (*srêčen*) *e*-ja. Zapisujejo se oba narečna dvoglasnika *ej* in *ou*, narečni *ü* in *u*, nastal iz samoglasniškega *l*; dvočrkji *ij* in *üj* zaznamujeta diftongirana *i* in *u*, labializirani *a* pa se praviloma posebej ne označuje – v posameznih primerih je zapisan kot *ä*, nekajkrat celo kot *o*. Po izgovoru se zapisujejo tudi vsi zvočniki, le zapisovanje končnega *-v* ali *v* pred nezvenečim soglasnikom je neustaljeno: zapisuje se z *-v* ali s *-f*, kot se govori.

---

4 Termin prevod, ki sta ga uvedla Matičetev (1973: 23) in Smole (1994: 152), označuje prenos besedila iz enega jezikovnega sistema v drugega na vseh jezikovnih ravninah.

Vsi oblikospreminjevalni vzorci za sklanjanje, spreganje in stopnjevanje se zapisujejo v današnji narečni podobi. Besedilo je bogato z narečnimi prislovi in členki, s katerimi je Lainšček pri prevodu nadomestil knjižne (nikoli → *nikdar*; saj → *vej*).

Pri upovedovanju prekmurskega narečja je zgradba enostavčne povedi praviloma takšna kot v knjižnem jeziku – sledijo si izhodišče, prehod in jedro. V prevodu so ob nekaterih besednorednih posebnostih, ki ne spreminjajo pomena, opazni še: (1) spreminjanje (širjenje ali krčenje) knjižnega skladenjskega vzorca: Nimam gotovine. → *Znaš, ka* neman gotovine; (2) raba osebnega ali kazalnega zaimka na mestu, kjer je v knjižni slovenščini ničti zaimek: Tu si doma? → Tü si *tij* doma?; (3) dodajanje navezovalnih členkov in/ali prislovov tam, kjer je v knjižnem jeziku glede na sobesedilo to odveč: Saj veš, zakaj. → Vej *pa* znaš, zakoj.; (4) dodajanje pridevniških prilastkov (a) levo od odnosnice: Daj mi kozarec vode → Daj mi *eno* kupico vode.; (b) desno od odnosnice, s čimer je izražen poudarek in dosežena večja čustvena obarvanost: na svetu → na svejti *božjon*; (5) zamenjava vprašalnega členka z vprašalnim zaimkom: *Ali* ti je kdo kaj napravil? → *Ka* ti je što kaj napravo?; (6) zamenjava desnega rodilniškega samostalniškega nepredložnega prilastka s predložnim: Kje pa so čebulice gladiol? → Ge pa maš lüjkece *od gladiol*?; (7) zamenjava neosebne glagolske oblike z osebno: Videti je, /.../ → Vijdin, /.../; (8) zamenjava tvorjenih leksemov z netvorjenimi: prestopiti → *stopiti prejk*; (9) opuščanje členkov in zaimkov, ki v narečju glede na sobesedilo delujejo odvečno, nepotrebno: *Ali* me slišiš? → Me čüješ?; (10) dosledna raba panonskega zanikanja – členek zanikanja *nej* se v poudarjeni vlogi veže z glagolom *biti*: *nejsan*, sicer pa se umakne na drugo mesto: *san nej*: To ni Švica. → Tou *je nej* Švica.

Tudi na leksikalni ravni se je Lainščkov prevod skušal približati narečju. V leksiki prevladuje narečno panonskoslovensko besedje, opaznih je nekaj germanizmov (*špilati*, *mašina*), na posameznih mestih pa tudi nekaj knjižnih besed, ki niso bile prevedene v narečje (*luč*, *tema*, *beseda*, *miza*).

Tudi scenarij za film *Halgato* je bil napisan v knjižni slovenščini in nato na samem kraju snemanja preveden v prekmurščino.[5] Igralci so se dialogov učili sproti za posamezne kadre, kar ni predstavljalo večjih težav, saj jih večina prihaja z območja jezikovne zvrsti, izbrane za film – režiser namreč vlog ni podelil samo šolanim igralcem, pač pa se je odločil tudi za nešolane, t. i. naturščke, ki popolnoma obvladajo narečje. Ker dialogi v prekmurščini v snemalni knjigi niso bili zapisani, ni mogoče analizirati prevoda dialogov iz knjižnega jezika v narečje, lahko pa presodimo govorico v filmu.

Analiza dialogov, ki sem jih fonetično prepisala, kaže, da je bil govorni načrt filma dobro uresničen – celo tako dobro, da so morali filmu dodati podnapise v knjižni slovenščini, saj ga prekmursko negovoreča publika ni razumela. Za vse filmske osebe je značilno, da dosledno govorijo tisto zvrst jezika, za katero je bilo sklenjeno, da bo v filmu igrana, torej prekmursko narečje, in to na vseh jezikovnih ravninah. Le dve osebi govorita knjižno slovenščino, kakor je bilo zanju predvideno že v scenariju. Akustična uresničitev glasov, glasovnih zvez, besed, besednih zvez itd. je najdoslednejša pri igralcih, rojenih Prekmurcih. Ti ohranjajo vse prekmurske samoglasnike, tudi dvoglasnika *ej* in *ou*, prekmursko naglasno mesto z vsemi naglasnimi umiki in kratkimi samoglasniki, ki so v prekmurščini mogoči v katerem koli zlogu besede. Narečni jezikovni sistem je

5 Prevod je delo Ferija Lainščka in Branka Šömna.

enoten in trden. Pri prekmurskega narečja naučenih igralcih prihaja do manjših odstopanj od narečnega jezikovnega sistema, zlasti na glasoslovni ravni, in to v: (a) mestu naglasa – to je mestoma knjižno (namesto narečnega prislova *záto* se sliši knjižni *zató*); (b) kolikosti samoglasnikov – opazno je daljšanje prekmurskih kratkih samoglasnikov v nezadnjih in zadnjih besednih zlogih; (c) kakovosti samoglasnikov – opušča se v narečju močna zaokroženost kratkega *a*; (d) intonaciji – opazna je drugačna govorna melodija, ki se razlikuje od pristne prekmurske. Soglasnike vsi igralci izgovarjajo, kot je to v narečju, pri vseh so opazne tudi narečne končnice in osebila. Narečno je tudi upovedovanje s številnimi pastavčnimi tvorbami, vzkličnimi povedmi, izvirnimi narečnimi prislovi in členki, ponovitvami vseh vrst in bogato panonskoslovensko leksiko.

Ugotovimo lahko, da (1) se Feri Lainšček pri prevodu scenarija za film *Traktor, ljubezen in rock-'n'roll* ni togo držal izvirnika ter v drugo jezikovno zvrst prevajal besede za besedo, ampak je ob glasoslovnih in oblikoslovnih razlikah med knjižnim jezikom in narečjem upošteval tudi dejstvo, da imajo narečja od knjižnega različne sisteme na vseh jezikovnih ravninah; primerjava knjižnega in narečnega besedila kaže na izvirne narečne izrazne možnosti, zato je narečna podstava veliko bolj ekspresivna kot knjižnostandardna; (2) je govorica v filmu *Halgato* takšna, »da čara pred gledalca iluzijo, kot da ne gre za zaigrani in pofilmani svet, ampak za tistega, v katerem gledalec zares živi« (Gjurin 1983: 316), torej taka, kakršno bi v podobnih okoliščinah pričakovali v resničnem življenju. In to je ena glavnih odlik analiziranega filma.

Viri

Halgato, 1994. Režija Andrej Mlakar. Ljubljana: Pegaz film.
LAINŠČEK, Feri, 1991: *Namesto koga roža cveti*. Ljubljana: Prešernova družba.
LAINŠČEK, Feri, 1994: *Vankoštanc*. Murska Sobota: Pomurska založba.
LAINŠČEK, Feri, 2007: *Nikdar nèboš znala*. Murska Sobota: Franc-Franc.
Traktor, ljubezen in rock'n'roll. Snemalna knjiga (avgust 2005). Režiser: Branko Djurić - Djuro. Scenarij: Branko Djurić, Miroslav Mandić, Feri Lainšček.

Literatura

ANTONČIČ, Emica, 2000: Gledališki lektor – ustvarjalec ali nebodigatreba? *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. 88–93.
ČUK, Metka, 1983: Jezik Desetega brata, Pustote in Boja na požiralniku. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 312–316.
DULAR, Janez, 1983: Jezik Desetega brata. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 333–335.
DIMITROVA, Brigitta Englund, 2004: Orality, Literacy, Reproduction of Discource and the Translation of Dialect. *Dialekt-übersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 121–139.
GJURIN, Velimir, 1983: Medzvrstno (ne)omahovanje v Razseljeni osebi in Učnih letih izumitelja Polža. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 316–327.
JEGOROW, Sirpa, 2004: Karelian Dialect in Literature. *Dialekt-übersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 195–205.
KMECL, Matjaž, 1983: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Universum.
KOLETNIK, Mihaela, 2007: *The Prekmurje Dialect in Popular Music*. Münster: Nodus. (V tisku.)
KONCILIJA, Tomaž, 2002: Od vriskanja do joka ali od trivialnega k umetniškemu. V: Vlado Kreslin: *Vriskanje in jok*. Novo mesto: Goga. 75–87.
KUKKONEN, Pirjo, 2004: Dialects We Live by. *Dialekt-übersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 11–20.

NADIANI, Giovanni, 2004: Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung. *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 53–74.
PODBEVŠEK, Katja, 1983: Filmski govor in film Učna leta izumitelja Polža. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 294–300.
POŠTRAK, Milko, 2001: Vlado Kreslin – Ptič. Radio študent (17. 1.) ob 19. uri.
SMOLE, Vera, 1994: Folklorist med prevajanjem in zapisovanjem. *Traditiones* 23. Ljubljana: ZRC SAZU. 143–154.
STANONIK, Marija, 2001: *Teoretični oris slovstvene folklore*. Ljubljana: ZRC SAZU.
STANONIK, Marija, 2004: *Slovstvena folkloristika*. Ljubljana: ZRC SAZU.
ŠKOFIC, Jožica, 2006: Prevajanje govorjenega narečnega besedila v pisani knjižni jezik. *Diahronija in sinhronija v dialektoloških raziskavah*. Maribor: SD Maribor. 174–182.
ŠTEFANČIČ, Marcel, jr., 2005: Velika maša slovenske besede: zakaj nas zabolijo ušesa, ko zaslišimo filmsko slovenščino. *Mladina*, št. 19, 9. maj 2005. 60–61.
TOPORIŠIČ, Jože, 1982: *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: DZS.
TOPORIŠIČ, Jože, 1983: O lektorstvu pri filmu. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 300–308.
ZORKO, Zinka, 2004: The Relationship between the Prekmurje Literary Language and Standard Slovene. *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 165–179.

Priloga 1

Feri Lainšček: Violina[6]

Kda de stara vöra stala, ge več nemo ognja meo,
nika nemo tejbe proso, nika nemo znouva ščeo.
Samo moja violina k tebi de se stisnola,
čüjla de se pesen tija, štera de te genola.

Tij boš nesla violino pa boš z njouf po polji šla,
vöter vzeu de melodijo, štera bijla je za dva.
Bijla je lübezen velka, zdaj de samo drouben glas,
pesen štero vöter nosi, pa prineslo de do vas.

Priloga 2

Branko Djurić, Miroslav Mandić, Feri Lainšček: *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*
(snemalna knjiga, avgust 2005)

STRINA
Ti kar igraj.
bom že jaz nakrmila Cvetko,
pa svinje ... pa kure ...
vse bom sama opravila ...

6 Feri Lainšček (2007: 86).

Tij sämo špilaj!
Mo že ge nakrmila cvetko,
pa svinje ... küre ...
se mo sama napravila ... (Str. 5.)

ŽIVA
Odpiramo ob sedmih
Ob sedmi odpejramo. (Str. 24.)

SILVIJA
Vprašal me je ...
Želi se poročiti z mano!

Pijto me je ...
Oženo bi me! (Str. 58.)

BREZA
Kaj pa govoriš?
Tega ne bom poslušal,
pa če si mi stokrat mati!

Ka pa gučiš?
Toga nemren poslušati,
pa če si mi stoukrat mati. (Str. 167.)

Zinka Zorko
Univerza v Mariboru
UDK 811.163.6'282.3(497.4-17):791.43:821.163.6-32 Prežihov V.

Koroško narečje v filmu (Prežihov Voranc: *Boj na požiralniku*, *Pot na klop*)

V razpravi sta predstavljena dva filma: *Boj na požiralniku* in *Pot na klop*, posneta v koroškem mežiškem narečju. Prežihov Voranc je obe deli napisal v knjižnem jeziku, vendar številni narečni leksemi kažejo na avtorjevo globinsko obvladovanje koroške materinščine. Označitvi mežiščine na glasoslovni, oblikoslovni in skladenjski ravnini sledijo narečni dvogovori iz filma, primerjani z izvirnim Prežihovim besedilom.

The paper discusses the films *The Battle of the Sinkhole* and *The Path to the Bench*, recorded in the dialect of Mežica in Koroška. Prežihov Voranc wrote both texts in standard Slovene, but the presence of dialect lexemes shows the author's deep mastery of his native Koroška dialect. Definitions of Mežica dialect at the phonetic, morphological and syntactic level are followed by a comparison of dialogues in dialect from the films with Prežihov's original texts.

0 Lovro Kuhar – Prežihov Voranc (1893–1950), rojen v Kotljah pri Ravnah, je bil umetnik in politik. Zavestno se je odločil za književni diskurz socialno angažirane realistične besednoustvarjalne prakse, ki jemlje realizem kot spoznavno kategorijo in od besedne umetnosti pričakuje predvsem resnično prikazovanje življenja in hotenje po pravičnem in boljšem družbenem redu. V središče svoje ustvarjalnosti je postavil človeka in razmerja med ljudmi, psihološke, moralne in etične razsežnosti nekega časa in prostora. Mali človek v njegovih delih je predstavnik kmečkega ali tovarniškega proletariata, zato je obdan s svetlobo plemenitosti in z močjo energije.

Prežihov Voranc je novelist (*Samorastniki*, *Solzice*) in romanopisec (*Doberdob*, *Požganica*, *Jamnica*). Obravnavana snov v romanih je povezana z znamenito bitko prve svetovne vojne na Doberdobu, z usodnim bojem in plebiscitom za Koroško ter z gospodarsko in družbenomoralno krizo v času med obema vojnama. V njegovem delu se odkrivajo nekatere trdne in odporne smernice za človekovo osebno in družbeno resničnost v prihodnosti: politika, ki jo je potrebno postaviti na temelje nacionalnega hotenja: delo – garanje in zloraba človeka – naj se spremeni v človekovo notranjo radost ob ustvarjenem; ljubezen, ki naj se preoblikuje v menjavo istovrstnih vrednosti; materinstvo – najvišji smisel človekovega življenja, saj otroci pripadajo prihodnosti; morala – ne stori ničesar, kar bi drugega motilo ali mu škodovalo; človekova psihodinamična struktura in značaj naj izvirata iz »samorastniških« podlag: delo, čast, ljubezen, dostojanstvo, ponos in trdnost. Prežih je preniknil v bistvo kmetstva. Poudarjal je, da je treba ohraniti obdelovalne površine, razvijati kultiviranost dežele, saj bi propad kmeta prizadel celo obstoj dvomilijonskega naroda. Scene iz kmečkega življenja imajo globalne razsežnosti in so bistvena sestavina Prežihovega umetnostnega nazora. Nekatera poglavja zlasti v zbirki *Samorastniki* po vsebinskih konotacijah preraščajo v spopad kozmičnih razmerij, zlasti pa razmerja med naravo in človekom.

Povest *Boj na požiralniku* (1935) je prerasla v vprašanja človekove eksistence sploh, v črtici *Pot na klop* se Prežih odziva na prva zavestna srečanja s svetom in življenjem, s širjavami in globinami človekove psihe in z zapletenimi odnosi med kmetom in delavcem, ki prihaja na kmetovo klop umirat.

1 V *Boju na požiralniku* desetletni Dihurček odhaja za pastirja k Osojniku, nato podeduje revno posestvo s številnimi vodnimi izviri, ki jih skušajo izsušiti, vendar plaz nad izvirom smrtno rani Dihurja, mati Dihurka pa je že prej utrujena umrla na ozari, ko je splavila svojega šestega otroka. Dihurjevo gnezdo je nato razdrla tuja roka in otroke potaknila po službah.

Film z naslovom *Boj na požiralniku* je režiral Janez Drozg, za videokaseto so ga posneli na RTV Ljubljana 1979. leta, glasbeno je film opremil Bojan Adamič.

Igralci izhajajo deloma iz koroškega jezikovnega prostora, tako vseh pet otrok, Dihurka Jerica Mrzel, ki jo v filmu Dihur tudi kliče z imenom Jera, Jerca, Prežih pa ni zapisal njenega osebnega imena, nastopa tudi nekaj igralcev iz avstrijske Koroške, drugi igralci so gledališki igralci iz slovenskega osredja, vendar si vsi prizadevajo govoriti podjunsko koroščino: ali mežiško narečje ali strojnski vzhodnopodjunski govor – zlasti otroci.

1.1 Značilnosti mežiškega narečja. Kotlje, Brdinje, Podgoro, Preški Vrh in Uršljo goro povezuje dokaj enoten kotuljski govor.

1.1.1 Dolgonaglašeni samoglasniki so: *i:*, *u:*, *i:ə*, *u:ə*, *ẹ:*, *ọ:*, *e:/ẹe:*, *o:/ọo:*, *a:*, *ər*. Diftong *i:ə* je odraz za dolgi jat in za etimološki *e*: *g'ri:əx*, *'li:əs*, *s'li:əp*; *'li:ət*, *'pi:əč*; diftong *u:ə* zastopa dolgi etimološki *o*: *'bu:əx*, *'mu:əč*, *'nu:əs*. Dolgi ozki *ẹ:* je refleks za dolgi polglasnik, za dolgi nosni *ẹ*, za staroakutirani jat v dvozložnicah in za novoakutirani *e*: *'dẹ:jn*, *'wẹ:s*; *w'sẹ:xnawa*, *'mẹ:ša*; *g'lẹ:da*, *'pẹ:t*, *'zẹ:be*, *'dẹ:tela*; *b'rẹ:za*, *'cẹ:sta*, *'mẹ:sto*; *'pẹ:na*; *'nẹ:so*, *'pẹ:ko*, *'rẹ:ko*. Dolgi ozki *o* je naslednik dolgega nosnega *ọ* in novoakutiranega *o*: *k'wọ:p*, *'rọ:p*, *'sọ:t*; *'dọ:ta*, *'xọ:ja*, *'nọ:sim*, *š'kọ:da*. Široki *e*: ima alofon drseči diftong *ẹe:*; zastopa pa umično naglašeni *e* in jat ter staroakutirani jat v trizložnicah: *'te:ta*, *'že:na*, *'ne:sem*, *'re:kwa*; *'mẹe:tat*, *'rẹe:zati*, *'dẹe:wat*, *'li:ət – 'lẹe:da*. Široki *o* se lahko izgovarja tudi diftongično kot *ọo:*; pojavlja se kot refleks za umično naglašeni *o* in za novoakutirani *o* v zadnjem zlogu: *'ko:tu/'kọo:tu*, *'ko:za/'kọo:za*, *'ọo:sa*, *'kọo:nc*, *'čọo:k*, *'kọo:s*, *'pọo:t*, *st'rọo:k*.

V kotuljskem narečju se *a* ne labializira: *d'wa:*, *g'ra:t*, *k'ra:l*, *p'ra:x*. Kratki naglašeni samoglasniki *i*, *u*, *e*, *o*, *a*, *ə* so nastali iz izhodiščnih kratkih ali pa so postali naglašeni po naglasnih umikih v zadnjih stoletjih; pojavljajo se lahko v vsakem zlogu. Slišimo jih zlasti v naslednjih oblikoslovnih kategorijah:

– v oblikah knjižnega mešanega naglasnega tipa: *'nu:əč 'noči*, *'pi:əč 'peči*, *'li:ət 'le:da na 'ledu*, *'bu:əx 'bọo:ga x 'bogu*; *'maso*, *č'rowo čre'wi:əsa*, *'jəme i'mẹ:na*; *'pẹ:ko 'pe:čem*, *'pẹe:kwa*, *'pekwo*, *'pekli*; tako še *'neswo 'nesli*, *'čuwo 'čuli*;

– v oblikah premičnega naglasnega tipa: *'wečer*, *'wuxo u'šẹ:ta*.

Polglasnik se pojavlja kot refleks za kratki *i*, umično naglašeni *e* in redko polglasnik: *'məš*, *'nət*, *'təč*, *'cəgan*, *'zət*, *u'mət*, *d'rəwo*, *'səno*; *'dəš*. Kratki *a* je zastopnik kratkega polglasnika in

umično naglašenega nosnega *ẹ*: *'badet*, *'magwa*, *'paku*, *'pas*, *s'tabər*; *'maso*. Nenaglašeni vokali kažejo nagnjenost k redukciji v polglasnik, zlasti nenaglašeni *i*; nenaglašeni *o* (tudi iz polglasnika) je zelo ozek: *'gọ:boc*, *'ko:soc*, *'pẹ:tok*

1.1.2 V soglasniškem sistemu je najbolj opazno t. i. švapanje, to je premena nekoč trdega *l* pred samoglasniki *u*, *o* in *a* v *w*: *b'wago*, *k'wọ:p*, *'me:twa*, *'di:əwawa*. Narečje ne pozna ustnično-zobnega *v*, govori se le dvoustnični *w*. Končni zveneči velar *g* se premenjuje v *x*: *'bu:əx*, *'nu:əx*, *'ru:əx*, *s'ni:əx*, *w'ra:x*. Samoglasniški *ł* je dal *o:u̯*: *'bo:u̯xa*, *'wo:u̯k*, *'wo:u̯na*, samoglasniški *r* pa *ər*: *ər'dẹ:č*, *'pərt*, *s'mərt*. Kot protezi se pojavljata *j* in *w*: *'jəgwa*, *'jəme*, *'jəspa*, *'woš*, *'woni*. Kot rinezmi so ohranjene oblike: *'mi:əsn̥c*, *'pa:jenčna*, *'vi:nč*. Znano je t. i. štekanje: *š'ta:k*, *'šəti*, *'šəta*, *š'tam*, *š'tọ:di*.

1.1.3 V oblikoslovju je kotuljsko narečje ohranilo večino starejših oblik, vse tri spole v ednini, v množini je izgubilo srednji spol, ohranjena je dvojina, pridevniki srednjega spola ohranjajo staro skrčeno določno obliko: *lepoje* → lope. V moški sklanjatvi se v mestniku ednine pojavlja poleg *u*-jevske končnice tudi *i*-jevska (*pər 'mi:əsn̥ci*), v orodniku ednine pa samo *u*-jevska končnica: *b'rat b'ra:ta b'ra:tu b'ra:ta pər b'ratu z b'ratu*. V množini so v D, M in O končnice: *-am -ax -ami*. V ženski *a*-jevski sklanjatvi je orodniška končnica *-i* nastala iz *-oj* pod štajerskim vplivom. Mestnik in orodnik dvojine sta enaka: *pər 'že:nama z 'že:nama*. Samostalniki srednjega spola so v ednini ohranjeni v celoti, v množini pa prehajajo med ženske samostalnike, podaljšani s *-t-* pa se lahko maskulinizirajo: *'oko/ o'či:əso o'či:əsa*, *d'wi:ə o'či:əsi*, *'li:əpe o'či:əse*; *'wuxo u'šẹ:ta*, *d'wi:ə u'šẹ:ti*, *'do:u̯ge u'šẹ:te*; *'ja:jce jaj'cẹ:ta*; *'te:le 'tẹ:wata*, *d'wa: 'tẹ:wata*, *t'ri: 'tẹ:wati*.

V pridevniški sklanjatvi ima moški in srednji edninski rodilnik končnico *-iga*: *'wa:xkiga 'dẹ:wa*. Za srednji spol je ohranjena kontrahirana stara določna oblika: *'lope maso*, *š'to:ke 'dẹ:wo*. Glagol ima le priponsko spregatev, zato tudi oblike *'bote*, *'wi:əte*, *'ji:əte*, *g'ré:te*, *'da:te*. Ob spreminjanju glagolskih oblik se pri glagolih z nedoločniško pripono *-ni-* in sedanjiško *-ne* pojavlja pripona *-na-* v deležniku na *-l*: *w'zi:gno*, *w'zi:gnawa*, *w'zi:gnali*. Posebnost so naglasne razlike kot posledica ali mladega naglasnega umika ali pa so akutirani samoglasniki v trizložnicah ostali kratki. Ta pojav je značilen za nedoločnik in za deležnik na *-l* v množini: *'rəčt: 're:čem*, *'rəči*, *'rẹ:ko*, *'re:kwa*, *'rəkli*; *k'wat: 'kọ:lem*, *'kọli*, *k'wau̯*, *k'wa:wa k'wali*; *wm'rət: wm'ri:jem*, *wm'rə*; *'čut: 'ču:jem*, *'čuj*, *'ču:*, *'ču:wa*, *'čuli*; *'pət:*, *'pi:jem*, *'pi:j*, *'pi:u̯ 'pi:wa*, *'pəli*; *'məslət: 'mi:slim*, *'mi:sli*, *'mi:slo*, *'mi:slawa*; *'pəsat: 'pi:šem*, *'pəši*, *'pi:so*, *'pi:sawa*; *g'nat: 'že:nem*, *'žəni*, *g'na:u̯*, *g'na:wa*, *g'nali*; *'da:t 'da:m*, *'da:j*, *'dau̯*, *'da:wa*, *'dali*.

Med prislovi najdemo največ okamnin; ohranjene so stare končnice, kazalni prislovi, stari leksemi; slišati je tudi štekanje; deiktični *-j* na koncu prislova izginja: *'kẹ:*, *š'to*, *š'tole*, *š'tam*, *z'go:ra*, *s'po:da*, *'gəra*, *'kam*, *'tọ:ta*, *'gərta*, *'gərsa*, *'santər*, *'tantər*; *ko'da:*, *'wu:ədn̥* 'podnevi', *d'ri:əwə*, *'wəgret*; *š'tək*.

1.2 Dialogi v filmu *Boj na požiralniku* so le mestoma prevzeti iz povesti, ker jih je malo, večino je dramaturg oblikoval po vsebini Prežihove pripovedi. Dobesedni navedki iz Prežihovega

dela, prestavljeni v mežiščino, so posebej narečno označeni, v oklepaju pa je prepisano Prežihovo besedilo.

Na začetku filma Dihurka in Dihur orjeta in slišimo velelne, ukazne medmete za govejo živino: »'Ej, 'xej, 'o̜:xa:, xi: /.../« Nato sledi prošnja: »'O:, 'bu:əx po'ma:gaj! Ne g're: 've:č, sp'rę:žmo, naj se ž'wa:d spo'či:je.« Sledi Dihurjeva kletev: »Prek'lę:ta 'mo̜:ča!« Otroci pritečejo z novico: »'A:tej, 'tam 'gəre se je ro'di:u̯ 'no̜:u̯ poži'ra:u̯nik. Ma'ši:t g'rę:mo!« »'Samo 'ano 'nu:əč 'dę:ža, pa smo 'ri:əšeni.« »Ko pa 'začne 'lət, pa 'po̜:dna 'ni:ma.« (Toda, kadar začne liti, nima dna! – *'ko'* za kadar; *'po̜:dna* za 'dna') »Mərm, za'dę:l d'na:rja.« (Moram zaradi kruha.) Ukazovalni medmeti so vstavljeni: »Š'ti:ja, 'Ba:u̯šej, 'e:j, 'Ba:u̯šej.« »Pər 'mu:əj 'kəršen kər'va:ú 'du:š, š'ti:ja, 'Ba:u̯šej.« »'Pusti ga, a bi 'rad 'me:u̯ še 'e:niga po'xa:blenca!« (Ali bi rad imel dva pohabljenca.) »Ne s'mi:əš u̯m'rət, 'Ba:u̯ši, saj 'ju:tre ne bo 'vę:nč bo'lę:wo.« (Ne smeš umreti, Bavšej, ne smeš ... Jutri ne bo več bolelo.) »'Ba:u̯ši pa k'ri: š'či:je. K'ri: š'či:je naš Ba:u̯ši.« (Bavši pa kri ščije!) »'Mo̜dl̥te za Ba:u̯šije, da 'ne bi u̯mərų, vas bo 'Bu:əx us'li:šau̯, ko niste preg'ri:əšni.'« (Molite vi k Bogu, vas bo uslišal, ker niste pregrešni.) »P'ra:vijo, da je 'noš 'ko̜maj za kər'va:u̯ca.« (Za krvavca je najboljše zdravilo nož. – obrnjeni besedni red: jedro, nato izhodišče)

Zgodba starega Dihurja je v filmu prenesena na njegovega sina Neča (v filmu tudi 'Nę:jč). V filmu se odvija tudi v premem govoru, v povesti je bolj opisna. »'Nəč se ne 'bo̜:j, 'Nę:jč. Pər O'so̜:jniku so bo'ga:ti, 'tam boš 'mę:u̯ v'səga za'do̜:jsti. /.../ No, a sə ga pərpe'la:wa. /.../ 'Ləpo p'ri:du̯ 'bo̜:di pa po'tərpi, če'tu:j se ti 'kaj 'xu:diga zgodi. /.../« (Lepo priden bodi in potrpi, četudi te kaj trdega zadene. Pri Osojniku boš kruha sit, doma pa vas je še pet.) »Vs'ta:ni, Di'xu:r di'xu:rski.« »Sk'ri:te 'ja:jce, di'xu:r je 'to̜le.« (Pazite na jajca, Dihur je pri hiši.) »Ma'ti:ja, ga boš po'xa:biu̯?« (Ali ga boš ubil?) »K'ru:xa si še ne za'su:ži, 'tę:po pa bi se žə.« (Kruha si še ne zasluži, tepel bi se pa že.) »Ka:j sn jəm na'rę:do?« (Kaj sem jim storil?) »'Nu:əčm̥ 'venč 'su:žit. Po'vę:dau̯ bom 'a:teju pa 'ma:mi, 'kak se mi go'di:, pa bom 'najbrž 'ži:xer 'o:stau̯ 'do:ma.« (Nočem več služiti. Povedal bom očetu in materi, kako se mi godi, in gotovo bom smel ostati doma.) »'Do̜:bər 'vęčər. Gospo'da:r so 'rəkli, da 'mərte 'jutri p'rət 'žet. /.../ Gospo'da:r so 'rəkli, da 'waxko d'ru:jč 'kam d'ru:gam g'rę:te po p'ra:sce.« (Brez dober večer. Gospodar so rekli, da morate priti jutri (zamenjava v narečju) žet. /.../ Gospodar so rekli, da drugič lahko h komu drugemu greste po prasce.) »Ko 'sto̜:piš v 'xi:šo, pok'wakni pred 'vi:rtu in ga p'ro̜si odpu'ša:nja.« (Ko prideva v hišo, poklekni pred gospodarja ter ga prosi odpuščanja vpričo vseh ljudi.) »No, p'ro̜si!« (Prosi!) »Od'pu:stite mə, v'zamte me na'zaj, ni'ko̜:l 've:č ne 'bo̜m 'te:ga s'to̜:ru.« (Odpustite mi in vzemite me nazaj, nikoli več ne bom tega storil.) »Od nas 'ni: še no'be:n v'šou̯.« (Od nas ni še nihče pobegnil.) »'Ma:ma bo pər'ne:swa po'go:če.« (Strojna; Mati bo zvečer prinesla pogače.) »'Ma:ma, 'ma:ma, 'wa:čn̥.« (Mati, mati!) »A 'bojo 'a:tej z'wo̜ 'xudi?« (Ali bodo oče hudi?) »Sə'vəda 'bojo 'xudi.« (Silno hudi bodo.) »'Vi: jəx p'ro̜site.« (Prosite jih vi.) »A 'ne bi 'šo̜u̯ na'za:j?« »Ne:, na'za:j ne g'ra:m.« (Strojna; Nazaj ne grem.) »Səm še kar pər 'mo̜či, bə 'waxko 'ci:əwo 'nu:əč t'ro̜:swa.« (Kar spočita sem, trosila bi vso noč.) »'Po̜:jdi 'lę:č, da boš 'ju:tri 'wa:xko ws'ta:wa!« (Pojdi spat, da boš zjutraj mogla vstati.) »'Pusti me no 'ma:wo!« (Pusti me malo.) »Bə p'rę:gwa? G'rę:mo 'du:əmo.« (Kaj, ko bi spregla? – drugega dela v tekstu ni) »Zas'pa:wa je. G'rę:mo, boš pa 'do:ma s'pa:wa.« (Zaspala je.) Kliče jo: »'Ję:rca, Ję:ra.« »Spo'wi:wa je. Niso je 'mo̜li 've:č 'ri:əšiti. 'Ja:z bə mu že po'ka:zawa.« (teh povedi v Prežihovem

besedilu ni) »'Ma:ma, 'ma:ma, p'ri:di na'za:j!« (Mamica, mamica, pridi nazaj! – v filmu ni ljubkovalne besede) »Na 'bọm pro'da:u̯. 'Si:t səm, do k'ra:ja səm 'si:t 'ti:əx x'wa:pčeu̯skix 'dẹ:l.« (Tudi zdaj je ne prodam.) »'A:tej, 'ka:ke 'we:re so Ko'wa:čevi?« (Kakšne vere so Kovačevi?) »V'sə bojo v 'pako p'rəšli.« (Vsi pridejo v pekel.) »'Jaz 'nisn̯ k'ra:do.« (Jaz nisem kradel.) »Poz'na:m 'wa:šo 'wa:koto po re'pi:ci, pa w'sa so'sẹ:ska jo poz'na:.« (Poznam vašo krompirsko lakoto.) »'Bọ:tər, 'ja:s sn k'ra:do re'pi:co!« (Jaz sem kradel.) »'Ka:ka sra'mo:ta. 'Bọ:tra je ok'ra:du.« (Sramota, kakšna sramota. Botra je okradel.) »'Pu:əba je t'ri:əba pre'tepst. 'Bọte 'vi: 'tẹpli?« (Fanta je treba pošteno pretepsti.) »Ja:z bom 'tẹ:po. Se 'waxko za'ne:sete.« (Sam bom tepel, lahko se zanesete.) »Da 'bọte vi'dẹ:li, 'ka: 'ča:ka 'ta:ke.« (Otroci morajo biti zraven, da bodo imeli zgled.) »'Ti: 'sẹ:me, a 'ne boš 'nəč 'tu:lu.« (Seme, ali boš tulil?) »'A:tej, na'tepte še 'me:ne, 'ja:z sn 'tu:j po'ma:gau̯ k'rast re'pi:co!« (Natepite tudi mene, tudi jaz sem pomagal nositi krompir.) »Pu:ngra, g'rẹ:mo po 'a:teje.« (preglas a → e, v knjigi tega ni) »Brada'vi:ca 'mərе 'bət 'su:xa. Požira:u̯nik 'mərе 'cərknit.« (Bradavica mora biti suha. Požiralnik mora crkniti.) »A naj g'rẹ:mo po gos'pu:əda?« (Ali naj grem po gospoda?) »'Samo 'tak səm 'mi:slu.« (Samo tako sva mislila.) »Ot'rọci, o'čẹ:dite 'pərst z re'pi:ce, g'nivo pa og'ru:əbajte.« (Pospravite zemljo s krompirja in ogrobajte ga.) »Čə na'rọ:čimo zvo'nẹ:je, 'bọjo p'rəšli pa nam 'a:teje u̯'za:li.« (Če naročimo zvonjenje, bodo prišli ljudje in nam bodo očeta oteli.) »Ali ne bi bwo p'ra:u̯, če bi saj 'Su:šnikovemu st'ri:cu pos'wa:li 'pọ:što?« (Ali bi ne bilo prav, da bi vsaj Sušnikovemu stricu poslali pošto?)

1.2.1 Jezikovna podoba v dialogih kaže na mežiščino, le otroci vnašajo tudi nekaj značilnosti vzhodne podjunščine, kakršno govorijo na Strojni, tako npr. slišimo preglas končnega *-a* v *-e* in *-o* v *-i* za *č*, *ž*, *š* in *j*, labializacijo dolgega *a* v široki *o*; nosni *ẹ* in polglasnik imata odraz *a*, v mežiščini pa je *ẹ*:. Primeri: *'daž, bomo za'ča:li, ne g'ra:m, pok'wakni*; *'radi* 'redi'; *pog'wa:daš* 'pogledaš'; *'pako* 'pekel'; *po 'a:teje* (po ateja), *bojo 'a:teje u̯'za:li.*

Naglas na starih dolgih cirkumflektiranih in akutiranih zlogih je enak kot v knjižnem jeziku, sekundarno in terciarno umično naglašeni vokali pa so lahko še kratki. Primeri: *bom 'du:əbo* (stari naglasni umik); *'gəre* 'zgoraj', *p'reveč, 'pərnas, 'začne, 'ọko, 'pusti, 'vẹčer, so 'rẹkli, 'ostau̯, 'do:ma, 'otrek*. Pojavlja se tudi koroški premik naglasa za zlog proti koncu besede: *bote wi'dẹ:li.*

Dolgi dvoglasnik *i:ə* zastopa cirkumflektirani jat in etimološki *e*: *'li:əte, 'ri:əšeni, 'li:əs, preg'ri:əšni, 'ji:əš, 'ci:əli, 'rọ:žni k'ri:ənc*; *t'ri:əba*. Dolgi dvoglasnik *u:ə* je odraz za dolgi etimološki *o*: *'bu:əx, 'nu:əč, 'ku:əs, g'nu:əj, z'gu:əda, 'šu:əwa, 'pu:əp*; *gos'pu:əd*; *og'ru:ə*bati. Kratki polglasnik lahko nastane iz kratkega *i*: *'lət*; *'nəč*; *prek'rət*; *p'rəšli*. Strojnski *o* za a je slišati v besedah: *'wo:ga 'vaga', po'go:ča*; *k'ro:do*; *'no:ji.*

V soglasniškem sistemu je ohranjeno prehajanje *-la-*, *-lo-*, *-lu-* v *-wa-*, *-wo-*, *-wu-*: *'bu:əx 'wọ:nej (lonej)* 'bog plačaj'; *'wa:kota*; *za'su:žo bə* 'zaslužil bi'; *'de:wat*; *po'pi:wa*; *'wa:čen*; *š'wa*; *'ma:wo, s'vẹtwo, 'waxko*. Soglasniške premene: *nj* → *j*: *z'ma:jkalo*; rinezem: *'venč*: drugotni *j*: *za'dọ:jsti*; premena *br* → *r*: *'do:ro.*

V pridevniški sklanjatvi je moška rodilniška končnica *-iga*, srednjespolski končaj pa *-e* iz *-oje*: *w'sọ:ke 'le:to*; *s'vẹ:te 'mẹ:sto*; *'xu:diga*. Atematski glagoli imajo tematsko spregatev: *g'rẹ:te, 'bọte.*

Pogosti so razpoloženjski in posnemovalni medmeti: *pər 'mu:əj 'kəršen kər'va:u̯ 'du:š*; *š'ti:ja*; *'di:ja*, *'o:xa*, *'xi:ja*, *'po:rka 'du:š*, *t'ri:s'tu:ə xu'di:ču*.

1.2.2 V upovedovanju na govorni ravnini se v filmu večkrat zamenjata izhodišče in jedro Prežihove povedi.

Prežih: Toda, kadar začne liti, nima dna!
Film: Ko pa 'začne 'lət, pa 'po:dna 'ni:ma.

Prežih: Za krvavca je najboljše zdravilo nož.
Film: P'ra:vijo, da je 'noš 'ko:maj za kər'va:u̯ca.

Prežih: Kar spočita sem, trosila bi vso noč.
Film: Səm še kar pər 'mọči, bə 'waxko 'ci:əwo 'nu:əč t'ro:swa.

Prežih: Pospravite zemljo s krompirja in ogrobajte ga.
Film: Ot'rọci, o'čẹ:dite 'pərst z re'pi:ce, g'nivo pa og'ru:əbajte.

V filmu je veliko koroške leksike: *'a:tẹj* (koroško priponsko obrazilo *-ej*), *'ba:rt* 'krat', *'ba:u̯šej* 'vol', *'bẹ:štrga* 'beštija', *d'rəč* 'zopet', *g'ni:wa* 'njiva', *'ke:i̯ko* 'koliko', *k'nebo* 'ne bo', *'mọ:dlimo* 'molimo', *'po:dn̯* 'dno', *re'pi:ca* 'krompir', *'te:i̯ko* 'toliko', *t'ru:ga* 'krsta', *'tu:j* 'tudi', *za'dẹ:l* 'zavoljo', *'ži:xər* 'lahko', *ž'va:d* 'živina'.

2 Črtica *Pot na klop* ima v filmu po glavni osebi naslov *Svetneči Gašper*. Besedilo je v narečje prestavil Šentanelčan Mitja Šipek, ki s tem delom kot monodramo nastopa doma in v svetu, zato so dobesedni navedki dokaj natančna narečna varianta knjižnega izvirnika. Besedna intonacija je padajoča, naglasna, glasovna, oblikoslovna in leksikalna podoba mežiščine je pristna, na nekaj mestih je spremenjeno le zaporedje naslonskega niza, redko je tudi jedro pred izhodiščem povedi.

2.1 Gradivo za naglasni umik: *'ne bom*, *'o:stau̯*, *'pi:jan*, *'po:stau̯*, *po'su:šo*, *'zelen*, *z'gu:ədwo*, *'waxko z'nebit*. Sekundarno naglašeni *o* in *e* sta lahko še kratka: *ot'rọci*, *z'nẹbit*.

2.2 Gradivo za glasoslovje:

– cirkumflektirani jat ima odraz diftong *i:ə*: *'ci:əli*, *'di:əwaš*, *g'ri:əx*, *'li:ətos*, *'mi:əsn̯c*, *st'ri:əžeš*, *'wi:əš*, *w'ri:ədn̯*;

– dolgi etimološki *o* se izgovarja kot diftong *u:ə*: *g'du:ə*, *gos'pu:əda*, *'mu:ərš*, *pred ot'ru:əci*, *s'tu:əru*, *za'tu:ə*;

– dolgi nosni *ẹ* in dolgi polglasnik sta se v mežiškem narečju razvila v dolgi ozki *e*, v vzhodnopodjunskem strojnskem govoru pa v *a*, zato je slišati oba odraza: *'dẹ:n* in *'da:n*, *g'rẹ:* in *g'ra:*;

– moderna vokalna redukcija se pojavlja v izglasju in ob sonornikih: *'de:wat*, *'nəs* 'danes', *se'wəda*;

– najpogostejše soglasniške premene so: *ła → wa*: *č'wo:wek*, *'waxko*, *z'ma:jnkawo*; *br → r*: *'do:ro*; *vi → ji*: *p'ra:jiš*; *dn → gn*: *g'na:ra*; *lj → l*: *s'tẹ:la*, *we'la:t*; *nj → j*: *pošte'ja:k*; sekundarni *-j-*: *'pa:jsji*, *'pu:jsla*; *šč → š*: *pər'wọ:šiš*.

2.3 Pri oblikospreminjevalnih vzorcih so koroške posebnosti:

– rod. ed. moškega spola ima lahko končnico *-u*: *'moštu*;

– v rod. ed. v moški in srednji sklanjatvi pridevniških besed se pojavlja končnica *-iga*: *š'ta:kiga*, *'šətga*, v mestniku množine pa *-ex*: *tisteh nat'rọ:šenex*; *pər 'ki:rex*; *od m'wa:dex 'nu:əg*;

– značilna je tvorba razpoloženjskih medmetov, zlasti zmerjavk in kletvic: *boš š'či:u̯kau̯ s'wo:jo kos'ma:to 'du:šo*; *x 'təmu xu'di:ču skopa'ri:temu*; *'kəršen 'du:š*, *'mu:əj kər'wa:u̯ 'du:š*; *ar'du:š*; *xu'di:ča prek'lẹ:tiga*; *š'tọ ka'na:ljo iz'da:no fər'da:mansko*; *'tiga 'sa:tana luci'fe:rskiga*; *'pi:skri fər'da:mani*.

2.4 Najpogostejše koroške narečne besede v filmu so: *'martərnik* 'kisel sadjevec', *'cajt* 'čas', *'cek* 'klop', *'ẹ:six* 'kis', *gorica* 'dvorišče', *gər'ta:nc* 'goltanec', *k'rof* 'grlo', *'no:tan* 'tnalo', *š'tu:ə* 'to', *'venč* 'več', *za'mọjo 'dẹ:li* 'zadelj mene', *'za:dno'ba:rt* 'zadnjič', *zas'tọ:piti se* 'razumeti se'.

2.5 Koroška imena zaselkov so: *Janeče*, *Pokrovle*, *Svetneči*.

3 Sklep

V razpravi sta predstavljena dva filma iz opusa Prežihovega Voranca, ki sta posneta v koroškem narečju, *Boj na* požiralniku in *Svetneči Gašper* (po črtici *Pot na klop*). V obeh filmih prevladuje koroško mežiško narečje z značilnima koroškima diftongoma *ie* za dolgi jat in etimološki *e* in *uo* za dolgi etimološki *o*, odraz za dolgi polglasnik in nosni *en* je v mežiščini ozki *e*, v strojnskem vzhodnopodjunskem govoru, zlasti nastopajočih otrok, pa je odraz dolgi *a*, za dolgi *a* je tod refleks dolgi *o*, v mežiščini pa je *a* ohranjen. Besedna melodija je padajoča, zaradi sekundarnih in terciarnih naglasnih umikov pa se pojavljajo kratki naglašeni vokali tudi sredi besede; znan je koroški naglasni premik tipa *babíca*, *vedéli*. Soglasniške premene so tipično koroške. Tako se *v* izgovarja le dvoustnično kot *w*, pred zadnjimi samoglasniki *ł* izgublja zaporo na trdem nebu in prehaja v *w*; pojav imenujemo švapanje. Med oblikospreminjevalnimi pojavi so značilni: končnica *-u* v rodilniku ednine moškega spola – *moštu*; pridevniški končaj *-oje* se je skrčil v *-e*: *wsoke leto*, *svete mesto*; v rodilniku ednine pridevnikov moškega in srednjega spola je končnica *-iga*, v mestniku množine pa *-eh*; številni razpoloženjski medmeti zlasti ekspresivno barvajo črtico *Pot na klop*. V skladenjski zgradbi se na govorjeni ravnini večkrat zamenjata izhodišče in jedro povedi. Številni narečni leksemi kažejo na Prežihovo globinsko obvladovanje koroške materinščine.

Viri

KUHAR, Lovro – Prežihov Voranc, 1969: *Izbrano delo* 3. Ljubljana: Mladinska knjiga.
Boj na požiralniku, 1979. (Lovro Kuhar – Prežihov Voranc: Boj na požiralniku.) Režija Janez Drozg. Ljubljana: RTV.
Svetneči Gašper, 1982. (Lovro Kuhar – Prežihov Voranc: Pot na klop.) Režija Janez Drozg. Ljubljana: RTV.

Literatura

RAMOVŠ, Fran, 1935: *Historična gramatika. 7. Dialekti*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna.
Prežihov Voranc, 1893–1993: zbornik prispevkov s simpozija ob 100-letnici rojstva, 1993. Ur. J. Mrdavšič, J. Pogačnik. Maribor: Kulturni forum.
TOPORIŠIČ, Jože, 1982: *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: DZS.
TOPORIŠIČ, Jože, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
VIDOVIČ MUHA, Ada, 1971/1972: Oris dveh osnovnih pojavnih oblik sistema knjižnega jezika. *Jezik in slovstvo* 17/6. 178–186.

Katarina Podbevšek
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana
UDK 792:808.55:821.163.6.09-2 Flisar E.

Govor kot gledališko izrazilo (Na primeru Flisarjevega *Akvarija*)

Igralčev govor je neločljivo vpet v mrežo drugih gledaliških izrazil, ki z interakcijo ustvarjajo smisel odrskega izjavljanja. Prispevek poskuša na odlomkih iz uprizoritve Flisarjevega *Akvarija* pokazati proces prehajanja dramskega besedila v govorno realnost odra in opozoriti na igralčev glas kot na bistveno izrazno sredstvo, s katerim ustvarja govorno interpretacijo vloge.

An actor's speech is inseparably tied to the network of other theatrical forms of expression, which by using interaction form the purpose of stage expression. This contribution attempts to show, using excerpts from the staging of Flisar's *Akvarij*, the process involved in the transition of a dramatical text into the spoken reality of the stage and to draw attention to the actor's voice as the crucial medium of expression through which he or she creates the spoken interpretation of a particular role.

1 Uvod

Slovenski izraz gledališče se po svoji imanentni jezikovni logiki navezuje na gledanje oziroma na vizualno. Tudi prevzeta beseda teater ima svoje etimološko izhodišče v grški besedi *théāomai*, ki pomeni gledam, vidim (Snoj 1997: 657). Kljub v poimenovanju izpostavljeni vizualnosti pa je gledališče že vse od začetkov v antični Grčiji umetnost, ki jo tudi poslušamo. Slušno sprejemanje ni omejeno le na govor, pač pa v predstavi lahko zaznavamo tudi drugo zvočno dogajanje, npr. glasbo, naravne in umetne zvoke, šume. Sodobnejše gledališke prakse poskušajo poleg vidno-slušnega kanala aktivirati še druga gledalčeva čutila, npr. voh, okus in dotik.[1] Gledalčevo celostno recepcijo gledališke uprizoritve omogoča specifika gledališke umetnosti. Pri opisovanju in preučevanju te specifike je odigralo pomembno vlogo jezikoslovje, in sicer de Saussurovo strukturalistično razumevanje jezika ter njegova opredelitev jezika kot sistema znakov, prav tako pa tudi pragmatično jezikoslovje, npr. teorija govornih dejanj in teorija izrekanja oziroma izjavljanja. Iz lingvistične misli rojena semiologija (v anglo-ameriškem svetu semiotika) je v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja, ko se je fokus teoretskega pogleda prenesel iz dramskega besedila na gledališko uprizoritev, ustvarila temelje sodobne gledališke znanosti (teatrologije).

Ne glede na to, da skušajo poststrukturalistične gledališke teorije preseči semiologijo in da nove manifestacije gledališča porajajo tudi nove teorije,[2] je za razpravljanje o govoru kot gledališ-

1 Takšne so npr. predstave Zavoda Senzorium (npr. *Sprehajalec grehov*, 2002, *Mesto tišine*, 2003, *Biti ali imeti*, 2004, *Mesto vzdihljajev*, 2008), ki na Slovenskem od leta 1996 goji *senzorialno gledališče* (Humar idr. 2007: 171), ali pa predstava v obliki večerje, ki jo ob glasbi in prepevanju skuhajo igralci, pojejo pa gledalci, in jo je v Mladinskem gledališču ustvaril Matjaž Pograjc (*Ljubezen na smrt*, 2007).

2 Austinov izraz *performativ*, na primer, se je v zadnjih petnajstih letih aktualiziral v različnih uprizarjalnih praksah in sprožil razmislek o novi estetiki, ki jo je poimenovala in znanstveno preučila Erika Fischer-Lichte v knjigi *Estetika performativnega*, Ljubljana: Študentska založba 2008.

kem izrazilu še vedno uporabna znamenita Barthesova primerjava gledališča s kibernetičnim strojem, ki hkrati proizvaja več sporočil in ustvarja »informacijsko polifonijo« (Barthes 1979). Bistvo gledališke specifičnosti je namreč »gostota znakov«, ki jo poleg scene, rekvizitov, kostumov, maske, glasbe, luči itd. ustvarja tudi igralčev govor. Le-ta je neločljivo vpet v mrežo drugih gledaliških izrazil, ki z ustvarjanjem različnih situacij vplivajo na njegov izrazni modus in v interakciji oblikujejo smisel izrečenega.

Pričujoča razprava želi predstaviti nekatere specifičnosti igralčevega govora kot enega od gledaliških znakov v uprizoritveni strukturi, in sicer v dramskem gledališču, se pravi gledališču, ki »uprizarja dramska besedila in uveljavlja govor kot pomembno izrazilo« (Humar idr. 2007: 54).[3] Na dveh odlomkih iz uprizoritve bo razprava poskušala prikazati procesualnost nastajanja odrskega govora kot umetniške kreacije, pri čemer si bo pomagala s teorijo govora, gledališko teorijo in lektorsko prakso.

2 O govoru nasploh in o odrskem posebej

2.1 Govor je človekova psihofizična aktivnost, ki jo zaznamo kot spoj glasu in besedila (Škarić 1991: 76, 281). Tako v glasovnem kot v besedilnem govornem sloju oblikujemo sporočila s prozodičnimi sredstvi, kot so intonacija, premor, glasnost, hitrost govora, barva in register glasu itd., le da so v glasu univerzalna (izražanje emocij), v besedilu pa so vezana na določen jezik (ortoepija). Govorna sloja sta tesno spojena, spremembe v enem avtomatično preoblikujejo drugega, potekata istočasno v vertikalni in horizontalni smeri, kvantitativno sta v čustveno nevtralnem govoru približno enaka; v posebnih govornih okoliščinah lahko postane en sloj izrazitejši (kvantitativno obsežnejši) in takrat jasneje razločimo semantiko obeh slojev in tudi ozavestimo veliko sporočanjsko vrednost glasovnega sloja.[4] Pri tremi, prehladu, v močnem afektu glasovni sloj na primer zaznamo kot tresenje glasu, spremembo registra, spremembo barve glasu, izgubo glasu; besedilni sloj pa opazimo kot napačen izgovor določenih fonemov, kot narečnost v izreki in naglaševanju, kot nelogično poudarjanje itd.

2.2 Igralčev zasebni govor se v procesu nastajanja uprizoritve preoblikuje v (javni) odrski govor in se pojavlja v različnih zvočnih oblikah, v različnih govornih (odrskih) situacijah, vedno z določenim namenom usmerjen na soigralce in publiko. Igralčev zasebni idiolekt se umakne govoru drugega (dramskega lika), igralec ponotranja in izreka tuje misli. To psihično dogajanje[5] se zrcali tudi na/v igralčevem telesu in njegovih odrskih aktivnostih ter je zavestno umetniško dejanje, na katerega v prvi fazi ustvarjalnega procesa vplivata dramsko besedilo in režijski koncept, kasneje pa odrske okoliščine (soigralci, scena, rekviziti, mizanscena itd.) in v končni fazi tudi publika. Proces oblikovanja odrskega govora je razmeroma dolgotrajen (nekaj mesecev) in analitično inten-

3 V razpravi se torej ne bom ukvarjala z različnimi konceptualnimi »gledališkimi« oblikami (npr. performansom, hepeningom), čeprav tudi te uprizarjalne prakse lahko uporabljajo govor (glas), vendar v drugačnih okoliščinah in z drugačnim namenom ter učinkom.

4 Glej članek Katje Podbevšek: Semiotika glasa u kazališnoj predstavi (*Zbornik radova Glas/Voice*, Opatija 2001, Zagreb: Odsjek za fonetiku FF, Hrvatsko filološko društvo 2003).

5 Glej članek Kristijana Mucka: Blodnjak in tehtnica (zbornik *Kolokvij o umetniškem govoru*, Ljubljana: AGRFT 2000, 3–9).

ziven, govorna podoba posamezne vloge (in celotne uprizoritve) pa je rezultat tako individualnega kot interdisciplinarnega skupinskega ustvarjanja.[6]

3 Prenos iz zapisa v govor – ustvarjanje odrskogovorne podobe uprizoritve

3.1 V vsakem zapisanem besedilu, v literarnih pa še posebej, je mogoče iz nekaterih grafičnih oznak razbrati njegovo govorno strukturo ali vsaj namig, kakšna naj bi le-ta bila. Gre za ločila, naglasna znamenja, različen tisk (od poševnega, krepkega, samih velikih črk do razprtega itd.), podčrtavanje, odstavčnost, kitičnost itd. Govornost zapisa nakazuje tudi sintaktična urejenost besedila (vrivki, eliptični stavki, kratke/zelo dolge povedi, razmerja med stavki, kopičenje prilastkov, verzni prestopi, besedni red itd.), tudi besedje, zlasti stilno zaznamovano (medmeti, onomatopeje, zvrstno obarvani stilemi, tujejezični citati itd.) in, recimo, opisi govorne uresničitve navedkov v spremnih stavkih premega govora ali didaskalijske sugestije za govorno izvedbo določenih replik (Podbevšek 2006: 253). Čeprav govorne komponente besedila ni mogoče v celoti zapisati, pa je vendarle mogoče reči, da je v vsakem literarnem besedilu imanentno prisotna njegova zvočna plat, od nje pa je bistveno odvisen tudi pomen, če parafraziramo znani slogan Borisa A. Novaka (ki se sicer nanaša na poezijo): »zven pomeni in pomen zveni«.[7] Zaradi konotativne narave literarnega besedila je tudi govornih interpretacij istega besedila lahko več. Besedila, ki so prvenstveno namenjena govorni izvedbi (branju, govorjenju na pamet), navadno v zapisu očitneje izkazujejo svojo govorno usmerjenost. Dramsko besedilo je s tega stališča gotovo poseben primer, saj njegova vizualna podoba, zlasti dialoškost v glavnem tekstu, deloma pa tudi didaskalije (stranski tekst), izrecno napeljuje na govorno konkretizacijo. Poleg »matrice uprizorljivosti« (Ubersfeld 2002: 25) je v dramskem besedilu navzoča tudi govorna 'matrica'.

3.2 Če podrobneje premislimo, kako govorec igralec dialoški del dramskega besedila govorno uresničuje, ugotovimo, da ima največ ustvarjalnega prostora v glasovnem sloju, saj se ta govorni sloj najtežje zapisuje ali pa ga sploh ni mogoče zapisati (Škarić 1991: 282). Ta nezapisljivost glasu omogoča različne govorne uresničitve, kar pomeni, da igralec svojo govorno interpretacijo oziroma vlogo gradi – seveda izhajajoč iz vsebine besedila in v skladu z uprizoritvenim konceptom – prav s svojim glasom.[8] Z Ingardnovim izrazjem bi lahko rekli, da igralec zapolnjuje t. i. nedoločena mesta v shematični strukturi[9] dramskega besedila z glasovno semantiko. Glas v inter-

---

6 Glej članek Katje Podbevšek: Od dramskog teksta do scenskoga govora (*Govor* 11/2, 1996, 75–82) in razpravo Lektoriranje govorjenega (gledališkega) besedila (*Jezik in slovstvo* 43/73, 1997/1998, 78–89).

7 To misel Novak večkrat omeni, na primer v knjigah *Oblike sveta* (Ljubljana: Mladika 1991) in *Zven in pomen* (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut FF 2005). Zvočno komponento literature preučuje tudi Branko Vuletić: *Fonetika književnosti* (Zagreb: Liber 1976), *Fonetika pjesme* (Zagreb: FF press 2005).

8 Ubersfeldova na primer v središče gledališke umetnosti postavlja človeško telo in človeški glas (*Brati gledališče*, 2002: 220). Tuja strokovna literatura precej pozornosti namenja igralčevemu glasu, npr. Cicely Berry: *Igralec in glas* (Ljubljana: Pravljično gledališče 1998), *Your Voice and How to Use it Successfully* (London: Virgin Books 1990), Kristin Linklater: *Freeing the Natural Voice* (New York: Drama Book Publishers 1976), Jacqueline Martin: *Voice in Modern Theatre* (London: Routledge 1991).

9 Gre za znano tezo Romana Ingardna, da je vsaka besedna umetnina shematično delo, za katero je značilno, da svojega sveta nikoli ne predstavlja povsem izčrpno, temveč le okvirno, zato so zanjo značilna nedoločena mesta (*Literarna*

pretacijo najprej vstopi s svojo individualno enkratnostjo (prepoznavne glasovne lastnosti posameznega igralca), ki je sama po sebi dana (psihofizični dejavniki), nato pa z zavestno izbiro in kombinacijo glasovnih (prozodičnih) sredstev, spremljanih z ustrezno mimiko, gestiko, držo, premiki telesa. Čeprav se prozodija izkazuje tudi v besedilnem sloju govora (zvočne značilnosti posameznega jezika), je za govorno interpretacijo vendarle pomembnejši glasovni sloj, ki je nosilec emocij oziroma pokazatelj govorčevega odnosa do tistega, kar govori. Razločna in dovolj glasna izreka, upoštevanje pravorečne in naglasne norme, sposobnost medzvrstnega govornega preklapljanja itd. so zgolj igralska obrtna znanja in spretnosti, so pa bistven pogoj in temelj za umetniško govorno ustvarjanje.

4 Primer – Evald Flisar: *Akvarij*[10]

4.1 Dogajanje v *Akvariju* temelji na jezikovno izbrušeni konverzaciji, ki jo v cinični, sarkastični ali ironični maniri vodi glavni junak Konrad. Le-ta se je zavestno uporniško izoliral od zunanjega sveta, ki je postal »greznica in ena sama pornografija«. Zdaj sedi pred televizorjem, je narezke in si prizadeva ogledati film Casablanca, vendar ga pri tem motijo različni obiski, od sorodnikov do nekdanjega sošolca. Med pogovarjanji in pregovarjanji izve, da je oče sinu, ki si za rojstni dan želi spoznati očeta, kar obrne Konradov cinizem v smer človeškosti in tragikomedijo zaključi s pozitivnim sporočilom: življenje vendarle ni tako temno. Nekakšen psihološki okvir Flisarjevega besedila je film *Casablanca*,[11] posamezni citati iz filmskega dialoga, ki so vpleteni v jezikovno strukturo celotnega besedila, imajo namreč tudi simbolni pomen. Besedilo je napisano v knjižnem (zbornem) jeziku z nekaterimi nižjepogovornimi stilemi. Besedni spopadi »izražajo neulovljivost jezika, pa tudi veselje do razgaljanja praznine ustaljenih in vajenih pomenov« (Borovnik 2005: 153).

4.2 Čeprav se zametki govorne (in uprizoritvene) izvedbe dramskega besedila pojavijo že v zasebnih (tihih) branjih posameznih ustvarjalcev, pa se pravo govorno ustvarjanje začne šele na skupinskih bralnih vajah, kjer se besedilo ob glasnem branju najprej jezikovno prilagodi zlasti uprizoritvenemu konceptu. Postopek transponiranja zapisanega jezika v govorjenega in relativno uravnoteženost med besedilnim in glasovnim govornim slojem v odrski realizaciji bom poskušala prikazati na kratkem odlomku iz 1. dejanja (1. prizor, stran 573).[12]

---

umetnina, Ljubljana: ŠKUC, FF 1990). Tezo sta zlasti v zvezi z vlogo bralca razvijala npr. W. Iser (prazna mesta), U. Eco (bele lise, medprostori).

10 Flisar je sodobni slovenski pisatelj, dramatik in urednik literarne revije *Sodobnost*. Njegova dela so zelo odmevna, nekatera njegova dramska besedila uprizarjajo tudi v tujini. Sam pravi, da ga »neskončno bolj kot ideje pritegujejo človeške usode« v svetu brez boga, v katerem je posameznik prepuščen »lastni iznajdljivosti« (Flisar 2005: 570).

11 Kultni, s tremi oskarji nagrajeni, črno-beli film režiserja M. Curtiza z Ingrid Bergman (Ilse) in Humphreyem Bogartom (Rick) v glavnih vlogah (1943).

12 Integralno besedilo, ki je bilo nominirano za Grumovo nagrado 2004, 2005, je objavljeno v *Sodobnosti* 69/5–6, 2005.

Prvotni avtorjev zapis:[13]

(*Ko se dvigne zavesa, pride Konrad iz kuhinje z velikim pladnjem ogrske salame, različnih vrst sira in mini ciabatt. Položi pladenj na klubsko mizico, pobere z nje videokaseto, jo vzame iz ovitka in vstavi v videoaparat pod televizorjem. Zavali se na kavč, z daljincem vključi aparat. Loti se hrane na pladnju, vmes gleda film. Kmalu ga zmoti Damjan, ki vstopi iz veže.*)

Damjan: (*se ozre proti ekranu*) Casa – blanca?
Konrad: Ti je všeč?
Damjan: Sentimentalen shit, ki so ga posneli v srednjem veku in sem ga videl že petkrat?
Konrad: Čeprav ti ni všeč?
Damjan: Gledal sem jo, da bi ugotovil, zakaj mi ni všeč.
Konrad: Vzemi kos salame. Ali bi raje sir?
Damjan: (*si porine v usta košček salame in košček sira*) A še nisi slišal za zdravo prehrano? In kdaj si nazadnje stopil iz stanovanja? Do videoteke ni daleč, lahko bi gledal vsak dan drugačen sentimentalen dolgčas. Povej mi, kaj hočeš, pa ti prinesem.
Konrad: Imam, kar potrebujem.

Popravki v zapisu (po dogovoru med lektorico,[14] režiserjem, dramaturginjo in igralci, deloma je sodeloval tudi avtor – označene so različne stopnje pogovornosti, nakazane z redukcijami in besedjem):

Damjan: (*se ozre proti ekranu*) Casa – blanca?
Konrad: Ti je všeč?
Damjan: Sentimentalen shit, ki so ga **posnel** v srednjem veku in sem ga **gledu** že petkrat?
Konrad: Čeprav ti ni všeč?
Damjan: **Gledu** sem jo, da bi **ugotovu**, zakaj mi ni všeč.
Konrad: Vzemi kos salame. A bi raje sir?
Damjan: (*si porine v usta košček salame in košček sira*) A še nisi **slišu** za zdravo prehrano? In kdaj si nazadnje **stopu** iz stanovanja? Do videoteke ni **deleč**, lahko bi **gledu** vsak dan drugačen sentimentalen **shit**. Povej mi, kaj hočeš, pa ti **prnesem**.
Konrad: **Mam**, kar potrebujem.

Govorno uresničenje v odrskih okoliščinah (prepis s posnetka, označene so »nedogovorjene« spremembe):

Damjan: (*se ozre proti ekranu*) Casa – blanca?
Konrad: **A** ti je všeč?
Damjan: Sentimentalen shit, ki so ga posnel v srednjem veku in sem ga **gledal** že petkrat?
Konrad: Čeprav ti ni všeč?
Damjan: **Gledal** sem jo, da bi ugotovu, zakaj mi ni všeč.

---

13 Uvodni del precej obsežnih didaskalij, ki opisujejo dogajalni prostor, je izpuščen. Konrada (58 let) igra Vlado Novak, Damjana Igor Štamulak. Damjan (23 let) je nečak Konradove žene in živi v isti hiši.

14 Pri uprizoritvi (Prešernovo gledališče Kranj, 2007, režija Dušan Mlakar) sem sodelovala kot lektorica.

Konrad: Vzemi kos salame. A bi raje sir **al kaj**?

Damjan: (*si porine v usta košček salame in košček sira*) A še nisi slišu za zdravo prehrano, **aa**? In kdaj si nazadnje stopu iz stanovanja? Do videoteke ni deleč, lahko bi **gledal** vsak dan drugačen sentimentalen shit. Povej, kaj hočeš, pa ti prnesem. (izpuščen **mi**)

Konrad: Mam, kar potrebujem, **hvala**.

Odrske okoliščine (Konrad prinese pladenj s hrano, ga odloži na mizico, vzame kaseto, jo vstavi v videorekorder, sede na kavč, prižge TV, zasliši se glasba, Konrad dirigira in obenem jé, vstopi Damjan, Konrad utiša film itd.) so vplivale na besedilni del govora tako, da je zlasti Konrad svojim replikam dodajal t. i. diskurzne označevalce (Verdonik idr. 2007: 19), se pravi izraze, ki imajo predvsem pragmatično vlogo, saj izražajo odnos govorca do vsebine, vzpostavljajo povezavo med replikami, pomagajo vzpostavljati odnos med sogovorci itd. Da je igralec, ki je igral Damjana, »kršil« dogovor glede izgovora deležnika 'gledu', je lahko posledica igralčevega idiolekta ali malomarnosti. Dodatki so recimo vplivali na intonacijo (npr. v zadnji repliki je, namesto zaradi pike pričakovane padajoče, rastoča intonacija) in premore (dodani 'a' v Damjanovi repliki povzroči daljši premor od pričakovanega; zaradi izpusta zaimka ima poved 'Povej, kaj hočeš, pa ti prinesem', drugačen ritem, zveni bolj grobo). Sporočilna vrednost obravnavanega odlomka je pretežno v besedilnem govornem sloju, glasovni sloj ni izpostavljen, lahko celo rečemo, da igralca večinoma uresničita pričakovano slušno vrednost ločil.

4.3 Zdaj pa poglejmo primer, kjer glavni igralec kot izpostavljeno izrazilo uporablja zlasti glasovni govorni sloj, kamor prenese pomensko težišče. Odlomek kaže tudi, kako je glas neločljivo povezan s telesom oziroma je »posrednik med čisto telesnostjo /.../ in besedilnostjo« (Pavis 1997: 232).

V dnevni sobi se znajde neznana mladenka, ki išče nekega Dinkyja, za katerega se izkaže, da je nečak Konradove žene, Damjan. Prizor (1. dejanje, 4. prizor, stran 597) je za potrebe te raziskave okrajšan.

Prvotni avtorjev zapis:

Matilda: (*plane pokonci*) Dinky!

Konrad: Saj res. Kako, da nisem že prej pomislil na možnost, da se utegne Dinky pod drugačnim imenom skrivati pod to streho? Morda bi morali na vhodna vrata pribiti znak z napisom »The Dinky House«.

/.../

Damjan: /.../ na obisku imam strica, ki so ga za nekaj dni izpustili iz norišnice, vsak trenutek bo prišel na dan s svojo fiksno idejo, da je to njegova hiša –

Konrad: Oh, ne, stric dobro ve, kam pes taco moli, v tisoč letih si ne bi upal trditi, da je to njegova hiša; kdo bi sploh verjel kaj tako smešnega?

Matilda: (*se rahlo odmakne*) Se mi je zdelo, da je malce nenavaden.

Damjan: Saj ni nevaren, samo čudne stvari blebeta.

Konrad: To vam moram povedati ... Moj nečak Dinky ima zlato srce. Kadar koli me za nekaj dni izpustijo iz norišnice, mi dovoli prespati tukaj pri njem in za to mi nič ne računa, pomislite! In njegova kuharica, za katero sem si v najbolj akutni fazi svoje bolezni predstavljal, da je moja žena, mi kuha in streže,

čeprav se pri mizi obnašam kot prašič in mečem hrano po tleh in čeprav spremenim v popoln svinjak tudi mansardo, kamor vas Dinky, ki bi, razumljivo, rad naredil dober vtis, ne more povabiti prav zaradi mojega ogabnega odnosa do higiene ...

Damjan: Nehaj, stric.

Konrad: Veseli me, da lahko pomagam vsaj enemu sorodniku v stiski.

Govorno uresničenje v odrskih okoliščinah (lektorski popravki niso označeni, okrepljeno je tisto, kar so igralci dodali v besedilu, v oklepajih je opisana glasovna realizacija – samo najopaznejše prozodične prvine):

Matilda: (*plane pokonci*) Dinky!

Konrad: **Ja, Dinky, ja** (zaploska), **seveda, to je Dinky** (skoraj nerazumljivo), **ja ja ja ja.** (zadnji ja poudarjen, višji) **Kako** (z dlanmi ploskne po glavi) **mi ni padlo na pamet** (zaploska), da se utegne Dinky (podaljšan zadnji zlog, rastoča intonacija, premor, nadaljuje z nižjim tonom) **seveda** pod drugačnim imenom, skrivat pod to**le** streho? (premor) Mogoče bi morali na vhodna vrata pribit **znak** (zadnja beseda poudarjena, rastoča intonacija z ostrim zaključkom pred premorom) z napisom (premor) »**The Dinky House**«. (poudarjanje vsake besede, spremenjena barva glasu, nižji register)

/.../

Konrad: **A, nèeee** (visok ton, zelo glasno, izrazito odprta usta, glava izprožena naprej), **né** (nižji, tišji glas, se nasloni nazaj) stric dóbro ve, kam pés taco moli (v štajerskem dialektu, izstopajoči ozki o in ozki e). **Néeee** (nizek ton) v tisoč letih si ne bi upal trditi, da je to njegova hiša (precej hiter tempo, stopnjevanje, cela poved brez premora, zadnji zlog besede hiša nerazumljiv, preide v medmet). **Jahah** (hkrati udarec z dlanjo ob čelo + kašelj + nerazločen začetek povedi); kdo bi sploh trdil kaj tako smešnega? **Smešno. Haa.**

/.../

Konrad: (*vstane, med hojo za kavč*) **Gospodična, nekaj** vam moram (zadnja beseda zelo poudarjena, tresenje celega telesa) povedati ... **Poglejte.** Moj nečak Dinky ima zlato (zadnja beseda poudarjena, podaljšan áa, vibrato) srce. Kadar koli me za nekaj dni spustijo iz norišnice, mi dovoli (napačno mesto naglasa na zadnjem zlogu) prespati tukaj pri njem (zadnje tri besede v vibratu) in za to mi nič ne računa, **res mi nič ne računa** (treplja Damjana po licih, zadnji dve besedi nerazločno, nedokončani). In njegova kuharca (podaljšan zadnji a, skoraj pevsko, premor), za katero sem si v najbolj akutni fazi svoje bolezni predstavljal (cel stavek približno na istem tonu precej hitro, premor), da je moja žena (premor, popačen izgovor glasu ž), mi kuha in **pospravlja** (podaljšan naglašeni áa v zadnji besedi, premor), čeprav se pri mizi obnašam kot prašič (nerazumljivo, vmes jé, koščki letijo iz ust, popačen izgovor glasov, poudarjanje vsake besede, smeh publike) in **kar** mečem hrano po tleh (glasneje, premor) in spremenim v popoln svinjak tudi mansardo (zadnja beseda zelo glasno, skoraj zapoje, vse prej skoraj nerazumljivo), kamor vas Dinky ne more **popeljat zato** (opazno rastoča intonacija), **ker imam tako** ogaben odnos do (premor) **blja** higiene ...

/.../

Konrad: **Jaz sem zelo vesel**, da lahko pomagam vsaj enemu sorodniku v stiski (zelo glasno, povišan register, poudarja vsako besedo, si daje ritem s telesom, vsaka beseda s padajočo intonacijo, stoji v vojaški pozi, na koncu salutira).

Sporočilo odlomka se kaže v glasovni oblikovanosti: Konrad zaigra norca, za kakršnega ga razglasi Damjan. Ponekod glasovni sloj popolnoma nadvlada besedilnega, kar se sliši kot nerazumljivo govorjenje (izgovorno pačenje, pretirana glasnost, izpostavljanje znanega ritmičnega vzorca – vojaški slog) ali kot govorne modulacije, predvsem vibrato (znak patetike) in staccato[15] (znak ostrega vojaškega poročanja). V trenutkih nadvlade glasu se okrepi telesna izraznost. Izkoriščena je tudi prozodija besedilnega sloja, in sicer dialektalni naglasi in intonacija (štajersko). Slišno je sodelovanje publike, ki s svojim odzivom (smeh) vpliva na povečano glasnost igralčevega govora. Poenostavljeno bi lahko rekli, da je v tem odlomku pomemben način izrekanja, ki ga seveda narekujejo besedilne in odrske okoliščine, manj pa besede. Oblikovanje glasovnega sloja je v tem primeru igralčeva umetniška stvaritev, je njegov domislek in odraz igralske interpretativne svobode.[16]

5 Zaključek

V procesu nastajanja uprizoritve se zapisana govornost dramskega besedila preoblikuje v živo govorno realnost, ki ji obliko narekuje več dejavnikov (igralčev glas, njegovo razumevanje in čustven odnos do besedila, režijski koncept, odrske okoliščine, publika). Pri tem se lahko prvotno besedilo precej transformira (lektorski, režiserski, dramaturški posegi, igralčevi dodatki).

Razumevanje govora kot dvoslojnega zvočnega dogajanja (glas, besedilo) omogoča pogled v odrskogovorno specifiko; glasovni govorni sloj je namreč tisti, ki ponuja največ interpretativne svobode, besedilni govorni sloj pa je vezan na dramsko besedilo (in jezikovna pravila). Glas zavestno teži k osamosvojitvi (od besedilnega sloja) in ima pri tem zaveznika – igralčevo telo. Sporočilnost glasovnega govornega sloja je za publiko pogosto bolj neposredna in natančna kot sporočilnost besedilnega govornega sloja.

Opisane posebnosti odrskega govora nikakor niso njegova edina specifika, so pa lahko izhodišče za nadaljnjo raziskavo tega kompleksnega gledališkega izrazila, ki ga vsaka uprizoritev zmeraj ustvarja na novo.

Viri

FLISAR, Evald, 2005: Akvarij. *Sodobnost* 69/5–6. 572–643.
Posnetek predstave *Akvarij* na DVD-ju (Prešernovo gledališče Kranj, 2007/2008).

Literatura

BARTHES, Roland, 1979: Književnost i značenje. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
FLISAR, Evald, 2005: Gledališče z malo začetnico in velike teme na začetku novega tisočletja. *Sodobnost* 69/5–6. 570–571.
HUMAR, Marjeta, idr. (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

---

15 *Vibrato* ustvarjajo drseče spremembe tona (približno četrt tona, sedem sprememb na sekundo). Kot nekakšno drhtenje grla ga zaznamo na samoglasnikih, semantična vrednost vibrata je poetičnost in patetika. Za *staccato* so značilni močni naglasi, pogosti premori z ostrimi robovi, ostri, pokajoči prehodi med soglasniki in samoglasniki, veliki intervali med zlogi. Staccato govor izraža odločnost, dinamičnost, neobčutljivost, dramatičnost, ukazovanje (Škarić 1991: 301).

16 Iste replike bi Konrad lahko govoril npr. zajedljivo, cinično, lahko tudi užaljeno itd. Igralec jih je realiziral v skladu z režiserjevim konceptom: čim več humornih domislekov, kjer jih vsebina in dramaturgija dopuščata.

PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
PODBEVŠEK, Katarina, 2007/2008: Casablanca v akvariju. *Akvarij: gledališki list*. Kranj: Prešernovo gledališče. 29–37.
PODBEVŠEK, Katarina, 2006: *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.
SNOJ, Marko, 1997: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
ŠKARIĆ, Ivo, 1991: Fonetika hrvatskoga književnog jezika. *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: HAZU, Globus.
UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
VERDONIK, Darinka, PISANSKI PETERLIN, Agnes, ŽGANK, Andrej, 2007: Diskurzni označevalci v dveh različnih pogovornih žanrih. *Jezik in slovstvo* 52/6.19–34.

Tomaž Toporišič
Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana
Fakulteta za humanistične študije Koper
UDK 821.163.6.09-2:792.02(497.4)"19/20"

Levitve slovenske drame in gledališča

Prispevek se na izbranih primerih zadnjih desetletij posveča razmerju med (dramskim) tekstom in gledališčem. Prikaže, kako je dialog literature z gledališčem in drugimi umetniškimi mediji v tem času postal nekaj, kar ni več stvar vzroka in posledice, ampak je proces semioze, znotraj katerega (povedano z Deleuzom in Guattarijem) katerokoli točko nekega rizoma lahko spojimo s katerimkoli drugim rizomom. Umetniško delo kot jasno razmejena, fiksirana celota in prisotnost je tako postalo stvar preteklosti. Zamenjal jo je koncept prehodnosti, rizomatičnosti, nomadskosti, Barthesove pisljivosti teksta.

Based on selected examples from recent decades, this contribution addresses the relation between (dramatic) texts and the theatre. It is shown how the dialogue of literature with theatre and other artistic media has become something that is no longer a matter of cause and effect, but is rather a semiotic process within which (to use Deleuze's and Guattari's term) a particular rhizome can combine or interact with any other rhizome. The idea of a work of art as a clearly defined, fixed whole with clear boundaries and presence has become a thing of the past. It has been replaced by the concept of transience, »rhizomicity«, nomadicity, or Barthes' writability of the text.

Uvod: (Inter)tekst kot rizom

Ko filozofsko-poststrukturalistični dvojec Gilles Deleuze in Felix Guattari v knjigi *Capitalisme et schizophrenie: Mille plateaux* spregovori o novem modelu teksta kot rizoma, o tekstu, ki zamenja tradicionalno razumljeno fizičnost knjige: »livre-racine« (Deleuze, Guattari 1980: 11), knjigo izvor z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti, kopernikovsko obrne pogled na vse tri paradigme: avtorja, tekst in bralca.[1] Tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst, postane nekaj, kar je v nasprotju z lepoto organskosti pomenjanja. Postane nekaj, kar je nehierarhično, nekaj, v čemer se katerikoli del rizoma lahko poveže s katerimkoli drugim delom. Postane nekaj, kar se razlikuje od drevesa z vejami, koreninami, osrediščenostjo. Siže rizomatičnega teksta postane nekaj, kar daje videz arbitrarnosti, je izrazito prehoden, nomadski.

Naš prispevek, uokvirjen v zemljevid nomadskosti, izhaja iz prepričanja, da sta koncepta fizičnosti in zaključenosti teksta, kot sta jih uporabljala semiotika in strukturalistična analiza šestdesetih let prejšnjega stoletja, nezadostna. Da je potrebno tekst razumeti kot tkanje oziroma nomadsko kroženje citatov, kot ecovsko odprto delo, bahtinovski princip dialoškosti. Ne samo drama, vsaka knjiga je hkrati in predvsem tekst brez mej, v katerem med natisnjene vrstice segajo drugi teksti in diskurzi. Ali, kot to zapiše Bahtin: »Ni ne prve ne zadnje besede in ni mej za dialoški kon-

1 Gilles Deleuze in Felix Guattari sodobni svet pojmujeta kot rizomatsko strukturo. Svet je razbil svojo linearno enotnost, nek hierarhični red v svoji strukturi in odnose dihotomije. Na mestu teh se vzpostavijo ciklične, rizomske enote, za katere so značilna večna raztezanja v vse smeri, spreminjanje stanj in medsebojno delujoča ter soodvisna razmerja med deli rizoma.

tekst (razteza se v brezmejno preteklost in brezmejno prihodnost). /.../ Ničesar absolutno mrtvega ni: vsak smisel (bistvo izjave v nasprotju s pomenom lingvističnih enot) bo doživel svoj praznik ponovnega rojstva.« (Bahtin 1999: 351.)

V našem razmišljanju se bomo v obnebju slovenske drame in gledališča podali po sledeh odprav v polje intertekstualnega, kot ga je zamejila in določila Julija Kristeva, k področju literature pa približal Gérard Genette z definicijo medbesedilnosti kot »razmerja soprisotnosti med dvema ali večimi teksti /.../ dejavne prisotnosti enega besedila v drugem« (Genette 1982: 8), v slovenskem prostoru pa ga je znotraj literarne vede uveljavil in natanko raziskal Marko Juvan, npr. v študijah *Intertekstualnost*, *Vezi besedila* in *Domači parnas* v narekovajih.

V tej tradiciji bomo torej tekst razumeli v smislu interteksta oziroma Deleuze-Guattarijevega pojma rizom, nečesa, kar ima samo na sebi »zelo različne oblike, od površinskega razvejenega raztezanja v vse smeri do sklenitve v čebulnice in gomolje«. Ali, povedano z duhovitostjo in hkrati neposrednostjo francoske avtorske dvojice: »V rizomu je najboljše in najslabše: krompir in plevel.« (Deleuze, Guattari 2000: 13–14).

Za lažjo orientacijo se bomo po izbranih primerih iz zgodovine razmerja med tekstom in uprizoritvijo pomikali znotraj časovnega izseka, ki bo predstavljal četrtino stoletja.

Začeli bomo proti koncu osemdesetih let prejšnjega stoletja, s *Šeherezado*, besedilom (in njegovo uprizoritvijo), ki se uvršča v tradicijo poetične drame. Ta v svojih raznolikih utelešenjih od Gregorja Strniše, Dominika Smoleta, Daneta Zajca do Iva Svetine pomeni tudi prizorišče sprostitve novih možnosti teksta za gledališče onstran dramskega, s fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta, dajanjem prednosti sugeriranju, imaginarnemu ali metaforičnemu oziroma plurivalentnemu jezika. S *Šeherezado* pesnika in dramatika Iva Svetine, naslednico poetične drame ali (po terminologiji Denisa Poniža) poetično dramo druge generacije, podnaslovljeno kot *Vzhodnozahodna opera*, ki jo je v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1989 režiral mladi režiser Tomaž Pandur. Nadaljevali pa s tremi primeri iz raznolike palete levitev drame in gledališča, ki jih ob izjemno žanrski in medijski raznolikosti združuje rizomatičnost in nomadskost njihove strukture in delovanja: *Misso in a Minor* Ljubiše Ristića, *Krstom pod Triglavom* Dragana Živadinova in *Slovenskim narodnim gledališčem* Janeza Janše.

Primer Ivo Svetina/Tomaž Pandur: *Šeherezada*[2]

Besedilo *Šeherezade* že v naslovu nakazuje na tehniko parafraze, palimpsestnost, dialog literature z literaturo (Marko Juvan), rizomatično strukturo, nomadsko popotovanje po zavrženih objektih preteklosti (Aleš Debeljak). Svetinov tekst črpa iz širokega referenčnega okvirja, med drugim tudi *Strukture seraja* Alaina Grosricharda, ene temeljnih knjig t. i. novega francoskega zgodovinopisja, točneje iz njegove analize despotizma. Rizomatična struktura sopostavitve pravljičnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma povzroči v Svetinovi drami proces, v

2 Ivo Svetina je slovenski pesnik, dramatik, dramaturg in esejist, vsestranski ustvarjalec, ki je v svoji karieri vztrajno povezoval gledališče in poezijo. Najprej kot igralec in soavtor besedil v predstavi neoavantgardne gledališke skupine Pupilija Ferkeverk, potem kot avtor odmevnih knjig poezije in vrste poetičnih dram, med katerimi je največjo odmevnost doživela prav *Šeherezada*. Režiral jo je Tomaž Pandur, eden izmed evropsko in svetovno najbolj odmevnih sodobnih slovenskih režiserjev.

katerem se polje poetične dramatike vzpostavi kot avtonomen gledališki organizem, za katerega so značilni prestopi meja med posameznimi zvrstmi in umetniškimi mediji, struktura, ki bi jo Deleuze-Guattari označila s pojmom rizom: nekaj, kar nosi v sebi zelo različne oblike in dinamike razraščanja in preraščanja teh oblik.

Nastanek in uprizoritev *Šeherezade* sta zgodovinsko povezana s časom, v in ob katerem se je tudi v slovenskem kulturnem prostoru intenzivno začelo govoriti o postmodernizmu, postmoderni, prehajanju meja med različnimi mediji. Prehod umetniških praks iz modernizma v postmodernizem se je v Sloveniji ozavestil razmeroma pozno, kar se je odražalo tudi v umirjenosti uporabe intertekstualnosti, ki je v evropskem okvirju izvorno nastala znotraj radikalne, neoavantgardne transdisciplinarne teorije v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja, kot taka je zaznamovala prehod iz strukturalizma v poststrukturalizem ter si tekst razlagala kot transformativno in subverzivno prakso, usmerjeno proti meščanskemu kapitalizmu, etablirani humanistiki in tradicionalnim pogledom na literarno zgodovino in teorijo.

Občo intertekstualnost, ki jo je po Kristevi, Barthesu in drugih poststrukturalistih ob Marku Juvanu prevzel tudi del slovenskega literarnega obrata, v *Šeherezadi* razumemo kot splošno lastnost vseh besedil. Drama tako kot vsak tekst ali (bolje) intertekst nastane, obstaja in je predmet interpretacije prek vsebinskih in formalnih vezi z drugimi izjavami, obstoječimi besedili, a tudi z znakovnimi sistemi oziroma kodi, tipi diskurzov, zvrstmi, stereotipi, občimi mesti, arhetipi ali klišeji. S temi elementi in strukturami preteklih ali sočasnih znakovnih najdišč ta (inter)tekst stopa še v druga medbesedilna razmerja: od povzemanja in citiranja do izpeljav, prisvojitev in transformacij. Na ta način se avtor oziroma to, kar je od njega ostalo po njegovi barthesovski smrti, npr. faucaultovska avtorska funkcija, utabori v tradicijo in sodobne označevalne prakse.

Tekst v *Šeherezadi* lahko torej interpretiramo kot proces pisanja in branja, ki ga je mogoče povezati z Deleuze-Guattarijevim pojmom rizoma in nomadskosti, ki ji je vedno na sledi bralec, režiser, gledalec ali interpret. Izpostavlja se kot najdišče medbesedilnosti in zemljevid nomadskih poti. *Šeherezada* na ta način udejanja pesnikov prenos klasičnega mesta literature, zbirke zgodb *Tisoč in ena noč*, v osebno mitologijo avtopoetike, njegov (rečeno z Barthesom) pisljivi tekst, ki razpolaga s šarmom renovacije klasične fabule in sižeja, medsebojnega poetičnega oplajanja različnih literarnih pristopov sedanjosti in preteklosti. Na sledi smo dramskemu avtorju, ki kot nomad,[3] bartesovski pisar, faucaultovska avtorska funkcija nevidnega avtorja, vztrajno oznanja svoj umik, da bi osvobodil tekst, ki postaja intertekst, zemljevid srečevanj palete literarnih taktik, strategij s skupnim namenom.

---

3 Pojem nomada in nomadskosti razumemo v smislu filozofske poststrukturalistične dvojice Deleuze-Guattari. Nomad ni človek, ki zapusti en kraj in odide na nek drug kraj, ampak iz enega zasičenega sveta odide v drugega. Medtem lahko zamenja karkoli: svojo identiteto, spol, filozofski nazor, pogled na svet, svetovni nazor … Nomad je v bistvu singularnost, zato neskončno ljubi zemljo, na njej bi ostal, ker jo ima rad, a jo kljub temu zapusti v trenutku, ko postane zasičena, saturirana. Njegov odhod je hkrati način, kako nomad ustvari paralelni svet. Odide kot subjekt, ki je sposoben ustvariti paralelni svet in se naseliti v njem kot singularnost.

Primer Danilo Kiš/Ljubiša Ristić: *Grobnica za Borisa Davidoviča/Missa in a minor*[4]

Vzemimo kot drugi primer predstavo, ki je nastala nekoliko prej in deklarativno ne izhaja iz kakršnegakoli dramskega besedila oziroma predloge, a je zanjo – podobno kot za Šeherezado – značilna močna rizomatična struktura. Ljubiša Ristić je v prelomni predstavi *Missa in a minor* (premiera je bila v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1980) nomadsko črpal iz izjemno raznolikih virov oziroma dialogov z nenavadnimi predlogami ter tako ustvaril mozaik, samosvojo montažo fragmentov teksta *Grobnica za Borisa Davidoviča* Danila Kiša ter različnih fragmentov političnih razglasov Lenina, Trockega, Proudhona; anarhističnih manifestov Mihaila Bakunina, Pjotra Kropotkina in Errica Malateste ter drugih revolucionarnih pisateljev ruske revolucije in porevolucionarnega obdobja, ki jim je dodal še citate *Hamleta* v originalu in prevodu Borisa Pasternaka. S tem je ustvaril rizomatično strukturo, ki – če si pomagamo z Genettovo definicijo medbesedilnosti – ustvarja serijo razmerij soprisotnosti med različnimi teksti oziroma dejavne prisotnosti enega teksta v drugem. Hkrati pa je gledališko predstavo strukturiral tako, da je z uporabo najrazličnejših vizualnih in foničnih fascinacij in z neklasičnim odnosom do teksta oziroma ustvarjanjem barthesovskih »pisljivih tekstov« ustvarjal tipično postmodernistično ecovsko »odprto delo«. Andrej Inkret je o tej prelomni predstavi z rizomatično strukturo, podnaslovljeni kot »de re publica et de rebus novis«, v oceni za *Delo* zapisal:

> Ristić odkriva izredno gledališko domiselnost in energijo, nenehno razpeto med fascinacijo in kritičnim razmerjem do revolucionarne blaznosti. To je polno, samosvoje, 'totalno' gledališče, navdihujoče se nemara pri teatraliki Meyerholdovih spektaklov, ki pa je na miselni ravni konsekventno samosvoje in natančno v prikazu stalinističnega fenomena kot izvirnega in nepremagljivega nihilističnega jedra revolucije. (Inkret 2000: 297.)

Mogoče še bolj natančen v razkrivanju samega bistva predstave pa je bil Veno Taufer, ko je izpostavil:

> Ristićeva predstava po svoji teatrski estetiki – ki miselno precizno in fantazijsko domiselno izkorišča vso čutno nazornost predmetnih, telesnih, zvočnih, mizanscenskih in vsakršnih znakov in njihove mnogopomenske simbolne nabitosti – in po svoji izpovedni naravnanosti vztraja v odprtosti. In prav to značilno, dinamično ritmično ponavljanje nenehno spodmika tla vsaki racionalizaciji ali ideologizaciji. (Taufer 1981.)

Ta struktura predstave, ki »spodmika tla« vsaki interpretaciji, vzdržuje nekakšno večglasnost oziroma polivalentnost pisljivih fragmentov-tekstov in drugih »jezikov« odra, ki smo jim kot gledalci izpostavljeni.

---

4 Danilo Kiš (1953–1989) je eden najpomembnejši avtorjev srbske in evropske postmodernistične kratke proze in romanov. Izjemno odmevno, politično sporno zbirko *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedem poglavij neke skupne povesti* je napisal leta 1976. Leta 1980 je doživela kar dve odrski postavitvi. Klasično v režiji makedonskega režiserja Ljubiše Georgijevskega ter neklasično, naslovljeno *Missa in a Minor* v režiji srbskega režiserja Ljubiše Ristića, verjetno najbolj drznega režiserja novega gledališča tega časa v jugoslovanskem prostoru.

Primer Gledališče sester Scipion Nasice: *Krst pod Triglavom*[5]

Novo inačico nomadskosti in rizomatične strukture z obveznimi jamesonovskimi drsečimi označevalci, politično ideološko spornostjo in subverzivnostjo je v slovenski gledališki prostor vnesel režiser Dragan Živadinov v nizu retrogardističnih dogodkov *Hinkemann* (1983), *Marija Nablocka* (1984) in *Krst pod Triglavom* (1986). S slednjim je uveljavil najtesnejše sodelovanje vseh treh konstitutivnih skupin postavantgardnega umetniškega gibanja NSK oziroma Neue Slowenische Kunst (Gledališča sester Scipion Nasice, slikarske skupine IRWIN in glasbene skupine LAIBACH) ter – po pričevanju Ede Čufer, dramaturginje predstave – vstopil v »eksperimentiranje dekonstrukcije dramskega gledališča«, v »prehod oziroma preobrazbo iz dramskega v scenski diskurz«, v namerno izhajanje iz »likovnega diskurza kot posebnega načina mišljenja, miselnega prostora, ki je urejen po drugačnih zakonih in kriterijih kot, denimo, literarni oziroma verbalni univerzum.« (Čufer 2002: 16–17.)

Obudimo na kratko slikovit in paradoksalen nastanek predstave, ki natančno kaže na sistem razbitja vzročnosti v odnosu drama – uprizoritev, hkrati pa kaže tudi na poseben poznosocialistični zgodovinski kontekst. Ko jim je dramaturg Cankarjevega doma predlagal, da pripravijo nekonvencionalno proslavo Kulturnega dneva in postavijo na oder Prešernov *Krst pri Savici*, se je kolektiv NSK odločil, da uprizori odrski dogodek o (ponovnem) pokristjanjevanju nacije. Za tovrstno početje sta se jim zdela primerna tako Prešernova pesnitev kot tudi istoimensko eksistencialistično dramsko besedilo Dominika Smoleta. Toda umetniška ekipa se ni odločila za odrsko postavitev bodisi prvega bodisi drugega, ampak za nekaj tretjega: razgraditi »teološki oder« (Derrida) in razviti dosledno ikonične principe za gradnjo tega, kar so poimenovali kot vizualno (ponovno) pokristjanjevanje tradicionalnega mimetičnega koncepta gledališkega prostora v abstraktni koncept prostora. Tako so se namenoma odmaknili od eksplicitno ideološke sfere političnega gledališča osemdesetih let k estetski sferi.

Zelo natančno je prelomnost dejanja predstave *Krst pod Triglavom* orisal filozof Tine Hribar, ki je v hudi polemiki ob premieri leta 1987 zagovarjal njene postopke in poudaril, da ta predstava kot 'ustavno dejanje nove slovenske umetnosti' »nikakor ni bila umetniška predstava v tradicionalnem in klasičnem pomenu. Segla ni samo čez aristotelovsko in lessingovsko dramaturgijo, ampak tudi čez brechtovsko in artaudovsko gledališče. Hkrati pa se, seveda prek skušnje Petra Brooka in Jerzyja Grotowskega, Boba Wilsona in Pine Bausch, vrača k Artaudu in še nazaj, do starodavnih liturgičnih postopkov.« (Hribar 1990: 288.)

Predstavo lahko interpretiramo kot uveljavitev tega, kar Philip Auslander imenuje »drugi koncepti utemeljevanja« logocentrizma, npr. režiserski koncept, vizualni koncept. Ti so seveda posledica krize tega, kar Jacques Derrida poimenuje kot »teološki oder«, znotraj logike katerega je glavni usmerjevalec dramski avtor. *Krst pod Triglavom* je bil torej koncipiran kot eksplicitno ne-dramatična ali – če uporabimo terminologijo Hansa-Thiesa Lehmanna – postdramska struktura. Bil je rezultat dekonstrukcije dramskega gledališča, ki je tekstualno zamenjala z vizualnimi in pros-

5 Gledališče sester Scipion Nasice je leta 1983 ustanovil postavantgarni režiser Dragan Živadinov (1960). Kot del retrogardističnega gibanja Neue Slowenische Kunst (NSK) je delovalo do leta 1987, ko se je s tipično avantgardistično potezo samouničilo in preimenovalo v gledališče Rdeči Pilot. Zanj je bila značilna zmes političnosti in formalnega eksperimenta. Predstava *Krst pod Triglavom* je vzbudila burne kritiške in politične reakcije.

torskimi formami. Svojo taktiko je predstava gradila z rizomatičnimi črpanji referenc iz zgodovine sodobne umetnosti, od romantike do zgodovinske in neoavantgarde. Grundirana (podložena) s skico *Walkirine skale* Adolpha Appie za Wagnerjevo opero, samplano (zmontirano) z romantično sliko Casparja Davida Friedricha *Popotnik, ki pogleduje čez morje megle*, je predstava delovala kot nehierarhično in arbitrarno povezovanje med poljubnimi deli rizoma, za katero je značilna serija lastnost, npr. dvojno kodiranje, kontekstualizacija in dekontekstualizacija, citati predmetov in zgodb iz preteklosti. Kot rizom je črpala, uporabljala ter si prisvajala preteklo: Wagnerja, Meyerholda, Marinettijev koncept minutnega teksta, *Rdečo konjenico* Kazimirja Maleviča, Tatlinov *Spomenik III. Internacionali*, kostum Huga Balla za züriški Cabaret Voltaire, Černigojeve slike in arhitekturne skice, gledališke koncepte Ferda Delaka itd.

Če je Ristićeva *Missa in a minor* namerno gradila komunikacijski model, ki je občinstvu omogočal identifikacijo, *Krst pod Triglavom* tega ni več omogočal. Ponujal je zgolj svojo vidno in slušno materialnost in eksistenco. Ali, povedano nekoliko drugače, skupaj z Deleuze-Guattarijem: rizom kot nekaj, kar ima samo na sebi »zelo različne oblike, od površinskega razvejenega raztezanja v vse smeri do sklenitve v čebulnice in gomolje« (Deleuze, Guattari 2000: 13–14). V to »čisto in naključno igro označevalcev, ki jih imenujemo postmodernizem« (Jameson 1991: 96), je *Krst* vnašal procese, ki so proizvajali pogosto nasprotujoče si in izključujoče se ideološke pomene in izzive. Tako je hkrati omogočal in onemogočal identifikacijo.

Primer Janez Janša: *Slovensko narodno gledališče*[6]

Kot četrti in zadnji primer si oglejmo nedavni gledališki dogodek *SNG*, ki v odnosu tekst – uprizoritev, živa – mediatizirana umetnost razvija posebne taktike, ki računajo na sprožitev spremembe gledalčevega sprejemanja resničnosti. Hkrati pa prevzema strategijo performansa.

Projekt *Slovensko narodno gledališče* poveže dva različna gledališka principa, ki pripadata dvema zgodovinskima izsekoma zemljevida evrocentričnega gledališča:

a) klasično gledališko obliko, v kateri igralci nastopijo kot zbor v antični ali klasicistični tragediji, ki komentira dogajanje;

b) sodobno obliko medijske posredovanosti, v kateri igralci v živo ponavljajo dobesedno kopijo zvočnih zapisov televizijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke kot rizom črpajo preko slušalk in jih na videz nenadzorovano reproducirajo.

Predstava tako dobiva rizomatično gledališko obliko, ki vedno znova nagovarja gledalce. Na odru rekonstruira realne politične demonstracije, kot so se zgodile po nekaterih vaseh v Sloveniji, s tem pa pred nas postavlja novo, »pogledališčeno« zgodbo o spopadu dveh skupnosti, večinske vaško-slovenske in manjšinske, privaško-romske. Zgodba, ki je bila nekoč prvovrstni medijski dogodek, se pred gledalci spreminja v performativni dogodek, ki uteleša auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Ta spoj (v pove-

---

6 Janez Janša (rojen na Reki leta 1964 kot Emil Hrvatin) je teoretik in praktik uprizoritvenih praks. Ustvaril je 15 samostojnih avtorskih scenskih del – med drugimi *Camillo Memo 1.0*, *Miss Mobile*, *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR* in *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* – rekonstrukcija. Napisal je tudi monografijo o belgijskemu umetniku Janu Fabru (*Ponavljanje, norost, disciplina – celostna umetnina Fabre*), ki je bila prevedena v francoščino, nizozemščino in italijanščino.

zavi z neposredno političnostjo) v gledalcu zbuja nelagodje. Prisili ga, da se na dogajanje odzove, obenem pa se zave svoje nemoči, lažne participativnosti, ki jo obljublja in hkrati vsiljuje mediatizirani televizijski dogodek.

Predstava nosi v sebi dvojnost, ki je tipično sodobna: zavedamo se, da živimo v obnebju prevlade mediatizirane kulture, a se namerno vračamo k neposrednosti, telesnosti gledališke predstave. Toda prav ta performativni dogodek rizomatično raste iz mediatiziranih sporočil (TV, radio itd.), ki jih oživlja, jim daje živo telo, glas igralk in igralcev. Kot gledalci smo na ta način prisiljeni, da se soočimo s samo-refleksijo, s svojo vlogo pri (neugotavljanju) odgovornosti za dogajanja v Sloveniji pred približno letom dni. Ali, kot to izpostavitev oriše Blaž Lukan:

> Dogodek slovenskega naroda v režiji Janeza Janše (pomenljiva kolizija!) je torej »primer Ambrus«, povezan, kot vemo, z izgonom oz. deportacijo romske družine Strojan iz te vasi in vsemi spremljevalnimi pojavi, ki so se spacali v enega najtemnejših madežev v slovenski poosamosvojitveni zgodovini. /.../ Scensko rekonstrukcijo Ambrusa v Elektrarni izvede režiser Janez Janša v neke vrste performativnem obratu, tako da nam izvirni dogodek vrne oziroma servira časovno in prostorsko iztrganega iz njegove izvirne dogodnosti, ter njegovo medijsko provenienco transkribira v slušni performans, distribuiran med štiri izvajalce in enega spremljevalca. A formalna plat dogodka (izvedenega skrajno profesionalno) je pri vsem skupaj še najmanj pomembna. Bolj pomembno je dejstvo, da Janša z rekonstrukcijo in transkripcijo dokumentarnega materiala obudi dejstvo, ki ga je naša politična (in medijska) realnost že v dobršni meri potlačila. Trganje Ambrusa iz (delno diktirane, delno spontane) amnezične politične in medijske stvarnosti je tako bistvena kvaliteta tega dogodka, ki se naseljuje v samem travmatičnem jedru slovenske politične mitologije, pa čeprav ne skriva svojih scenskih oz. konceptualističnih izvorov. (Lukan 2007.)

Janša torej gledališča in predstave ne razume zgolj kot umetniško delo, kot kakršenkoli prevod drame, ampak kot dogodek, ki zaživi na način *soigre* med igralci in gledalci. Gledalce postavi v položaj negotovosti, neugodja ter s tem (podobno kot nekateri sodobni dramatiki, npr. Elfriede Jelinek) proizvede auslanderjevsko razumljeno politiko predstave; namreč »razkrivanje procesov kulturnega nadzora« (Auslander 1997: 61). Uporabi strategijo performansa, ki si kot deleuzovski rizom radikalno prisvaja različne oblike uprizarjanja, načine nagovarjanja publike. Gledalca tako na eni strani izpostavi nasilju predstavljanja in ponavljanja, ki ju prepozna kot nasilje vseprisotne družbe spektakla. Hkrati pa ga nagovarja, naj vstopi v igro *avtopoetične feedback zanke*, reprezentacijo zamenja s *telesno so-prisotnostjo*.

Ta povezava klasične gledališke oblike in sodobne medijske posredovanosti ustvarja posebnost in neponovljivost pretresljivega gledališkega dogodka. Gledališče s tem uveljavi kot poseben upor proti temu, kar Auslander označi s sintagmami »razvrednotenje žive presence v mediatizirani kulturi« in »fuzija, ki jo vidimo potekati v digitalnem okolju, v okolju, ki vključuje žive prvine kot del svojega surovega gradiva v kulturno dominanto« (Auslander 2007: 85).

Zaključek: Medbesedilno tkanje in nomadskost

Če strnemo naše izvajanje. Dialog literature z literaturo ter dialog literature z gledališčem in drugimi umetniškimi mediji smo ob izbranih primerih uzrli ne kot nekaj, kar je stvar vzroka in posledice, ampak kot proces semioze, znotraj katerega »katerokoli točko nekega rizoma lahko spo-

jimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom« (Deleuze, Guattari 1980: 14). S takim načinom povezovanja oziroma tkanja intertekstov v rizomski strukturi se ruši hegemonija evklidske geometrije in odpirajo možnosti neskončnih povezav znotraj semiosfere literature, gledališča ali kulture kot potencialno neskončnega prostora, rizoma z vedno bežečim robom. Povezave oziroma vezi med teksti so tako kot tiste v rizomu heterogene, raznovrstne. Vsaka od potez rizoma se ne nanaša nujno na »poteze iste narave, vpeljuje režime zelo različnih znakov in celo stanja neznakov« (Deleuze, Guattari 2000: 44, 45).

Umetniško delo kot jasno razmejena, fiksirana celota in prisotnost je stvar preteklosti. Zamenjal jo je koncept prehodnosti, rizomatičnosti, nomadskosti, Barthesove pisljivosti teksta. Živimo pač v času, ki ga zaznamuje drugačna, ne več fizična, ampak digitalna tekstualnost. Ta je praktična udejanitev teorije intertekstualnosti, elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, kakršen je knjiga, in razmahnejo nelinearno strukturiranje.

Tudi (dramski) tekst in gledališče si torej lahko ogledujemo kot hipertekst, za katerega so značilne povezave ali *linki*: en tekstni element se odpre v drugi tekst in tako naprej v neskončni verigi. Iz besedilne enote, ki je prebiramo ali uprizarjamo, se razgrinjajo vedno novi teksti in ti lahko vodijo k nepredvidenim ciljem in digresijam. Branje (dramskih in gledaliških) hipertekstov je zato podobno Deleuzovi in Guattarijevi koncepciji nomadstva: je nelinearno, večsmerno, nehierarhično. In tako kot digitalna, elektronska tekstualnost je tudi tekstualnost, namenjena gledališču oziroma uprizarjanju, podobna njunemu »rizomu«. Kot taki utelešata številne poststrukturalistične koncepcije – med drugim tudi Bahtinovo dialoškost in polifonijo ter intertekstualnost Julie Kristeve.

V bistvu gre v zgoraj obravnavanih primerih vedno znova za uveljavljanje tehnik in taktik medbesedilnega in medmedijskega zapeljevanja in sumničavosti. Rizomatično nepredvidljive premike, v katerih ni stalnosti, ampak zgolj nomadsko drsenje označevalcev brez označencev, ki ga Frederick Jameson poimenuje z danes nekoliko osovraženim pojmom postmodernizem.

Literatura

AUSLANDER, Philip, 1997: *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.

AUSLANDER, Philip, 2007: *V živo: uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Prev. Aleksandra Rekar. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

BAHTIN, Mihail, 1999: K metodologiji humanističnih ved. *Estetika in humanistične vede*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: Studia humanitatis.

ČUFER, Eda, 2002: Atletika očesa. *Maska*. 74–75.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 1980: *Capitalisme et schizophrenie: Mille plateaux*. Paris: Editions de Minuit.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix: 2000: *Micelij*. Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion.

DERRIDA, Jacques, 1996: Gledališče krutosti in zapora predstave. Prev. Uroš Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.

FISCHER-LICHTE, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba.

GENETTE, Gérard, 1982: *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Seuil.

GROSRICHARD, Alain, 1985: *Struktura seraja*. Prev. Eva Bahovec. Ljubljana: Studia humanitatis.

HRIBAR, Tine, 1990: *Sveta igra sveta (Umetnost v post-moderni dobi)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

INKRET, Andrej, 2000: *Za Hekubo, Gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

JAMESON, Frederic, 1991: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

JUVAN, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.

JUVAN, Marko, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.

JUVAN, Marko, 2000: *Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura.

LUKAN, Blaž: 2007: Janša v Ambrusu. *Delo*, 2. 11. 2007. 23.
PONIŽ, Denis, 2001: Dramatika. *Slovenska književnost* 3. Ljubljana: DZS. 203–349.
TAUFER, Veno, 1981. Podoba jubilejnega Bitefa. *Naši Razgledi*, 23. 10. 1981.

Miran Hladnik
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-32 Tavčar I.

Cvetje v jeseni

Tavčarjevo *Cvetje v jeseni* (1917) pripada dvema žanrskima tipoma kmečke povesti, idilični (zaradi poudarjenega folklornega interesa) in patriotski (zaradi deklarativnih nacionalnoozaveščevalnih izjav). Delo je hotelo biti zgled pomiritve nasprotij med mestom in vasjo, vendar eksotični poskus preselitve meščana na vas in poroka s kmečkim dekletom ne uspe. Sum, da pripovedovalec s stalnim sklicevanjem na preveliko ženinovo starost prikriva še neko drugo sporočilo povesti, se potrdi z identifikacijo naslovnega cvetja kot *Parnassie palustre*: metafora »cvetja v jeseni« se ne nanaša na junakovih 38, ampak na avtorjevih 66 let in simbolizira poleg pozne junakove ljubezni tudi avtorjevo v jeseni življenja vzcvetelo literarno ustvarjalnost.

Tavčar's *Autumn Blossoms* (1917) belongs to two different generic types of rural tale: the idyllic (due to its strong folklore interest) and the patriotic (due to its national consciousness-raising declarations). The work was intended to show how contradictions between town and village could be overcome, but the »exotic« attempt to transfer a townsman to a village and have him marry a rural girl does not succeed. The suspicion that the narrator, with his constant references to the groom's age, is concealing another theme of the story, is confirmed by the identification of the blossom of the title as Parnassia palustris: the »autumn blossom« does not refer to the hero's 38 years, but to the author's 66 and symbolises, as well as the hero's late love, the author's blossoming literary creativity in the autumn of his life.

Zgodba Tavčarjeve povesti *Cvetje v jeseni* je na Slovenskem široko poznana. Bolj kot knjige, ki smo jo prvič brali nekoč v osnovni šoli, se verjetno spominjamo scen iz filma, ki ga je leta 1973 po scenariju Mitje Mejaka na njeni podlagi posnel nedavno umrli režiser Matjaž Klopčič. Osrednji osebi povesti Meta in Janez sta nam pred očmi v interpretaciji igralcev Milene Zupančič in Poldeta Bibiča. Filmsko *Cvetje v jeseni* je na televizijskih zaslonih redno vsako leto, komur tega ni dovolj, si ga lahko priskrbi na devedejki ali kupi zadnjo izmed blizu 40 knjižnih izdaj; nekatere vabijo k branju s sliko iz filma na platnicah. Povest je dostopna v dveh zvočnih izvedbah na zgoščenki,[1] mimo slovenščine še v češčini, nemščini, hrvaščini in angleščini,[2] potem ko jo je leta 1992 v računalnik vtipkal Tim Pogačar in jo prispeval v Zbirko slovenskih leposlovnih besedil, so jo prevzeli še drugi literarni portali.[3] Posebej popularna je postala glasba iz filma skladatelja Urbana Kodra

1 Ivan Tavčar, *Cvetje v jeseni*, Kranj: Osrednja knjižnica Kranj 2004, besedilo bere Eva Primužič; Ivan Tavčar, *Cvetje v jeseni*, Novo mesto: Iris /2006/, iz originala založbe Mladinska knjiga posneto v zvočnem zapisu MP3, bere Božena Petrov.

2 *Podzimní kvítí*, ze slovinštiny přeložil Bohuš Vybiral, v Olomouci: R. Promberger, 1923; *Herbstblüte* /die Übertragung besorgten Thomas Arko und Josef Friedrich Perkonig/, Klagenfurt: E. Kaiser, 1947; *Herbstblüte* /aus dem Slovenischen übertragen von Herta Kralj und Josef Friedrich Perkonig/, Wien; Stuttgart: E. Wancura, 1953 (Europäische Dichtung aus dem Südosten); *Cvijeće u jesen* /priredio i pogovor napisao Franček Bohanec; preveli Mirjana Hećimović, Ladislav Žimbrek/, Zagreb: Spektar; Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974 (Knjižnica Matija Gubec); *Autumn blossoms*, translated by Savo Tory /Sydney; Washington; Oxford: s. n., 1999/.

3 *Zbirka slovenskih leposlovnih besedil* (http://www.ijs.si/lit/cvetjevj.html), Franko Luin, *Beseda* (http://www.omnibus.se/beseda/), Primož Jakopin, *Nova beseda* (http://bos.zrc-sazu.si/nova_beseda.html), vatikanski *IntraText*

v sugestivni izvedbi citrarja Miha Dovžana, ki jo vedno znova priredi kakšen ansambel, tako da pri iskanju *Cvetja v jeseni* po elektronskem katalogu med zadetki najdemo dobro tretjino glasbenih. Povest je bila nekajkrat dramatizirana[4] in odigrana na ljudskih odrih. Zunaj literature je *Cvetje v jeseni* dalo ime Skupini za samopomoč v Žireh in moderni arhitekturni tvorbi na Kovskem vrhu v bližini dogajališča.[5]

Povest, ki jo je avtor podpisal s psevdonimom Emil Leon, je v šestih nadaljevanjih od maja do oktobra leta 1917 objavila osrednja slovenska literarna revija *Ljubljanski zvon*.[6] Z obsegom 26.500 besed je je nekako za dobro polovico romana in s tem kar najbolje ustreza oznaki povest, čeprav se v novodobni maniri sem in tja pri ponatisu odločijo, da jo bodo predstavljali kot kratki roman. Na hrbtni strani platnic jo kupcem opisujejo kot »romantično pripoved o čisti, tako rekoč idealni ljubezni med mladim kmečkim dekletom Meto in meščanskega življenja naveličanim ljubljanskim odvetnikom«. Ali pa kot najbolj znano in najlepšo ljubezensko zgodbo v slovenski književnosti, ki jo »pisatelj začenja z okvirno zgodbo, v kateri želi ljubljanskim gospem povedati, kaj je to prava ljubezen. Skusil jo je sam, ko se je kot ugleden meščan pri štiridesetih vrnil v rodno Škofjeloško hribovje, na Jelovo brdo, da bi se nadihal svežega zraka.«

Povest je v literarni zgodovini doživela vrsto interpretacij.[7] Prvi ji je dal status kanonskega besedila literarni zgodovinar Ivan Prijatelj, ko jo je še za časa avtorjevega življenja uvrstil v njegove *Zbrane spise*.[8] Največ raziskovalnih energij je Tavčarju in njegovemu delu namenila Marja Boršnik. Za komentar in opombe v kritični ediciji *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*[9] in za spremne besede k raznim knjižnim izdajam[10] se je s študenti podala v kraje, kjer se povest dogaja, in od hiše do hiše rekonstruirala realno ozadje Tavčarjeve fiktivne pripovedi. Povzemimo jo še enkrat. *Cvetje v jeseni* je idilična kmečka povest o meščanu zrelih let, ki se odloči zapreti svojo odvetniško pisarno v mestu in se pokmetiti. Mlada kmečka nevesta pa mu tik pred poroko umre.

(http://www.intratext.com/8/slv/), *Logos Library* (http://www.logoslibrary.eu). Z zaslona lahko preberemo skoraj vsa Tavčarjeva besedila (*4000*, *Grajski pisar*, *Izza kongresa*, *Janez Sonce*, *Mrtva srca*, *Otok in Struga*, Visoška *kronika*, *Vita vitae meae*, *V Zali*, *Med gorami*, *Kuzovci*), njegove objave v *Ljubljanskem zvonu* na http://wws.dlib.si.

4 1943 Osip Šest, 1951 Mirko Mahnič, 1991 Miran Herzog in 2004 Alojz Stražar.

5 Tomaž Brate, Cvetje v jeseni?: Miloš Florjančič, Jerneja Fischer Knap, Matej Blenkuš, Hiša na Kovskem vrhu, *Arhitektov bilten* 32/157–158 (2002), 14–19; http://www.trajekt.net/pictures/kovskivrh.jpg.

6 Objava v LZ je dostopna na portalu Digitalne knjižnice Slovenije DLib (http://www.dlib.si/documents/clanki/ljubljanski_zvon/pdf/280911.pdf).

7 Mimo tistih, na katere se sklicujem, npr. še: Stane Suhadolnik, Frekvenčna analiza Cvetja v jeseni, *Slavistična revija* 22/1 (1974), 31–40; Vladimir Truhlar, Krščanstvo v čistini, *Doživljanje absolutnega v slovenski književnosti*, 1977, 67–76; več diplomskih nalog na ljubljanski slovenistiki (http://www.ff.uni-lj.si/hp/dnsk). Največ so se interpretacije izčrpavale s spraševanjem o romantiki in realizmu: osrednjo ljubezensko zgodbo so dojemale kot romantično, epizodne zgodbe o socialni bedi pa so imele za realizem. Sergio Bonazza (Ideološki vidiki slovenskega romana v 19. stoletju, *Slovenski roman* (Obdobja 21 – Metode in zvrsti), Ljubljana: Filozofska fakulteta 2003, 11–17) govori o Tavčarjevem »habsburškem realizmu«, to je popisovanju mirnega patriarhalnega življenja na idiličnem podeželju, Matjaž Kmecl pa dokazuje njegov romantični in celo novoromantični status (Ivan Tavčar, *Cvetje v jeseni*, Ljubljana: Delo, Intelego, Študentska založba 2006, 105–116). Tavčar je bil odločno proti modernizmu in avantgardizmu v umetnosti in v družbi (Lev Kreft, Cvetje v jeseni in novomeška pomlad, *Sodobnost* 1985, 88–95, http://www.dlib.si/documents/clanki/sodobnost/1985/pdf/33_1_12.pdf).

8 Ivan Tavčar, *Zbrani spisi* 6, ur. Ivan Prijatelj, Ljubljana 1921, ponatis 1938.

9 Ivan Tavčar, *Zbrano delo* 6, ur. Marja Boršnik, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956.

10 Ivan Tavčar, *Cvetje v jeseni*, Ljubljana: DZS 1950 in ponatisi.



Dr. Ivan Tavčar, 1923, tik pred smrtjo

Pripoved pripada žanru kmečke povesti, ker se dogaja v večini na kmetih in ker je njena osrednja problematika eksistenca kmečkega doma. Pridevnik **idilični** se je prilepil oznaki zaradi poudarjene folklorne motivike. Na prvem mestu so praznični motivi (žegnanje, vasovanje, nedeljska noša, kulinarične specialitete), pa tudi delovni motivi, npr. košnja, so opisani kot praznik. Pripovedovalec bralcu nostalgično pojasnjuje take starožitnosti, kot so *štober*, *butarniki*,[11] *volóvi maslovnik* itd. Čeprav ves čas deklarira svojo navezanost na kmečki svet, ga popisuje iz meščanske distance, ki je kakšen drug avtor v žanru nima. Meščanska perspektiva, nekakšen »turistični« odnos do ruralne kulture in krajine, je posledica posebnega pripovednega položaja, ki si ga je izbral Tavčar, tj. salonskega kramljanja, v okviru katerega prisluhnemo zgodbi.

Mogoče se bo komu zazdelo, da je govoriti o idiličnosti ob tem, da najbolj simpatična oseba v pripovedi umre, čudno. Temu je potrebno pojasnilo, da je smrt značilna že za prvo slovensko pripovedno idilo, *Marjetico* Antona Kodra (1877, 1894). Idiličnost v literarni tradiciji ni identična popisu vsakdanje sreče, kot si običajno predstavljamo, ampak je ime za pomirjanje oziroma odsotnost socialnih nasprotij, ki jih idila noče ugledati. Sicer pa je *Cvetje v jeseni* idilična povest samo deloma in zato na robu korpusa, ki ga sestavljajo leta 1891 izšli Bedenkov »novelistični prikaz življenja na kmetih« *Solnce in senca*, Jakličeva *Nevesta s Korinja* (1901), Jalnova *Cvetkova Cilka* (1926) in povesti Ivana Matičiča *Petrinka* in *Dom v samoti* pred začetkom 2. svetovne vojne.

Cvetje v jeseni hodi v misel tudi, kadar je govor o domovinski ali **patriotski povesti**. Za to sta odgovorna dva odstavka, polna domoljubne patetike, eden nekje na sredini, drugi s konca, ki sta v veliki meri prispevala h kanonizaciji povesti:

> Slovenska kmetica, še vedno te premalo spoštujemo! Podobna si muli, ki ogarana in odrgnjena vozari po andaluškem skalovju! Pridna si pri delu, vedno si v skrbeh, da bi se ne podrl kak vogel hiše, da bi mož preveč v pivnice ne znosil, da bi se otroci ne spridili. Malo imaš od življenja, uboga ti mučenica! A tvoja je vendar zasluga, da je tlačena in raztrgana slovenska domovina skupaj ostala! Te domovine prvi steber si ti, slovenska kmetica, ki spiš navadno na slami in pod raztrgano odejo ter ješ, kar možu in otroku ostane!
>
> Časi prihajajo, ko se za malenkosti ne bomo več ruvali. Eno je glavno: Naša zemlja se nam ne sme vzeti in narod slovenski mora stati kot večno drevo, kateremu korenine nikdar ne usahnejo! V to moramo delati

11 »Končno sem le izvohal, kaj so butarniki. // Kadar se praprot spravlja, zlože jo v veliko butaro, ki jo s tanko vrvico obvežejo. Na obeh koncih te vrvi so lesene kljuke, ki drže zavezo, kadar je butara obvezana z butarnikom. Take butare se potem vale v dolino, kjer se naložе na vozove.«

vsi, na to moramo misliti takoj, ko se zavedamo življenja, misliti takrat, kadar se odločimo za poklic, in predvsem tedaj, kadar se ženimo! Kdor se ženi, naj se ženi tako, da mu bo zakon oklep, ki ga še bolj zveže z domovino, in otroke naj rodi, ki bodo pomnožili slovensko vojsko in armado slovenskih delavcev!

V besedilu pogosto naletimo na besedo *slovenski*, poleg teh, ki smo jih pravkar prebrali, še: *slovenske gore*, *slovenska planina*, *slovenska Ljubljana*, *slovenska povest*, *slovenska duša*, *slovenska zemlja*, *slovenska sadova matere zemlje*. Patriotizem je tu menda prvič v žanru kmečke povesti razločno poimenovan s slovenstvom in ne več z rodnim krajem, rodno dolino in pokrajino, kakor pri predhodnikih. Patriotizem povesti podpira še opazno pogosta raba zaimka *naš*: *naš Blegoš*, *naši snežniki*, *naša zapuščena mater*, *naše gorovje*, *naši pogorci*, *naše pogorje*, *naš kmet*, *naša dekleta*, *naše ženstvo*, *naša hiša*. Izrazi, ki dodatno določajo značaj našega in slovenskega, so *tiho*, *ponižno*, *skromna*, *najplemenitejši*. Tako opisano slovensko identiteto Tavčar pogojuje z zemljo[12] in z reprodukcijo. Zato ga skrbi »največja napaka«, »da sklepamo zakone brez premisleka«, in blagoslavlja številni zarod v družinah.[13]

Kdo je tisti, ki ogroža slovensko nacionalno eksistenco, iz *Cvetja v jeseni* ne izvemo, njen sovražnik je zamolčan. Uzavestiti je treba, da je povest izšla sredi 1. svetovne vojne, ki je kruto gospodarila med vpoklicanimi slovenskimi vojaki in med civilnim prebivalstvom na zahodni fronti, pa zamolk nacionalnega sovražnika postane bolj razumljiv. Dve leti pozneje, v romanu *Visoška kronika*, ki ga je napisal takoj po koncu 1. svetovne vojne, pa je bil Tavčar glede nacionalnega sovražnika že lahko ekspliciten. Izraza slovenski tam sicer ni uporabil nikoli, toliko pogosteje pa mu je bilo mogoče v spremenjenih političnih razmerah (Slovenija ni bila več del Avstro-Ogrske, ampak je sestavljala Državo Slovencev, Hrvatov in Srbov in malo pozneje Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev) pokazati na sovražnika z izrazom Nemci oziroma Tajčarji.

Povest je zrasla iz Tavčarjevega načrta **pomiritve nasprotij med mestom in vasjo**. V tem je pisatelj sledil liberalnim demokratičnim prizadevanjem nemške kmečke povesti Bertholda Auerbacha, ki prav tako kot Tavčar velja za »poetičnega realista«, še bolj pa ga je treba pripisati njegovemu sklepanju, da bo v kriznih vojnih in povojnih časih narodu mogoče preživeti le, če bo pozabil na razredna nasprotja, ki ga razdvajajo, šibijo in manjšajo njegove preživetne sposobnosti. *Cvetje v jeseni* si je zadalo stremljiv načrt, s pokmetenjem meščana in z njegovo poroko s kmetico simbolično zalepiti družbene razpoke in popraviti neustrezno socialnoslojsko strukturo naroda. Načrt je bil naravnost fantastičen in obsojen na neuspeh, saj takih poskusov pred njim v slovenski prozi sploh ni bilo. Celo veliko manj drzni poskusi, kot je npr. pomeščanjenje podeželskega dekleta, so se namreč končali porazno.[14] Socialna diferenciranost je znamenje razvitosti, zato je

---

12 »Sedaj sem bil s tisočerimi vezmi prikovan na svojo slovensko zemljo in, če me ta ne bo živila, kdo naj me živi?« Po pričevanju potomcev Tavčar sam smisla za zemljo v resnici ni imel in je bila njegova ljubezen do nje zgolj deklarativna; vsa vrtna dela pri hiši je namreč prepuščal ženi (Marja Boršnik, Opombe, Ivan Tavčar, *Zbrano delo* 6, 80).

13 »/l/n če pride v vas, se vleče za njo rep zdravih in debelih otrok – mislim, da jih je sedem. Blagor ji, da je blagoslovljena, zakaj od tega blagoslova živi slovenska zemlja!«

14 Tipičen zgled je *Jara gospoda* (1893) Janka Kersnika. V Tavčarjevi zgodnji kratki prozi s smrtjo plača kmečko dekle, ki se speča z meščanom (*Margareta*, 1875), uspe pa *Holekova Nežika* (1876), ki odide v mesto, vendar pripovedovalec nad njeno usodo ni navdušen. — Med stranskimi osebami izvede Tavčar še eno socialno pomiritev: pobotata se revni kmet Skalar in bogati kmet Kalar. Iz etimologije njunih imen sicer lahko razberemo smer Tavčarjevih simpatij (*skala* je trdno in pozitivno, *kal* 'mlaka' je motno in negativno), vendar je očitnejša njegova težnja, da že z izbiro podob-



Fotografija Presečnikove družine iz filma *Cvetje v jeseni*

Tavčarjev klic k poenotenju[15] korak nazaj v socialnem življenju. Projekt pomirjenja ni uspel niti pri Auerbachu[16] niti pri Tavčarju 70 let pozneje.

Tavčarjeva literarna tematizacija kmetstva in meščanstva ima tudi avtobiografsko podlago. Bil je iz revne kmečke družine in je otroštvo preživel na vasi, v zrelih letih pa sta z ženo kupila bogato posestvo na deželi in se v starosti preselila tja. Sicer je bil Tavčar meščan, celo zgled uspešne meščanske kariere: študiran, z meščanskim poklicem, ki mu je prinašal lepe zaslužke, poročil se je z eno najbogatejših ljubljanskih nevest in predsedoval bančnemu upravnemu svetu. Bil je slovenski kulturni in politični prvak: ljubljanski župan, po koncu 1. svetovne vojne poslanec ustavodajne skupščine, član Narodne vlade, minister za prehrano (torej ključna oseba pri formiranju nove slovenske državnosti), vodja slovenske liberalne stranke in vodilni liberalni publicist. Vsa ta dejavnost je močno presegala njegov pisateljski angažma, zato je po svoje krivično, da ga poznamo skoraj izključno kot pisatelja in v skladu s prepričanjem o večvrednosti pisateljevanja domnevamo, da so njegova pozna dela izraz spoznanja, kako narobe je ravnal v zgodnejših letih, ko je svoje najboljše moči posvečal ekonomiji in politiki, namesto da bi jih investiral v umetnost. Tavčar je svojo pisateljsko dejavnost podrejal vsemu drugemu in jo inštrumentaliziral za dosego zastavljenih političnih, ekonomskih, nacionalnih in kulturnih ciljev in *Cvetje v jeseni* pri tem ne more biti nobena izjema.

Povest želi zgladiti nasprotja med mestno in kmečko kulturo, vendar je od vsega začetka jasno, da so njene simpatije, vsaj deklarativno, na kmečki strani. »Kmet je kralj,« se začne tretje poglavje pripovedi, ki na vsakem koraku idealizira kmečko življenje, poudarja njegovo pristnost, zdravje in lepoto, medtem ko meščanstvu namenja samo ostro kritiko in ga skozi kmečka usta označi kot goljufijo. Za združitev kmetstva in meščanstva bi se moralo spremeniti samo meščanstvo, se odpovedati svojim številnim napakam in se zgledovati pri kmetstvu. Z liberalizmom kot meščansko ideologijo te ideje ne znam povezati.[17]

Kljub nevestini smrti konec povesti ni čisto resignativen. Žalost porivata v kot dve rečí: zapoznelo rojstvo Metinega bratca in sklepni optimistični apel pripovedovalca. Reprodukcija starih je

---

nih imen sprtih kmetov pokaže, kako med revnimi in bogatimi ni usodnih razlik in da je družbeni sporazum med njimi mogoč.

15 »/N/aj izginejo tisti zidovi, ki ločijo dandanes našega kmeta od naših mest!«

16 Mišljen je njegov roman *Die Frau Professorin*, 1846.

17 Timothy Pogačar piše, da se je Tavčar proti koncu svojega življenja odpovedal liberalnemu mišljenju, ki temelji na razsvetljenskem racionalizmu (The Liberal Category of Self in the Slovene Writer and Politician Ivan Tavčar's Works, referat na XVI. Balkan and South Slavic Conference, Banff 3. maja 2008; podobno tudi v članku Liberalizem in slovenska literatura: roman Ivana Tavčarja Visoška kronika, *Slovenski roman* (Obdobja 21 – Metode in zvrsti), Ljubljana: Filozofska fakulteta 2003, 37–47; http://www.centerslo.net/files/File/simpozij/sim21/pogacar.pdf.

ublažila spodrsljaj v reprodukciji mladih: je nauk tega nenačrtovanega rojstva, naj kmetstvo raje kar samo, brez pomoči iz meščanskih vrst skrbi za regeneracijo naroda? Drugi popravek žalostnega konca, programsko obarvana pripovedovalčeva izjava v sklepu, naj bodo uspešni drugi bodoči meščansko-kmečki zakoni, če že njegov ni mogel biti,[18] pa odpira možnost nadaljnjih literarnih eksperimentov na to temo.[19]

Tavčarjevo zgodbo o meščanu, ki se odpravi na kmete po zdravje, je komentiral tudi koroški nemški domačijski pisatelj Josef Friedrich Perkonig, ki je enemu svojih junakov namenil podobno usodo. Perkonig, po očetu Slovenec, je v romanu *Bergsegen* (*Blagoslov gora*) leta 1928 poslal svojega junaka, blaziranega celovškega meščana, na zdravljenje v idilično gorsko vasico na severni strani Karavank. Tudi tu se je nemožnost ljubezenske zveze med kultiviranim meščanom in primitivno kmetico, ki je povrhu Slovenka s pomenljivim imenom Ljuba Jugova, izkazala s smrtjo lepega dekleta v snežnem metežu. Perkonig, ki je bil pred 2. svetovno vojno do Slovencev sovražno razpoložen, se je po vojni skušal odkupiti s promoviranjem slovenske književnosti v nemškem prostoru. Sodeloval je pri prevodu *Cvetja v jeseni* v nemščino in ga v spremni besedi[20] opisal kot arkadično »pesem o blagoslovu zemlje«. Čeprav je Tavčarjev »blagoslov zemlje« izšel 11 let pred Perkonigovim »blagoslovom gora« in istega leta kot vzorčni roman norveškega pisatelja Knuta Hamsuna s podobnim naslovom,[21] je Perkonig slovenski književnosti očital zamudništvo pri tematizaciji »domače grude« in slepoto za nevarnosti, ki jih kmečki kulturi prinaša zunanji svet. Hamsun je občudoval nacizem in bil zaradi kolaboracije po vojni kaznovan, zato je bila Perkonigova asociacija na njegovo pisanje Tavčarju medvedja usluga.

V kriznem času okrog 1. in 2. svetovne vojne je slovenska proza sproducirala še nekaj nenavadnih socialnih predlogov, vendar nobeden ni bil tako radikalen kot Tavčarjev. V *Gadjem gnezdu* (1918) Vladimirja Levstika se slovenski kmečki dom brani tuje, tj. avstro-ogrske vojske in mesta, ki je v nemških in židovskih rokah. Namesto da bi se posvetil svojemu meščanskemu poklicu, gospodarstvo na kmetiji prevzame najmlajši študirani sin gruntarice, ker tako zahteva od njega interes nacionalnega preživetja. Roman Draga Ulage *Bele zvezde*, ki je izšel v predzadnjem letu 2. svetovne vojne, ponavlja Tavčarjev socialni eksperiment. Ker utopični poskus vrnitve meščanskega moškega na kmete ni uspel, je Ulaga testiral programsko selitev tovarnarjeve hčerke na kmete. Tokrat zveza po mučnih nesoglasjih vendarle uspe in mladi par dobi potomstvo, vendar niti v tem izjemnem primeru ne gre za pravo meščansko-kmečko zvezo, saj sta mlada dva oba študirana, ženin pa je veleposestnik, torej spada bolj med podeželsko gospodo kot med kmete.

Iz šole imamo v spominu, da je bil Tavčar pomemben tvorec žanra kmečke povesti, čeprav je *Cvetje v jeseni* njegovo edino tako daljše delo, pač zaradi njegovega cikla kratkih pripovednih »slik iz loškega pogorja« z naslovom *Med gorami* (1876–1888), ki literarni zgodovini služi za zgled uspelega realizma. Literarna zgodovina je namreč cenila in poudarjala kratko prozo, v kateri so

---

18 »Ni se mi sicer posrečilo, ali vzlic temu upam, da mi bodočnost prinese mnogo posnemovalcev.«

19 Edina kritika takoj po izidu (Niko Bartulović v *Književnem jugu* 16. 2. 1918) je to zaključno tendenco ironizirala kot neokusno priporočilo slovenskim ženitnim agencijam.

20 Josef Friedrich Perkonig, Ivan Tavčar und die »Herbstblüte«, Ivan Tavčar, *Herbstblüte*, 1947, 5–14.

21 Hamsunov roman *Markens Grøde* (1917) so 1918 Nemci prevedli kot *Segen der Erde*, Slovenci pa 1929 z *Blagoslov zemlje*; leta 1920 je zanj dobil Nobelovo nagrado.

se dogajale stilne inovacije, neprimerno bolj kot daljša pripovedna dela. Med literarnozgodovinske mite, ki jih je avtor sam pomagal ustvarjati, sodi, da mu je bila kmečka snov bolj pri srcu kot meščanska ali plemiška (s tem je utrjeval predstavo o kmetstvu, ki je trajni nacionalni regenerativni potencial), kar je težko združiti s podatkom, da je dal največ od sebe v okviru žanra zgodovinske povesti in romana, s plemstvom in meščanstvom v glavnih vlogah.

Junaku v *Cvetju v jeseni* gre tako, kot je v žanru kmečke povesti običajno, za prevzem gospodarstva na kmetiji, kljub temu pa je povest v marsičem nestandardna. Netipično je, 1. da je kandidat za prevzem kmečkega gospodarstva meščan, 2. da ni več prav mlad in 3. da se želi poročiti na svoje. O prvi posebnosti smo že govorili. Druga posebnost zadeva žanrsko pravilo, da star kandidat nima možnosti za prevzem gospodarstva, saj predstavlja preveliko tveganje pri zahtevi biološke reprodukcije v okviru doma. Cankarjev stari hlapec Jernej (*Hlapec Jernej*, 1907) je npr. žrtev te zakonitosti, ker kmečka povest pripisuje opoziciji staro-mlado usodnejši pomen kot opoziciji dobro-slabo. Tudi Tavčar že z naslovom dopoveduje (jesen dešifriramo kot *jesen življenja*, tj. starost), da glavni junak Janez ne more biti pravi kandidat za ustanovitev novega kmečkega doma, ker je prestar. Začuda pa ostareli junak ne konča tako žalostno kot njegovi predhodniki v žanru, ampak namesto njega umre mlada kmečka nevesta. Je avtor s tem, ko je za smrt določil kmečko ljubico, hotel prikriti ženinovo neprimernost in zvaliti odgovornost nanjo? Kaj pa če je za neizpeljano poroko in neuspelo pokmetenje kriva tretja posebnost povesti, to je napaka v socialnem načrtu ekspanzije v novi dom? Ustanavljanje novega doma je v slovenski kmečki povesti dokaj redek pojav, želje po novem domu v tujini, kakor jih ubeseduje izseljenska povest, pa so celo dosledno zapisane negativnemu izidu.[22] Bivši lastnik kmetije, ki jo je kupil junak *Cvetja v jeseni*, se je zaradi socialne stiske odločil izseliti v Ameriko, kar pomeni, da bi sreča Janeza in Mete temeljila na sosedovi nesreči, to pa bi bila prevelika moralna hipoteka. Na neustrezni etični podlagi pač ni mogoče graditi novega doma.

Nenavadni zaključek povesti vzbuja v bralcu dvom glede razlogov, ki jih zanj navaja pripovedovalec.[23] Z današnjega stališča bi bilo lahko moteče, da je nevesta njegova sorodnica, bratrančeva hči (mala nečakinja), vendar si ne ljubimca ne okolica s tem ne belijo glave. Najsumljivejše so junakove in pripovedovalčeve lamentacije o preveliki starostni razliki med ljubimcema, skratka da je ženin Janez prestar. Pa poglejmo: Meta jih ima 17, Janez pa 38. Dvajset let razlike res ni malo, vendar nič posebnega za konec 19. stoletja, ko se zgodba odvija. Ker je v povesti obilo avtobiografskega,[24] je dovoljena naslednja vzporednica. Tavčar, ki se je ženil leta 1887, pri svojih 36 letih, je bil 17 let starejši od neveste Franje Košenini, ki jih je tedaj štela 19. Med modeli za stranske osebe v povesti sta še dva hujša primera: v prvem se dekle pri 23 letih poroči z 62-letnim kramarjem (39 let razlike!), v drugem pa se 21-letna nevesta poroči z 48-letnikom.[25]

---

22 V nemški izseljenski povesti je to čisto drugače.

23 O neskladju med idejno in zgodbeno razsežnostjo povesti govori tudi Taras Kermauner (Ideološka struktura Cvetja v jeseni, *Jezik in slovstvo* 1973/74, 79–87). *Cvetje v jeseni* mu je »zgodba, ki samo sebe zanika«. Tavčar je morda res hotel napisati tradicionalno kmečko povest o meščanu, ki se umakne na kmete (tema je bila v evropski književnosti poznana, pri nas so jo že prej artikulirali Stritar, Jurčič in Mencinger), nastalo pa je kompleksno in skoraj modernistično besedilo.

24 Pripovedovalec se kljub drugačnemu imenu (Janez Kosem) deklarira kot pisatelj Ivan Tavčar; model za Meto naj bi bila Tavčarjeva sestrična Nežka Perko, ki je bil vanjo zaljubljen kot otrok in je zgodaj umrla.

25 Marja Boršnik, Opombe, Ivan Tavčar, *Zbrano delo* 6, 372, 376.

Junakovih 38 let nikakor ni mogoče imeti za »jesen življenja«, ampak kvečjemu za njegov »poldan«, in naslov povesti že ne more meriti nanje. Nad svojo starostjo sicer jamra Janez[26] tako, kot je v njegovih letih jamral Tavčar,[27] a ni prav verjeti ne enemu ne drugemu, saj Janez vendar premaga mlajše v košnji in pretepu, vitalni Tavčar pa je po poroki šele vstopil v svoje najbolj aktivno obdobje. Junakove tožbe zaradi starosti so le kamuflaža (krinka, alibi, izgovor, sprenevedanje), ki prikriva pravi pomen naslovne metafore »cvetje v jeseni«.

Na kaj bi lahko meril naslov povesti, če ne na ljubezen v poznih letih? Preverimo, v kakšnih zvezah se pojavljata besedi *cvetje* in *cveteti*. Niz *cvet** zapiše Tavčar 27-krat, konkretno govori o hudičelah (rododendronu), murkah, jagodovem cvetu, ženinčku (zvončku), zvezdicah (planikah), in Kristusovih srajčkah; zadnje štiri so bele barve in asociirajo na nedolžnost. Kako je izbiral med cvetjem, da bi bolje ustrezalo simbolnemu sporočilu, je videti iz sprememb v rokopisu.[28] Nihal je med cvetjem rdečih jagod in Kristusovih srajčk in se naposled odločil za slednje. Te najde Meta pozno jeseni, ko ne cveti nobena druga roža več, na Blegošu, v trenutku, ko ji Janez razodene svoje načrte. Ker se Janez s temi rožami izrecno primerja,[29] smemo trditi, da so naslovno »cvetje v jeseni« rože z imenom **Kristusove srajčke**.[30]

Botanično ime Kristusovih srajčk je močvirska samoperka ali močvirska mirta.[31] Danes je zaščitena, svojčas pa so jo uporabljali za zdravljenje epilepsije in živčnih napadov, za rane, pri boleznih oči, jeter in žolča (od tod nemški izraz *Leberblume*), kot blažilo pri krčih, skratka za pomiritev.[32] Menda so jo študentje poklanjali svojim izvoljenkam, od tod nemški sinonim *Studentenröschen*. Latinsko se ji reče *Parnassia palustra* 'močvirska parnasovka', angleško pa *Grass of Parnassus*. Roža ima en sam srčasto oblikovan stebelni list (zato še en nemški sinonim *Sumpf-Herzblatt*) in en sam bel cvet. Srčasti stebelni list se povezuje z Metino srčno hibo, roža pa ustreza Meti tudi s svojim zdravilnim učinkom, saj jo v trenutku ljubezenskega razburjenja pomiri. Še bolj verjetno pa se zdi, da jo je Tavčar izbral zato, ker je s svojim latinskim imenom in cvetenjem v jesenskem času simbolizirala njegovo pozno literarno dejavnost. Ker *Parnassia palustra* priziva v

---

26 Janez Meti pokloni lectovo srce s pomenljivo Jenkovo pesmico: »Snoči je jokala, / dan's ni vesela, / to bo še stokala, / starca je vzela.« Ali: »Teh osemintrideset let mi je tičalo neprijetno v kosteh: spodaj se mi je pričenjalo telo že nekako nesimetrično zaokrožati, zgoraj ob sencih pa je že nekaj sivelo, kakor pozimi, če leži ivje na vejevju.« Svoje razmerje z Meto primerja s svetopisemskim motivom Suzane in pohotnih starcev: »Jezil sem se sam na sebe, da sem mogel tako čisto pozabiti svojih let in da sem se obnašal kakor smešni starec, ki je lazil nekdaj za Suzano, ko se je kopala.« (Prim. *Dan* 13, 15–18.) In še: »Bil bi ji lahko oče, ali sedaj naj jo vzamem? Morda kakor kralj David Moabičanko, da ga je grela v postelji?« Pri tem bibličnem motivu je Tavčar nekaj pomešal, saj se je z Moabko spečal le kralj Salomon in ne David, pa še s problemom starosti ni povezan, ampak gre za problem poroke s tujo žensko.

27 V predporočni korespondenci z bodočo ženo Franjo.

28 Ohranjena sta dva rokopisa in en tipkopis; tipkarica na ljubljanskem magistratu se spominja, da ji je Tavčar narekoval povest med oddaljenim grmenje topov na avstrijsko-italijanski fronti.

29 »Tak sem kot tole: sedaj pred zimo cvete in kaj bo iz tega? Cvet odpade in prav nič ne bo iz tega.«

30 Kristusovih srajčk ne smemo zamenjati s podobnim imenom Marijine srajčke (tudi bohkova srajčka), ki označuje podlesno vetrnico, lat. *Anemone memorosa*, in cveti spomladi.

31 Simbolni pomen samoperke ni le stvar literarnozgodovinskih špekulacij, ampak tudi aktualna pisateljska tema: »/K/ar samoperka bi bila. Skriva se v naslovu čudovite Tavčarjeve knjige, njeno latinsko ime pa je izpeljano iz Parnasa, gore pesnikov. Rase po vlažnih pustih travnikih in ko cveti, nam s svojimi velikimi belimi sivkasto progastimi cvetovi sporoča, da je prišla jesen. Moj najljubši letni čas.« (RazkritOdkrito – blogerska zvezda Jana Lumnus – Intervju, http://www.ednevnik.si/entry.php?u=razkritOdkrito&e_id=59632, 24. 4. 2008).

32 Sumpf-Herzblatt, *Heilkräuter Seiten*, http://www.heilkraeuter.de.

zavest grško goro pesnikov Parnas, imamo lahko *Cvetje v jeseni* za avtopoetski naslov. Ne nanaša se torej na 38 junakovih let, ampak na 66 pisateljevih let. Naslov razodeva, da je Tavčar v ljubezensko zgodbo vpletel zgodbo svoje pisateljske ambicije, kar je v pogovoru z Izidorjem Cankarjem tudi priznal. V pozni ustvarjalni izbruh so ga »prisilili več ali manj politični nagibi«, to je občutek, da so ga njegovi mlajši strankarski kolegi zaradi starosti že odpisali, še bolj pa to, da pri *Ljubljanskem zvonu* ne računajo več na njegovo literarno sodelovanje: »Moja samoljubna zavest pa je, da take reči silno nerad poslušam. Zatorej sem napisal 'Cvetje v jeseni'.«[33] Tavčar je povest napisal, da bi dokazal svojo pisateljsko kondicijo in vitalnost.

Naslovna metafora »cvetje v jeseni« seveda do neke mere ustreza tudi zapozneli ljubezni, sicer Tavčar ne bi izgubljal toliko besed na to temo. Vendar se zdi, da je Janez pretiraval s starostnimi skrbmi zato, da bi ga sogovorniki potolažili in ga potrdili v tihem prepričanju, da je še v najboljših letih.[34] Zakaj še je Tavčar s poudarjanjem starosti zavajal bralca stran od prikrivane alternativne resnice naslovne metafore? Malo gotovo zato, ker je zrasla iz nespodobno močnega avtorskega samoljubja, gotovo pa tudi zato, da bi napravil besedilo sporočilno kompleksno in interpretativno enigmatično ter z obojim povečal njegovo umetniško vrednost. Na prvi pogled se zdi tale interpretativna inovacija, ki naslovno cvetje, parnasovke, razglaša za metaforo Tavčarjeve pozne literarne ustvarjalnosti, nenavadna ali celo neprepričljiva, vendar táko opomenjanje besedil v literarni zgodovini ni nič nenavadnega, pomislimo samo na zgodbo Prešernovega *Krsta pri Savici* (1836), ki nam je od Cooperjeve razlage dalje tudi metafora pesnikove poetološke odločitve.[35] Interpretacijsko sorodstvo *Cvetja v jeseni* s *Krstom pri Savici* utrjuje kanonski značaj poznega cvetja s Tavčarjevega literarnega vrta.



Meta in Janez iz filma *Cvetje v jeseni*

---

33 Izidor Cankar, *Obiski*, Ljubljana: Nova založba 1920. Samoljubnemu Tavčarju se je obesil nos, ker ga novi urednik *Ljubljanskega zvona* Oton Župančič ni osebno povabil k sodelovanju.

34 »Kdor me je srečal, mi je silil pod nos, kako krepak in mlad sem videti«; »pljuča kakor hlod, srce kakor risovo in tudi jetra so se prav čedno skrčila do svojega dopustnega obsega«; »Tak si kot roža.« Tudi sam zase pravi: »/Ž/ilava moč se je pretakala po mojih udih in nisem se kmalu zbal nasprotnika.«

35 Črtomir je metafora Prešernove pesniške usode: tako kot je Črtomir v 8. stoletju sprejel krščanstvo, tako je Prešeren v 19. stoletju sprejel eminentne romanske pesniške oblike – oboje je bilo nujno za uvrstitev Slovencev med kulturne nacije (Henry R. Cooper, *Francè Prešeren*, Boston: Twayne 1981). S poetološko razlago se spogleduje tudi France Bernik s trditvijo, da je Metina smrt znamenje pisateljeve ustvarjalne nemoči, da bi »erotiko pripeljal do skrajne meje spre/jem/ljivosti« (France Bernik, Erotika v nekaterih Tavčarjevih delih, *Slavistična revija* 22/1 (1974), 41–53). Z drugimi besedami: da bo živela literatura, mora umreti osebna ljubezenska sreča.

Stojan Pelko
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 778.53:821.163.6-32 Tavčar I.:929 Klopčič M.

Cvetje v jeseni Matjaža Klopčiča

Matjaž Klopčič je dosledno razgrajeval *svoj lastni medij na prafaktorje*: vračal je gibljive, kinemato-grafske slike nazaj na njihov foto-grafski izvor, v gibanju iskal sledi svetlobe; ločeval videno od slišanega in gledanje od izrekanja – vse le zato, da je drobce in odkruške *po svoje gradil nazaj*, sestavljal nove volumne in čase, dobesedno *gradil film*. Zato velja o njegovi avtorski poetiki tudi ob *Cvetju o jeseni* govoriti kot o svojevrstni *arhitekturi vidnosti*.

Matjaž Klopčič consistently broke down the medium in which he worked into its most basic elements: he returned cinemato-graphic images back to their photo-graphic origin, seeking traces of light in movement; he separated what was seen from that which was heard and watching from enunciating, only to re-build these fragments back in his own way, putting together volumes and times, literally constructing film. This is why, with regard to his poetics, even in the case of *Autumn Blossoms*, we can talk about a unique architecture of visibility.

Ko sem se septembra 2003 z gospodom Matjažem Klopčičem par večerov zapored, na podstrehi v Rožni dolini, ob Chetu Bakerju in whiskyju iz porcelanastih skodelic, pogovarjal za *Literaturo*, mi je kot enega svojih ključnih literarnih vzgibov omenil pisma Scotta Fitzgeralda hčerki Scottie. Povedal je, da se mu zdi to morda najboljša in najlepša knjiga vzgojiteljica – in da se je tudi sam skušal marsičesa naučiti iz teh sijajnih pisem. Med vsemi nasveti, ki jih je oče Fitzgerald zapisal svoji Scottie, mi je tedaj gospod Klopčič iz glave citiral očetovo opozorilo – in posvetilo – hčerki: »Da bi postala nekaj več kot samo naključje na svetu.« Ko sem pozneje večkrat poslušal posnetek pogovora in redigiral njegov zapis, mi je ta stavek odzvanjal v glavi kot boleča artikulacija ambicije slehernega ustvarjalca, skupaj z njegovim samospraševanjem: »Do kod seže pravica do sanjarij mladega človeka, kdaj se upanja na blestečo bodočnost pričnejo krhati, lomiti, izgubljati?«

To ambicijo gre v primeru Klopčičevega opusa brati v kombinaciji s stavkom, ki ga je zapisal v besedilu ob Vidorjevi *Množici* (Klopčič 1998: 43), z njim pa opisal svoj režijski *credo* ob *Gospodični Mary*: »Nikoli nisem ničesar naredil slučajno.« Če torej hočeš postati nekaj več kot samo naključje na svetu, ne smeš nikoli ničesar storiti po naključju. Nemogoča zahteva, a fascinantna v svoji zahtevnosti. Nikoli ne popuščaj, še najmanj prav svoji želji.

In ker je Klopčič po svojih novovalovskih začetkih in modernističnih eksperimentih v šestdesetih letih 20. stoletja zares osvojil široko slovensko občinstvo šele leta 1973 s klasično priredbo Tavčarjevega *Cvetja v jeseni* za film in televizijo – in to osvojil tako dobesedno, da večini danes ob omembi njegovega imena najprej pride na misel Milena Zupančič kot Meta in sloviti glasbeni motiv Urbana Kodra na citrah – so me v najinem razgovoru zanimali pogoji nastanka te mojstrovine, še prav posebej Metin sloviti stavek, *mož in žena vse življenje*.

> Ko smo ga snemali, ni nikogar zares zanimal. Zdel se jim je nek obvezen repertoaren program, zavezan Tavčarju. Kar bo, pa bo. Prvi scenarij je bil relativno slab. Takoj sem vedel, da ga moram popraviti. V dveh mesecih sem ga kompletno predelal. Potem sem se odločil, da bom zasedel Bibiča. Nikogar nismo prav veliko brigali. Sam sem pa ta film delal z maksimalno močjo in intuicijo. Če bi rekel, da tega ni bilo, bi se zlagal. Njen zadnji stavek sem našel pa kar tam, v Poljanski dolini. Vzel sem ga iz Tavčarja – »Mož in žena za vse življenje.« – ga povedal Mileni, in smo ga kar posneli, tam, na licu mesta se je rodil.[1]

Da bi torej lahko razumeli *Cvetje v jeseni*, moramo na nek način misliti dvoje: režiserja, ki ničesar ne naredi po naključju, in situacijo, ki je eno samo naključje – *kar bo, pa bo*. Če naj razumemo to neizogibno dvojnost, to svojevrstno prekletstvo samega filmskega procesa, moramo najprej razumeti, katera moč in intuicija se je dotlej nakopičila v Klopčičevem avtorskem opusu, nato pa poskusiti detektirati tiste momente v filmu *Cvetje v jeseni*, ki bi jim lahko pripisali kvintesenčno moč simbola filma. Lotevam se torej svojevrstne dvojne analize: najprej historične geneze nekega avtorskega opusa, nato pa formalne analize enega filmskega dela. Upam, da bo iz obeh mogoče na koncu sestaviti nekatere formalne poteze celega opusa – in v njih razbrati unikatnost avtorja.

Preglejmo najprej na hitro etape njegove biografije. Matjaž Klopčič se je rodil leta 1934. Njegovi prvi spomini na film segajo v prva leta druge svetovne vojne, ko v dvorani Matice vidi *Čarovnika iz Oza*. Ker je oče Mile pri partizanih, mamo pa odpeljejo v internacijo, preživita z bratom vojna leta razseljena po Ljubljani. Ljubljano pod italijansko okupacijo pozneje uprizori najprej v *Sedmini* (1969), nato pa, dobesedno testamentarno, v svojem zadnjem celovečernem filmu *Ljubljana je ljubljena* (2005). Študiral je arhitekturo, diplomiral z (nerealiziranim) projektom dvorane Ljubljanske kinoteke. V času študija so njegovi najbližji stiki s filmom sabljaški tečaj za ekipo *Jare gospode* (Bojan Stupica, 1953), asistenca scenografu Niku Matulu za film *Ne čakaj na maj* (1957) ter izpis špice za Groblerjev film *Dobro morje* (1958).

Leta 1959 posname svoj prvi kratki film, *Na sončni strani ceste*. S štipendijo za učenje francoskega jezika preživi eno leto (1963/64) v Parizu, kjer obiskuje po več predstav dnevno v Kinoteki v Palači Chaillot. S celovečercem debitira leta 1967 – in to kar z dvema v enem letu. *Zgodba, ki je ni* in *Na papirnatih avionih* ga takoj vpneta v neposreden dialog z evropskim avtorskim filmom in njegovimi vodilnimi avtorji, ki se še intenzivira potem, ko o njem prične pisati francoski *Positif* in ko festival v La Rochellu priredi retrospektivo njegovih filmov. Ko *Positif* veliko kasneje, ob stoletnici filma leta 1995, povabi 100 največjih filmskih imen, da se spomnijo svojega najljubšega filma, je med avtorji tudi Klopčič (ki piše o Hitchcockovi *Vrtoglavici*).

Po že omenjenem velikem uspehu *Cvetja v jeseni* leta 1973 se s filmom *Strah* (1974) vrne v čas ljubljanskega potresa, z *Vdovstvom Karoline Žašler* (1976) seže na sam rob socialnega, črnega filma, z *Iskanji* (1979) pa uprizori potopisni roman Izidorja Cankarja *S poti*. Film *Dediščina* (1984) je posvetilo družinski tradiciji v Zagorju, *Moj ata socialistični kulak* (1987) pa – po *Žašlerci* – še drugo sodelovanje s Tonetom Partljičem. Svojo avtorsko poetiko preskuša tudi na televiziji: življenje slikarja Jožefa Petkovška postavi v *Norega malarja* (1978), iz Kocbekovega *Strahu in poguma* izbere *Črno orhidejo* (1989), pri Filipu Kumbatoviču najde navdih za *Gospodično Mary* (1992), pri Šeligu pa scenarij za *Triptih Agathe Scwartzkobler* (1996).

---

1 Z Lolo Montes na rojstni dan, intervju z Matjažem Klopčičem, *Literatura* 147 (2003).

Klopčič je vse do konca svojih moči predaval filmsko režijo na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, med knjižnimi naslovi pa je poleg knjižice o Maxu Ophulsu za Kinoteko (1982) svoje spise o filmih in spomine zbral v knjigi *Filmi, ki jih imam rad* (Slovenska kinoteka, 1998). Večina teh tekstov je do nas na Ekranu, ki sem ga takrat urejal, prihajala na eni sami floppy disketi, ki je potovala na uredništvo *Ekrana* in nazaj v Rožno dolino vsakič, ko je bilo treba oddati novo poglavje serije esejev *Kako razumeti film?* – ker je imel gospod režiser težave s sejvanjem ... Tudi sicer ne morem iz tega spominskega spisa in predavanja povsem izločiti osebnih podob, saj v spominu nanj čisto običajne podobe postajajo zelo intenzivne, predvsem pa nepojmljivo filmske. Ko danes npr. gledam njegov sploh prvi kratki film, *Na sončni strani ulice*, imam ves čas pred očmi Klopčičevo ganljivo natančno snemalno knjigo, ki jo je – tedaj še mladi študent arhitekture – pripravil za svoj prvenec. Danes je videti skoraj kot spominska knjiga, ki so si jih nekoč druga drugi pisale najstnice: lepa pisava, nekaj slik, tu in tam kak izrezek iz časopisa – in veliko, veliko strasti. Kadarkoli sem potem od blizu pogledal v Klopčičev opus, sem povsod najdeval ta izjemen splet izbranih besed, intenzivnih podob in širine duha.

Zato ga je naša generacija neizmerno potrebovala: da se za nas spominja prihodnosti, da – kot v Kubrickovi *Odiseji 2001* – za nas spaja monolite civilizacije s pogledom onstran časa. Ni nam bilo težko imeti rad *Iskanj* – toda potrebovali smo čas, da odrastemo za *Zgodbo, ki je ni*. Vedeli smo, za kaj gre v *Sedmini*, toda kot da bi se morali vsi skupaj malo postarati, da bi znali ceniti vso radikalnost novovalovskega modernizma filma *Na papirnatih avionih*. V najbolj intimnih trenutkih tega najbolj intimnega filma je Klopčič svoj medij gibljivih podob razgradil nazaj na serijo statičnih fotografij – in se morda prav v tej radikalni drži najbolj približal jedru filma, ki je v tem, da *ujame čas*.

Zato bom tudi sam v tem spisu malo nihal sem ter tja: se »potopil« v analizo ene podobe ali prizora in se nato skušal povzpeti nazaj na gladino opusa. Morda se bo celo izkazalo, da je pri Klopčiču, kot pri mnogih velikih avtorjih, vsa resnica prav na površini, v registru vidnega – le da tja prikliče reči, ki jih sicer brez njega sploh ne bi videli.

Ko točno po eni uri filma (znova) zazvenijo citre Urbana Kodra in ko Polde Bibič Mileni Zupančičevi reče: »Samo za naju,« smo na pragu zagotovo najmočnejšega prizora celega *Cvetja*. Kar ga dela za antologijskega, ni toliko njun solo ples niti njena anticipacija finalne usodne srčne bolečine (»Nekaj me stiska pri srcu«), temveč dejstvo, da nam je ta prizor posredovan najprej prek vrste gledalcev, nato pa celo prek še bolj radikalnega off-a, katerega nemogoče mesto zaseda Ciganka Maruša, ta večna nomadka.

Poglejmo najprej, kako se je prizora lotil pisatelj Ivan Tavčar:

> Ko sva plesala, je stalo ob strani vse polno gledalca. Vsi so se v duhu udeleževali plesa. Danijel je kričal: »Suči jo!«. Jakopin pa: »Dobre volje, Janez!«
> Meti so rože cvetele po obrazu in po vratu, posebno kadar sem med plesom udaril z nogo ob tla, da se je vse zatreslo.«

Vse to najdemo tudi pri Klopčiču: njen cvetoči obraz, njegovo tolčenje s petami, predvsem pa poglede in glasove gledalcev. Temu delu bi lahko za šalo rekli »participativna demokracija«, saj nam je pomen njunega plesa dejansko posredovan preko pogledov in komentarjev gledalcev –

preko vektorjev torej, ki posegajo nazaj v samo sliko, četudi so usmerjeni z njenega roba. A Klopčič temu »stranskemu« pogledu doda specifično filmski, dobesedno »onostranski« pogled. Najde ga v figuri Ciganke, ki jo igra Ivanka Mežanova. Njen pogled ne gleda več *nazaj* na prizorišče, ni običajen pogled iz off-a v sliko. Nasprotno, je dobesedno pogled onstran, je pogled v samo zunanjost polja, v *hors-champs*. Ko je zazrta nekam v daljavo in ko si v brado vzneseno mrmra: »Kako je lepa, kako je lepa!« (česar v knjigi ne najdemo), se nam odpira neka zunajprostorska in čezčasovna razsežnost, ki ji lahko na ta način (da je evocirana v sliki in *hkrati* sega radikalno čez njen rob) pridemo na sled dejansko samo v filmskih gibljivih podobah. Fascinantnost tega pogleda je, da je enako neznosen tako za njegovo nosilko kakor za nas same – saj je v njem vpisana *hkratnost* navdušenja nad neizmernim Metinim veseljem in slutnja nesrečnega konca te ljubezni. Podoba je premočna za Cigankin pogled: zato mora iti proč, zreti drugam. Toda prav v pogledu stran in onstran se razpre tisti čas, ki idilično »celo« podobo razcepi, odtisne vanjo senco dvoma, tako težko slutnjo, da najprej pod njeno težo klone Maruša – in na prvi pogled povsem iracionalno omahne na kolena sredi travnika, v enem najbolj sublimnih prizorov celega Klopčičevega opusa.

Tam na Gori, po eni uri filma, se tako odvije prizor, ki ima v sebi nekaj globoko orientalskega, če si dovolimo v ta pridevnik speti tako omar-hajamovsko liriko kot kiarostamijevsko vztrajanje na neznosnem same podobe: tega vtisa dejansko ne ustvarja le bogata tkanina Cigankine rute in obleke ter njena molitveno vznesena drža, temveč je v sami evokaciji fizičnega čutenja bolečine ljubezni nekaj Omarja Hajama tudi v tistem poststrukturalističnem pomenu, zaradi katerega nanj presenetljivo naletimo v eseju *Estetska iluzija in deziluzija* Jeana Baudrillarda:

> V nasprotju z modernim praznoverjem o »osvobajanju« je treba reči, da forme ni moč osvoboditi, da figure ni moč osvoboditi. Prav nasprotno, povezuje se ju: edini način za njuno osvobajanje je, da se ju povezuje, to pomeni, da se najde njuno veriženje, nit, ki ju poraja in veže, ki ju nežno povezuje eno z drugim. Sicer pa se povezujejo in porajajo same, umetnost pomeni vstopiti v intimnost tega procesa. »Zate bo bolje, da si z milino zasužnjil enega samega svobodnega človeka, kot da si bil osvobodil tisoč sužnjev« (Omar Hajam).[2]

Ko nas premena glasbe in neposredna bližina Cigankinega obraza odneseta stran od realnega prizorišča, zaslutimo, da je med srečo in nesrečo nežna nit, le *neizprosni rez miline*, še ta včasih opazen le za nazaj. Ko pa se njeno telo nebogljeno zgrudi na tla, nas boli skupaj z njo (Marušo), boli nas za njo (Meto). V tej elipsi, ki pa vso svojo moč črpa prav iz subtilnega razmerja med praznino središča in silovitostjo oboda, se nam tako razkriva eden temeljnih narativnih obrazcev *Cvetja v jeseni*: upati se odmakniti, kadar je najlepše, zanihati kamero, kadar gre najbolj zares, obmolkniti, ko bi bilo treba vse povedati, umreti, ko si najbolj srečen ...

Tragika tega prizora je primerljiva s prizorom Metine smrti. »Mož in žena! Mož in žena vse življenje!« zahlipa Meta v trenutku, ko se ji je življenje izteklo, saj srce ni zdržalo. Projekcija (prihodnosti) se izteče že isti hip, ko se je sploh pričela. In če je moral za ta hipni prehod iz željene prihodnosti v pokopano preteklost na Metinem obrazu Klopčič dobesedno razostriti sliko, jo razstaviti, da ne rečemo dekonstruirati na njene elemente (podobno, kakor jo je vrnil na fotograme v filmu *Na*

---

2 Citirano po slovenskem prevodu Irene Ostrouška v zborniku *Vrzeli filma in arhitekture*, Ljubljana: Slovenska kinoteka 2000, 155.

papirnatih avionih), tedaj je fascinantnost eliptičnega prizora plesa na Gori ta, da se hipni prehod zgodi brez slehernega meta-filmičnega posega: preprosto ostanemo na Cigankinem obrazu – in vse se zgodi v našem pogledu! Šele tedaj lahko rečemo, da se je Klopčič s svojim lastnim jezikom in filmskimi izraznimi sredstvi zares približal Tavčarjevemu opisu: »Vsi so se v duhu udeleževali plesa.« Tudi mi, gledalci na tej strani platna.

Šele ko je dosežena stopnja – ne abstraktnosti, temveč ravno najbolj radikalne konkretnosti – v sliki, na kateri lahko celo paleto emocij razberemo na negibnem obrazu obrobne epizodne igralke, ki zre v daljavo, lahko govorimo o zaresni gledalski »udeležbi v duhu«. V tistem trenutku si upamo brati njene misli, si morda celo potihem šepetati njene nikoli izrečene besede: »Ubogo dekle! Le zakaj je ta svet narejen tako, da bo svojo velikansko srečo morala plačati s še večjo nesrečo!«

Klopčič je na jubilejni celjski projekciji ob 30-letnici filma ponovil, kar mi je zaupal v intervjuju – da je bil v procesu snemanja *Cvetja v jeseni* v najbolj »potentni« fazi in da hkrati od njega niso pričakovali ničesar posebnega, kvečjemu tradicionalno ekranizacijo tradicionalne povesti. Morda je prav to recept za vrhunska, antologijska dela: če ti jih uspe delati v miru, je čisto možno, da boš imel nekoč »vse polno gledalca«.

Kako je torej Matjaž Klopčič prišel do »vse polno gledalcev«, kako je pilil svoj slog od modernističnega eksperimenta do klasične geste? Rekel bi, da tako, da je ves čas, vztrajno in dosledno, *razgrajeval svoj lastni medij na prafaktorje*: vračal gibljive, kinemato-grafske slike nazaj na njihov foto-grafski izvor, v gibanju iskal sledi svetlobe, ločeval videno od slišanega in gledanje od izrekanja – vse le zato, da je te drobce in odkruške lahko *po svoje gradil nazaj*, sestavljal nove volumne in čase, dobesedno *gradil film*. Zato si upam o njegovi avtorski poetiki govoriti kot o svojevrstni *arhitekturi vidnosti*, njegove najuspešnejše filme pa – nalašč heretično in provokativno – primerjati z deli arhitektov. Smo dovolj odprtega duha in senzibilni za umetnost časa, da znamo ne le iskati Paladia in Plečnika v *Gospodični Mary*, ki o vplivih teh dveh arhitektov neposredno, vsebinsko in zgovorno govori – temveč, da si upamo trditi, da *je* kak Klopčičev film (npr. *Sedmina*) žaloben kot Žale, ali da *je* kak drug film (npr. *Iskanja*) tako kompleksen kot NUK?

V najbolj intimnih trenutkih svojih filmov Klopčič svoj medij gibljivih podob razgradi na serijo statičnih fotografij – in se morda prav v tej najbolj razdiralni drži najbolj radikalno približa jedru filma, ki je v tem, da *ujame čas*. Bližje ko je negibnosti zamrznjenega časa, bolj ostro sega v samo jedro strastnega vzgibanja sveta. In bolj ko gremo nazaj skozi Klopčičev opus, bolj se nam kot ključni za njegovo arhitekturo vizije kažejo prav prizori takšnih odbleskov dobe, odkruškov medija, iskrenja duha in bleščečega avtorstva. Če jih kombiniramo še z dnevniškimi zapiski, ugotovimo, da pogosto sovpadejo z avtorjevimi najbolj intimnimi spomini: »Ne bom pozabil, kako so me starši tedaj peljali iz kina. Rahlo je snežilo. Pravljična moč obetov, ki jih je sprožalo belo sneženje: vse je ostajalo odprto, novo,« se v *Filmih, ki jih imam rad* (str. 159) spominja prvega ogleda *Čarovnika iz Oza*.

V filmu *Na papirnatih avionih* se trenutek sneženja v sliki nadaljuje v sneženje same slike: v kristalizacijo filmskega gibanja nazaj na njegove osnovne zamrznjene »snežinke«, na *fotograme*. Moški glas nas s svojo ljubezensko izpovedjo najprej povede nad hiše in ulice mesta, kombinira mehko letenje nad strehami in statične fotografije, vrhunec pa doseže z »razkosanjem« obraza in telesa ljubljene na serijo statičnih fotogramov. A šele ko se zadnji od teh fotogramov premakne,

ljubljena pa oživi, razumemo, da ni šlo za zločin, temveč za visoko pesem o ljubezni, ki je morala spet vse staviti na odsotnost gibanja, da bi lahko ujela tisti mrežnici neujemljivi trenutek, ko uspe niz negibnih sličic proizvesti gibanje, vdahniti življenje, izreči ljubezen. Zato je lahko Klopčič na vprašanje, kaj ga priteguje, kaj privlači, morda celo obseda, odgovoril: »Komaj opazni odtenki strašno naključnih dejanj, ki jih skoraj nikdar ne opazimo.«

Če obstaja pojem, s katerim se je skozi cel avtorski opus in intelektualni razmislek spopadal, tedaj je to prav omenjeni pojem naključja, ki ga je navdušil že v nasvetu Scotta Fitzgeralda hčerki Scottie (»da bi postala nekaj več kot samo naključje na svetu«). A če smo temu nasvetu že našli ustrezno Klopčičevo izjavo, ji velja zdaj priličiti *še podobo*. Najdemo jo prav tako opisano v knjigi spominov: septembra 1963 se je, takoj po odsluženi vojski, s štipendijo znašel v Parizu, v 5. nadstropju hotela Bodočnost, Hotel de l'Avenir: »Jutro v Parizu. Rue Gay-Lussac 52. Stanujem v petem nadstropju. Z malega balkona vidim Panteon, Luksemburški vrt in svojo majhnost v drobni senci na nasprotni steni. Pomaham ji, saj sem dospel v – zame – pravljično mesto.«

Se to dvoje sploh da misliti skupaj? Kar se da skromno stopiti ven iz sebe in pomahati bežni, hipno naključni senci, a obenem samozavestno absolutno ničesar več ne početi po naključju?

Ko se besede in reči odprejo, ko mojstri posluha in pogleda v njih odkrijejo *izjave in vidnosti*, naletijo na lastno mejo. A ta meja, ki jih ločuje, je obenem tudi njihova skupna meja, ki jih sploh šele nepovratno zveže ene z drugimi; najdejo krik v rečeh, senco v glasu ... Tako se kar naenkrat pogovarja literatura z arhitekturo, glasba pa s slikarstvom: film jih žene do skupne meje, da spregovorijo s podobami in upodobijo besede. Kaj besede, pojme! Kot Maruša, ki na steno *Gospodične Mary* riše senco ljubezni. Klopčič se je te meje, kjer telesna masa prehaja v breztelesno duševnost, dotikal skozi cel opus. V *Iskanjih*, na primer, je leta 1979 v filmski upodobitvi potopisa Izidorja Cankarja *S poti* pred Assunto v beneški cerkvi *Dei Frari* pripeljal Borisa Cavazzo in Borisa Juha, dvomečega duhovnika in ciničnega popotnika. Kar se razvije v cerkveni ladji, ni le intelektualni disput o tem, kako je mogoče elemente likovnosti prevajati v verbalno, kako je o vidnostih mogoče sploh kaj reči, temveč tudi izjemno luciden opomin na temeljno historično določenost sleherne izrečene besede: le zakaj hočeš od mene, da to sliko gledam z očmi 16. stoletja, ko pa vendar pokam po vidnih šivih dvajsetega?

Zato je v tem vrtenju filma nazaj treba biti pozoren že na Klopčičev sploh prvi film, 16-minutni prvenec iz leta 1959, *Na sončni strani ceste*. Četudi je videnje mladega študenta arhitekture, ki je lahko svoje dotedanje filmske izkušnje preštel na prste ene roke, mu uspe v zgodbo izrezovalca senčnih portretov na ljubljanskem Tromostovju vnesti vse tisto, kar bomo potem lahko spremljali skozi cel njegov opus: ljubezen do mestnih vedut, izjemen posluh za ozvočenje urbane krajine, predvsem pa nezgrešljiv ustvarjalčev vzgib, da si s senco, pa četudi izstriženo, pribori svoje mesto v sliki. Zato Klopčičeva izjemno natančno pripravljena snemalna knjiga ni le svojevrstna *spominska knjiga prihodnosti*, ampak ob njej tudi zares dojamemo, kaj pomeni, če se izjave, vidnosti, akcije in strasti prepletejo v tako ganljivo gmoto, da ta samo še čaka, kdaj se bo zares zganila v filmske podobo.

Najtežje umljivi paradoks, s katerim nas je najbolj boleče pravzaprav soočila šele njegova smrt, je dejstvo, da se nam pionir filmskega modernizma na Slovenskem kaže kot nekdo »iz stare šole«. Kako je torej mogoče, da so najdrznejši formalni in vsebinski poskusi razpiranja meja medi-

ja gibljivih podob stari petdeset let – in da njihova kristalna svežina ter ledena ostrost posameznih rezov ni niti za fotogram otopela od tedaj, ko jih je mladi avtor enkrat za vselej shranil v kinematografski dispozitiv, v tisto specifično temo med objektivom (kar je) in subjektivom (kar vidim)? Če nas je kaj naučil modernizem, nas je prav tega, kako temeljno je naša percepcija realnosti pogojena s samimi mehanizmi percepcije, kako njena mehanična reprodukcija ne more ostati brez posledic za samo realnost. Walter Benjamin je zato lahko govoril o *optičnem nezavednem* in o tem, kako so kinematografski mehanizmi razpočili našo realnost: morda so res prikovali naš pogled, a so zato razgnali vse naše temnice in odprli možnost neslutenih potovanj.

Kdor je videl Klopčičeve filme, je zelo fizično občutil, da so sestavljeni iz posameznih podob (in zvokov). Lepota teh prizorov je, da vsaka njihova podoba, kot *fraktalni drobec*, nosi s seboj to izkustvo radikalnega razdora, dekonstrukcije. Ko jo vidite posamično, objavljeno v reviji (kot na straneh ali naslovnici Ekrana) ali razstavljeno na monografski razstavi (kot ob Klopčičevem prejemu nagrade Metoda Badjure pred leti v Portorožu), obstaja realna nevarnost, da se vam bo ob vsaki od teh podob ponovno odvrtel cel prizor, sestavil cel film, *re-konstruirala realnost*. Naj gre za veliki plan oči Milene Zupančič ali beneško veduto, za polje nad Blegošem ali strehe ljubljanskih nebotičnikov – vse te podobe nosijo na sebi pogled tistega, ki lahko – kot replikant v filmu *Iztrebljevalec* Ridleya Scotta – suvereno zatrdi: »Videl sem reči, o katerih se vam še sanja ne.« Na nas in naših očeh je, da v teh, času ukradenih podobah prepoznamo ene najlepših zgodb, kar se jih je pripetilo slovenskemu filmu v minulem stoletju. Če bomo dovolj pozorno gledali, bo to zares *Zgodba, ki je* – in ti momenti ne bodo nikoli izgubljeni kot solze v dežju.

Zaradi specifične fraktalne narave Klopčičevih modernističnih podob spomin nanj ni le kinematografski, ampak je dobesedno *topografski*: niso le njegove podobe temeljno zaznamovane s kraji, kjer je snemal (Blegoš, Benetke, Ljubljana), temveč so predvsem kraji, kjer je snemal, za vedno zaznamovani z njegovimi podobami. Na Bledu si želiš, da bi se še kdaj odprla kakšna streha, da bi videl naravnost nebo: v beneški cerkvi *Frari* gledaš na Assunto hkrati z očmi duhovna in svetovljana, predvsem pa ne moreš prek Tromostovja, ne da bi na enem samem, palimpsestno zgoščenem prizorišču hkrati šel po sončni strani ulice (1959), letel na papirnatih avionih (1967) in prečkal ljubljeno Ljubljano (2005). To pomeni ujeti čas: kristalizirati ga v trenutek, zgostiti ga v podobo – in jo projicirati nazaj v prostor, da lahko *preči dobo*. Podoba pride iz dobe, a ostane tudi še po njej. Tako dobimo prav kinematografsko specifične bloke *prostora-časa*. To pomeni poslati *čas na pot*.

Izidor Cankar, čigar potopis *S poti* je Klopčič upodobil v filmu *Iskanja*, takole piše na prvi strani:

> Težko si je misliti večjo razliko, nego je med ljubljanskim septembrskim jutrom in benečanskim septembrskim večerom. Zrak se mi vtihotaplja v sobo kakor lepa godba v srce, kadar sem obupal nad samim seboj in se povprašujem, čemu sem na svetu. In vendar je tudi današnje ljubljansko jutro bilo lepo, kljub tisti mrzli mokroti, ki peče oči.

Lahko bi rekli, da je ves Klopčič v tem Cankarjevem uvodu. Natančneje, v treh stavkih tega uvoda so skrite tri osnovne premise, ki Klopčičevo umetniško gesto delajo vredno najvišje umetnostno-zgodovinske presoje. Delovno bi tem trem premisam lahko rekli *svetovljanstvo*, *svetobolje* in svetloba.

Svetovljanstvo

Na prvi pogled nezamisljivo velika razlika med ljubljanskim jutrom in beneškim večerom je v resnici le način, kako se dve točki spneta v eno in isto daljico – in kako nemerljivo postane primerljivo. Morda je razlika med jutrom in večerom res velika, toda posledica te primerjave je, da so Benetke bliže Ljubljani: pet ur z vlakom, dve in pol z avtomobilom, en sam hipen rez s filmskim trakom ... Klopčičevo *svetovljanstvo* je v prvi vrsti prav v tem, da domnevno periferno, celo provincialno Ljubljano vpenja v daljice, katerih druga stran meri v Benetke in Pariz, Rim in Grčijo, Dunaj in Berlin. Merilo pa kar naenkrat niso več prostori, temveč časi: jutro tu, večer tam; doba krize in čas razcveta; mlado in Stari; potres in razsvetljenje. Iz te vpetosti v časovne daljice, ki s svojim svetovljanstvom presegajo lokalne prostorske okvirje, so se rodili tako različni filmi, kot so post-maturantski potopis *Zadnja šolska naloga* in mojstrska *Iskanja*, fin-de-sieclovska destrukcija potresa v *Strahu* in urbana rezistenca *Sedmine*, poklon Paladiu v *Gospodični Mary* in številni eseji o svetovnih režiserjih (Ophülsu, Lubitschu, Vidorju, von Sternbergu ...). Klopčič svetovljan potuje z ladjo, gondolo, kočijo in vlakom, na svoji poti pa preči dobe, ne krajev.

Svetobolje

Toda kdo je človek, ki se odpravlja na pot? Kateri obraz slutimo za zarošenim oknom kupeja ali orošenim očesom kamere? Drugi Cankarjev stavek, ki nam pomaga pri tej vse prej kot formalni utemeljitvi, govori o zraku, ki se vtihotaplja v sobo kakor lepa godba v srce, in o *obupu nad samim seboj*, ko se človek vpraša, čemu je na svetu. Ta *svetobolna* razsežnost je sestavni del šarma Klopčičevih podob, le da jo moramo razumeti skoraj dobesedno: *svet boli*, toda šele ta bolečina je pogoj, da ga hočemo narediti boljšega. *Svetobolje* tedaj postane želja po boljšem svetu, *da bi bilo svetu bolje*. Zato mora najprej boleti; zato je Klopčičevo svetobolje angažirano, je moderen boj za emancipacijo modernizma, je neizprosen spopad, ki lomi srca na obeh straneh. Če v Klopčičevem opusu kdo uteleša to bolečo, do srca segajočo emancipacijo, tedaj je to Milena Zupančič: ta želja ne lomi le Žašlerce (*Vdovstvo Karoline Žašler*) in razpoči srca Meti v *Cvetju v jeseni*, temveč nenazadnje vodi tudi roko Karle, ko se v *Iskanjih* z eno samo veličastno gesto odišavi in pokriža hkrati. Ni boljšega sveta brez trpljenja, ni strasti brez pasijona, nam sporoča Klopčič, ki je v ta namen pripravljen do trpečega fragmenta prignati celo sam svoj medij, razpreti gibljive slike na fotograme (kot to stori s serijo fotografij ljubljenja v modernistični etidi *Na papirnatih avionih*), besede pa na prafaktorje (v eskapadi natakarja v *Gospodični Mary*).

Klopčič modernist ve, da se lahko lepa godba pritihotapi v srce le tako, da medij, v katerem je suvereno doma, prižene do njegove skrajne meje – in se s tem približa tistim ustvarjalcem, ki so to počeli s svojimi izraznimi sredstvi, zaradi česar jih je Klopčič vedno iskreno občudoval: arhitekt Plečnik, slikar Petkovšek, pisatelj Kocbek ...

Svetloba

Prav ta vrhunska imena slovenske umetnosti pa nas vodijo k tretji Klopčičevi prvini, k njegovi *svetlobi*. Vsi omenjeni umetniki so prav iz »mrzle mokrote, od katere pečejo oči« znali ustvariti tisto specifično prepoznavno noto, zaradi katere je navsezadnje tudi ljubljansko jutro bilo lepo, morda tisti hip najlepše na svetu: znali so ujeti Ljubljanico in postaviti NUK, naslikati sliko *Doma*, napisati

Črno orhidejo ... Tudi Klopčič svetovljan in Klopčič modernist je doma v mestu Ljubljani, gospod arhitekt Klopčič pričenja svojo pot *Na sončni strani ulice* in se vedno znova vrača k *Ljubljeni Ljubljani*. Svojemu mestu namenja posebno svetlobo, jutranje meglice z Barja pripelje v sam center, sledi toku reke, vsake toliko se vrne v Tivoli, da preveri, če je še vse po starem, najraje pa se s panoramskim *travellingom* sprehodi po strehah, ki jih ozvoči z jazzom šestdesetih let. Klopčič arhitekt dograjuje svoje mesto z medijem, ki je v celoti zapisan ravno svetlobi.

V tej specifični arhitekturi vizije, v dialektiki svetlobe in sence, ki jo najdemo tako na steni sobe ljubimcev v *Gospodični Mary* kakor v vsaki posamični lekciji profesorja na AGRFTV in tekstih pisca *Ekrana*, se spenjajo niti, ki smo jih prek Cankarja iskali pri Klopčiču: jutro je ljubljansko, godba sega naravnost v srce, od mokrote pečejo oči ... Matjaž Klopčič je od vseh slovenskih režiserjev znal najbolj mojstrsko spojiti svetovljanstvo, svetobolje in svetlobo. Zato so ga nagrajevali v Pulju in Ljubljani, gledali v Cannesu in Benetkah, o njem pisali v *Cahiers du cinema* in Positifu, mu prirejali retrospektive v Montrealu in La Rochelle.

Danes vemo, da takih ne delajo več. Ne filmov, ne režiserjev.

Literatura

KLOPČIČ, Matjaž, 1998: *Filmi, ki jih imam rad*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
PELKO, Stojan (ur.), 2000: *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
TAVČAR, Ivan, 1950: *Cvetje v jeseni*. Ljubljana: DZS.

Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-31 Lainšček F.:791.43:929 Naberšnik M.

Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica

Petelinji zajtrk je knjižna in filmska uspešnica. Čeprav sta roman Ferija Lainščka in film Marka Naberšnika različni umetnosti, je njuna primerjava dokazala upoštevanje podobnih mehanizmov uspešnosti: s procesi simplifikacije, redundance in duplikacije sta se obe uspešnici prilagodili množični publiki. Če roman ni bil pisan z eksplicitnim namenom postati uspešnica, pa se je to zgodilo filmu, ko je celotni ustvarjalni in distribucijski proces prilagodil zakonitostim »blockbusterja«.

Cockerel's Breakfast has been a hit both in book form and on the screen. Although Feri Lainšček's novel and Marko Naberšnik's film are different kinds of work, comparison shows that they were successful for similar reasons: both adapted themselves to the mass public through processes of simplification, redundancy and duplication. Even if the novel was not written with the express aim of becoming a bestseller, the film certainly became a hit by ensuring that the whole filmmaking and distribution process conformed to the laws of »blockbusters«.

Roman in film sta zelo različni umetnosti, a ju kljub raznovrstnosti druži nekaj podobnosti. Med njimi je najpomembnejša sinkretičnost; od zunajliterarnih in zunajfilmskih značilnosti pa prilagajanje merilom uspešnice in hlastanje po komercialnem uspehu, ki je začelo očitno usmerjati svetovni trg v petdesetih letih 20. stoletja. Medtem ko se je beseda bestseller zasidrala v literarni slovar okrog leta 1920 (Cuddon 1991: 87) in začela označevati knjigo, ki se je v določeni državi prodajala bolje kot ostale (Biblija je npr. svetovna uspešnica), je izraz blockbuster[1] poimenoval velike filmske uspešnice, ki so v drugi polovici prejšnjega stoletja ustvarile milijonske zaslužke, najbolj pa usmerjale (hollywoodsko) filmsko produkcijo od sedemdesetih let dalje.

Knjižni in filmski trg sta nas vedno zasipala z uspešnicami, a šele v zadnjih dveh desetletjih te znatno bolj usmerjajo celotno umetniško produkcijo. V njej ne predstavljajo samo izdelka, ki se je zaradi prodaje popolnoma prilagodil tržnim zakonitostim in okusu množične publike, pač pa se hočejo preriniti v kanon tako, da si nadevajo maske kvalitete, izjemnosti in presežnosti. Krinka estetskega pluralizma s papagajskim ponavljanjem, da so kriteriji umetniške kvalitete relativni, si ne prizadeva ugajati le povprečnim bralcem in gledalcem, pač pa tolaži tudi ostale, da sta branje ali gledanje (trivialnih) uspešnic edino prava in najbolj sodobna. Zamenjava kriterijev kvalitete s kriteriji uspešnosti je poetiko brisanja meja med množično in elitno kulturo zaostrila do skrajnosti, brezbrežnost umetnosti pa zajezila le na nekaj vlog (npr. zabavno, poučno). Naivni hedonizem, dirigiran s potrošniško logiko, je na literarni in filmski trg vsul dela, ki mamijo le s suspenzom in pregledno zgodbo. Ko se je krinka estetskega pluralizma zlepila z masko komunikativnosti, je

1 Etimologija besede *blockbuster* je negotova; nekateri menijo, da izvira iz poimenovanje uspešne gledališke igre, ki je s svojim uspehom povzročila »propad« bližnjih gledaliških hiš, drugi dokazujejo izpeljavo iz vzdevka za posebno bombo v drugi svetovni vojni, ki je ponavadi razdejala celotno naselje. Ne glede na etimološki pomen beseda označuje hit, gledališki ali filmski, v novejšem času pa tudi odlično prodajane romane ali računalniške igrice.

potrošniški virus že tako okužil bralce in gledalce, da so ti privrženi samo še lahkotnejši umetnosti, torej dobro reklamirani uspešnici. Začarani krog poplitvitve okusa, ki ga tvorijo še avtorji – lovci za uspehom – in knjižnice, lahko imenujemo tudi globalizacija umetnosti, zaznana v spremenjenem horizontu medijskega, kritiškega in bralnega pričakovanja.

Čeprav slovenski trg zaradi svoje majhnosti še ni dosledno globaliziran, pa ga vseeno usmerja imperativ uspešnic – in prav skozi ta objektiv bi rada osvetlila *Petelinji zajtrk*, ko ga bom analizirala kot knjižno in filmsko uspešnico. Da bi lažje primerjala mehanizme njune uspešnosti, bom najprej osvetlila različnost obeh medijev. Pri tem bom upoštevala film *Petelinji zajtrk* kot samostojni izdelek in se v analizi filmske adaptacije izmaknila vrednotenju njegovega odstopanja od romana-izvirnika. Analizirati izbrano besedilo skozi objektiv uspešnosti pomeni najprej razumeti njegovo priljubljenost v smislu vrstne identitete. Če je roman postal najbolj priljubljena literarna vrsta od šestdesetih let 20. stoletja, pa je za film značilno, da je ena izmed najbolj priljubljenih umetnosti. Obema zagotavlja priljubljenost prav njuna skupna določnica – sinkretičnost –, ki jima omogoča nenehno spreminjanje in prilagajanje sodobnemu profilu bralca in gledalca. Roman[2] je najbolj sinkretična literarna vrsta, ki jo je Bahtin prav zaradi sinkretizma utemeljil celo kot četrto literarno zvrst (lirika, epika, dramatika, roman), film pa je najbolj sinkretična umetnost nasploh. Njegovo rojstvo in nadaljnji razvoj sta tesno povezana s časopisom, fotografijo, radiem, televizijo, gledališčem in literaturo.

Še tesneje kot na žurnalizem in novi žurnalizem, od katerih je film prevzemal zanimanje za »majhne drame vsakdanjosti« in se privajal realističnemu pogledu (Kavčič, Vrdlovec 1999: 188), je film navezan na fotografijo, saj je ta v zgodovinskem, tehničnem in estetskem pogledu predhodnica filma, o čemer priča že eno izmed prvih poimenovanj za film – »živa fotografija« (Kavčič, Vrdlovec 1999: 189). Čeprav je za obe umetnosti značilna realistična iluzija oziroma »popolna« podobnost podobe svojemu predmetu, je *differentia specifica* filmske podobe prav gibanje. Metz (1968) gibanje razume kot skrivnost filma: z uvedbo realnosti gibanja v irealnost podobe je film zarodek mehanizma simulacije. Medtem ko je zveza med fotografijo in filmom posledica »gibanja« fotografije, se je zveza med filmom in radiem najprej vzpostavila na tehnični ravni, saj so v zvočnem filmu uporabljali enak postopek za amplifikacijo zvoka kot na radiu. Ko je radio zaradi prevlade televizije izgubil svojo globalno vlogo in postal bolj lokalni medij, je zaživel v filmu kot privilegirani predmet; popolnoma drugače od televizije, ki je v filmu običajno predstavljena kot degradirani in degenerirani spektakel (Kavčič, Vrdlovec 1999: 200–203). Tako je povezava film-radio-televizija izzvenela v smislu ostre kritike televizije, tega konkurenčnega medija. Šele sredi sedemdesetih let 20. stoletja, s pojavom komercialne televizije, je v Evropi prišlo do povezav med televizijo in filmom, nove tehnologije (video, računalniška grafika) pa so najbolj zamajale meje med filmom in televizijo, saj danes nastajajo medijske korporacije, ki obsegajo filmsko produkcijo in distribucijo, televizijo, video ter glasbeno in knjižno založništvo.

Če so časopisje, fotografija, radio in televizija odločilno vplivali na sam razvoj in identiteto filma, sta njegovo umetniškost najbolj izoblikovala gledališče in literatura. Uprizarjanje fiktivne

---

2 Ker sem o romanu že veliko pisala, se mu v tej študiji ne bom posvetila tako poglobljeno; svojo pozornost bom usmerila v raziskavo filma, primerjavo obeh medijev in mehanizmov uspešnosti *Petelinjega zajtrka*.

zgodbe v omejenem časovnem trajanju je najbolj očitna podobnost med obema, ki ju določa dramaturška zasnova oziroma scenarij, med številnimi razlikami pa naj izpostavim oblikovne posebnosti filma: uporaba »naravnih ozadij«, naglo menjavanje prizorov, spreminjanje dogajalnega ritma, predstavljanje fizično nemogočih izkušenj in situacij, povečevanje detajla (veliki plani).

Glede na sinkretizem filma je težko določiti, katera navezava – časopisje, fotografija, radio, televizija, gledališče – je bila v preteklosti zanj odločilnejša; nedvomno je to lažje ugotoviti za filmsko umetniškost, h kateri je (poleg gledališča) največ prispevala literatura. Če si je film od nje najprej izposojal zgodbe in jo na različne načine adaptiral,[3] pa je kasneje njuno razmerje postalo globlje. Ko je film z izposojo literarnih snovi želel preseči svoj prvotni zabavni značaj in si pridobiti nekaj kulturnega ugleda, je bil zaradi estetskega jamstva obsojen na estetsko inferiornost v odnosu do literature, katere se je le mukoma iznebil.

Čeprav je bil vpliv literature na film močnejši, je tudi film zaznamoval literaturo, najbolj njeno percepcijo, saj so se gledalci naučili doživljati svet preko gibljivega gledišča. Prav tako je film usodno vplival na posodobitev modernega romana, predvsem s tehniko kamere (nevtralnega pogleda) in montaže, kar spodbija antagonizem o tem, da je film samo prikazovalna umetnost (vizualna pripoved), roman pa le pripovedovalna (verbalna pripoved). V tem smislu oba medija sinkretično raziskujeta meje svojega lastnega sveta, medtem ko primerjalne naratološke raziskave še vedno dokazujejo manjše[4] zmožnosti filma v korist literature. Film namreč težje »ufilma« posebno perspektivo, npr. ironijo, manj poglobljeno prikaže notranji vpogled, tj. vpogled v junakovo razmišljanje, sanjarjenje, čustvovanje, psihično stanje, pripovedovalca pa lahko izraža le kot zgodbeni lik. Tako Chatman (1993: 159) trdi, da prikaz psiholoških stanj – spominov, sanj, domišljije – v filmu ne more biti tako ustrezno predstavljen kot v literaturi. Ker je predstavitev stanj zavesti nevizualna, nam film teh ne more pokazati – pokaže nam lahko osebe, ki razmišljajo, čutijo ali govorijo, ne more pa nam pokazati njihovih misli in občutkov.

Druga razlikovalna lastnost, ki pritrjuje večji gibkosti in odprtosti romana, je način percepcije. Medtem ko branje romana zahteva znatno več bralčevega sodelovanja v smislu »prevajanja« besed v zaznave, podobe in vtise, gledanje filma skoraj izključuje prevajalski oziroma posredniški proces. Razumska impresija, ki jo sproži beseda, in zaznava določene vizualne podobe se ne razlikujeta nujno v moči, v načinu pa zagotovo. Podobe, ki jih posreduje film, so prvenstveno vizualne in slušne in ko so na ekranu konkretizirane, delujejo neposredno na naša čustva in razum. Drugače delujejo prebrane besede, saj so dokončno vizualno oblikovane šele z bralčevimi izkustvi in

---

3 Adaptacija, priredba ali ekranizacija je preoblikovanje literarnega dela v scenarij. Po Andrewu (Kavčič, Vrdlovec 1999: 10) obstajajo trije načini adaptacije: a) izposojanje snovi, tem, motivov, likov, idej, oblikovnih postopkov; b) križanje – film ne poskuša samo asimilirati adaptiranega teksta, pač pa v spoštovanju njegovih posebnosti najdeva novo formo; c) zvestoba ali transformacija – poskus ohranitve »bistva« originala. Geoffrey Wagner (Zorman 2007: 23) je predlagal tri kategorije adaptacije: a) »prenos« – roman je prenesen na platno z minimalnimi spremembami; b) »komentar« – izvirnik je nekoliko spremenjen; c) »analogija« – precejšnji razkorak v prid filmu. Če različne tipologije adaptacij strnem, jih lahko obravnavam tudi binarno, torej kot dve splošni kategoriji: a) neustvarjalni posnetek izvirnika; b) ustvarjalni posnetek izvirnika (ta lahko celo preseže predlogo).

4 Manjše zmožnosti filma so dokazane predvsem s primerjavo romana kot izvirnika in filma kot priredbe oziroma ekranizacije. Tekmovalnost na tej primerjalni osi se praviloma izteče v prid romanu, čeprav film prav tako razpolaga s sredstvi, ki presegajo zgolj konkretnost vizualnosti: plan posnetka, kot in gibanje kamere, montaža, svetloba (igra svetlobe in sence) ter zvok.

občutji, ko se v dolgotrajnem procesu (film traja le eno uro in pol) z vnovičnimi prebiranji in vnazajskimi rekonstrukcijami prebrano besedilo razplasti. Čeprav premore film lastno metaforiko, se v njem vendarle redkeje uveljavlja simbolno mišljenje, ki je značilno za miselno, manj pa za vizualno dejavnost. »Specifična narava literature obstaja prav v abstraktnosti jezika, ki vsak predmet imenuje s kolektivnim imenom vrste in ga tako definira samo po rodu, ne da bi predmet dosegla v njegovi individualni konkretnosti. Prav iz te specifičnosti književnosti črpa svoje najznačilnejše in najmočnejše učinke. /.../ Pisatelju ni treba skrbeti za to, ali so kombinacije, ki jih ustvari, možne ali celo predstavljive v fizičnem svetu.« (Arnheim 2000: 141.)

Tretja razlikovalna določnica je zunajliterarna oziroma zunajfilmska, a vendarle bistveno zareže v identiteto obeh. Film je, v nasprotju z romanom, kolektivna umetnost, rezultat različnih filmskih ustvarjalcev, organizacijsko in finančno strukturirana kot prodajni izdelek in z ekonomskega stališča od vseh umetnosti najbolj odvisna od širše publike. Film ustvarijo scenarist, snemalec, masker, igralec in ostali, ki se podredijo ustvarjalnemu konceptu režiserja, celoten projekt pa se uklanja standardom tržišča. Tako je ustvarjanje filma bolj kot pisanje knjige zaznamovano z upoštevanjem povprečnega gledalca in izpolnjevanjem pravil uspešnice. Vse navedene razlikovalne določnice so bile usodne tudi za večjo uspešnost filma *Petelinji zajtrk*, ki je s svojim komercialnim uspehom zasenčil prodajo istoimenskega romana. Film je bil kot kolektivna umetnost tudi bolj poslušen zakonom uspešnice, ki jih je ubogala že sama izbira vrste adaptacije: ta adaptacija se imenuje transformacija, poskus ohranitve bistva originala, ki s svojo zvestobo izvirniku sovpada tudi s prenosom (Zorman 2007: 23), tipom adaptacije kot procesa prelitja romana v film z minimalnimi spremembami.

Poiskati povezave med mehanizmi knjižne in filmske uspešnosti je v primeru *Petelinji zajtrk* lažje, saj je bil ta promoviran kot sklenjeni projekt, zelo podoben projektom sodobnih medijskih korporacij, ki v filmski produkciji in distribuciji ter glasbenem in knjižnem založništvu združujejo različne tržne logike. Čeprav je bil njegov komercialni uspeh znatno večji pri distribuciji filma, tudi knjižna uspešnost ni zanemarljiva. Ker je povprečna naklada slovenskih knjig sorazmerno nizka (okoli 500 izvodov) in uspešnice ne morejo doseči magičnih številk tujih uspešnic, lahko ponatis določene knjige že razumemo za dokazilo uspešnosti (čeprav ne vedno tudi finančne), katere predpogoj je uveljavljeno (pisateljsko) ime. *Petelinji zajtrk* določa oboje: Feri Lainšček (1959) je uveljavljeni in priljubljeni[5] pisatelj, avtor več uspešnic (v nakladi 30.000 izvodov sta npr. izšla romana *Namesto koga roža cveti* in *Astralni niz*, kar nekaj romanov je ponatisnjenih); roman *Petelinji zajtrk* (1999) je bil kmalu ponatisnjen (2006) ter prirejen v radijsko oddajo in filmski scenarij – slednji je letos izšel tudi v knjižni izdaji. Prav za ponatis je značilna komercialna prodajna poteza, saj osnovne podatke o knjigi spremlja reklamna notica[6] o snemanju istoimenskega filma, naslovnica

5 Že od uradnega začetka merjenja sposoje knjig v knjižnicah zaradi prejemanja knjižničnega nadomestila je Lainšček s svojo literaturo uvrščen zelo visoko; večina njegovih knjig je brana, razprodana (npr. pesniška zbirka *Ne bodi tak kot drugi*, 2007, je bila razgrabljena v več ponatisih ...) in nagrajevana. Tudi štirje njegovi romani so že doživeli ekranizacijo: roman *Namesto koga roža cveti* v filmu *Halgato*, roman *Ki jo je megla prinesla* v filmu *Mokuš*, roman *Vankoštanc* v filmu *Traktor, ljubezen in rock' n' roll*. Zadnja dva filma sta doživela (finančne) zaplete, tako da se je že govorilo o prekletstvu adaptacij Lainščkovih romanov, kar je zmagovito presegel *Petelinji zajtrk*.

6 Knjigo pospremi na zadnji strani naslednje pojasnilo: »Knjiga je izšla v sodelovanju z Ars Medio, ki je tudi producent filma Petelinji zajtrk. Film nastaja po literarni predlogi istoimenskega romana Ferija Lainščka ter v režiji Marka Naberšnika.«

in zadnja stran pa mamita bralce z erotičnim videzom estradne pevke Severine, ki jo tudi napove zadnja poved napovednika (»V zgodbi se nenadoma pojavi tudi hrvaška pop zvezda Severina!«). Promocijske poteze reducirajo roman v vznemirljivo pustolovščino slehernikov in s formalno podobo ustvarjajo vtis, da je bil roman že pisan z mislijo na uspešnico. Tovrstni ustvarjalni vzgib bi težko dokazali, lažje bi ga razložili z afiniteto po komunikativnosti, ki je prepoznana v izbiri trenutno prevladujočega romanesknega žanra (ljubezenski roman)[7] in formalnostilni simplifikaciji.[8] Glede na to, da se z romanom *Ločil bom peno od valov* (2005) veča komunikativnost Lainščkovih romanov, lahko za *Petelinji zajtrk* zatrdim, da je dosegel že njeno skrajno mejo. Noben Lainščkov roman prej ni tako popreprostil karakterizacije glavnih junakov, izpeljave ljubezenske teme in bistvenih sporočilnih jeder – npr. Lainščkov roman *Ki jo je megla prinesla* (1993) in njegova ekranizacija, film *Mokuš*, prav zaradi večplastnosti, filozofske poglobljenosti in umetniških vrzeli[9] nikoli ne bosta postali uspešnici.

Popreproščanje je v *Petelinjem zajtrku* najbolj opazno na ravni karakterizacije. Prvoosebna pripoved okarakterizira glavnega junaka, pripovedovalca Adija Slavinca, imenovanega tudi Dj, posredno, z njegovim delovanjem, obnašanjem in govorom ter sodbami ostalih literarnih oseb. Ker v njej prevladuje predvsem ena značilnost (ljubezenska lakota) ter karakterizacija ne sledi spremembi njegove osebnosti in dozorevanju brez popreproščanja, je zgolj statična in shematična. Čeprav je osrednji namen karakterizacije prikazovanje bistvenih značilnosti slehernika, izbira preprostega lika ne opravičuje njegove karakterizacijske poplitvitve. Kot posledico simplifikacije jo vzpostavlja tudi redundanca, nenadzorovano ponavljanje informacij in razlaga že znanega. Prilagajanje množičnemu okusu namreč poganja strah, da bralci česa ne bi razumeli in zato vztrajno usmerja bralno pozornost. Dosledni karakterizacijski poplitvitvi se je roman izognil z dvema karakterizacijskima pristopoma: prvi je začetna označevalna domislica, drugi pa karakterizacijska uharmoniziranost. Prvi karakterizacijski pristop se pojavi na začetku romana, ko so vse literarne osebe (razen Bronje) zasnovane s pregovori, reki ali ljudskimi modrostmi. Adija je namreč označila modrost o sanjarjenju kot njegovi edini božji hrani (Lainšček 2006: 9), Gajaša moto »Če nisi gospodar svojega kurčka, tvoja glava ne bo nosila klobuka, hiša pa ti ne bo nikdar imela strehe.« (Lainšček 2006: 96), Batistuto latinski citat »Omnis festinatio ex parte diaboli est.« (Vsa naglica prihaja od hudiča. – Lainšček 2006: 103), Zobarja ljudski rek »Gledati, to je kot bi vohal meso,

---

7 Žanrska oznaka ljubezenski roman deluje v luči žanrskega sinkretizma, ki obvladuje sodobni slovenski roman, problematično. Ker je ljubezenska tema običajno prepletena z ostalimi, se že na splošno postavlja dilema o smiselnosti tovrstnega poimenovanja. Izraz ljubezenski roman se mi zdi kljub svoji hipernimnosti (obsega namreč termin ljubezenski, erotični in pornografski roman) primeren takrat, ko je v romanu osrednja oziroma prevladujoča tema ljubezen, ubesedena skozi celotni roman kot osnova, ozadje in gibalo ostalih romanesknih žanrov (več o ljubezenskem romanu Zupan Sosič 2003: 137–154).

8 Simplifikacija je opazna tudi na strukturni ravni: roman sestavljajo kratka poglavja, med seboj linearno povezana, začetni moto o ljubezni kot nenasitni ribi se razveže v številnih dialogih, ki so od ostalega besedila ločeni s poševnim tiskom, travmatičnim ali resnobnejšim odlomkom sistematično sledijo humorni in vitalistični, po logiki zaporedne izmenjave se vrstijo tudi tragični in komični izseki, suspenz je zasnovan na ljubezenski negotovosti, ostale nejasnosti so takoj razložene itd.

9 Umetniška vrzel je »praznina« v romanu ali filmu, ki razvija bralno in filmsko osebnost s ponujeno svobodo. Ker pušča več možnosti interpretacije ali pa le-to nudi na različnih nivojih, ne navaja na literarne/filmske sheme, pač pa omogoča domišljijsko prožnost ter trajnejšo intelektualno-emocionalno zadovoljitev in estetsko ugodje.

potem pa kruh jedel.« (Lainšček 2006: 118.) V tem smislu je usmerjevalni že moto romana (Ljubezen, / ta nenasitna riba, / ki sva jo sprva še lahko hranila z drobtinami, / je bila že velikanka / in je terjala svoje.«) z napovedjo ključne emocionalne usmeritve – prizadevanje za potešitev ljubezenske lakote.

Pred dosledno karakterizacijsko poplitvitvijo pa rešuje roman tudi karakterizacijska uharmoniziranost, ki ne upošteva spolne diferenciranosti. Če v romanih *Ločil bom peno od valov* in *Muriši* moški lik pred popolnim razprtjem ljubezni še omejujeta stanovska ali družinska pripadnost, ni Dj v *Petelinjem zajtrku* zavezan nobenemu »višjemu« cilju ali poslanstvu in je tako kot Bronja popolnoma poslušen vseobsegajočemu klicu ljubezni. Prisluškovanje lastnim čustvom in pozorno prislanjanje moškega ušesa na žensko srce približuje roman tradiciji romantike, v kateri se moški ne sramuje ljubezenskih čustev in jih postavi za svoj bivanjski imperativ. Adi Slavinec, lahko doživi tako intenzivno ljubezen samo zato, ker se ji preda v celoti in tako sploh ne upošteva stereotipnih predstav (ki jih posredujejo ostali romaneskni liki) o različnosti moških in ženskih ljubezenskih vlog, po katerih se ženska lahko raztopi v ljubezni, moški pa mora ohraniti svojo »trdno« obliko. Prav dosledna uharmoniziranost ljubezenskega čustvovanja je novost Lainščkove karakterizacije, saj postaneta osrednji moški in ženski lik podobna v čustvovanju, razmišljanju in delovanju. Njuna ljubezenska filozofija se s poudarjanjem trajne duhovne bližine razlikuje od ljudske predstave o ljubezni kot vsoti kratkotrajnih telesnih užitkov – ker se Gajaš bolj približuje slednji, ga tako kot ostale romaneskne osebe (v nasprotju z Adijem in Bronjo) določa emocionalni asketizem.

Postavljanje ljubezni za osrednje bivanjsko načelo v sodobnem slovenskem romanu ni novost, prav tako ne v Lainščkovi prozi. Sodobni slovenski roman bolj kot pojav novih ali reafirmacija starih literarnih smeri določa nova emocionalnost, čustvenost postmodernega subjekta, ki se želi, zdolgočasen in izvotljen, pregristi do svoje notranjosti. Ker mu v konstrukciji (spolne) identitete postane temeljno bivanjsko vprašanje zmožnost ljubezni in vzpostavitve literarne razdalje do nje, se je v najnovejšem slovenskem romanu znatno povečal delež ljubezenske/erotične tematike in motivike, žanrsko pa prevladuje ljubezenski roman. Prevlada ljubezenskega romana je značilna tudi za najnovejši romaneskni opus Ferija Lainščka, v katerem se je ljubezenska tema postopoma preobrazila iz spremljevalne v osrednjo (npr. v romanih *Ločil bom peno od valov*, *Muriša*, *Petelinji zajtrk*), kar odseva tudi pisateljevo prepričanje, da prihaja čas, ko je treba znova spregovoriti o vprašanju duše (Milek 2007: 22–24) in o vsem bistvenem, kar določa človeka. Sodobno je tudi pisateljevo razumevanje telesa kot zadnjega in včasih edinega prebivališče človeškega duha oziroma azila pred bivanjskimi tegobami: »Iskal sem z obrazom pregibe, v katerih se je bilo še mogoče skriti pred zanikrno vsakdanjostjo, in prisluškoval, kako je tudi sama pozabljala na odgovor.« (Lainšček 2006: 128.)

Izražanje ljubezni je predvsem zanimivo preko nejezikovne komunikacije, kjer govorica prstov, dlani in rok sledi literarni tradiciji romantične ljubezni, v kateri je pobudnica erotičnih stikov Bronja. Ko Adi in Bronja iščeta izhode iz ljubezenskega trikotnika, se Adijev aktivizem ob Bronjinem defetizmu zlomi, tako da oba samo še čakata Usodo. Občutek brezizhodnosti sicer najeda zdravo ljubezensko srž, a je zaradi intenzivnosti obojestranskega čustvovanja ne spodje. Tako se Adi približuje najpogostejšemu moškemu liku Lainščkovih romanov – pasivnežu, ki sledi močnejši ženski viziji, Bronja pa je vsota različnih Lainščkovih podob junakinje. Skozi ljubezen – največjo goníl-

no silo – se je v Lainščkovem romanu najbolj spreminjal prav ženski lik; že sam avtor[10] prepoznava razvoj od skrivnostno izzivalno zastrte fatalke do nekakšne duhovne nimfomanke, ki je moškemu ne uspe zadovoljiti, pa do močne in osvobojene ženske, ki od njega pričakuje predvsem ljubezen (Miko 2004: 21).

Karakterizacijska uharmoniziranost in začetna označevalna domislica pomagata ubežati dosledni karakterizacijski poplitvitvi; ne moreta pa se izogniti redundanci, ki jo v pripoved zanašajo tudi opisi. Ti so namreč nazorni in kratki, usmerjeni v izoblikovanje preproste predstave, podobe ali oznake in včasih delujejo kot zgolj dodatne didaskalije. Opisi preveč nazorno namigujejo na nadaljnje dogajanje in v celotni romaneskni zgodbi reducirajo zaznavo v smeri enostavne zgodbe. Čeprav je bistvena lastnost opisa tudi napoved dogajanja, je v *Petelinjem zajtrku* razdalja med napovedjo in uresničitvijo prekratka, zato je besedilo preveč predvidljivo. Takojšna uresničitev napovednega opisa[11] skrajša bralčevo doživljajsko pot in intelektualno-emocionalno doživetje, hkrati pa deluje kot ponovitev že znanega. Tako npr. pogovoru o različnih tipih žensk, v katerem Gajaš izpostavi »karambolarke«, takoj sledi prihod predstavnice te vrste, Bronje, v avtomehanično delavnico in potrdilo, da ustreza prejšnjemu opisu, hkrati pa namig, da Adi z ljubeznijo na prvi pogled pravzaprav sledi mojstrovi viziji prave ženske.

Če so omenjene literarne pomanjkljivosti (simplifikacija, redundanca in predvidljivost) pravzaprav pogoj za nastanek knjižne uspešnice, ta pa je ponavadi pogoj za nastanek filmske uspešnice, je v *Petelinjem zajtrku* k ekranizaciji najbrž prispevala tudi vizualizacija romanesknih prizorov in podob, saj si pripoved prizadeva ustvariti mimetične slike, ki bi čimbolj prepričljivo sledile zgodbeni liniji in ustvarile vtis preverljive resničnosti. O vizualnosti svojih romanov in vplivov filma nanje pisatelj ugotavlja naslednje: »Res je seveda predvsem, da nekateri moji romani izraziteje gradijo svoje učinke na vizualni predstavi, kar jih navsezadnje dela zanimive tudi za filmarje /.../. Film mi je, recimo, veliko povedal o strategiji suspenza, pa tudi o stopnjevanju v zadnji tretjini dogajanja, ki je v obeh primerih pravzaprav odločilno za učinek celote.« (Bratož 2005: 12.)

Medtem ko *Petelinjega zajtrka* knjižna kritika ni opredelila za knjižno uspešnico oziroma se mu ni posvetila skozi tovrstno perspektivo, je bil film že takoj ob nastanku razumljen kot uspešnica, v svoji knjižni izdaji pa scenarij celo podnaslovljen kot scenarij največjega sodobnega slovenskega filmskega hita. Čeprav filmski prvenci v Sloveniji praviloma ne postajajo uspešnice, je spoj ljube-

---

10 Lainšček zatrjuje, da je v smislu razvoja ženskega lika najbolj ponosen na lik Elice v romanu *Ločil bom peno od valov*, ob katerem že lahko preverja karakterno zrelost. Po mojem mnenju je to eden izmed najbolj vznemirljivih likov v sodobni slovenski književnosti in prav zato je škoda, da je takšni razvojni stopnji sledil karakterizacijski spodrsljaj, saj je v naslednjem romanu *Muriša* naslovna oseba (poimenovana tudi Zinaida) zelo stereotipno okarakterizirana, čemur se je »prilagodil« tudi moški lik – oba pa s pretirano sentimentalno in shematično melodramatsko zgodbeno zasnovo ugajata le nezahtevni publiki.

11 Pogostost tovrstnih opisov povzroča predvidljivost bistvenih dogodkov v romanu: končni umor napovedujejo (skrite) Adijeve, Bronjine in Gajaševe želje o Lepčevi »odstranitvi«, poboj psa in Zobarjev samomor; Gajaševo razočaranje napovedujejo: njegova očitna naivnost, razočaranje kot romaneskno ljubezensko pravilo in Adijeva opozorila. Še bolj tipičen primer predvidljivosti in redundance pa je pojasnjevanje osumljenca Zobarja. Pripovedovalec namreč obnovi celotno zgodbo obiska v javni hiši, v kateri se je Zobar bolestno zanimal za mlado prostitutko Saro, čeprav bralec na obisk v javni hiši še ni pozabil. Da bralčev dvom ne bi trajal predolgo, ga pripoved še enkrat pouči, da je to prav tista Sara iz Vitebska, h Gajašu pa se v istem hipu že pripelje Malačiči, ki tovarišiji razkrije »skrivnostnega« storilca, ki je odgriznil Sari klitoris: Zobarja.

zenske drame in trilerja dosegel rekordni obisk že v prvem tednu predvajanja (13.000 gledalcev). Filmu se je gledanost še stopnjevala, iz tedna v teden je prejemal zlate role, tj. nagrade za 25.000 gledalcev, in kmalu premagal poosamosvojitveno filmsko uspešnico *Kajmak in marmelada* (150.000 gledalcev), ko je že sredi letošnjega marca pritegnil skoraj 180.000 gledalcev. K upravičenosti oznake filmski hit so prispevale tudi nagrade na desetem festivalu slovenskega filma: nagrada za najboljši film po izboru občinstva, najboljšo režijo, najboljši scenarij in najboljšo moško vlogo (Vlado Novak). Pohvalno pri označevanju filma je prav odkrito priznavanje filma za uspešnico, ki se ne zamaskira pod krinko filmske umetniškosti, saj mu priznava prav to, kar ga resnično določa: obrtno izpiljenost, usklajenost igralskega ansambla, režiserjevo koketiranje z zakoni filma *noir* in sproščenost uprizoritve erotičnih prizorov.

Marcel Štefančič (2008: 155–176) v spremni besedi h knjižni izdaji scenarija analizira vzroke uspešnosti in jih razdeli v osemindvajset pravil za nastanek (slovenskega) filmskega hita. Režiser Marko Naberšnik je upošteval vsa pravila, ki se dotikajo izbire zgodbe, osrednjega junaka, glasbe, jezika, dramatizacije, producenta, promocije in publike. Prvo pravilo uspešnosti ga je poučilo, naj sam ne piše scenarija, ampak naj si izbere roman, in to roman preverjenega avtorja, pisca »bestselerjev« in takšnega, ki je že po svoji naravnanosti bolj filmičen. Dvom v avtonomnost režiserjeve priredbe je ukinil po naslednjih navodilih: roman naj ne bo nič svetega in pisatelj obrača, režiser obrne. Z zgodbenim pravilom »lokalno je globalno« je umestil dogajanje v slovensko zakotje, a ga vsem približal z univerzalno – ljubezensko – temo. Z izbiro neurbanega okolja se je uklonil slovenski specifiki, ki še vedno bolj zaupa vasi, prav tako pa so podeželske zgodbe z ustreznim govorom bližje povprečnemu gledalcu (knjižni ali ljubljanski jezik se slabše prodajata).

Ker kronotopska izbira pogojuje tudi jezikovno izbiro, je premestitev romanesknega dogajanja režiser utemeljil takole: »Zgodbo sem iz Prekmurja premaknil na Štajersko, in sicer iz dveh razlogov: prvič, ker mi je štajerščina bližja, in drugič, ker lahko v štajerščini igralce lažje vodim. /.../ Če posnameš film v prekmurščini, potrebuješ skoraj podnapise – in gledalec potem preveč izgubi, zlasti pri humorju in espriju. Premik iz prekmurščine v štajerščino je bil komercialna poteza.« (Štefančič 2008: 167.) Komercialna poteza je bila tudi izbira romana z zvezdo, pevko Severino Vučković, saj so njeni privrženci spremljali vsak fimski korak in kot vgrajena publika obetali filmu uspeh vsaj z glasbene plati. Severinino zvezdništvo je pripomoglo k temu, da so mnogi vedeli veliko o filmu že vnaprej in da so ga torej pričakovali. Ko je to pričakovanje Saša Lošić, pisec glasbe treh slovenskih filmskih hitov (*Outsider*, *Kajmak in marmelada*, *Petelinji zajtrk*), utrdil tudi s pesmijo *Gardelin*, ki je postala uspešnica še pred filmsko premiero (lani najbolj poslušana pesem), se je dobro zavedal mehanizmov glasbenih uspešnic. Njegov cilj ni bil narediti glasbe, ki bo nekaj posebnega in unikatnega, ampak nekaj, kar smo že slišali. Ta ideja se sklada s filozofijo filmske uspešnice, da so najboljši material za hit drugi filmi, saj si gledalec želi videti že videno, torej film, sestavljen iz drugih filmov: Lošićev instrumental je inspiriral film *Paris, Teksas*, začetno dramaturgijo pa je režiser povzel po *Botru*.

Komercialni uspeh so obetali tudi izbira glavnega junaka, ki je deloval po načelu prehoda iz nesreče v srečo, replike, ki jih ljudje tudi še po ogledu lahko recitirajo drug drugemu, jugonostalgija, izbor igralcev in producenta (Franci Zajc je uspešen producent že od *Cvetja v jeseni dalje*) ter obilna skrb za promocijo še pred premiero. Tako so npr. mediji pisali o pogovoru filmske ekipe

s Severino, še preden je ta privolila v sodelovanje v filmu, na sarajevski festival niso šli po nagrade, ampak po publiciteto, režiser je sprožil tudi verižno reakcijo, torej delovanje vseh dejavnikov na gledanost filma. Tudi če vse te okoliščine ne bi mogle zvabiti gledalcev v kino, bi jih zatrdno prepričalo konstantno podeljevanje zlatih rol za gledanost in nenehno medijsko obveščanje o uspešnosti filma, kar že pomeni njegovo »valjenje«: »Petelinji zajtrk je štartal zelo počasi, toda potem je iz vikenda v vikend rasel – in dvanajsti vikend je bil ponovno razprodan. Vmes je bil že na petem mestu, a se je vrnil. Ljudje ga drug drugemu priporočajo. In ko se to zgodi, se začne film valiti.« (Štefančič 2008: 175–176.)

Čeprav »valjenje« knjižne uspešnice prav zaradi njenega bolj individualnega značaja (film je namreč kolektivna umetnost, že v svojem bistvu podložen trgu) ne moremo tako natančno opazovati kot rojevanje filma, je primerjava knjižnega in filmskega hita pokazala upoštevanje podobnih mehanizmov uspešnosti. Ti so roman *Petelinji zajtrk* in istoimensko filmsko priredbo s procesi simplifikacije, redundance in duplikacije prilagodili množični publiki. Tej so ustrezali: enostavna in linearna zgodba, ljubezenski suspenz, uvedba najpogostejšega slovenskega junaka – malega človeka, princip domačijskosti z njeno prostorsko in jezikovno lokalnostjo ter neangažirana socialna problematika. Upoštevanje omenjenih romanesknih in filmskih podobnosti pa vključuje tudi razlike, ki jih pogojuje predvsem drugačna vrstna identiteta. Če roman ni bil pisan z eksplicitnim namenom postati uspešnica, pa se je to zgodilo filmu, ko je celotni ustvarjalni in distribucijski proces prilagodil zakonitostim blockbusterja. Namesto eksplicitnega namena napisati uspešnico lahko v romanu analiziramo skrajno (za poznavalce Lainščkovega opusa že pretirano) mejo komunikativnosti, pogoj sleherne uspešnice, opazno v simplifikaciji in redundanci karakterizacije in opisov ter predvidljivosti celotnega dogajanja. Navedene značilnosti knjižne uspešnice so poleg izbire trenutno najbolj priljubljenega romanesknega žanra – ljubezenski roman s prvinami srhljivke – pogojevale tudi uspešno adaptacijo knjižnega hita v filmskega.

Literatura

ARNHEIM, Rudolf, 2000: *Film kot umetnost*. Ljubljana: Krtina.

BLUESTONE, George, 1957: *Novels Into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

BRATOŽ, Igor, 2005: Pisatelj Feri Lainšček. Intervju: O upanju, da bo kaj izrečeno na neponovljiv način. *Delo* 160 – Književni listi. 12.

CHATMAN, Seymour, ²1993: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.

CUDDON, John Anthony, ⁴1991: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Blackwell.

FURLAN, Silvan (ur.), 1994: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

KAVČIČ, Bojan, VRDLOVEC, Zdenko, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

LAINŠČEK, Feri, 2006: *Petelinji zajtrk*. Ljubljana: Študentska založba.

NABERŠNIK, Marko, 2008: *Petelinji zajtrk. Scenarij največjega sodobnega slovenskega filmskega hita*. Ljubljana: Umco.

METZ, Christian, 1972: *Essais sur la signification aú cinéma* 1, 2. Pariz: Klincksieck.

MIKO, Klavdija, 2004: Feri Lainšček, pisatelj. Intervju: Pišem tudi, ko ne sedim. *Delo* 9 – Ona. 21–22.

MILEK, Vesna, 2007: Feri Lainšček, pisatelj. Intervju: Čas, ko je treba znova spregovoriti o vprašanju duše. *Delo* 92 – Sobotna priloga. 22–24.

RUGELJ, Samo, 2007: Feri Lainšček. Intervju: Nedotakljivi mit o Ciganih. *Bukla* 22. 4–5.

ŠTEFANČIČ, Marcel jr., 2008: Kako posneti hit, spremna beseda. *Petelinji zajtrk. Scenarij največjega sodobnega slovenskega filmskega hita*. Ljubljana: Umco, 155–176.

VRDLOVEC, Zdenko, 2002: Knjiga in kino. *Literatura* 127/128. 81–96.
ZORMAN, Barbara, 2007: *Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Zdenko Vrdlovec
Dnevnik, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-31 Lainšček F.:791.43:929 Naberšnik M.

Petelinji zajtrk v kinu in knjigi

Film *Petelinji zajtrk* je največja slovenska filmska uspešnica in obenem najuspešnejša adaptacije literature pisatelja Ferija Lainščka, po kateri so bili sicer posneti še trije filmi. Režiser in scenarist *Petelinjega zajtrka* Marko Naberšnik je znal dobro razviti melodramski potencial romana in izkoristiti sicer epizoden lik hrvaške pevske zvezde Severine: ta je tudi v filmu epizodna figura, vendar nastopi *in persona*, ki zapoje svoj hit (kar je nedvomno vplivalo na komercialno uspešnost filma). Obenem ima tudi večjo pripovedno težo kot v romanu, saj vpliva na preobrazbo enega izmed protagonistov v erotomana, kar ima usodne posledice za razvoj melodramskega trikotnika, ki je v romanu v ospredju, v filmu pa priskrbi le nekaj erotičnih prizorov in je skoraj v senci erotomanske patologije, povezane z »jugonostalgijo«.

The film *Cockerel's Breakfast* is the biggest Slovene hit and at the same time the most successful adaptation of a literary work by the writer Feri Lainšček, on the basis of which three other films have been made. The film was written and directed by Marko Naberšnik, who managed to convincingly develop the dramatic potential of the novel and make good use of the otherwise supporting character, the Croatian pop star Severina. She appears in the film only briefly, but *in persona*, singing one of her hits, which undoubtedly contributed to the commercial success of the film. At the same time, her character has a greater narrative weight than in the novel, as it influences the transformation of one of the protagonists into a sex obsessed figure, which has fatal consequences for the development of the melodramatic triangle which is at the centre of the novel, although there are very few erotic scenes in the film and the triangle is almost overshadowed by erotic obsession linked to »Yugo-nostalgia«.

»Ko sem torej v ekipo dobil Ferija, Severino in Lošića, je bilo jasno, da ne snemamo art filma, ampak komercialni film,« je v nekem intervjuju povedal režiser in scenarist *Petelinjega zajtrka* Marko Naberšnik. Če preskočimo protislovja, v katera nas lahko zaplete vprašanje o intenci in statusu »komercialnega« filma, ki ga financira Filmski sklad z javnimi sredstvi, je lahko ta izjava dobra spodbuda za spis o »največji slovenski filmski uspešnici«, pred katero sta na lestvici najbolj gledanih filmov v samostojni Sloveniji samo *Titanik* in *Troja*.

Kot neke vrste jamstvo, da je *Petelinji zajtrk* lahko samo »komercialni«, ne pa »art« film, so navedena tri imena. Prvo je pisateljevo, čigar roman je producent Franci Zajc predlagal Marku Naberšniku za filmsko adaptacijo. Toda pisatelj Feri Lainšček je slabo jamstvo za »komercialni« film. Po njegovi literaturi sta že bila posneta dva filma, *Halgato* (1994) in *Mokuš* (2000), oba v režiji Andreja Mlakarja, ki sta bila vse prej kot komercialno uspešna. *Halgato* je s svojo otožno poetiko »ciganske fatalnosti« sicer malo poživil tedanjo slovensko filmsko mrtvilo, toda to ni bila toliko zasluga Lainščkovega romana *Namesto koga roža cveti* in niti ne priljubljenosti istoimenske pesmi pevca Vlada Kreslina, kakor pa romskega »naturščika« Jožeta Krambergarja v vlogi Bumbaša. Lainščkova literatura pa tudi ni nobeno jamstvo za »art« film, kot je dokazal *Mokuš*, ekranizacija romana *Ki jo je megla prinesla*. S filmom na sploh (torej ne le slovenskim) je pač tako – če ni takšen sam njegov »genetski kod« –, da je leposlovje lahko v najboljšem primeru jamstvo njegovih umetniških

ambicij (a te so le redko identične z rezultatom), silno težko pa zagotavlja »komercialni« film, pa naj ta še tako parazitira na literarnih bestsellerjih (izjema je *Harry Potter*, a ta je prav to: izjema, ki potrjuje pravilo). Leto pred Petelinjim zajtrkom je bil posnet še tretji film po Lainščkovi literaturi oziroma njegovem romanu *Vankoštanc*, to je *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* v režiji Branka Djurića, ki pa zaradi finančnih zapletov še ni prišel v kino.

Drugi imeni, komponista Lošića in pevke Severine, sta že zanesljivejši jamstvi za komercialni film. In sta se v tej vlogi tudi dejansko potrdili. Že pred filmom je bila skomponirana in predvajana pesem *Gardelin*, s katero je Severina nastopila v *Petelinjem zajtrku*. Ta pesem je postala hit, še preden so film začeli snemati. Izkazalo se je, kot pripoveduje Marko Naberšnik, da je fan klub Severine tudi v Sloveniji zelo močan. In četudi so Severinini fani spremljali vsak korak filmarjev, jih v Sloveniji najbrž le ni 180.000, kolikor je bilo gledalcev *Petelinjega zajtrka* – tako kot za prvo veliko slovensko filmsko uspešnico *To so gadi* (1978) ni mogoče reči, da so bili njena publika le avtobusni šoferji (tudi teh v Sloveniji ni 112.000, kolikor je film imel gledalcev), ki so v tej komediji simpatično portretirani – toda za film s komercialnimi ambicijami je očitno dobro, da ima vgrajeno svojo ciljno publiko, ob kateri se potem lahko nabere še druga.

Že, ampak Severine, ki se je izkazala za tako pomemben »komercialni faktor«, se je najprej domislil pisatelj, čeprav najbrž ne z namenom, da bi se njegova knjiga bolje prodajala (in se tudi res ni, saj je bil roman *Petelinji zajtrk* bolj ali manj neznan, dokler se ni pojavil istoimenski film). Feri Lainšček sicer velja za priljubljenega pisatelja, toda ta njegov roman pač ni bil kakšen bestseller. Kar pomeni, da film ni nastal povsem po »blockbusterski logiki«, ki vzame preverjeno gradivo, literarni bestseller, in mu doda filmske zvezde, posebne učinke in glasbeni hit. A čeprav roman s Severino ni postal bestseller, pa je vendarle malo »sokriv« za to, da je film postal uspešnica – »sokriv« je prav zato, ker je »kriv« za Severino. Ta je v romanu neka izjema, in sicer prav kot realna hrvaška pevka, ki se pojavi sredi imaginarnih likov, ki sestavljajo fiktivni svet romana. V tradiciji romana, zlasti realističnega, ni nič nenavadnega, da roman v svoj izmišljeni svet vpelje referencialne (zgodovinske, geografske ipd.) elemente in resnične osebe, ki lahko okrepijo njegov »učinek realnega«. Čeprav v Lainščkovem romanu niti ne gre toliko za to, namreč za ta »učinek realnega«, ki naj bi ga prispevala realna pevka. Nastop hrvaške pevke v nekem pomurskem kraju morda res prispeva k »avtentičnosti« romanesknega dogajanja, toda njena vloga je pomembnejša z narativnega in navsezadnje tudi žanrskega vidika.

Lainščkova literatura, vsaj tista, ki jo »ima rad« film, začrtuje in variira ljubezenske trikotnike s precejšnjim melodramskim nabojem. V *Namesto koga roža cveti* je takšen trikotnik med romskima polbratoma Halgatom in Pištijem ter ljubljansko knjižničarko Izo, ki se ljubi z obema, čeprav si jo Halgato vzame iz »sovraštva«, ker se je zaradi nje njegov polbrat znašel v zaporu (toda film ublaži pogubno fatalnost melodramskega trikotnika, saj je tisti strel iz Pištijeve pištole, uperjene v njegovega polbrata Halgata, ki je v romanu napisan, v filmu izbrisan). V romanu *Ki jo je megla prinesla* je melodramski trikotnik začrtan v razpetosti župnika med ljubeznijo do boga in ljubeznijo do ženske oziroma v »skušnjavi spolnosti«, ki s težo greha muči in mami katoliške duhovnike. »Legendarna« Magda »zapelje v greh« dva župnika, toda pri drugem – župniku Urskem – je zlasti v filmu (*Mokuš*) videti, da se Magda pojavi v njegovi halucinaciji: preden ga je lahko zapeljala, jo je torej v obstoj priklicala njegova želja, ki pa je – najbrž že po nujnosti krščanskega imaginarija

pripovedi – seveda zanikana oziroma pripisana ženski (Magda namreč o sebi reče, da si želi župnike ugrabiti bogu).

Ljubezenski trikotnik je romaneskno in filmsko privlačen in intriganten, ker implicira prepletenost erotične strasti in transgresije ter s slednjo (sicer najmočneje navzočo v religioznem kontekstu) povezane peruti smrti. Te peruti zamahnejo nad vsakim Lainščkovim ljubezenskim trikotnikom, vsak se razreši z nasilno smrtjo, seveda vselej na drugačen način, pri čemer nič ne pomaga niti to, da se kakšen člen takšnega trikotnika, kot npr. Gajaš v *Petelinjem zajtrku*, že refleksivno spozna na njegovo »fatalnost«. Druga značilnost Lainščkovih trikotnikov pa je ta, da ne delujejo kot konstrukti, marveč so zelo ali kar dobesedno prizemljeni in vraščeni v življenjsko banalnost ter njene tako bolj pritlehne kot bolj spiritualne človeške figure.

A če gre v romanu *Ki jo je megla prinesla* in njegovi ekranizaciji *Mokuš* za ponovitev melodramskega trikotnika, bi v *Petelinjem zajtrku* lahko opazili njegovo podvojitev. Vendar ne toliko v romanu, kakor v filmu. V romanu podvojitve pravzaprav niti ni, saj je zgodba osredotočena na ljubezensko razmerje med Bronjo in Dj-jem (v filmu Djurom) oziroma na trikotnik med ljubimcema in Bronjinim možem Lepcem. Ta zgodba je v ospredju že zato, ker je njen protagonist Dj obenem tudi pripovedovalec zgodbe. V filmu Djuro ni več pripovedovalec, kar posledično pomeni, da dogodki (zlasti tisti v Gajaševi avtomehanski delavnici) niso več uzrti iz njegove perspektive, niso več subjektivno interpretirani, marveč so postali objektivni, čeprav le toliko, kolikor jih »vidi« objektiv kamere (seveda pa so »inscenirani«, »režirani« – kakor so v romanu produkt avtorjeve naracije). Prav tako kot filmski Djuro ni več pripovedovalec, pa tudi ni več osrednji protagonist: v romanu mu je to vlogo med drugim zagotavljala številnost ljubezenskih prizorov z Bronjo, ki so v filmu bolj reducirani (njihovo frekventnost je nadomestila erotično-seksualna »poetika«, vizualizirana z vožnjo kamere, ki s kroženjem okoli kopic sena postopoma, tj. v prelivih slači in zbližuje ljubimca vse do spolnega odnosa). Tako v romanu kot filmu se ljubezenski prizori med Bronjo in Djurom izmenjujejo z dogodki v Gajaševi delavnici, toda slednji v filmu prevladajo. Gajaševa delavnica je veliko bolj kot v romanu navzoča ne le kot osrednje prizorišče, marveč kot pravo središče, iz katerega vse izvira, se tja vrača, se tam ponavlja, razvija, dramatizira in se tam tudi razreši.

A tudi to središče ima svojo osrednjo točko, ki jo predstavlja sam Gajaš (v interpretaciji Vlada Novaka), in sicer prav kot nekakšen »ekscentrik«: že uvodoma je definiran kot jugonostalgik (»vse, kar je bilo v stari Jugi dobro, hočejo današnji politiki uničiti«), kar sicer – glede na njegova leta – ni ravno ekscentrično, vendar je v svoji druščini edini, ki ga zaznamuje ta poteza. Kadar ga zanese v njegovih spominih, Gajaš govori o sebi v tretji osebi, kot da bi se imel za svojo lastno legendo ali kot da bi bilo to znamenje njegove »norosti«, ta pa se ne kaže le v njegovi hitri vzkipljivosti, v kateri lahko smrtno zasovraži tudi svojega prijatelja (npr. Zobarja, o katerem se odkrije, da je pedofil). V svoji delavnici popravlja tudi mercedese in bmw-je, toda to je vse prej kot kakšen moderen avtomobilski servis – avtomobili se lahko še tako spreminjajo, toda Gajaševa delavnica ostaja takšna, kakršna je od nekdaj, prav tako, kot je sam Gajaš utelešenje skoraj mitičnega, »legendarnega« mojstra, ki zna popraviti vsak avto, čeprav rajši fička kot mercedesa. Ta delavnica tudi ni kakšen dislociran kraj, kamor bi Gajaš hodil na delo, marveč je podajšek in tako rekoč organski del njegovega življenjskega prostora, tiste skromne hiše, v kateri živi. Gajaš živi sam, vendar se vede kot kralj majhne pivsko-kvartopirske druščine, ki zvečer poseda na njegovem

dvorišču. Gajaš nima žene, zato pa se rad ponosno spominja neke sarajevske pevke, ki da je med vsemi uglednimi gosti, za katere je pela, poljubila prav njega; toda zdaj, ko je že malo postaran, mu očitno več pomenita moška družba in prijateljstvo, zato se tudi tako razjezi na Djura, ko ga zaloti z Bronjo, Lepčevo ženo (»prijatelju še plota ne poščiješ, kaj šele, da bi mu speljal ženo«), a glede na to, da mu potem prinese pištolo, ki je Djuro sicer ne vzame, je očitno tudi v skrbeh zanj, saj dobro ve za Lepčeve kriminalne posle. Gajaš nima otrok, toda svojega novega in edinega vajenca Djura (ki se v njegovo hišo tudi vseli) vsaj toliko, kot ga priučuje avtomehanske obrti, če ne še bolj, že kar očetovsko podučuje o življenjskih modrostih, ki jih črpa iz svojih izkušenj. Gajaš se sicer nikoli ne hvali s svojimi izkušnjami, ampak rajši omenja svoje oči, ki so »vse to že videle«.

A naj so njegove oči res »že vse videle«, pa njegova ušesa mogoče še niso vsega slišala. Vsekakor še niso slišala Severine. Toda tako kot ljubezen ne pride sama od sebe, ampak potrebuje neko spodbudo, podobo, neki sprožilec, kot pravi Roland Barthes v *Fragmentih ljubezenskega diskurza*, se tudi Gajaš ne navduši za Severino kar sam od sebe, marveč zato ali šele potem, ko mu nanjo pokažejo. Vlogo indikatorja oziroma mediatorja ima »fušarski« glasbenik Malačič, ki neki večer na Gajaševem dvorišču njegovi druščini zapoje Severinin hit (to je kajpada prav *Gardelin*). Malačičeva izvedba je tako obupna, da nekdo iz Gajaševe druščine rajši zaspi in pade s stola, kot da bi poslušal, druge pa tudi pusti bolj ali manj ravnodušne. Z izjemo Gajaša – edino on se takoj in tako navduši, da bi jo poslušal kar naprej, brez prestanka. Le kaj v njej sliši? Nedvomno »nekaj drugega« ali »nekaj več« kot drugi poslušalci. Toda ali bi to nekaj lahko slišal, če bi bila Malačičeva izvedba vsaj dobra imitacija Severine? Ali ne bi tedaj postal fan Malačiča, ne pa Severine? Malačičeva izvedba je za Gajaševa ušesa kot motnja v avtomobilskem motorju, ki mu pove, kaj je z »mašino« narobe, torej kot motnja, ki napotuje k idealnemu brnenju motorja. Toda ob tej mehanski prispodobi, s katero svoje navdušenje za Severino razlaga sam Gajaš, je verjetno treba upoštevati niti ne toliko Gajaševa »jugonostalgična« ušesa kot zlasti njegov neizbrisni spomin na tisto sarajevsko pevko, ki naj bi ga, edino in prav njega, nekoč poljubila. Bolj kot ta spomin je verjetno resnična Gajaševa neomajna vera vanj, to pa lahko tudi pojasni njegovo »slišanje slavčka« (Gajašev izraz) v Malačičevem razglašenem petju: kar je Gajaš slišal v tem petju, je bila patetika, ki je predramila njegovo fantazmo. Tej pa zadostuje še tako pičel košček realnega, kot je slabo petje, da si izdela svoj idealni objekt, kar za Gajaša postane Severina.

To fantazmatsko naravo Gajaševega občudovanja Severine zna veliko bolje kot roman pokazati film, zlasti v prizoru na Severininem koncertu, ki se v romanu sklene s pretepom, v filmu pa kulminira z Gajaševo halucinacijo, v kateri pevka stopi z odra, se počasi napoti proti njemu in ga poljubi, medtem ko jo še vedno slišimo peti *Gardelin*. Prav s tem halucinantnim momentom pa se tudi pokaže, da Gajaš ni nekakšen retardiranec, ki bi se ga polotilo najstniško malikovanje pop ikone, marveč je njegovo obožavanje pevske zvezde primer erotomanije kot patološkega fenomena, ki nastopi, ko nekdo misli, da tudi ali prav njega ljubi tisti (to pa je praviloma kakšna slavna oseba), ki ga sam obožuje. Gajašev odnos do Severine je erotomanski in kot takšen zametek drugega ljubezenskega trikotnika, ki se v nasprotju s prvim sklene z usodnimi posledicami. Trikotnik med Djurom, Bronjo in Lepcem je klasični primer prešuštne ljubezni. »Kaj bi bila vsa naša književnost brez prešuštva,« vzklika Denis de Rougemont v svoji knjigi *Ljubezen in Zahod*, kjer npr. postavi tezo, da je srednjeveški roman o Tristanu in Izoldi »veliki evropski mit o prešuštvu« in

t. i. strastni ljubezni, rojeni iz prešuštva, ki se je v evropskem imaginariju ohranjala zlasti prek literature, od trubadurske poezije do romantike in vse do filma (vsaj kot dediča literature 19. stoletja). Strastna ljubezen je »nesrečna in pogubna«, predvsem pa potrebuje ovire. V *Petelinjem zajtrku* ima ovire, ni pa nesrečna in pogubna – in to prav po zaslugi drugega ljubezenskega trikotnika. Ta resda ni ljubezenski v običajnem pomenu, saj Severina ničesar ne ve o tem, da je Gajaša poljubila, vseeno pa je trikotnik. Toda med kom? Med Gajašem, Severino kot njegovim idealnim in halucinantnim ljubezenskim objektom in ... Da, kdo je tretji člen? To pač ne more biti kakšen rival ali »drugi moški«, ki bi ogrožal Gajašev erotomanski odnos, prav tako pa tudi ne more biti druga ženska, ker je za Gajaša »edina ženska« Severina. Obenem pa je lahko samo to, namreč druga ženska, vendar kot podvojitev, dvojnica »edine«. Ko bi bil Gajaš navaden fan pevske dive, bi moral vedeti – pa naj je še tako zabit avtomehanik v neki »vukojebini« – da se Lepec le šali, ko se hvali, da mu jo lahko po koncertu pripelje na dom. Edino erotomanija, ki meji na norost, lahko Gajašu pomaga, da to res verjame.

Toda z erotomanom se ni dobro šaliti, še zlasti ne s takšnim Gajaševega kova (prav Gajaševo sovraštvo do »pedrov« je že bilo sokrivo za prijateljev samomor). Ko Gajaš izve, da je bil izigran, tako od svojega idealnega ljubezenskega objekta, ki ni hotel postati realen, torej Severine, kot od prijatelja, ki mu je podtaknil njegovo dvojnico in prostitutko, Lepca ustreli, in to prav v trenutku, ko ta odkrije, da je Djuro tisti, s katerim ga njegova žena Bronja vara. Gajaševo morilsko dejanje torej prepreči, da bi bila prešuštna in strastna ljubezen »nesrečna in pogubna«, kot je bila v tradiciji literarne in filmske fikcije. In čeprav je Gajaševo dejanje kriminalno, je obenem tudi »pravičniško«, saj pospravi zvodnika in verjetno tudi kriminalca. V romanu je Gajašev umor Lepca opisan povsem drugače: rečeno je, da Gajaš, ko izve za prevaro, vzame pištolo in gre iskat Lepca; najde ga v neki gostilni in ustreli – to že ima vse poteze premišljenega, naklepnega umora in Gajaš je na koncu samo še navaden morilec, čeprav Dj v sklepnem komentarju ugotovi, da je »tovariš streljal tudi namesto mene«. V filmu pa je Gajaševo morilsko dejanje neposreden odgovor na Lepčevo priznanje, da se je s Severinino dvojnico hotel z njim samo »malo pošaliti«: to je torej bolj umor v afektu ali neke vrste *acting out*, s katerim Gajaš dokaže, da je bil zadet v jedro svoje narcistične lupine (da sebe tako rad »legendarizira«, je oblika takšne lupine) in svojega posebnega oziroma erotomanskega užitka. Prav zaradi teh »patoloških« potez filmski Gajaš ni toliko navaden morilec, kot je »pravičnik«, ki je ubil navadnega kriminalca – in občinstvo t. i. mainstreamovskega ali »komercialnega« filma ima še vedno rado, da so zlikovci vsaj v filmu kaznovani.

K formuli »komercialnega« filma, kar je bil *Petelinji zajtrk* že v zasnovi in je to tudi dejansko postal (in s tem pripomogel tudi k večji popularnosti Lainščkovega romana), sodi tudi »srečen konec«: ljubezenski par Bronja-Djuro po zaslugi Gajaševega umora Lepca iz prešuštnega postane zakonski par, Djuro pa v avtomehanski delavnici zasede mesto mojstra Gajaša, ki je v zaporu. To je torej še kar realističen »happy end«, ki ne skriva cene, za katero je bil pridobljen. In čeprav sta njegova cena smrt in zapor, je bil vseeno »poceni«, seveda z vidika ljubezenskega para, ki ga odstranitev »ovire« ni stala nobenega truda: mladi par dolguje svojo srečo zgolj patologiji jugo-nostalgika.

Milena Mileva Blažić
Pedagoška fakulteta, Ljubljana
UDK 82.091:82-32:82-343.4:82-293.7

Mladinska književnost in različni mediji – primerjalna analiza *Cesarjevih novih oblačil* (novela, pravljica, radijska igra)

Namen prispevka je primerjalna analiza (1) srednjeveških novel Don Juana Manuela (1282–1348) iz zbirke *Grof Lukanor* (1335), posebej sedme zgodbe *Kaj se je zgodilo kralju s tremi prevaranti*, (2) avtorske pravljice Hansa Christiana Andersena (1805–1875) z naslovom *Cesarjeva nova oblačila* (1837) ter (3) dramske igre za otroke Milana Jesiha (1950) z istim naslovom (1997). Dva tisoč let star motiv cesarjevih novih oblačil, ki je pogost tudi v mladinski književnosti, sicer lahko najdemo v številnih kulturah in številnih inačicah, oblikah in medijih – je univerzalni motiv, ki si ga je vsaka kultura prilagodila glede na kontekst.

The aim of this contribution is a comparative analysis (1) of medieval short stories by Don Juan Manuel (1282-1348) from the collection *El Conde Lukanor* (1335), especially the story no. 7 *The King and Three Fraudsters*, (2) Hans Christian Andersen's (1805-1875) fairy tale *The Emperor's New Clothes* (1837) and (3) the children's play by Milan Jesih (1950) with the same title. The two-thousand year old theme of the emperor's new clothes, which is also common in literature for the young, can be found in numerous cultures, variants, forms and media – it is a universal theme, adapted by each culture in line with its specific context.

Don Juan Manuel

Don Juan Manuel[1] je v kastiljski španščini napisal *Knjigo zgodb grofa Lukanora in Patronia* (*Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, 1328, 1330, 1335), s skrajšanim naslovom Grof Lukanor oziroma *Grof Lukanor in Patronio*. Knjiga je sestavljena iz enainpetdesetih kratkih zgodb, dolgih od ene do dveh strani. V njej lahko zasledimo različne motivno-tematske prvine, vzete iz različnih virov, npr. starodavne *Pančatantre* (*Kako je bil braman osleparjen za kozo*), zbirke *Gesta Romanorum* (13.–14. stoletje), Ezopovih basni, Boccaccia idr. Literarnozgodovinsko je knjiga uvrščena v kategorijo pikaresknih zgodb ali novel. Te temeljijo na pogovorih med grofom Lukanorom in njegovim svetovalcem Patroniom. Grof Lukanom posredno sprašuje Patronia za nasvete (»Nekateri so mi predlagali ...«, »Nekateri hočejo ...«), Patronio pa spoštljivo odgovarja – posredno in z zgodbo, ki se mu zdi povezana z grofovim vprašanjem. Med zgodbami se najdejo primere, prilike, eksempli, spodbudni ali svarilni zgledi; vseh enainpetdeset zgodb ima svojo okvirno zgodbo, ki se začne z vprašanjem oziroma problemom, nadaljuje z zgledom in zaključi z ravnanjem, ki je v skladu z zgledom.

Zgodba z naslovom *O kralju in treh prevarantih* ima zanimiv zaplet: h kralju pridejo trije tkalci in se ponudijo, da mu stkejo takšno blago, ki ga lahko vidijo le zakonski sinovi. Kralj je ponudbe

1 Don Juan Manuel (1282–1348) je bil drugi sin kastiljskega vladarja in njegove druge žene Beatrice Savojske ter vnuk Ferdinanda III. Kastiljskega. Podedoval je nekaj posestev in plemiških naslovov (vojvoda iz Villene, lord iz Elcheja in guverner Murcie).

vesel, saj meni, da bo tako vedel, kdo so zakonski sinovi v njegovem kraljestvu, ki so lahko edini zakoniti dediči. Sleparji prepričajo kralja, da ga nimajo namena goljufati, zato se strinja, da jim da predplačilo ter da se oni zaprejo v palačo z vsemi dragocenostmi, dokler ne izdelajo oblačil zanj. Sledi ogled oblačil in sprenevedanje vseh, ki si ne upajo priznati, da oblek ne vidijo, ker podvomijo o svojem poreklu in se zbojijo, da bodo tudi drugi podvomili o njih in njihovem socialnem statusu zakonskih sinov oziroma zakonitih dedičev – podvomi tudi kralj, ki se zato zboji, da bo ostal brez kraljestva. Tako gol jezdi na konju, dokler mu temnopolti mladenič ne reče, da ga ne zanima, čigav sin je, vendar mu mora povedati, da je brez oblek. Kralj mladeniča da prebičati, vendar na koncu le spozna, da je bil prevaran – toda prevaranti so že daleč in so odnesli s seboj vse, kar so dobili od kralja.

Don Juan Manuel in Hans Christian Andersen

Hans Christian Andersen (1805–1875), čigar 200. obletnico rojstva je leta 2005 praznoval ves svet, je bil v središču pozornosti že nekaj let pred jubilejem, zato so njegovo delo, medbesedilne povezanosti, vplivi, motivi ipd. skrbno in podrobno raziskani. Andersen je veliko potoval, okrog tridesetkrat je bival v tujini – če seštejemo vse njegove poti, je preživel devet let svojega življenja zunaj Danske. V avtobiografijah, dnevnikih, pismih in potopisih je več pisal o srečanjih s slavnimi ljudmi, manj pa o svojem ustvarjanju in delu. Ko je potoval z Dunaja v Trst, se je Andersen dvakrat ustavil tudi v Ljubljani. Prvič s kočijo, 19. in 20. marca 1846, in drugič z vlakom 30. in 31. maja 1854. Obakrat je prespal v hotelu Stadt Wien.[2] Navdušen je bil nad vhodom v Postojnsko jamo in nad kraško pokrajino, kar je zapisal v dnevniku in svoji drugi mitopoetizirani avtobiografiji z naslovom *Pravljica mojega življenja* (1855).[3] Andersen je napisal več kot sedemdeset knjig, predvsem je znan po pravljicah za otroke. Napisal je več kot dvesto pravljic, nekatere izmed njih so ponarodele, npr. *Grdi raček*, *Kraljična na zrnu graha*, *Slavec*, *Palčica*, *Cesarjeva nova oblačila* idr. Motiv za slednjo je povzel po Don Juanu Manuelu, vendar je besedilo spremenil.

Finski folklorist Antti Aarne v prvem indeksu motivov iz leta 1910 oziroma v ponatisu iz leta 1961 navaja motiv, v katerem prevarant ponudi kralju (ne cesarju), da mu naredi takšna oblačila,

---

2 Hotel Stadt Wien je stal na mestu današnje Name, na vogalu Cankarjeve in Slovenske ceste. Po domače se je tam reklo Pri Maliču, ker je hotel zgradil Andrej Malič. V dvorani Maličevega hotela (tam nekje, kjer je danes kino Komuna) je 1896 potujoči kino prvič v Ljubljani predvajal filme (*Gea* 7, 1994).

3 V dnevniku je zapisal: »Četrtek, 19. marca – Ob pol petih sem že popil vso kavo. Potem sem se ves dan vozil prek hribovite pokrajine. Pomlad se je ponekod že napovedovala v žitnem polju, na vrbah in na sadnem drevju, ki je že cvetelo. Kosil sem v Celju. Pozno zvečer sem prispel v Ljubljano. Spet so nam vzeli potne liste. To me je razjezilo. V hotelu Stadt Wien je bil zelo objesten natakar.« O svojem drugem obisku v Ljubljani je zapisal: »Torek, 30. maja – Čez noč prek Semmeringa skozi silovit dež. V Mürzzuschlagu ob prihodu v vagon nismo mogli potrditi naših vozovnic za nadaljnjo vožnjo. Sprevodnik nam je pomagal, da smo to storili v Brucku. Zdaj je Einer /njegov sopotnik, op. p./ zbolel, bruhal je skozi okno vagona. Zelo me je skrbelo zanj. Bil je tudi siten. Zvečer smo prišli v Ljubljano, tam, v hotelu Stadt Wien, slab sprejem in slaba hrana. Pozabil sem pokrivalo. Sreda, 31. maja – Moral sem vstati ob štirih zjutraj. Sam sem moral s prtljago na postajo. Vstopil sem v majhen, grd vagon z zelo prijaznim človekom iz Trsta. Einer je odlično spal in ni kaj dosti videl. Nisem ga mogel spraviti iz vagona, ko je večina že odšla. Potem pa je bil zelo siten in neprijeten. Ob tem mi je bilo kar slabo. Lepa krajina. V Adelsbergu /Postojni, op. p./ kosilo. Videl vhod v znamenito jamo. Ob 9 1/2 smo prispeli v Trst.« – Enote iz Andersenovega dnevnika je iz danščine prevedel Igor Gruden, predsednik Društva slovensko-danskega prijateljstva, za objavo pa pripravil knjižničar Vojko Zadravec za mednarodni simpozij *Andersen danes* v organizaciji Pionirske knjižnice Ljubljana (6. 4. 2005).

ki bodo vidna le zakonskim otrokom. Ameriški folklorist Stith Thompson v drugem indeksu motivov (1932–1937, 1961, 1997) navaja motiv cesarjevih novih oblačil in povezave s sorodnimi motivi.[4] Nemški znanstvenik Hans Jorg Uther pa v tretjem indeksu iz leta 2004 beleži razširjeno inačico istega motiva: na eni strani navaja motiv prevaranta, ki pride na dvor pod pretvezo, da je slikar plemenitega porekla, in se ponudi bogatašu, da mu za denar poslika hišo, pri čemer ga prepričuje, da njegove poslikave lahko vidijo le nedolžna dekleta oziroma zveste žene, na drugi strani pa navaja motiv, na katerem temeljijo Manuelova, Andersenova in Jesihova zgodba – o prevarantih, ki se pretvarjajo, da lahko naredijo oblačila ali pokrivala, ki jih lahko vidijo le tisti, ki so plemenitega porekla. Vsi trije indeksi povezujejo osnovni motiv kraljevih, cesarjevih, vladarjevih ipd. novih oblačil z bližnjimi in/ali daljnimi motivi, npr. motivom gole osebe, prevare, preizkušenj, iluzije.

Novela Don Juana Manuela je eden izmed prvih ohranjenih pisnih virov motiva o preizkušnjah, prevarah, iluzijah.[5] Andersen je spremenil nekaj detajlov Manuelove zgodbe, predvsem ključni detajl o treh tkalcih oziroma o tem, kdo lahko vidi kraljeva nova oblačila. Teorija mladinske književnosti govori o tem, da gre za motiv, ki govori o konformizmu odraslih. V verziji Don Juana Manuela, ki je besedilo za odrasle, je ključno, da obleke lahko vidijo le tisti, ki so zakonski sinovi svojih očetov, torej plemenitega porekla. V Andersenovi pravljici lahko oblačila vidijo le tisti, ki so sposobni za svojo službo. Pri Jesihu pa npr. cesarjeva nova oblačila lahko vidijo le tisti, ki niso neumni. Resnico o kraljevih novih oblačilih na koncu Manuelove novele pove temnopolt mladenič (suženj), v Andersenovi pravljici resnico o cesarju pove nedolžen otrok, ki ima funkcijo arhetipa božanskega otroka, v Jesihovi igri pa tudi otrok (s to razliko, da otrokove resnice, da je cesar nag, množica ne ponovi, kar se zgodi v Manuelovi in Andersenovi verziji).

Povezavo z Don Juanom Manuelom je Hans Christian Andersen omenjal že sam (npr. v predgovorih svojih pravljic), v znanstvenih krogih pa je na medbesedilno povezavo prva opozorila Annete Madsen, in sicer v referatu z naslovom *Grof Lukanor Don Juan Manuel kot inspiracija za Hansa Christiana Andersena in druge evropske pisatelje*, ki ga je leta 1999 predstavila na eni izmed konferenc o Andersenu (glej Madsen 1999). Med novelo Don Juana Manuela in Andersenovo inačico motiva obstajajo tako bistvene podobnosti kot razlike. V obeh zgodbah nastopajo prevaranti, ki (od zunaj) pridejo na kraljev/cesarjev dvor. V prvi nastopajo trije, v drugi dva. Oba avtorja s tem nakazujeta, da prevare bolj prihajajo od zunaj kot od znotraj, četudi je bistven element v obeh primerih motiv samoprevare. Ključna razlika med obema besediloma je dejstvo, kdo bo lahko videl oblačila. V prvem vidimo, da je glavni problem zakonitega dedovanja oziroma zakonskih

---

4 Motiv cesarjevih novih oblačil je uvrščen v skupino motivov, imenovanih *preizkusi* (*the tests*). Thompson kot predstavnik folkloristične teorije navaja različne vrste preizkusov, npr. identitet, resnice, poroke, bistrosti, naloge, poslanstva in druge preizkuse (strahu, pozornosti, vztrajnosti, preživetja, značaja ipd.). Pravljice s podobnim motiv so sicer znane po vsem svetu: *Nevidna svilena nit* (Šrilanka), *Kraljev novi turban* (Turčija), *Mlinar z zlatim gumbom* (Anglija), *Verujoči mož* (Škotska), *Obleka v kopalnici* (Arabija), *Vesele žene* (Danska), *Sedaj se lahko smejem, če nisem mrtev* (Anglija), *Pravljica o Sgire Mo Chealag* (Škotska), *Neumni možje in trmaste žene* (Norveška), *Dva moža* (Izrael), *Stava stare ženske* (ZDA), *Kdo je najneumnejši* (Islandija) ipd. Ena najzanimivejših je gotovo indijska pravljica z naslovom *Kralj in bistro dekle*, ki govori o kralju, ki se ob večerih rad preobleče v navadna oblačila, gre v mesto, posluša pogovore navadnih ljudi in išče dogodivščine, njen nauk pa je, da revni občasno lažejo, da si rešijo življenje, bogati pa vedno, da ne bi izgubili privilegijev in ker jim je laganje v razvedrilo.

5 V starejših pisnih virih, npr. v *Pančatantri* (3. dan, 3 zgodba: *Kako je bil braman osleparjen za kozo*) najdemo le oddaljeno inačico motiva.

sinov kot edinih dedičev. Sicer kralj v Manuelovem besedilu govori o navadi Maorov, ki da imajo veliko nezakonskih otrok, vendar je bila Španija takrat (kot je tudi še danes, na začetku 21. stoletja) zelo konservativna glede dedovanja. Pri tem gre očitno za dominacijo ekonomskih in ne etičnih razlogov, ki so razlog sprenevedanja. Andersen je motiv dedovanja izpustil.

Znano je, da je Andersenovo socialno poreklo skromno. Rojen je bil 2. aprila 1805, očetu čevljarju Hansu Andersenu in materi perici Marii Andersdatter – a ne glede na dejstva je celo življenje želel verjeti in je tudi verjel, da je v resnici nezakonski sin princa Christiana Frederika, kasnejšega danskega kralja Christiana VIII., in plemkinje Elise Ahlefeldt Laurvig. Največkrat citirana poved iz avtorske pravljice *Grdi raček* se nanaša ravno na njegovo domnevo, da je aristokratskega porekla: »Ni pomembno, da se rodiš v račjaku, pomembno je, da nastaneš iz labodovega jajca!« Tu se skriva tudi odgovor na vprašanje, zakaj je Andersen spremenil Manuelovo zgodbo *O kralju in treh prevarantih* v delu, ki govori o tem, da lahko kraljeva oblačila vidijo le zakonski sinovi. V Andersenovi pravljici je na koncu otrok tisti, ki reče, da cesar nima ničesar na sebi. Sicer je prvotno, v rokopisni inačici *Cesarjevih novih oblačil*, ta stavek izreče nekdo izmed odraslih, vendar je Andersen to spremenil, ker po njegovem mnenju samo otroci govorijo resnico. V tem lahko vidimo tudi koncept romantičnega pojmovanja otroka oziroma arhetip božanskega otroka, s katerim se je identificiral.

Ne glede na Andersenove avtobiografske aluzije in na razmišljanja, ali je bil plemenit po poreklu ali zaradi svojega dela, ostane zanimivo dejstvo, da je bil na splošno velik problem visoke aristokracije dedovanje. Motiv cesarjevih novih oblačil tako lahko razumemo dobesedno (branje otrok), predvsem pa metaforično (branje odraslih). Klasična avtorska pravljica z naslovom *Cesarjeva nova oblačila* govori o konformizmu odraslih, o njihovem sprenevedanju ter v strahu pred izgubo privilegijev celo lažeh. Andersen je otroku namenil ključno vlogo nekonformistične osebe, ki ima prihodnost. S tem je, kot rečeno, utrdil romantično pojmovanje otroka, ki temelji na biblijskem izročilu o brezskrbnosti otrok in otroštva, ki pa je dejansko daleč od resnice. Andersen je zrcalil in obenem naznanil čas, ko bodo odrasli s svojimi odraslimi problemi zaradi konformizma obremenili generacije otrok, ki bodo tako reševale probleme odraslih in ne svojih lastnih.

Milan Jesih in Hans Christian Andersen

Kratka dramska igra v verzni obliki z naslovom *Cesarjeva nova oblačila* slovenskega avtorja Milana Jesiha, objavljena v knjigi *Štiri igre* (1997), ima podnaslov *Po Andersenovi pravljici*. V Jesihovi verziji nastopa devet dramskih oseb; v primerjavi s špansko in dansko verzijo, kjer nastopajo le moški, v slovenski verziji motiva med drugim nastopata tudi dve ženski: dama in sleparka. Jesihova igra ima tako kot Manuelova novela okvirno zgodbo, prolog in epilog sta dana pevcu, ki ima vlogo rezonerja. Poleg cesarja, ki je glavna dramska oseba, v igri nastopajo pari, kar je tudi novo: puhli cesar ter pošteni in bistri minister, dvorjan in dvorjanka, slepar in sleparka, otrok in pevec. Otrok izgovori le tri znane besede: »Cesar je nag«, pevec pa ima subverzivno vlogo tradicionalnega grškega zbora.

Jesihova dramska igra je osnovnemu motivu dodala sodobne značilnosti postmodernega časa in slovenskega kulturnega konteksta. O posodobitvi besedila in postavitvi v sodobni čas in prostor med drugim govori izbor besed (*cesarske stranke*, *državniška vizija*, *likalnik*, *modna revija*,

proračun), ki se postavlja kot zanimivo nasprotje stilizaciji z arhaizmi in vznesenimi izrazi (*cekin*, *cesarost*, *čislati*, *dukat*, *lujdor*, *moj gospodar*, *muževen*, *naplačilo*, *obličje*, *stari portreti*, *vaša milost*, *veličanstvo*, *zlatnik*). Ob tem se postavlja vprašanje, kako osnovni motiv funkcionira kot posodobljena dramska igra v verzih, ki je pravzaprav subverzivno mladinsko besedilo, namenjeno dvojnemu naslovniku. Jesihova igra temelji na teoriji karnevala Mihaila Bahtina (*Rabelais and His World*, 1984) in teoriji subverzivne mladinske književnosti Alison Lurie (*Don't tell grown ups*, 2001), ki jo lahko razumemo kot literaturo upora in nekonformistično besedilo. Jesih uporablja karneval kot element ljudske ali popularne kulture in smeši ideologijo z značilnostmi grotesknega realizma. Prvine tega so: 1) groteskno telo (*cesar je nag*; *cesar bodi zmeraj kot iz škatlice*; *cesar mora vonjati kot roža*; *mladi kolega se čez mero slini*; *prazen je kljun*; *od zibke nosite očala*; *v dokolenkah rdečih stara kljusa vsa kičasta, brez šlifa in okusa, neobrit, posvaljkan, zanemarjen* ipd.), preobleke (*Za zajtrk se zamenja garderoba. Po zajtrku se znova preobleče.*), oblačila in deli oblačil (*dosedanje hlače*, *hlače*, *hlačnice*, *nove hlače*, *razporek na hlačah*, *hlače so počile na riti*, *tele hlače*), okončine (*bele roke*, *na nogo padel*, *do nog*, *v rokah*); 2) hiperbolizacije (*statve so prekrite, da ne praši se veličastno delo ...*; *Moja nestrpnost res je strahovita*; *Nesrečnik jaz, nesrečna cesarost!*, *Pa zlati sukanec – z njim bi opasal zemljo ...*; *Kje pa je lepo blago, ki ga vidi samo pameten? Ne vidiš ga, ker si trapa!*); 3) pretiravanja – hrana in pijača (*nemalo pila, jedla sta obilno*; *borovničeva marmelada, iztisnjena limona, južni sadeži, gorčica za kosilo, polnjen ohrovtek, paradižnik, hruška – oblita s čokolado*), preobjedanje (*za dva je jedel, za tri srkal sekt in ves čas kakor pujs mlaskal za štiri*), askeza (*dežela smo dobrih in dragih cunj, čeprav zato je včasih prazen kljun*; *ob vrnitvi ponujajo cesarju različne jedi, ki jih ta odklanja*), kanibalizem (*naš cesar je prav čeden kos človeka*) in splošno pretiravanje (*Šivala sva po vseh evropskih dvorih. Pri sultanih v puščavi po šotorih. Po Afriki iz slame lahna krila. Hodnično platno v srajce sva krojila. Iz krzna suknjiče sva pri Eskimih ... V iglujih šivala v polarni zimi ... / A kdor je skromen, bolj nerad se hvali. Naborek. Žepek. Epolete. A – epolete! Ja, pa res! Briljantno.*).

V Jesihovem besedilu se pojavljajo tudi dihotomije, tipične za karneval, npr. sakralno – profano (*Kje je pa veličanstvo? No, saj veš ... je šlo pa tjakaj, kamor hodi peš.*), modro – neumno, videz – resnica (*Jaz, gos, vidim le cunjico čez boke ...*). Glavna tema je v resnici ljudski humor, cesarjev videz oziroma groteskno pretiravanje v oblačenju, zato avtor uporablja elemente parodije, mimikrije, telesnega humorja in grotesknega videza. Jesihovo besedilo v primerjavi z Manuelovim in/ali Andersenovim odpravlja hierarhijo in predstavlja socialni upor (*nadevajo mu srajco snežno belo, v vezenju dolgih nočnih ur vzcvetelo spod pridnih rok deklet, skoraj otrok*). Le-ta je v besedilu impliciten, vendar ga avtor tudi eksplicitno izrazi v epilogu pevca (*če bo potrebno kdaj, naj se odloči / vsaj kdo med nami, saj ne rečem vsak, ravna naj po nedolžnosti otročji, naj krikne na ves glas: Cesar je nag!*).

Pri Jesihu se pojavlja tudi t. i. karnevalski smeh, ki se izraža kot: 1) praznični smeh (*meni je dolgčas po norčijah*; *vnaprej od smeha me pošteno zvija*; *neskončna je nečimrnost človeka*; *Najprej opreznost, potem pritrjevanje, ki preide v evforično, nekročeno navdušenje*); 2) samoironija (*Cesar: Naj se zmenim rajši sam: / edini na tkanino se spoznam; to je blago, če niste obveščeni, ki ga ne vidi ... kdor ni prav pameten.*; *Minister Bistry; držal se je, kot pil bi ciknjen jesih.*) in 3) ambivalentni smeh (*Cesar: To se ne spodobi, da bi sedaj ponovil v garderobi; lepote naj ne vidijo debili*; *Cesar pa*

žđel nesrečen je v palači, na dan se le še petkrat preoblači; *Da, moder cesar, ki zavoljo cunj / do suhega postrga proračun!*). Jesih z ozirom na svojo avtopoetiko v karnevalskost vnaša tipične prvine ljudske kulture, in sicer: 1) obredne dogodke (*In za navdih še en zaboj šampanjca.*); 2) besedno komiko – metaforični in dobesedni pomen (*barvno hladno in nebarvno vroče*; *je obleka, ki vanjo smo napravili človeka*; *v karieri takih zgag pa še nikjer*; *Eno bom urezal. Vzemi harmoniko, škarje pa – iz rok!*; *Ne vidi se brez vida.*) in ljudski jezik (*ti obrekljivi, kačji jezik babji*), 3) kletvice (*capin*, *cepec*, *debil*, *idiot*, *kreten*, *mejdun*, *ministrska zalega*, *teleban*), obljube (*pošljite, prosim, kot ste obljubili*) in fraze (*estetika, ja, to je kvaliteta*; *ima rad domovino in cesarja*; *metati bisere svinjam*; *meddržavna pogodba*; *tu je kleč*; *vrhunska kvaliteta*).

Cesar je pri Jesihu v primerjavi s prvima dvema besediloma situacijsko osmešen, postal je žrtev komične situacije, ki je jasna gledalcem/bralcem in celo otroku, ne pa cesarju. Jesih besedno izjemno umetelno smeši tudi cesarjeve podložnike, ki so moralno skorumpirani. Pri tem uporablja ironijo, v posmeh pa vnaša aluzije na sodobni čas, ko se na gledalce/bralce obrača z neposrednim nagovorom v epilogu – naj kdo izmed njih na ves glas krikne: »Cesar je nag!« Drugače pa Jesihova dramska igra, ki sicer temelji na ekstratekstualnih relacijah, splošnem znanju, seveda tudi poznavanju Andersenove pravljice, vsebuje tudi elemente, ki kraj dogajanja postavljajo v Slovenijo (*Na severu v nebo se pno planine, na jugo krotko pljuska morje sinje, vmes pa dolinice in vinski gričkí ...*).

Cesarjeva nova oblačila in mediji

Če torej primerjamo novelo *Kaj se je zgodilo kralju s tremi prevaranti* Don Juana Manuela, avtorske pravljice *Cesarjeva nova oblačila* Hansa Christiana Andersena in dramsko igro za otroke *Cesarjeva nova oblačila* Milana Jesiha, lahko ugotovimo, da gre pri vseh treh za izpostavitev moralne korupcije in konformizma odraslih. Skupna značilnost vseh treh pa je tudi ta, da (v manjši, srednji in veliki meri) smešijo kontrast med videzom in resnico.

Prvi dve besedili, Manuelovo in Andersenovo, sta prozni besedili, Jesihovo besedilo pa je dramska igra, ki je bila realizirana kot gledališka in radijska igra.[6] Med drugim že to nakazuje univerzalnost osnovnega motiva, ki je preživel dva tisoč let, dobival številne različice v različnih kulturah, različnih literarnih zvrsteh (poezija, proza, dramatika) in vrstah (pravljica, pripovedka, basen ipd.) ter medijskih predelavah (filmu, risanki, stripu ipd.) za dvojnega naslovnika.[7] Glede na to, da je konformizem človeška (univerzalna) lastnost, se zdi, da bo motiv živel tudi še naprej, dobival nove kulturne oblike ter cesar, kralj, sultan, vladar ali kdorkoli že ... nove obleke v novih medijih.

---

6 Jesihova inačica motiva kot dramske pesnitve je bila uprizorjena trikrat: leta 1992 v režiji Vladimirja Jurca v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu, leta 1995 kot lutkovna igra v režiji Helene Zajc Šlibar v Lutkovnem gledališču Jože Pengov, leta 2005 pa še enkrat v režiji Vladimirja Jurca v Gledališču za otroke in mlade v Ljubljani. Radijska igra za otroke *Cesarjeva nova oblačila* M. Jesiha je bila posneta leta 1996.

7 Andersenova klasična avtorska pravljica prinaša motiv, ki je bil največkrat uporabljen v različnih književnih zvrsteh, vrstah ter medijih. Najbolj znan je verjetno hollywoodski filmski muzikal o Andersenu (1952), z igralcem Dannyjem Kayem v glavni vlogi, v katerem je pravljica o cesarjevih novih oblačilih predelana v enega izmed osmih songov. Motiv cesarjevih novih oblačil je v svoji pesmi *The Emperor's New Clothes*, torej Cesarjeva nova oblačila, npr. uporabila irska pevka Sinead O'Connor.

Literatura

AARNE, Antti, 1961: *The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientarum Fennica.
ANDERSEN, Hans Christian, 1998: *Pravljice*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
ANDERSEN, Hans Christian, 2005: *Pravljice* 2. Ljubljana: Mladinska knjiga.
BAHTIN, Mihail, 1984: *Rabelais and His World*. Blomington: Indiana University Press.
JESIH, Milan, 1997: *Štiri igre za otroke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
LURIE, Alison, 1998: *Don't Tell Grown Ups: Subversive Power of Children's Literature*. Boston: Black Bay Book.
MANUEL, Don Juan: *El conte Lucanor.* Http://www.elfinspell.com/CountLucanor3.html#ch7 (20. 5. 2008).
MADSEN, Aannette, 1999: Count Lucanor by Don Juan Manuel as Inspiration for Hans Christian Andersen and Other European Writers. *Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference 29 July to 2 August 1996*. Ur. J. de Mylius, A. Jørgensen, V. H. Pedersen. Odense: The Hans Christian Andersen Center, Odense University.Http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_e.html?id =10922 (20. 5. 2008).
THOMPSON, Stith, 1997: *Motif-index of Folk-literature: A Clasification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Revised and enlarged ed. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
UTHER, Hans Jorg, 2004: *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainene Tiedeakatemia = Academica Scientiarum Fennica.

Tanja Mastnak
Ljubljana
UDK 821.163.6-93:75.05

Iz besede v sliko in nazaj

Resnična skrivnost sveta je vidno, ne nevidno.
Oscar Wilde: *Slika Doriana Graya*

Literarno besedilo je pogosto izhodišče za številne vizualne interpretacije v različnih medijih in knjižna ilustracija je ena izmed najbolj tradicionalnih oblik takšne interpretacije. V Sloveniji ima bogato tradicijo in je pogosto odločilno pripomogla k uveljavljanju priljubljenosti nekaterih besedil v slovenskem kulturnem prostoru. Prispevek analizira, kako je interakcija med tekstualnim in vizualnim pripomogla k uspešnosti najbolj priljubljenih otroških in mladinskih del v Sloveniji: Levstikovega *Martina Krpana*, Pavčkovega *Jurija Murija v Afriki* in Kovičevega *Mačka Murija*. Obenem pa predstavi nekaj primerov sodobne slovenske ilustracije, ki odražajo resnično kakovost izvirnih rešitev, ki temeljijo na bogati tradiciji te likovne zvrsti.

Literary texts are often a starting point for visual interpretations in different media and book illustration is one of the most traditional forms of such interpretation. Slovenia has a rich tradition in this field and illustration has often played a crucial role in establishing the popularity of a certain text in the Slovene cultural sphere. This paper analyses how interaction between the textual and visual has contributed to the success of the most popular works in Slovene for children and young people: Levstik's *Martin Krpan*, Pavček's *Juri Muri v Afriki* and Kovič's *Maček Muri*. At the same time, some examples are given of high quality contemporary Slovene illustrations offering original solutions based on the rich tradition of this type of visual art.

V prispevku se bomo omejili na ozek izsek iz bogate tradicije slovenske knjižne ilustracije. Predstavili bomo nekaj najznačilnejših primerov te likovne zvrsti iz različnih zgodovinskih obdobij. Odločilna pri izboru je bila priljubljenost določene ilustrirane knjige pri širši publiki ali njena mednarodna uspešnost. Skušali bomo analizirati, zakaj so nekatere kombinacije besedila in slike tako uspešne.

Knjižna ilustracija zajema izjemno široko in kompleksno področje likovne ustvarjalnosti. Prepletanje tekstualnega in vizualnega je značilno za večino svetovnih civilizacij, številne kulture so oboje povezale v enovit piktoralni izraz (hieroglifi, kaligrafija). Zahodnoevropska civilizacija, ki ji pripada tudi slovenski kulturni prostor, je ena tistih, ki je skozi zgodovino sicer formalno ločevala pisano besedilo in vizualno interpretacijo, obenem pa ju je tudi ves čas povezovala. Horacijev izrek »ut pictura poesis«, ki so mu v renesansi dodali »ut poesis pictura«[1] zgovorno ilustrira odnos zahoda do interakcije med pisnim in vidnim. Napetostim in prehajanjem, ki povzročajo zanimive kreativne rešitve, lahko sledimo od iluminiranih rokopisov zgodnjega srednjega veka do sodobnega stripovskega ustvarjanja, ki trenutno predstavlja eno najbolj kreativnih in uspešnih interakcij med sliko in besedo.

1 Znameniti izrek »Ut pictura poesis, ut poesis pictura« lahko prevajamo kot »Poezija je kot slika (podoba) in slika je enaka poeziji«.

Maria Nikolajeva in Carole Scott sta v svoji knjigi *How picturebooks work* posvetili celo poglavje odnosu med piscem in ilustratorjem oziroma obratno, med ilustratorjem in piscem, ter ga naslovili *Čigava knjiga je to?* (Nikolajeva 2001: 29–60). Vprašanje je v luči modernističnega razumevanja avtorstva zelo na mestu. Prav modernistično pojmovanje inovativnosti, izvirnosti in individualnosti avtorstva knjižno ilustracijo potiska med tiste likovne zvrsti, ki so bližje oblikovanju kot npr. slikarstvu, saj morajo ilustratorji običajno reinterpretirati že dano idejo, besedilo in so v svoji inovativnosti omejeni tako z diktatom besedila kot z željami naročnika (založbe). Dodatno marginalizacijo ilustracije je v 20. stoletju povzročilo potiskanje ilustracije na področje otroške književnosti, ki prav tako (seveda popolnoma neumestno) velja za manj ambiciozno področje literarnega ustvarjanja.

Nikolajeva in Scottova sta s svojim vprašanjem opozorili prav na to bolečo problematiko ustvarjanja knjižnih ilustracij. Dejansko odnos med ikonsko in verbalno komunikacijo v ilustriranih knjigah ni vedno enoznačen, v prid pisani besedi. V slikanicah za najmlajše prevladuje vizualna komunikacija, verbalno pa se pojavlja zgolj s posameznimi besedami ali celo glasovi, ki niti niso prave, izoblikovane besede. Pri takšnih slikanicah je avtor/avtorica besedila tudi avtor/avtorica ilustracij in zato o njih govorimo kot o avtorskih slikanicah.

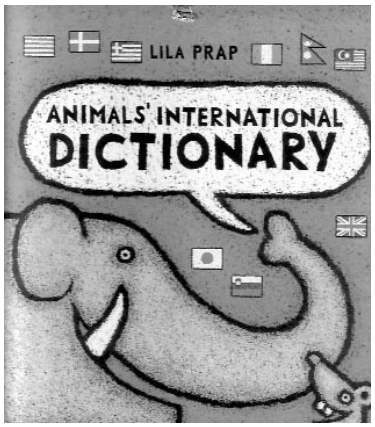
Lila Prap: *Mednarodni živalski slovar*

Mednarodni živalski slovar (2004) Lile Prap[2] je lep primer avtorske slikanice. Avtorica je uporabila značilno frazo zgodnje komunikacije z otroki: žival (muca, kuža, petelin itd.) se oglaša (mijavka, laja, kikirika itd.). Izdelala je slovar v dvainštiridesetih različnih jezikih za deset različnih živali. Naslikala in oblikovala je vseh deset živali in jih opremila s teksti v različnih jezikih (tri ali štiri na ilustracijo).

Dragica Haramija je takole opredelila literaturo Lile Prap:

> Osnovna poetika Lile Prap temelji na besednih igrah, pri čemer avtorica namerno krši glasoslovne, oblikoslovne in/ali skladenjske jezikovne prvine. Poenostavljanje, a ne banalno, igrivost izrazja in nonsens, le-ta ustvarja razpoloženje komičnega, so tisti elementi avtoričine ustvarjalnosti, ki kažejo na duhovitost in kakovost njenih knjig. (Haramija 2007: 77.)

Slikanico je potrebno obravnavati kot celoto. Živali, ki se oglašajo, izražajo svoje specifičnosti tudi z značilno avtoričino likovno govorico, ki je izrazito ploskovita, jasna, z enotnimi barvnimi ploskvami, ločenimi s črnimi konturami. Podoba se preliva v prepričljiv barvni vzorec, ki ga avtorica dopolnjuje z duhovitimi poudarki, predvsem oči in ust, včasih pa tudi medsebojnih odnosov, npr. med slonom in mišjo. Besedilo in podoba sta povezana v nedeljivo celoto, saj se medsebojno dopolnjujeta, in sicer najbolj na nivoju komičnega vzdušja, ki ga duhovita ideja sproži, zabavna risba pa dopolni.



L. Prap: *Mednarodni živalski slovar*

Avtorske slikanice Lile Prap so primer sodobne slovenske ilustracije, ki odraža potrebo sodobnega človeka po medkulturni komu-

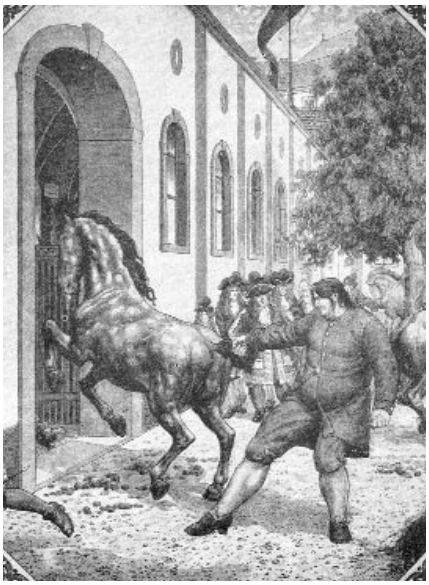
2 Lila Prap je psevdonim Lilijane Praprotnik Zupančič.

nikaciji, zbliževanju in razumevanju – in prav ta univerzalnost je Lili Prap prinesla tudi mednarodno priznanje.

Fran Levstik: *Martin Krpan*

Kakšno vlogo je imela knjižna ilustracija v preteklosti? Delček zanimive zgodovine 20. stoletja v Sloveniji lahko beležimo tudi z analizo nekaterih likovnih interpretacij. Za slovensko umetnost druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja je značilno narodnobuditeljsko navdušenje, ki so se mu izognili le redki umetniki. Značilno delo tega obdobja je zgodba *Martin Krpan* Frana Levstika, ki je bila prvič izdana leta 1858, torej natanko pred sto petdesetimi leti. Lik Martina Krpana poosebljа takratni odnos do nacionalnega vprašanja, ki ga je Slavoj Žižek opredelil takole: »/P/repoznati se za Slovenca, odzvati se klicu dolžnosti do Naroda, *je pomenilo* priznati svojo zakoreninjenost v kmetstvu ipd.« (Žižek 1978: 43). Tudi (morda celo predvsem) slovensko meščanstvo in izobraženci so v svoji povezanosti z zemljo (slovensko grudo) in etnografskimi značilnostmi slovenstva (narodna noša, skrinje, dekoracija) videli izraz pripadnosti narodu. Martin Krpan poosebljа idealiziranega, skorajda mitološkega slovenskega kmeta, katerega boj proti koruptivni oblasti je aktualen še danes.

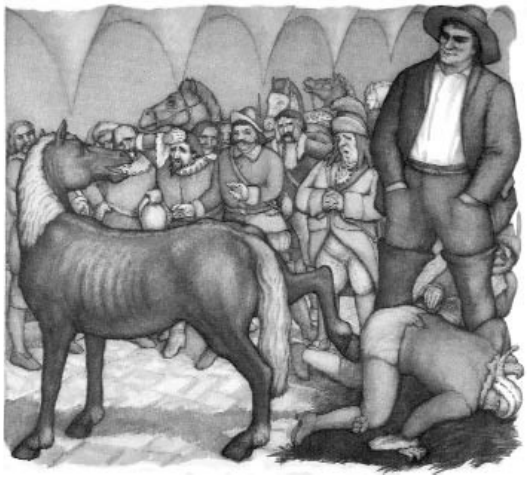
Zgodbo je leta 1917 prvi ilustriral Hinko Smrekar, član izrazito narodnobuditeljsko naravnane likovne skupine *Vesna*. Slikar in karikaturist je upodobil dvanajst prizorov v črno-beli risbi z zanj značilnim satiričnim pridihom. Ilustracije so na samostojnih listih, vendar spodaj opremljene z besedilom, na katero se nanašajo. Npr. »Krpan izbira in izbira, pa kar prime, vse v rokah zdrobi.« ali »Krpan kuje in kuje, goni meh na vse kriplje.« Ta izbor iz besedila, ki je kot nekakšen naslov podobe, zelo natančno opredeljuje slikarjev izbor »upodobljenih trenutkov«. Ilustracija dobi s tem stripovsko kvaliteto, saj izolirano besedilo v kombinaciji z zgovorno sliko usmerja gledalčevo pozornost na tiste poudarke, ki jih želi avtor doseči. Smrekarjev Krpan nima heroične aure, je debel, slabo oblečen velikan, z močnimi meči, velikimi grčavimi pestmi, nemarno pričesko in majhno glavo. Smrekarjevi ironični poudarki so prevladujoči tudi pri drugih likih – odličnem Brdavsu, ministru Gregorju in cesarju. Smrekarjev izvirni slog je najboljši, ko se najbolj približa karikaturi. Njegove ilustracije še danes veljajo za ene najpogosteje reproduciranih (v Sloveniji so bile ponatisnjene več kot desetkrat). Zadnji ponatis je iz leta 2007 (Prešernova družba, Ljubljana).



F. Levstik – H. Smrekar: *Martin Krpan*

Vendar pa Smrekarjeve ilustracije po priljubljenosti in tudi po razprodanosti ne dosegajo največje uspešnice vseh izdaj *Martina Krpana z Vrha pri Sveti Trojici* – to so ilustracije Toneta Kralja iz leta 1954. Delo v navezi Levstik-Kralj je izšlo v 14. redakcijah in 13. ponatis navaja na naslovnici za slovenske razmere fascinantno številko: »Doslej izšlo 200.000 izvodov« (Levstik 1997). Sama zgodba je bila izdana v slovenščini in v tujih jezikih kar sto šestkrat (Smrekar 2007: 8) in jo je ilustriralo izjemno veliko število ilustratorjev in ilustratork, poleg omenjenih Smrekarja in Kralja po

podatkih v Cobissu še osemnajst avtorjev in avtoric.[3] Ne glede na izjemno število avtorjev, ki so vizualno komentirali znamenito Levstikovo besedilo, veljajo ilustracije Toneta Kralja za tiste, s katerimi povprečen državljan Slovenije vizualizira znameniti Krpanov lik.



F. Levstik – T. Kralj: *Martin Krpan*

V čem se skriva izjemnost teh ilustracij? Zagotovo se Kraljev odnos do narodnega vprašanja izredno harmonizira z Levstikovo vizijo. Humorne plati teksta, ki jih je Hinko Smrekar izrazito izpostavil, Kralj nasprotno, ublaži. Njegov Krpan je heroičen lik, junak, na katerega je lahko ponosen vsak Slovenec, saj je navkljub preproščini, pomanjkanju izobrazbe in manir moralni zmagovalec nad dunajsko gosposko. Kraljev pogosto skorajda agitativni način slikanja[4] se močno odraža tudi v ilustracijah *Martina Krpana*. Ilustracije tvorijo skorajda samostojno zgodbo, ki ji besedilo služi le še kot ozadje. Čeprav bralec besedilo morda prebere le enkrat, si slike, mu oživljajo spomin na prebrano besedilo, najbrž ogleda še večkrat. Kralj je suvereno naslikal trideset celostranskih akvarelov, ki so v knjigi razporejeni tako, da ob njih ne vidimo besedila, temveč delujejo kot umetniška mapa, samostojna interpretacija zgodbe. Krpan je preprost, robat, močan, vendar ne idealizirano lep lik. Kralj rahlo ironizira zgolj nemočne Dunajčane, Krpan pa je ves čas ljudski junak, celo v prizoru, ko je preoblečen v klovna.

Med kasnejšimi likovnimi interpretacijami Martina Krpana omenimo samo dve, ilustracije Suzane Bricelj in Marjana Amalietti. Ilustracije Suzane Bricelj so nastale kot avtoričino diplomsko delo na oddelku za oblikovanje ljubljanske Akademije za likovno umetnost leta 1998 in so bile kasneje izdane v knjižni obliki. Vzbudile so precejšnjo pozornost, saj neposredno komunicirajo s Kraljevo heroično epopejo. Ilustracije v zelo velikem, prav tako vzdolžnem formatu je Bricljeva zastavila kot dvostranske; tekst je sicer vključen v samo ilustracijo, vendar je navkljub uporabljeni različni tipografiji, ki poudarja določene dele besedila, glede na amibiciozno sliko precej obstranski. Uporabljena je tehnika pastela, ki ima v tradiciji likovne umetnosti precej podobno vlogo kot akvarel. Že prvi vtis ilustracije poveže s Kraljevimi. Avtorica to izhodišče celo poudarja, Krpan ima namreč enaka oblačila kot Kraljev (enako ga je oblekel tudi Amalietti) in je prav tako idealizirano heroičen. Tudi v teh ilustracijah ni zaznati posebne ironije. Razlikujejo pa se predvsem po izbranih poudarkih. Kralj se osredotoča predvsem na Krpanov lik, ki je vedno znova v ospredju in nudi bralcu močne identifikacijeske asociacije, Bricljeva pa se bolj osredotoča na ambientalno vzdušje

---

3 Cobiss beleži naslednje avtorje in avtorice ilustracij ali grafičnih map *Martina Krpana*: Rudolf Saksida (1951), Marij Pregelj (1949), Bruno Bulič (1949), Marjan Amalietti (1977), Lojze Perko (1940), Klavdij Palčič (1983), Fedor Vaič (1978), Ive Šubic (1965), Boris Kobe (1981), Dragoljub Katič (1948), Danica Rusjan (1980), Leobard Oblak (1981), Aljana Primožič (1991), Iztok Križan (1996), Miki Muster (1997), Suzana Bricelj (1999) ter grafični mapi Barda Iukundusa in Antona Repnika.

4 Znan je Kraljev opus na Primorskem, kjer v cerkvene poslikave vključuje like iz sodobnega političnega življenja; Kristusovi mučitelji imajo npr. prepoznavne Hitlerjeve brke ali Musolinijevo držo.

posameznih prizorov, krajine, mest, dunajskega dvora. Z današnjega vidika nas razkošje dvornega življenja bolj fascinira kot pa ogroža in zgodovinska distanca je v tej interpretaciji teksta zelo opazna. Kljub temu Kraljeva skoraj črno bela vizija zmage malega človeka nad izkoriščevalsko oblastjo ohranja univerzalne razsežnosti, ki niso vezane na določeno zgodovinsko obdobje; tako Kraljeve ilustracije ostajajo še danes trdno usidrane v našo kulturno dediščino.

Marjan Amalietti pa se je Levstikovega besedila lotil s komični poudarki, ki jih tekst brez dvoma tudi ponuja v veliki meri. Če Bricljeva komunicira z dediščino Kraljevih ilustracij, je Amalietti v večji meri dedič karikaturno ironičnega sloga Hinka Smrekarja, ki ga še stopnjuje s stripovsko šegavostjo in precej drznim humorjem. Zanimivo je, da so takšne, manj heroične verzije med širšo publiko manj priljubljene. Martin Krpan očitno ni lik, ki bi pri Slovencih vzbujal komične asociacije. Amaliettijeve ilustracije so izredno duhovite, stripovsko predrzne in izzivalne. Že naslovnica napove ironično distanco do klasičnega dela. Levstik, oblečen v meščansko verzijo Krpanovih oblačil, stoji ob Krpanovem kipu, na katerega sedajo golobi. Ob vznožju kipa leži kup razbitega orožja in oklepov dunajskega plemstva, na njem pa počiva venec, ovit v slovensko zastavo. Tudi Amalietti je Krpana upodobil kot dvornega norca (Smrekar in Bricljeva sta ta prizor izpustila). Na tej upodobitvi je Krpan sedeči zlobni velikan v klovnovski opravi v rdeče-belo-modri kombinaciji slovenskih nacionalnih barv, z zvončki na burkaških copatih, poleg njega je kobilca s slovensko zastavo okrog klafete na glavi. Krpan v roki drži čisto majčkenega in pozelenelega ministra Gregorja, ki je med postopkom izgubil enega svojih imenitnih čeveljcev. Tudi ta Krpan v norčevski opravi ohrani svoj ponos, vendar pa je njegova moč karikirana do skrajnosti. Igrivost in svoboda, ki si jo Amalietti privošči s svojimi interpretacijami, je očitno odraz drugega obdobja, sedemdestih let 20. stoletja, ko je bila Slovenija v obdobju prosperitete in relativne svobode.



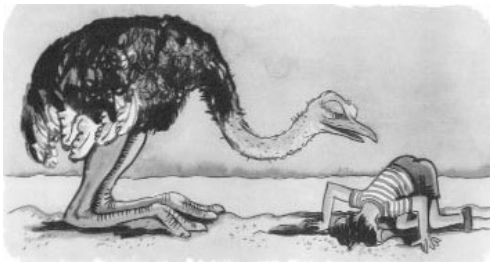
F. Levstik – M. Amalietti: *Martin Krpan*

Ilustracije Levstikovega *Martina Krpana z Vrha pri Sveti Trojici* nudijo vpogled v odnos med publiko (bralci) in ilustrirano izdajo istega dela. Kraljeva mitološko-heroična vizija ljudskega junaka je postala tisti del slovenskega kulturnega izročila, ki je tudi med širšo publiko izjemno priljubljen. Pri likovni interpretaciji sta enako pomembna način upodobitve kot tudi izbor upodobljenih trenutkov. Ilustratorji in ilustratorke iz besedila izberejo tiste motive, ki se jim zdijo za likovno interpretacijo najbolj ustrezni in se z njimi najbolje izrazijo. Ilustratorjevo branje besedila je podobno Sartrovskemu iskanju »prednostnih položajev«, kot ga opisuje junakinja romana *Gnus* Annie:

> Govorim ti o prednostnih položajih. To so bili tisti, ki so bili predstavljeni na jedkanicah. Jaz sama sem si govorila, da so prednostni, dopovedovala sem si, da morajo biti zelo pomembni, ker so se odločili in jih izbrali za snov teh tako redkih podob. Izbrali so jih med vsemi, ali razumeš; in vendar je bilo v knjigah dosti prizorov, ki so imeli večjo plastično vrednost, in drugih ki so imeli večji zgodovinski pomen. (Sartre 1964: 211, 212.)

Tone Pavček: *Juri Muri v Afriki* in Kajetan Kovič: *Maček Muri*

Vizija ilustratorja ali ilustratorke, ki reinterpretira besedilo, je pomembno dopolnilo k besedilu in lahko močno pripomore k priljubljenosti določene knjige. Uredniki otroških izdaj se zelo dobro zavedajo pomena ilustracije pri prodaji knjig, zato je ta zvrst pogosto bolj podvržena komercialnim pritiskom kot druge smeri slikarstva. Vendar pa je sposobnost ilustratorja ali ilustratorke, da s svojo interpretacijo bralcu omogoči dodatno razumevanje in užitek v besedilu, ključna za uspeh posameznega literarnega dela. Najbolje lahko to opazujemo pri ilustracijah poezije, torej zvrsti literature, ki ilustratorjem predstavlja največji izziv. Interakcija med zahtevno pesniško govorico in likovno interpretacijo v poeziji predstavlja največjo stopnjo napetosti. Prav ta napetost odnosa dveh skorajda samostojnih doživljanj istega impulza je v slovenski kulturi pripomogla k vsaj dvema knjižnima uspešnicama, ki sta obvezni na vsaki domači knjižni polici. To sta *Juri Muri v Afriki* (1958) Toneta Pavčka z ilustracijami Melite Vovk in *Maček Muri* (1975) Kajetana Koviča z ilustracijami Jelke Reichman.



T. Pavček – M. Vovk: *Juri Muri v Afriki*

Melita Vovk je Pavčkovo besedilo o neumitem fantu, ki ga njegova neprilagojenost požene na pot v daljno Afriko, kjer upa, da bo našel somišljenike, vendar pride zgolj do spoznanja, da samega sebe vedno nosimo s seboj in da imajo Afričani prav tako malo razumevanja za umazanijo kot njegovi domači, ilustrirala z veliko mero humorja in sproščenosti. Njen pristop je izrazito slikarski. Velike barvne površine ozadja obravnava skorajda abstraktno, z vehementno slikarsko gesto, pripovedne detajle pa dopolnjuje z duhovito risbo. Format slikanice je vzdolžen, podobno kot pri Krpanu Toneta Kralja in Suzane Bricelj daje vtis, da listamo po slikarski mapi. Želja po pustolovščini, po izogibanju starševskim navodilom, po umiku iz rutine vsakdana je v tej slikanici tista pustolovska komponenta, ki privlači mlade in starejše bralce.



K. Kovič – J. Reichman: *Maček Muri*

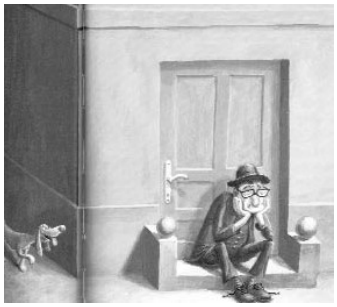
Juri Muri je negativni junak, izgubljeni sin, ki je dobil svojo lekcijo in se bo zdaj lahko primerno vklopil v družbo odgovornih in odraslih. Podobno kot Martin Krpan se odpravi v tuje okolje, kjer obvlada težke in zahtevne situacije, ter se vrne domov z novimi spoznanji. *Maček Muri* pa bralcem nudi popolnoma drugačno izkušnjo. Knjiga z istim naslovom je izšla sredi sedemdesetih let 20. stoletja, v času prosperitete, ko prebivalci Slovenije niso bili ogroženi zaradi zunanjih pritiskov, nastopilo je gospodarsko blagostanje in začela se je razvijati meščanska zavest, ki je temeljila na domačnosti in udobju, v bidermajerskem uživanju v drobnih stvareh vsakdanjika. Besedilo *Mačka Murija* odraža takšne ideale na humoren način: »Ob jedači poglobi se Muri v mačje časopise, vse prebere brez razlike, tudi vejice in pike.« Ali pa: »Muca Maca je zaspanka, prava mačja Parižanka. Spala bi, če bi se dalo, do večerje in še malo.« Ilustracije Jelke Reichman v skorajda disneyevskem slogu odlično dopolnjujejo meščansko ljubko in neproblemsko uživanje vsakdanjika. Nežni barvni toni, velike strmeče

oči, ljubki gobčki in subtilna dekoracija ustvarjajo vzdušje idiličnega sveta, prave Indije Koromandije domačega zapečka. Če Pavček in Vovkova komunicirata z mladimi bralci v uporniški fazi, ki so željni pustolovščin in novih spoznanj, pa Kovič in Reichmanova nudita malo mlajšim bralcem občutek varnosti in domačnosti v nežnem okolju doma in bližnje okolice.

Sinhroniziranost besedila in ilustracije je zelo pomembna za kvalitetno knjigo, ki ima dobre možnosti tudi za veliko priljubljenost pri bralcih. Dvojno poudarjeno sporočilo takšne uspešne interakcije očitno močno pripomore k priljubljenosti določene izdaje. Prav tako zanimiva pa so dela, ki bralcem nudijo dva različna vpogleda v isto problematiko.

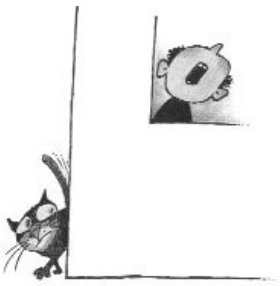
Poezija in ilustracije

Poezija za mlajše otroke in tudi njene ilustracije so ponavadi prežete z rahlo humornimi poudarki. Avtorskih kombinacij je veliko, podrobneje pa si jih bomo ogledali le nekaj. Začnimo s pesmijo *Pes in njegov gospod* Andreja Rozmana - Roze z ilustracijo Zvonka Čoha (Rozman 2001: 40, 50). Čoh je v pesmi za upodobitev izbral najbolj komični del – zaključek, v katerem se zadovoljni pes vrne s potepa in na pragu najde skesanega gospoda: »In glej – pred hišo je gospod. Sedi na pragu in skesano čaka, da spusti ga not in mu na krožnik usuje hrano.« Pes se z zadovoljnim izrazom na obrazu okrog vogala bliža obupanemu in rahlo okajenemu gospodu, ki tragikomično čepi pred vrati. Burkaško igro obrnjenih smislov ilustracija z nežnim humorjem in pretanjenim psihološkim čutom nadgradi – ko pogledamo žalostnega gospoda in veselega psa, se moramo vsaj še enkrat nasmejati.



A. Rozman Roza – Z. Čoh:
Pes in njegov gospod

Drugi primer humorne obravnave besedila je pesem *Pojem* Miroslava Košute z ilustracijami Marjana Mančka (Košuta 2001: 23). Besedilo je kratko: »Pojem rezko kakor sraka, maček pa napeto čaka – uhlje in oči vrti: sliši glas, a ptiča ni.« K tej pesmi nas gotovo pritegne ilustracija. Okrog shematizirano narisanega vogala strmi zaradi svoje zmedenosti smešen maček, v ponovitvi shematiziranega vogala, ki predstavlja okno, pa s široko odprtimi usti zavija prav tako smešen deček. Stipovsko-karikturna risba s skromnimi izraznimi sredstvi in barvnimi dodatki izjemno učinkovito dopolnjuje besedilo.



M. Košuta – M. Manček:
Pojem

Ilustracija pesmi Daneta Zajca *M (Mačka)* Damjana Stepančiča (Zajc 2004: 48, 50) pa uvaja v ilustracijo slikarske elemente modernizma in postmodernizma. V celotni knjižici lahko beremo dve zgodbi, eno Zajčevo in drugo Stepančičevo. Ilustrator je ilustracije naredil kot igralne karte s kolažiranim pomenom. V podobi mačke ni zgolj upodobil domače živali, temveč je lik mačke in črke M vpletel v razburljivo prepletanje vzorcev, barv in odnosov med različnimi barvnimi vrednostmi.



D. Zajc – D. Stepančič:
M (Mačka)

Zahtevnejša najstniška publika pričakuje drugačen tip ilustracije. Lep primer takšne interakcije je vizualna interpretacija pesmi Saše Vegri *Prijatelj* Kostje Gatnika (Vegri 1983: 28). Gatnik je za ilustracijo izbral zadnji del pesmi, ki gre takole: »In končno, pravi prijatelj je vedno tam, kamor ne upaš sam.« Stripovsko komična črnobela risba nudi bralcem celotno študijo osnovnih likovnih prvin: točke, črte, ploskve, prostora in kompozicije. Poleg izjemnega likovnega znanja avtor nudi bralcem tudi stripovsko akcijo in zgodbo, ki stopnjuje dramatičnost ter duhovite poudarke.





S. Vegri – K. Gatnik: *Prijatelj*
A. Brvar – A. Sottler: *Domača naloga*

Med najbolj zanimive avtorice sodobne slovenske ilustracije pa brez dvoma sodi tudi Alenka Sottler, ki se najbolj odlikuje prav z izrednim posluhom za pravljično in poetično. Svojo navezanost na besedilo izraža z vsemi možnimi vizualnimi sredstvi, v risbo vpleta tiskane črke in raster tiskarskega odtisa. Iz skrivnostnih znakov samih črk pa se pred bralcem postopno lušči pomen, ki ni nikoli do konca preciziran, temveč komunicira z vsakim posameznikom posebej, enako kot poezija. Eden izmed primerov te izjemno subtilne vizualne interpretacije so avtoričine ilustracije pesmi *Domača naloga* Andreja Brvarja (Brvar 2007: brez številčenja).

Za konec

Kratki izbor iz bogate zgodovine slovenske knjižne ilustracije je pokazal, da je interakcija med tekstualnim in vizualnim pogosto temeljnega pomena za uspešnost in priljubljenost določene knjižne izdaje med širšo publiko. Ustrezna interpretacija določenega besedila bistveno pripomore k bralčevemu užitku ob knjigi. Martin Krpan je širši publiki ljubši heroičen, medtem ko mora biti Juri Muri nagajiv, Maček Muri pa ljubek. Ilustratorji in ilustratorke v Sloveniji imajo zaradi bogate tradicije na tem področju izreden smisel za komunikacijo z avtorji besedil in nekateri presežki na tem področju prinašajo našim ustvarjalcem in ustvarjalkam (Sottler, Prap, Gatnik, Čoh, Manček, Stepančič) tudi mednarodni sloves, ki daleč presega priljubljenost predvsem pri širši publiki.

Viri in literatura

BRVAR Andrej, 2007: *Tri pesmi*. Maribor: Litera (ilustrirala Alenka Sottler).
HARAMIJA Dragica, 2007: Otroška književnost Lile Prap. *Jezik in slovstvo* 52/6. 65–77.
KOŠUTA Miroslav, 2002: *Strašnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Marjan Manček).
KOVIČ Kajetan, 1998: *Maček Muri*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustrirala Jelka Reichman).
LEVSTIK Fran, 1977: *Martin Krpan*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Marjan Amalietti).
LEVSTIK Fran, 1981: *Martin Krpan*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Hinko Smrekar).
LEVSTIK Fran, 1997: *Martin Krpan*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Tone Kralj).
LEVSTIK Fran, 1999: *Martin Krpan*. Ljubljana: Delo (ilustrirala Suzana Bricelj).
NIKOLAJEVA Maria, SCOTT, Carole, 2001: *How Picturebooks Work*. New York, London: Garland.
PAVČEK Tone, 2006: *Juri Muri v Afriki*. Ljubljana: samozaložba (ilustrirala Melita Vovk).

PRAP Lila, 2004: *Mednarodni živalski slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
ROZMAN Andrej - Roza, 2001: *Mali rimski cirkus*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Zvonko Čoh).
SARTRE, Jean-Paul, 1964: *Gnus*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
SMREKAR Andrej, 2007: Tone Kralj (1900–1975). Martin Krpan. *Podoba knjige – knjiga podob, 7. slovenski bienale ilustracije*. Ljubljana: Cankarjev dom.
VEGRI Saša, 1983: *To niso pesmi za otroke ali kako se dela otroke*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Kostja Gatnik).
ZAJC Dane, 2004: *Hiša sanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga (ilustriral Damjan Stepančič).
ZGONIK Nadja, 2002: *Podobe slovenstva*. Ljubljana: Nova revija.
ŽEROVC Beti, 1999: Vesna ob izviru umetnosti. *Potlačena umetnost: zbornik*. Ur. B. Borčić, J. Mikuž. Ljubljana: Open Society Institute.
ŽIŽEK Slavoj, 1978: Novi filozofiji na rob. *Časopis za kritiko znanosti* 6/25. 31–57.

Gregor Pompe
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-293:782(497.4=163.6)

Slovenska literatura in slovenska opera

Opera je sestavljena umetnostna zvrst, v katero se stekajo glasbeni, gledališki in literarni element. Slednji v obliki libreta – besedila, ki ga skladatelj uporablja kot tekstovno predlogo za svoje delo. Vezi, ki so se sklepale med slovensko literaturo in opero, so podobne tistim v Evropi: avtor libreta je lahko pisatelj, snov za opero je lahko posneta po literarnih motivih in temah, skladatelj pa lahko uglasbi v celoti že obstoječe literarno delo. Prispevek prinaša zgodovinski prerez vezi med slovensko literaturo in slovensko opero.

Opera is an artistic form combining musical, dramatic and literary elements – the latter in the form of the libretto, which the composer takes as the textual basis of his work. The links between Slovene opera and literature are similar to those elsewhere in Europe: the author of the libretto may be a writer, the material for the opera might be based on literary themes or the composer can set to music in its entirety an already existing literary work. This contribution offers a historical profile of the links between Slovene literature and opera.

Opera je nenavadna, sestavljena umetniška zvrst, v kateri se združujejo literarni, glasbeni in dramsko-gledališki elementi, ali povedano drugače: opera kombinira vizualni, verbalni in glasbeni jezik (Abbate 2008). Izkaže se celo, da je celotna zgodovine opere zaznamovana prav z vprašanji, kateri izmed teh treh elementov je najpomembnejši oziroma kako vse tri elemente združiti v enakovredno, morda celo »totalno« celoto. Takšna hkratna želja po prvenstvu enega izmed elementov in njihovi potencialni harmonični uravnoteženosti stoji v središču vseh pomembnih opernih reform, za katere pa se na koncu na prav paradoksalen način izkaže, da v resnici bolj kot revolucionarne značilnosti prinašajo poteze restavracije (Dahlhaus 1986: 91). Pri tem skozi celotno zgodovino kot središčna referenčna točka deluje antična *mousikē*, uprizorjena grška atiška tragedija, v kateri so vsi kasnejši revolucionarji/restavratorji ugledali popolno povezanost literature, glasbe in tudi gledališča, kar je najverjetneje izhajalo iz posebnih lastnosti grškega pesniškega jezika (kvantitativni metrični sistem je z menjavanjem kračin in dolžin dajal osnovo za ritmizacijo pesniške besede, medtem ko je tonski naglas omogočal »bližnjico« do melodične raznovrstnosti). V sklop naših razmišljanj na tem mestu seveda ne sodi vprašanje, ki ga danes problematizirajo mnogi antropologi (Žužek 2002), namreč, ali je antično *mousikē* mogoče razumeti kot predhodnico novoveške opere – pozornost velja le dejstvu, da je *mousikē* osrednja referenčna točka tudi v tistih primerih, ko so njeni »posnemovalci« v resnici formirali povsem novo umetniško obliko.

Literarni del gotovo predstavlja pomemben element operne umetnine in pogosta je misel, da imamo pri operi pravzaprav opravka s svetovno literaturo, realizirano v glasbenem mediju. Literatura vstopa v opero na dva načina: prek libreta in prek izbranih snovi. Libreto je bil sprva drobna knjižica, ki so jo prejeli obiskovalci opere in so bili v njej natisnjeni besedilo opere ter tudi nekateri drugi podatki (zasedba, kratka vsebina opere). Šele kasneje se z libretom poimenuje operno

besedilo samo, pri čemer gre lahko za tekste, napisane posebej za operne predstave, ali pa za že obstoječa besedila, ki jih skladatelj uporablja kot osnovo za svojo uglasbitev (v takšnem primeru neposrednega prevzemanja literarnega besedila govorimo o literarni operi). V prvem primeru je libreto specifični literarni žanr, ki je pogosto močno odvisen od glasbeno-dramske forme.

Literatura je v opero najprej vstopala z obdelavami mitoloških in zgodovinskih tem, nato pa tudi prek najrazličnejših literarnih žanrov: romanov, novel, dram, pravljic, povesti, pesmi, epskih pesnitev itd. Pri tem se zdi, da bi bila za opero kot tipično dramsko zvrst najbolj prikladna obdelava že obstoječega dramskega besedila, vendar vpogled v zgodovino opere tega ne potrjuje. Izkaže se namreč, da specifične zahteve, ki jih libretu nalaga glasba, narekujejo precej drugačno dramsko strukturo, kot je značilna za druga odrska dela. Tako je za operni libreto značilna poenostavitev oziroma komprimacija, ki je posledica preprostega dejstva, da petje besedila poteka bistveno počasneje kot govorjenje (zmanjša se število oseb, nemirni dialog je upočasnjen, črtane so vse zapletene povezave in izpuščene razlage ter miselno-filozofska tvarina), nujno je osredišče nje na situacijo (pogosto v prid vizualnemu, procesualno je prevedeno v slike), zaradi česar ima prednost čutno, protagoniste vodijo predvsem globoke emocije, ki so pogosto tako močne, da nam prestop v petje postane celo razumljiv (argumentiranje in diskusija se morata umakniti surovi moči čustev), medtem ko je časovna struktura diskontinuirana (niha med statičnimi arijami ali slikami in dramatično nabitimi recitativi oziroma scenami), kar pogosto sovpada z nizanjem kontrastnega materiala (Koebner 1993: 194–195, Borchmeyer 1996: 1122–1123, Gier 1998: 14).

Libreto je torej podvržen svojim idiomatskim specifikam, ki izhajajo iz zahtev glasbene forme. Prav to je vzrok za pogosto literarno kritiko opernih libretov, češ da so psihološko nemotivirani, v pogledu dramskega dogajanja šibki, kot najpogostejši očitek pa se ponavlja misel, da libreti, ukrojeni po literarnih predlogah, izvorno snov pogosto izmaličijo do nerazpoznavnosti. Libretistika je bila seveda dolgo časa obrt – libretist, ponavadi drugorazredni pesnik, je moral izbrano snov prilagoditi specifičnemu glasbeno-dramskemu mediju, pri čemer so imele glasbeno-formalne zahteve prednost pred literarnimi. Vendar pa so se v skladu z romantičnim osvobajanjem subjekta v 19. stoletju pričele bistveno zviševati tudi zahteve po literarni kakovosti libreta, kar je na robu prehoda v 20. stoletje pripeljalo do že prej omenjene literarne opere, pri kateri gre za neposredno uglasbitev že obstoječega literarnega besedila, najpogosteje dramskega.

Slovensko operno življenje je šlo vštric z evropskim, kar nam dokazuje že popis glasbenega inventarija ljubljanske stolnice, pripravljen leta 1620 v času vladavine škofa Tomaža Hrena (Cvetko 1958: 146). V njem je najti tudi Caccinijevo verzijo opere *Euridice*, sploh prvo ohranjeno operno delo iz leta 1600. Čeprav nimamo podatkov o tem, ali je bila opera v tem času v Ljubljani izvedena, pa vendarle ne gre prezreti dejstva, da se je zelo hitro po svojem nastanku že znašla v arhivu ljubljanske stolnice. Nadaljnje pregledovanje zgodovine opere na Slovenskem (Sivec 1981) bi nas utrdilo v spoznanju, da je bila operna poustvarjalnost na slovenskih tleh vedno dovolj bogata in v stiku z aktualnimi evropskimi tokovi (predvsem zaradi številnih odličnih gostujočih opernih družin), medtem ko je operna ustvarjalnost sama nekoliko šepala. Kljub temu pa se seveda vezi, ki jih je slovenska operna ustvarjalnost spletla s slovensko literaturo, kažejo na podoben način kot v Evropi: (1) slovenski operni ustvarjalci so lahko prevzemali snovi iz slovenske literature, (2) avtor-

ji libreta so bili slovenski literati, (3) v nekaterih primerih pa so slovenski skladatelji uglasbili kar že obstoječe literarne tekste slovenskih pisateljev.

V nadaljevanju me bosta zanimali predvsem prva in tretja možnost, saj je med libreti, ki so jih napisali slovenski literati, z izjemo libreta za Merkujevo opero *Kačji pastir*, ki ga je pripravila Svetlana Makarovič, le malo takih, ki so se izkazali za tako kvalitetne, da bi operi lahko pomagali do trajnejšega obstoja na opernih deskah. Libreto A. Funtka o celjski grofovski dinastiji sta sicer izrabila tako B. Ipavec (*Teharski plemiči*) kot tudi V. Parma (*Urh, grof celjski*), vendar je besedilo brez pomembnejših dramskih učinkov; podobno velja tudi za Pregljev libreto *Tajda*, ki ga je uglasbil H. Sattner, kot problematičen pa se je nenazadnje izkazal tudi libreto Luize Pesjakove za sicer priljubljeno Foersterjevo opero *Gorenjski slavček*, ki so ga zaradi njegove nezadostnosti večkrat po pravljali in spreminjali (Pokorn 1982: 48).

Verjetno nas ne more presenetiti, da je bilo literarno delo, ki je očitno najbolj privlačilo slovenske skladatelje, Prešernova epska pesnitev *Krst pri Savici* – snov sta za svoji operi uporabila Slavko Osterc in Matija Tomc, o uglasbitvi *Krsta* je menda razmišljal tudi Kogoj, verzija Antona Lavrina je uničena, spevoigro po Prešernovi pesnitvi pa je snovala tudi Josipina Turnograjska (Pokorn 1982: 49). Posebno privlačna pa Prešernova pesnitev verjetno ni bila samo zaradi svoje visoke estetske vrednosti, temveč tudi zato, ker je v njej – vsaj v *Uvodu* – mogoče ugledati nacionalne, morda celo panslavistične poteze. Prav slednje v veliki meri poganja Tomčevo opero (1947), ki prinaša okus po psevdopraslovanski poganski folklori in izkorišča znameniti verz »Narveč sveta otrokam sliši Slave!« za pomemben zbor, medtem ko Osterc v svojem zgodnejšem delu (1921) očitno še spaja različne operne vplive – od wagnerjanske glasbene drame (delo z vodilnimi motivi) do tipičnih opernih konvencionalizmov 19. stoletja, med katere sodijo predvsem Črtomirove sanje iz drugega dejanja.

Prešeren je skladateljem predstavljal pomembno izhodišče tudi v 20. stoletju, ko je še zmeraj služil kot osrednja nacionalna identifikacijska točka. Tako nas ne more čuditi, da si je snov o Prešernu za svojo opero, ki naj bi bila v napol socrealističnem duhu sprejemljiva širšemu občinstvu, izbral tudi Danilo Švara. Libreto za Švarovo opero *Prešeren* (1952) je pripravila Ljuba Prenner na podlagi pesnikovih verzov, zaradi česar imamo občutek, da nas iz opere nagovarja pesnik sam. Zanimivo je, da je podobno tehniko na tematiko Prešerna več kot petdeset let kasneje izbrala tudi Jera Ivanc za libreto Kumarjevega krajšega opernega dela *Al' pekel al' nebo* (2006).

Podobno kot Prešeren se v osrednji kanon slovenske literature umešča tudi Ivan Cankar, čigar dela so v največji meri razvnemala operne skladatelje – poleg M. Bravničarja so Cankarjeva dela za svoje operne stvaritve izkoristili tudi nekateri »jugoslovanski« skladatelji – M. Logar, K. Fribec, D. Savin in N. Hercigonja (Mosusova 1982: 144). Tako sta bili kar trikrat uglasbeni simbolistična farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (Bravničar, Logar, Savin) in povest *Hlapec Jernej in njegova pravica* (Bravničar, Fribec, Hercigonja), medtem ko je Tomaž Svete operno obdelal Cankarjevo novelo (*Kralj Malhus*). Ponovno velja opozoriti na nenavadno dejstvo, da opernih skladateljev niso bolj privlačila Cankarjeva dramska dela (*Romantične duše*, *Jakob Ruda*, *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Hlapci* in še posebej dramska pesnitev *Lepa Vida*), ki naj bi jih bilo vsaj na prvi pogled lažje prilagoditi opernemu mediju. Bravničar si je svojo »glasbeno farso« *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1930) zamislil kot literarno opero, saj sledi Cankarjevi predlogi, ki je mestoma samo

nekoliko skrajšana, podobna želja po zvestobi Cankarjevemu besedilu pa se kaže tudi v skladateljevi operi *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1941), kjer so monologi in dialogi neposredno prevzeti iz besedila, pomemben pripovedni delež pa je skladatelj zaupal recitatorju. Opera razpada v niz statičnih slik, ki jih povezuje recitator, in tako izdaja, da je bila oblikovana po zgledu znamenitih oratorijskih oper, ki so desetletje poprej preplavile evropska operna gledališča (I. Stravinski, *Oedipus Rex*, 1927; A. Honegger, *Ivana Orleanska na grmadi*, 1935; C. Orff, *Carmina burana*, 1937).

Poleg Prešerna in Cankarja lahko med literate, ki so bili za slovenske operne skladatelje med bolj zanimivimi, prištejemo še Josipa Jurčiča (M. Polič, *Deseti brat*, R. Savin, *Lepa Vida*, H. Svetel, *Višnjani*). Pri tem se izkaže, da odgovor na vprašanje, zakaj so se skladateljem Jurčičeve snovi zdele privlačne, ni najbolj enostaven in enoznačen. *Deseti brat*, ki ga uglasbil Mirko Polič, si je svoj posebni status znotraj zgodovinske slovenske književnosti prislužil kot prvi slovenski roman – posebno mesto v slovenski kulturi mu torej bolj kot estetska vrednost zagotavlja zgodovinski položaj. To je razvidno tudi iz Mahničeve adaptacije, ki Jurčičevega dela ne obravnava kot nespremenljivega, marveč se od njega mestoma bistveno odmika. Zanimivo je, da se nujnima postopkoma komprimacije in jasnejše polarizacije tako pridružuje še izrazito tendenciozna nota, ki je Jurčičev roman ne razkriva. Dogajanje je postavljeno v revolucionarno leto 1848, skladateljev slog podlega nekoliko plakativnemu socialističnemu realizmu, takšni tendenci pa ustreza tudi vstavljeno »prepevanje« Prešernove *Zdravljice* (Pompe 2003: 700).

Poseben nacionalni pomen lahko pripišemo tudi Jurčičevemu romanu *Lepa Vida*, ki spet ne prinaša izrazitih estetskih kvalitet. Izbrana snov namreč lahko obvelja za tipično slovensko – gre za ljudski motiv, ki sta ga med drugimi obdelala tudi Prešeren in Cankar. Vendar pa Savinova uglasbitev (libreto v nemščini je pripravil R. Batka, v slovenščino pa ga je prevedel F. Roš) predstavlja značilen primer operne nedoslednosti, saj je v njej izrazito slovenskega zelo malo. Kompozicijsko tehniko z izpostavljenimi vodilnimi motivi je Savin vsaj deloma prevzel od Wagnerja, hkrati pa nas obsežni in simfonično koncipirani *Valček cvetlic* – plesni intermezzo, kakršen v Wagnerjevem konceptu glasbene drame ni našel mesta – in sladkobni, emfatično soglasni duet med zapeljivcem Albertom in koketo Nineto spominjata na podobne arije italijanskih verističnih oper, močno poudarjen *coleur locale*, ki je v prvem dejanju v funkciji naznačitve Vidinega miljeja (slovanski kolo naj bi glasbeno portretiral reški Trsat – zdi se, da je prav zaradi možnosti »veristične-ga« lokalnega barvanja Savin dogajanje iz Devina prestavil na Trsat, vendar pa je uporaba kola še vedno anahronistična, saj bi bila za glasbeno slikanje Reke in okolice primernejša uporaba istrske lestvice), v drugem dejanju pa naj bi pričaral atmosfero bolj svetovljanskih Benetk, pa je prevzet iz francoske opere 19. stoletja (Pompe 2003: 699).

Risto Savin je podobno kot M. Bravničar napisal še eno opero, ki stopa v ozko zvezo s slovensko literaturo. Svoj operni prvenec – *Poslednja straža* (1898) – je zasnoval po motivih Aškerčeve istoimenske balade. Pri tem se kot zanimiva izkaže paralela z Osterčevim *Krstom pri Savici*. Ne prva ne druga pesnitev namreč nista ponujali dovolj dramatičnega materiala in ju je bilo potrebno razširiti; oba libretista – Osterc v sodelovanju z G. Šilihom in ponovno R. Batka – sta v središče oper postavila sanjsko sceno ljubezenske izpolnitve, kar je samo še ena izmed tipičnih opernih konvencij.

V 20. stoletju so se v skladu z evropskimi težnjami tudi slovenski skladatelji pogosteje odločali za formo literarne opere. Doslej smo že lahko spoznali, da se je literarni operi z uglasbitvijo Cankarjeve farse *Pohujašanje v dolini Šentflorjanski* v veliki meri približal Matija Bravničar, podobno pa velja tudi za Danila Švaro, ki je za svojo *Veroniko Deseniško* uporabil dramski deli O. Župančiča in J. E. Tomića. Medtem ko prvi dve dejanji v celoti sledita Župančiču (skladatelj uporablja prvo in tretje dejanje pesnikove drame, drugo pa v celoti izpušča), je zadnje dejanje povzeto po Tomiću. Zdi se, da Švara ne zaupa v celoti moči Župančičevega pesniškega jezika in išče zatočišče za svojo operno dramaturgijo v bolj spektakelskem Tomićevem koncu, ki kulminira z usmrtitvijo Veronike na grmadi. Povsem »klasični« literarni operi pa je ustvaril Pavel Šivic z uglasbitvijo Hiengove radijske igre *Cortesova vrnitev* in Strniševe simbolično-alegorične igre *Samorog*. Posebno odmevna je bila opera *Cortesova vrnitev* (1972), v kateri so mnogi odkrivali enkratno združitev besedila in najrazličnejših sodobnih kompozicijskih tehnik (Bergamo 1982: 157), večina pa se je vendarle ognila spoznanju, da siže opere prinaša marsikatero za čas nastanka opere še gotovo drzno politično aluzijo na povojne poboje in na neuresničitev predrevolucionarnih obljub. Na ta način tudi Šivičeva opera potrjuje tezo, ki se že ves čas nakazuje v našem prerezu povezav med slovensko literaturo in opernim ustvarjanjem, da so se namreč slovenski skladatelji oprijeli predvsem tistih literarnih snovi, ki so izkazovale nacionalni potencial. Na ta način gre razumeti uglasbitvi Prešernovega *Krsta* (Osterc, Tomc) in operne obdelave zgodbe o Prešernu kot slovenskem nacionalnem umetniku (Švara, Kumar), ukvarjanje z zgodovino celjskih grofov (Švara) kot tudi polemičen odnos do slovenske polpretekle zgodovine (Šivic).

Po drugi svetovni vojni je opera postala sumljiva zvrst, saj se je zdela preveč tesno povezana s tistim duhovnim humusom, iz katerega so zrasle predvojne diktature. Opero so zamenjale nove oblike glasbeno-scenskih kompozicij, v katerih se kaže tudi spremenjen odnos do teksta. Le-ta je pogosto odrešen svoje semantike in služi predvsem kot fonetično-zvočni material, skladatelji pa iščejo tudi nove oblike glasbeno-scenske dramaturgije, zaradi česar klasična libretistična obrt dokončno zamre. Značilnih modernističnih ali celo avantgardističnih glasbeno-scenskih stvaritev je bilo v povojni slovenski glasbi malo – predvsem zato, ker je bila Slovenija kot del komunistične Jugoslavije v dobršni meri izolirana od sodobnih evropskih trendov. S takšnimi sodobnimi oblikami glasbenega gledališča se je spopadal predvsem Darijan Božič, ki pa pri tem ni iskal stika s slovensko literaturo.

Prvenstvo modernistične estetike napredka je slednjič v začetku osemdesetih let pripeljalo tudi do krize glasbeno-scenskih kompozicij, ki je posledično odrešila krizo opere. Tako lahko v zadnjih dvajsetih letih zopet zasledujemo povečano operno produkcijo, pri čemer je ponovno najpogostejša oblika literarne opere. Slovenska operna ustvarjalnost podobno kot v celotni zgodovini tudi zdaj zelo previdno sprejema nove impulze, zato je namesto analitičnega prereza povezav med slovensko literaturo in slovensko operno ustvarjalnostjo ob koncu mogoča predvsem ugotovitev, da slovenska literatura ponuja dovolj operno zanimivih snovi, ki pa zaenkrat ostajajo še nerealizirane. Pri tem mislim predvsem na drame I. Cankarja, S. Gruma, I. Mraka oziroma dela sodobnejših avtorjev P. Božiča, G. Strniše, D. Zajca, R. Šelige, D. Jančarja, I. Svetine in B. A. Novaka.

Literatura

ABBATE, Carolyn, 2008: Analysis. *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. Http://www.grovemusic.com (26. 4. 2008).
BERGAMO, Marija, 1982: »Cortesova vrnitev« Pavla Šivica. *Slovenska opera v evropskem okviru*. Ur. D. Cvetko, D. Pokorn. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU. 153–158.
BORCHMEYER, Dieter, 1996: Libretto. Textform. *Musik in Geschichte und Gegenwart* 5. Ur. L. Finscher. Kassel: Bärenreiter. 1116–1123.
CVETKO, Dragotin, 1958: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1. Ljubljana: DZS.
DAHLHAUS, Carl, 1986: *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
FLAMM, Christoph, 1996: Libretto. Das südslawische Libretto. *Musik in Geschichte und Gegenwart* 5. Ur. L. Finscher. Kassel: Bärenreiter. 1228–1233.
GIER, Albert, 1998: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
KOEBNER, Thomas, 1993: *Handlung mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk*. Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser.
MOSUSOVA, Nadežda, 1982: Drame Ivana Cankara na operskoj sceni. *Slovenska opera v evropskem okviru*. Ur. D. Cvetko, D. Pokorn. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU. 143–152.
POKORN, Danilo, 1982: Libreto v slovenski operi. *Slovenska opera v evropskem okviru*. Ur. D. Cvetko, D. Pokorn. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU. 43–55.
POKORN, Danilo, 1992: Libreto. *Enciklopedija Slovenije* 6. Ur. M. Javornik. Ljubljana: Mladinska knjiga. 169.
POMPE, Gregor, 2003: Slovenska operna ustvarjalnost in slovenski roman. *Slovenski roman* (Obdobja 21 – Metode in zvrsti). Ur. M. Hladnik, G. Kocijan. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 697–703.
SIVEC, Jože, 1981: *Dvesto let slovenske opere*. Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana.
ŽUŽEK, Martin, 2002: *Razpad mousikē – vzroki in posledice glasbenega pojava, analizirani v kontekstu družbenih sprememb antične polis na prehodu iz 5. v 6. stoletje pr. n. št*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Janez Strehovec
Ljubljana
UDK 82:004.738.5:81'1

Medmrežje in literatura (Od internetske besedilnosti k digitalnim literaturam)

Na medmrežju se srečujemo z digitalnimi besedili, ki so nadzorovana s programi in povezana z drugimi dokumenti v kibernetskem prostoru, prav tako pa ta novi medij omogoča odzive (komentarje) bralcev nanje v realnem času. Digitalna besedila so izziv za sodobno lingvistiko spričo vrste neologizmov, okrajšav in ikon emocij, ki spremljajo spletno izražanje, prav tako pa spodbujajo tudi ustvarjalce, da novomedijsko specifiko uporabijo kot vir za oblikovanje digitalnih literatur, ki vključujejo tako hipertekstno fikcijo kot animirano poezijo in spletne besedilne inštalacije.

On the Internet we encounter digital texts that are controlled by programs and linked with other documents in cyberspace, while at the same time the medium allows feedback from readers in real time. Digital texts are a challenge for contemporary linguistics due to the range of neologisms, acronyms and emoticons that accompany online communication and encourage writers to use new media features as a (re)source for digital literatures such as hyperfiction, animated poetry and Web-based textual installations.

Svetovni splet kot poglavitni medmrežni vmesnik ni samo medij sodobnega komuniciranja, trženja, življenjskih slogov in alternativnih oblik (tudi političnega) združevanja, ampak postaja izrazito kulturno področje tako v distribucijskem in reprodukcijskem kot produkcijskem smislu. Ko omenjamo njegove distribucijske potenciale, mislimo na oblike hitrega in ekonomičnega širjenja kulturnih vsebin (tudi literarnih) po medmrežju, ki postajajo s tem množično in lahko dostopne; spletne literarne revije in prispevki v njih so le klik ali dva oddaljeni od našega tekočega dela na računalniku ali dela z mobilno zaslonsko napravo (dlančnik, mobilni telefon). Reprodukcijske lastnosti pridejo do izraza pri spletnem arhiviranju, ki omogoča širjenje in lahko dostopnost digitaliziranih podatkovnih zbirk, prav tako številne možnosti pa se odpirajo tudi na ravni produkcije, kajti svetovni splet je medij, ki omogoča oblikovanje različnih novih kulturnih, umetniških in literarnih vsebin (od blogov in vikipedij do spletne umetnosti in spletnih besedilnih inštalacij).

Še posebej sedanjo paradigmo, poznano pod imenom *splet 2.0*, opredeljujejo množice uporabnikov, ki stopajo na mesto producentov kulturnih vsebin. *Splet 2.0* s svojimi znanimi portali, kot so *YouTube*, *Flickr*, *My Space*, *Facebook*, *Second Life*, ter z vikipedijami in blogi, naravnost vabi najširše množice uporabnikov svetovnega spleta, da začno ustvarjati v novih medijih in vsebine postavljati tudi na omenjene portale, kar pomeni novost v primerjavi z začetnim obdobjem svetovnega spleta, ki je bil, opazovan s stališča uporabnikov, opredeljen predvsem z brskanjem po spletnih straneh. Namesto bolj ali manj pasivnega brskanja po vsebinah, ki so jih prispevali drugi, se sedanji uporabnik medmrežja vedno bolj usmerja k temu mediju v ustvarjalnem smislu in začenja na njem tudi sam sodelovati (kar omogočajo medmrežne odprtokodne, uporabniku prijazne aplikacije).

Za delovanje v vsakem mediju je bistveno razumevanje njegove specifike, ki pa ne vključuje le čisto duhovnih ali visokotehniških posebnosti, temveč tudi samo materialnost in celo fizikalnost

delovanja v njem. Pri medmrežju ne gre le za globalno mreženje računalniških sistemov preko ustreznih protokolov, za njegove programske podlage, brskalnike, digitalnost, interaktivnost in logiko podatkovne zbirke, ampak je potrebno usmeriti pogled tudi na materialnost vsebin, ki nastajajo na podlagi programskih možnosti, in na fizikalnost okolja, v katerem deluje medmrežni uporabnik, kar pomeni, da nas zanima, s katerimi motoričnimi, taktilnimi in kinestetičnimi aktivnostmi nadzoruje svoje delovno okolje in kako navigira po njem. Preprosto rečeno, pisanje na pisalni stroj se loči od pisanja na računalnik, prav tako je branje na računalniškem zaslonu drugačno od branja tiskane knjige. Ko beremo zaslonsko besedilo, ga ne listamo, ampak se po njem pomikamo s pomočjo drsnika, lahko povečamo ali pomanjšamo njegove črke, iz njega kopiramo določene enote in jih prenesemo drugam, lahko pa celo besedilo kopiramo v svoj urejevalnik besedila in vanj potem poljubno vnašamo nove enote. V določenem pogledu beremo zdaj s pomočjo računalniške miške, besedilo v digitalni obliki je fleksibilna, gnetljiva in spremenljiva surovina. Kulturo *spleta 2.0* lahko razumevamo tudi kot kulturo ukazov *izreži in prilepi*.

V tem pripevku nas zanimajo predvsem možnosti, ki jih prinaša medmrežje literaturi, zato si najprej oglejmo nekaj temeljnih posebnosti digitalne besedilnosti.

Digitalna besedila

Zgodnje obdobje medmrežja je bilo izrazito v znamenju na spletne strani postavljenih besedil, torej verbalnih dokumentov,[1] pa tudi sedanji, izrazito multimedijski splet, vključuje verbalne vsebine, ki pa so vedno bolj modificirane, amalgamirane in hibridizirane s sestavinami, oblikovanimi v drugih medijih. Besedila, in sicer v obliki sms-sporočil, so stalnice v vedno bolj razširjeni mobilni telefoniji, srečujemo pa jih tudi pri drugih novih medijih, celo pri računalniških igrah. Vprašanje, ki si ga tukaj zastavljamo, je zato, kaj je posebnost novomedijskih, v računalniška okna postavljenih besedil.

Vsekakor so to besedila, ki so digitalno kodirana, nadzorovana s programsko opremo in krmiljena na prav poseben način, ki vključuje vmesnike (miško, drsnik, smernike, gumbe na konzolah); dostopna so v oknih zaslonskih naprav, njihove programske podlage pa omogočajo njihovo veliko manipulabilnost. Temeljijo na kar se da fleksibilnem označevalcu, ki ga lahko opredelimo kot beseda-podoba-virtualno telo. Spričo teh posebnosti lahko ugotavljamo spremenjeno ontološko/materialno podlaga besedila: namesto na tiskani strani je razprostrto v oknih stacionarnih in mobilnih zaslonskih naprav, ki omogočajo interaktivno manipuliranje besedila, njegovo krmiljenje in nadzorovanje. To je povezano s sodobno računalniško tehnologijo, ki vpeljuje pomnilne enote, v katerih je spravljeno kodirano besedilo. »Ko pritisnemo na tipko na tipkovnici, so v računalnik poslani signali. V njem je poslana informacija spremenjena in obdelana s pomočjo osrednjega procesorja in začasno shranjena v glavnem spominu. V računalniku se potem oblikujejo novi signali in prenesejo na zaslon, na katerem je besedilo predstavljeno na vizualen, berljiv način. V tem digitalnem krogu sta hranjenje informacij in izvedba prikaza besedila izvedena z dvema različnima operacijama.« (Hillesund 2005.)

---

1 Hartmut Winkler, avtor knjige *Docuverse*, je leta 1997 ugotavljal, da je kibernetski prostor predvsem področje besedil, ki jih je v tiskani obliki na njem kar 60 odstotkov.

Zakaj omenjamo te pravzaprav povsem enostavne, samoumevne stvari? Preprosto zato, ker je avtor navedka upravičeno opozoril na bistveno razliko med oblikama shranjevanja analognega in digitalnega besedila. Pri prvem je besedilo shranjeno v zapisu na materialnem nosilcu (običajno je to papir), medtem ko je digitalni tekst shranjen v pomnilni enoti, iz katere ga lahko prenesemo na različne računalnike in ga imamo na razpolago za ponovna urejanja, vključevanja v druge besedilne celote in za poljubna dopolnjevanja. Pri analogno urejenih besedilih se njihov zapis na materialnem nosilcu prekriva s postopkom ohranjevanja besedila, medtem ko je digitalno besedilo sicer prikazano na zaslonih in izpisano na materialnih površinah (praviloma na papirju), vendar pa je tudi shranjeno v pametnih pomnilnih enotah ter organizirano in nadzorovano s programsko opremo.

Tu je pomembna tudi sama materialnost zaslona, ki omogoča vrsto novosti v primerjavi s stranmi tiskanih knjig in revij. Srečujemo se z opuščanjem osredotočenosti besedila na vertikalno os od zgoraj proti dnu strani in od leve proti desni, besedilo je lahko trirazsežnostno razprto, kar pomeni, da omogoča svojevrstno telesnost besedila, kroženje njegovih segmentov, globinski pogled na zapisane sintagme. Ob stabilnem tekstu se srečujemo tudi z animiranim tekstom, besedila na spletnih straneh bolj kot slovnico naravnih jezikov upoštevajo prostorsko in časovno sintakso organiziranja tekstnih enot, kar pomeni, da je potrebno upoštevati tudi kvalitete kot prej, pozneje, še-ne, že-ne-več, zgoraj-spodaj, središče-rob ipd. Avtor je pogosto tudi programer, bralec nastopa kot uporabnik in ima večje kompetence kot bralec tiskanih besedil.

Digitalno (novomedijsko) besedilo je v določenem pogledu razširjeno besedilo, kajti sestavljeno je iz skupin znakov različnih izvorov; ob verbalnih soobstajajo vizualni in zvočni, vsi pa so pogosto aranžirani tako, da spodbujajo taktilne in celo kinestetične učinke. Digitalni tekst je lingvistični in nesamo-lingvistični pojav, se pravi hibridna tvorba,[2] kajti njegovi učinki so praviloma večmedijski. Poseben izziv za teorijo (tako jezikoslovje kot teorijo novih medijev) je pri tem medmrežje kot vir nove leksike, neologizmov, besed-spojin, ki se začenjajo (v angl.) s predpono *cyber*, vključujejo @ in *pika.kom*, akronimov (okrajšav, recimo, v angl. *ASAP*, slov. primer *na5*), ikon emocij (smeško) in znakov, vzetih iz programskih in skriptnih jezikov. Čeprav je angleščina *lingua franca* svetovnega spleta, se tudi ta na njem modificira, opušča se vrsta sintaktičnih zahtev, prednost pa dobivajo posebni multimedijski učinki, ki poudarjajo vizualnost verbalnih sporočil. Na spletu se še posebej uveljavlja t. i. mrežna govorica kot »nov medij, ki kombinira govorne, pisane in elektronske lastnosti« (Cristal 2001: 48). Raziskovalec jezika interneta David Cristal še posebej opozarja na besede-spojine, ki nastajajo z združevanjem dveh besed, od katerih je ena trendovsko internetska. Če posežemo po splošno uveljavljenih angleških primerih, vidimo, da *ware* iz *software* stopa na primer v sestavljenki *shareware* in *wetware*, *mouse* v *mousepad* in *mouseover*, *web* v *webcast* in *webware*, *net* v *netlag* in *netnews*, *cyber* v *cyberculture* in *cyberspace*, *hyper* v *hyperlink* in *hyperfiction*. Pri številnih neologizmih je mogoče uporabiti @, z njim lahko nadomestimo črko a v besedah, ki referirajo na aktiv-

---

2 V sedanjosti se vedno pogosteje srečujemo z recimo kar nečistimi, amalgamiranimi in hibridnimi oblikami, ki naseljujejo vmesne prostore in presečišča med različnimi področji. Računalnik je tukaj naravnost odlična posoda, ki omogoča mešanje in povezovanje različnih vsebin in ne le vsebin, temveč tudi postopkov. Ko pride nekaj v digitalno obliko, postane kot surovina na razpolago za različne obdelave, predelave in dodelave. Postopki didžejev in vidžejev postajajo paradigmatični za to, kar opredeljuje današnjo kulturo miksanja in remiksanja.

nosti v kibernetskem prostoru (recimo *cyberpl@y*). Ločila se opuščajo ali pa stopajo v nove vizualne tvorbe, kot so ikone emocij (recimo smeško), za katere je značilno, da niso glasno berljive in so izvirni dokumenti kibernetske besedilnosti. Pisava pod znamenjem kibernetske paradigme se bogati tudi z vnosi znakov iz programskih jezikov; da gre za stvari, ki so povezane z računalniško kulturo, lahko poudarimo s tem, da pomišljaj pišemo pod nivojem (_), prav tako lahko kaj poudarimo tako, da ga obdamo z asteriksi (recimo **zeleno**) ali pa da kaj izpišemo s pomočjo kotnih oklepajev, kot bi šlo za HTML ukaze (na primer *<ogenj>*).

V sedanjem obdobju *spleta 2.0* je ena najbolj razširjenih zvrsti digitalnih besedil *blog* (okrajšava za angl. *web log*), ki ga lahko enostavno definiramo kot z objavami stalno ažurirano spletno stran, na kateri se v obratnem kronološkem redu nizajo pogosto novinarsko urejeni prispevki, usmerjeni k različnim temam (podzvrst tukaj je raziskovalni blog), lahko pa gre tudi za zelo intimne dnevniške zapiske, ki pa nikakor niso samo verbalni, ampak izrabljajo večmedijsko naravo spleta (recimo zvrst videobloga). Pomembna razsežnost bloga je njegov interaktivni in hipertekstni značaj, kar pomeni, da so bralčevi odgovori (recimo v obliki komentarjev in replik) zaželeni in tudi omogočeni s posebnimi spletnimi napravami, ki spodbujajo takšno komunikacijo in povezave k drugim blogom in spletnim stranem (Strehovec 2007). Bralčevi komentarji so bistveni del v življenju bloga, sodijo k njegovim vsebinam in k dinamiki objav, »monološki blog« kot dnevnik objav, ki ne bi zbujale komentarjev, bi bil nezanimiv.

Digitalna literatura

Digitalni medij s svojimi posebnostmi, kot so hipertekstno povezovanje, softversko nadzorovanje vsebin, interaktivnost, potopljivost in nelinearno organiziranje vsebin v obliki podatkovnih zbirk, omogoča nastanek novih besedil z literarnimi lastnostmi; v zadnjih desetletjih nastaja ob literaturi, vezani na medij tiska, tudi literatura, namenjena predvajanju na računalniških zaslonih, ki domiselno izrablja nov medij. Srečujemo se z različnimi oblikami digitalnih literarnih vsebin, zato lahko govorimo o njih v množini, alternativna poimenovanja za to področje pa so tudi e-literatura, tehnoliteratura in novomedijska literatura, kajti srečujemo se z obsežnim področjem, ki obsega naslednje zvrsti in oblike: hipertekstna proza in poezija (začetnik hipertekstne fikcije je Michael Joyce z besedilom *Afternoon, a Story*, objavljenim leta 1988), interaktivna drama, na besedilih temelječe spletne inštalacije (recimo Marka Amerike *Gramatron*), na besedila oprte umetniške računalniške igre (recimo Natalije Bookchin *Vsiljivka*), e-romani s skupinskim avtorstvom (slovenski primer je *Trampolin, roman.com*), digitalna poezija (poznana tudi pod imenoma e-poezija in novomedijska poezija), softverska poezija, besedilni računalniški generatorji in blogi z literarnimi ambicijami. Slovenski avtor, dejaven na tem področju, je Jaka Železnikar, ki je objavil vrsto spletnih besedilnih projektov (recimo *Črke 2.0*), pa tudi slovenski spletni umetnik Teo Spiller je posegel na to področje s svojim *Spam sonetom*.

Digitalna oziroma novomedijska literatura deli skupno usodo z novomedijsko umetnostjo, ki vključuje (umetniška) dela in ne-samo-dela, in jo opredeljuje prehod od stabilnega materialnega artefakta k storitvam. Srečujemo se s področjem, ki vključuje zavestno kot umetnost oblikovane projekte in »področja, ki so na robovih umetnosti in so kot umetniška lahko sprejeta za samo nekatere opazovalce« (Stallabrass 2003: 9). Digitalna literatura (kot tehniški termin-dežnik) je hi-

bridno in heterogeno področje, ki prečka literarno avantgardo in eksperimentalno pisanje z novomedijsko umetnostjo, z besedilnimi inštalacijami in spletno umetnostjo. V mnogočem je to področje eksperimentalno in šibko inštitucionalizirano; z vsakim projektom na tem področju postavljajo avtorji pod vprašaj samo zvrst, zato je njihova temeljna nova naloga prav raziskovanje specifike medija in usode verbalnega v času novih medijev sploh, prav tako pa je vprašanje, ki je kot stalnica prisotno v njihovih raziskavah, tudi problem literarnosti njihovih projektov. Ker lahko vsemu, kar je povezano s kiberkulturno paradigmo, prilepimo predpono *kiber*, je zato tukaj bistveno vprašanje, kaj je tisto, kar lahko poimenujemo kot *kiberliterarnost*.

Najprej povejmo, da je koncept *literarnosti* zgodovinsko povezan z ruskim formalizmom in s fenomenološko literarno teorijo. Ruski formalisti so zavračali naivno-pozitivistične predstave, po katerih je jedro književnosti *mimezis*, kar bi pomenilo, da je njena vloga v zrcaljenju vsakokratne družbene resničnosti; nasprotno s temi pogledi so vztrajali na tem, da je treba raziskovati njeno specifičnost, kar pomeni postavljanje med oklepaje njene kontekstualne dejavnike in osredotočanje na njeno specifiko. V pesniškem jeziku ima znak avtonomno vrednost, je trdil Roman Jakobson, medtem ko je Boris Ejhenbaum poudarjal vlogo literarnosti v smislu, da literature ne moremo zvesti na drugi niz (prim. Ejhenbaum 1994: 115). Za razumevanje literarnosti je še posebej pomembno besedilo Šklovskega *Iskusstvo kak priem* (1917, v slov. prevodu *Umetnost kot postopek*), v katerem je uvedel izraz *potujitev* (v izvirniku *ostranenie*) kot literarni postopek, namenjen predstavitvi poznanih pojavov na neobičajen način. »Namen umetnosti je dati občutek stvari, stvar videti, ne pa spoznati, postopek umetnosti je postopek 'potujevanja' stvari in postopek otežene oblike, ki povečuje težavnost in dolžino dojemanja, zakaj zaznavni proces v umetnosti je namenjen sam sebi in mora trajati ...« (Šklovski 1984: 23.) In prav potujitev je bistvena za tisto, kar tvori literarnost, torej aranžiranje stvari, oseb in dogodkov v oblikah, ki odstopajo od naših pričakovanj, povezanih z vsakdanjim izkustvom. Cilj takšne proizvodnje nenavadnosti je v vzpostavljanju neavtomatske, z navadami prekinjajoče zaznave pojavov in idej.

Je nekaj podobnega skupno tudi projektom t. i. digitalnih literatur, ali lahko tudi tam govorimo o potujitvi, ki konstituira tisto, kar lahko pogojno poimenujemo kot kiberliterarnost?

Vsekakor lahko tudi pri avtorjih digitalnih literatur opazimo napor, da bi uporabili besedilna gradiva na način, ki odstopa od uporabe verbalnega na komercialnih spletnih straneh, pri spletnem novinarstvu in pri portalih *spleta 2.0*. Pri tem iščejo mediju primerne rešitve, izumljajo nove prijeme in se usmerjajo tudi k nekonvencialnim softverskim posegom. Tisto, kar je značilno za kibernetsko literarnost, je *dvojna potujitev*; takšni projekti potujijo naša pričakovanja, ko gre za narativnost, ideje in način obravnave v takšnih projektih, prav tako pa potujijo tudi naše ustaljene poglede na zvrst samo, kajti pogosto postavijo pod vprašaj njene temeljne kode. Kot primere naj navedemo delo *Vsiljivka* Natalie Bookchin, ki potuji naša pričakovanja o tem, kako je videti video igra,[3] projekt *Filmtext* Marka Amerike, ki potuji tako kode besedila kot filma, in hipertekstni roman *Afternoon, a Story* Michaela Joyca, ki potuji zvrst romana v poznani in uveljavljeni obliki. Seveda

3 Veliko komercialnih video in računalniških iger-uspešnic temelji na mačistični ideologiji in na obrazcu glavnega junaka kot strelca oziroma bojevnika, medtem ko umetniške izpeljanke takšnih iger praviloma relativirajo mačistični pristop (lahko ga nadomestijo kar s feminističnim), prav tako pa skušajo tudi strelčevo agresivnost nadomestiti z drugačno aktivnostjo, vključeno v nov, nemilitanten, lahko celo izrazito pacifističen scenarij.

pa vsako izmed teh del potuji tudi svet, dogodke, ideje in scene, na katere referira. Skratka, digitalna besedila prinašajo v okolja tiskanih besedil in spletnih vsebin nekaj, česar tam ni. In k novomedijski literarnosti sodi tudi način, povezan z emocionalnim kapitalom takšnih del, ki stimulira psihološka stanja in občutke v obliki, ki odstopa od običajne zaznave novomedijskih vsebin brez umetniških in literarnih ambicij.

Obravnava literarnosti nas je usmerila k vprašanjem, ki so jih kot prvi uvedli ruski formalisti, ki so poudarjali, da je literarna in še posebej pesniška ustvarjalnost delo z besedo, in sicer ne samo z besedo kot znakom, ampak z besedo kot *stvarjo* v smislu kompleksnega ne-samo-označevalca, ki pride do polne veljave prav v poeziji, katere funkcija je celo bogatitev sprejemnikove zavesti o novem predmetu – besedi, kar pomeni, da ima poezija kot dejavnost, v kateri se to uresničuje, celo raziskovalno funkcijo; njen ekskluzivni namen je v proizvajanju znanja o tem, kaj je beseda kot stvar in struktura.

Čeprav je ena poglavitnih nalog poezije spodbujanje liričnih občutij, lahko celo rečemo, da je v določenem pogledu vsaka pesem zgodba o besedi sami, kar pomeni, da je beseda kot stvar in struktura ekskluzivna vsebina pesmi. To stališče pa je bilo zelo blizu tudi Romanu Jakobsonu, ki je na vprašanje, v čem se kaže pesniškost, odgovoril: »V tem, da občutimo besedo kot besedo in nikakor ne še kot predstavnika poimenovanega predmeta ali kot izbruh čustva.« (Jakobson 1984: 418.) Eden izmed avtorjev t. i. digitalne poezije, ki deluje v smeri raziskovanja pesniške besede kot stvari v mediju digitalnega, je avstralski avtor Komninos Zervos, ki se v svoji animirani poeziji osredotoča samo na samostalnike v gibanju po zaslonu in na igro črk in zlogov v njih, polno asociacij, ki vodi k novim samostalniškim tvorbam. Pridevnikov in glagolov ne uporablja, kajti njihove posebnosti nadomeščajo barva črk, hitrost gibanja samostalnikov, globina vidnega polja, vrsta tiska, debelina črk, kar vse omogoča uporaba sodobnih programov, s katerimi se samostalnike vzgiba in cepi, razstavlja na črke kot njihove atomarne enote in potem spet povezuje v nove celote. Bralec teh samostalniških e-pesmi se srečuje torej z vizualno in kinetično poezijo samostalnikov, katerih položaja ne določajo slovnična pravila, temveč gramatika prostora in časa, kar pomeni, da ne gre le za pesmi kot lingvistične strukture, ampak za pesmi-podobe in pesmi-filme, torej svojevrstne besedilne večmedijske inštalacije.

Ob digitalnih pesmih Komninosa Zervosa je tudi viden avtorjev zelo intimen odnos do pesmi kot pravcate vizualne strukture, ki se je skuša avtor polastiti, jo, rečeno metaforično, imeti v roki in občutiti celo vsako njeno črko posebej. Prav črki kot stvari in kot izzivu literarne ustvarjalnosti v novem mediju pa je namenil pozornost ameriški avtor Brian Kim Stefans s projektom *The Dreamlife of Letters*, v katerem se vse vrti okrog animiranih črk; igra s posamezno črko in njenimi pomenskimi asociacijami je vir pravcatega filma domiselnih jezikovnih iger, ki je mogoča izključno v računalniškem mediju in na zaslonu. Srečujemo se s projektom, ki ga ni mogoče ustrezno prenesti na tiskano stran.

Ne le pri tiskani, ampak tudi pri digitalni poeziji se vse osredotoča na jezik, na njegovo, s težnjo po literarnih učinkih spodbujano ustvarjalnost, kar značilno demonstrirajo tudi, pogojno rečeno, pesmi v prozi avstralske avtorice Mez, ki je izumila svoj jezik *mezangelle*, ki uporablja sintakso programskih jezikov kot material konstrukcije svojevrstnih verbalnih konglomeratov. Tu naj kot primer kar v izvirniku navedemo začetek enega takšnih besedil:

>Th[es]is Mes.sage was[h my space with text, drench my wonne-tonne-wurdz in silken static and blend yr boundariez] un[der yr thumb ...

Branje digitalnih besedil

Branje novomedijskih (kulturnih) vsebin ni trivialen dogodek, ki bi potekal v linearni obliki branja, kar je povezano s kompleksnostjo (novo)medijske »pokrajine«, katere sestavine so kot nehomogene postavljene v kompleksne odnose. Prvo, kar opazimo pri srečevanju s takšnimi projekti, je zato njihov razgibani relief, mozaična struktura, poudarjena heterogenost in hibridnost, kajti takšne vsebine pogosto nastajajo z miksanjem in remiksanjem, s hibridizacijo postopkov. Srečujemo se torej z branjem kot intenzivnim dogodkom, pri katerem je bralec-uporabnik takšne vsebine lahko tudi zavrnjen, se pravi, da ne pride »skozi«; včasih niti ne najde načina, kako se takšnega izdelka, ki je lahko členjen tudi kot proces, lotiti. Prav zato je pogosto prisiljen, da si ob srečevanju s takšnimi vsebinami izdela miselni in postopkovni algoritem, ki ga bo vodil pri branju kot dekodiranju in hkrati tudi navigiranju. Njegova aktivnost je vedno manj preprosto razvedrilo in sprostitev, kakršno ponuja branje trivialnih tiskanih in tudi v računalniških oknih razprostrtih besedil – nasprotno, gre za napor in v mnogočem kar rizično dejavnost iskanj, kako vstopiti v takšno strukturo in kako v njej napredovati.

Prav tako je tu bistveno, da se bralec-uporabnik vedno manj ukvarja s pomeni, branje kot prvenstveno mentalna dejavnost, pri kateri bralec avtomatično zaznava pisavo in se ne zaustavlja pri grafičnem izgledu zapisanih znakov (kot ga je opredelil Roman Ingarden v knjigi *Spoznavanje literarnega dela*, 1936), je tukaj le soodnosnik veliko kompleksnejše aktivnosti zaznavanja besedilne pokrajine in dejavnosti njenih prečkanj in navigiranja v njej. Branje v paradigmi novih medijev je branje s pomočjo računalniške igre, se pravi ne le kontemplativna, odmaknitvena dejavnost, temveč kinestečna aktivnost nadzorovanja besedila in navigiranja po njem. V trenutku, ko je tekst na računalniškem zaslonu, postane bralcu-uporabniku na razpolago tudi v odnosu manipuliranja; nastopa kot voljni material, v katerega lahko posega, jemlje iz njega, vpisuje. Besedilo je zlahka na voljo tudi za raziskovalne namene.

Digitalna literarna dela kot kompleksne strukture, ki zahtevajo od bralca netrivialni napor, da spozna vse njihove razsežnosti, da, preprosto rečeno, pride skozi, so tudi hipertekstna besedila, kakršno je *Moje telo* Shelley Jackson, v katerem je risba telesa »živčni« vmesnik, ki v trenutku, ko klikneš na njegove posamezne dele, omogoči povezave (in teleportiranja) k različnim besedilnim enotam, ki imajo besede spet podčrtane kot hiperlinke, namenjene klikanju in s tem potovanju k novim delom skritega besedila. Namesto obračanja strani se srečujemo s klikanjem, bralec je radoveden, kaj se bo odprlo po kliku, njegovo klikanje spremljata suspenz in negotovost, podobno je, kot bi gledal kak napet film.

Ko govorimo o branju kot netrivialni, celo tvegani dejavnosti (bralec kake spletne besedilne instalacije je lahko celo zavrnjen, če ni vešč v navigiranju, ki včasih spominja na navigiranje pri igranju računalniških iger), vsekakor poudarjamo vlogo bralca kot tistega, ki opravlja pomembno, v mnogočem konstitutivno vlogo v življenju literarnih del. Svoj delež ima tudi pri tistem, kar smo opisali kot kiberliterarnost, in sicer v smislu aplikacije v ruskem formalizmu uvedenega pojma literarnosti na digitalna besedila (v kibernetskih okoljih). »Za razliko od Jakobsona, ki je leta 1931

prvi skoval ta izraz, predlagamo, da se literarnosti ne definira enostavno kot značilen niz besedilnih lastnosti; prav tako je ne smemo obravnavati kot rezultat uporabe niza konvencij. Nasprotno bomo dokazovali, da je literarnost proizvod posebnega načina branja, ki ga lahko ugotovimo na podlagi treh ključnih sestavin bralčevega odziva na literarna besedila.« (Miall, Kuiken 2001.) Avtorja tega stališča opozarjata na posebno vlogo branja, torej na aktivni odnos, ki ga bralec vzpostavi ob srečanju z literarnimi besedili. Temelječa na potujevanju so drugačna od dokumentov, s katerimi se vsakodnevno srečujemo; ob njih smo, preprosto rečeno, drugod, kot smo po navadi. In ko se srečujemo z nenavadnim, smo prisiljeni, da do tega vzpostavimo nek poseben, glede na običajna branja prestopniški odnos. Vprašanje literarnosti kot učinka besedila je problematiziral tudi Marko Juvan (1997: 212) z razčlenitvijo takšnega učinka v smislu, da k literarnosti prispeva sam namen avtorja: ko se ta odloči, da napiše besedilo, ki bo sprejeto kot leposlovno, je zanj bistvena ustrezna tematska in jezikovna organiziranost, njegova kontekstualizacija (objava v občilih iz zadevnega področja), prav tako pa je pomemben tudi odziv bralstva do takšne entitete v smislu aktiviranja ustreznih pričakovanj. Avtor tudi ugotavlja zgodovinskost same literarnosti, kar pomeni, da ta ni stabilen predikat vseh besedil, ki so kdaj veljala ali še veljajo za literarna.

Pri kibernetski literarnosti v zvezi z digitalnimi besedili smo videli, da tudi takšna besedila odstopajo od običajnih besedil na spletnih straneh, portalih in blogih. Ko se srečujemo z njimi, smo še vedno v digitalnem okolju (recimo svetovnega spleta), toda v določenem pogledu je vse nenavadno, sledi, preprosto rečeno, neki drugi logiki, drugačnemu poteku stvari. Besedilo je v računalniškem oknu, od katerega se ne odmaknemo dva metra, da bi gledali nanj, kot bi šlo za sliko na steni, ampak se mu približamo, in sicer ne samo s pogledom, ampak tudi z dlanjo in prsti, ki krmarijo miško kot računalniški vmesnik, namenjen posegom v digitalno besedilo in njegovo nadzorovanje. Omenili smo že, da beremo s pomočjo računalniške miške, kar pomeni, da je naše branje vmesniško branje, ki aktivira vrsto kinestetičnih aktivnosti nadzorovanja besedila in krmiljenja njegovih enot. Beremo, preprosto rečeno, tako, da ne samo beremo, ampak tudi posegamo v besedilo, kaj označimo, kopiramo in tisto – ker smo sodobniki kulture ukazov *izreži* in *prilepi* – vključimo v novo celoto. Predvsem spletna digitalna besedila spodbujajo tudi bralčeve prehode na položaj pisca, recimo komentarjev pri blogih in on-line novinarskih besedilih. Takšni komentarji sodijo k samemu življenju takšnih besedil, ki s tem dobijo procesno naravo, so entitete v času. Napačno bi bilo, če bi jih prezrli, kajti pogosto dodajajo nove razsežnosti avtorskemu besedilu in bralčev komentar predvsem pri blogih pogosto spodbudi, lahko pa tudi profilira novo objavo. Novomedijske tehnologije torej omogočajo avtorju seznanitev s povratnimi informacijami, ki jih pri spevajo bralci v zelo kratkem časovnem zamiku.

Poleg bralca v vlogi pisca-komentatorja pa je relevantna tudi sama fenomenologija branja, opazovana tudi skozi vidik materialnosti in celo fizikalnosti tega procesa. Vsekakor je zanimiv bralčev pogled, ki je skrajno nemiren, skakajoč, kajti besedilne enote se praviloma ne členijo linearno, osredotočanje na logiko branja od zgoraj navzdol in od leve proti desni je moteno, pogosto celo prekinjeno, potrebna je osredotočenost na vizualni zemljevid besedila, ki sledi prostorski, včasih, ko gre za animirana besedila (recimo trakovi informacij pod TV sliko v informativnih oddajah družbe CNN), pa tudi časovni sintaksi. Predvsem na spletnih portalih so besedila praviloma kratka, členjena kot gesla-izstrelki, polna samostalnikov in napisana pogosto brez ločil. »Branje

pred računalniškim zaslonom je običajno diskontinuiran bralni proces, ki je z rabo gesel in naslovov usmerjen k fragmentu, ki ga želi najti bralec: k članku v elektronski reviji, odlomku knjige ali kaki informaciji na spletni strani (Chartier 2003). Pri tem je pomembno, da takšnega bralca pogosto niti ne zanima celota besedila, iz katere je prebral fragment. Videti je, da se usmerja predvsem k besedilnim informacijam, manj pa se osredotoča na zgodbo; v določenem pogledu bere živčno, nemirno, skače h kratkim odlomkom in skuša zgrabiti njihov pomen, pri tem pa, ker ne pozna celote (morda že nima več potrpljenja, da bi se dokopal do nje), spregleda tudi bogastvo miselne poti, ki je avtorja privedla k prav takšnim stališčem, kot jih najde v fragmentu.

Literatura

CHARTIER, Roger, 2003: Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text. *Critical Inquiry*. Http://criticalinquiry.uchicago.edu/features/artsstatements/arts.chartier.htm (21. 4. 2008).

EJHENBAUM, Boris, 1984: Literarno življenje. *Ruski formalisti*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga.

HILLESUND, Terje: Digital Text Cycles: From Medieval Manuscripts to Modern Markup. *Journal of Digital Information* 6/1. Http://jodi.tamu.edu/Articles/v06/i01/Hillesund/?printable=1 (22. 4. 2008).

JAKOBSON, Roman, 1984: Kaj je poezija? *Ruski formalisti*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga.

JACKSON, Shelly: *My Body. A Wunderkammer*. Http://www.altx.com/thebody/ (10. 4. 2008).

JUVAN, Marko, 1997: Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opažanj. *Slavistična revija* 45/1–2. 207–223.

ZERVOS, Komninos: *Beer*. Http://www.griffith.edu.au/ppages/k_zervos/beer.html (6. 5. 2008).

MEZ: *Thesis Mes.sage*. Http://netwurkerz.de/mez/datableed/complete/narrativepot2.htm (10. 4. 2008).

MIALL, David S., KUIKEN, Don, 2001: *What is literariness? Three components of literary reading*. Http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/Literariness.htm (18. 4. 2008).

STALLABRASS, Julian, 2003: *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*. London: Tate Publishing.

STEFANS, Brian Kim: *The Dreamlife of letters*. Http://www.chbooks.com/archives/online_books/dreamlife_of_letters/the_dreamlife.html (6. 5. 2008).

STREHOVEC, Janez, 2007: *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: KUD Literatura.

WINKLER, Hartmut, 1997: *Docuverse*. Regensburg: Klaus Boer.

ŠKLOVSKI, Viktor, 1984: Umetnost kot postopek. *Ruski formalisti*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga.

ŽELEZNIKAR, Jaka, 2002: *Jaka.org*. Http://www.jaka.org (1. 6. 2008).

Sandra Bašić Hrvatin
Fakulteta za družbene vede, Ljubljana
UDK 316.77

Kaj počnejo »psi čuvaji«?

Mediji. Sliši se kot kakšno zborovanje spiritualistov.
Tom Stoppard, *Night and Day* (1979: 47)[1]

Pričujoče besedilo problematizira tri predpostavke, ki se nanašajo na delovanje medijev v sodobni družbi. Prvič, mediji informirajo in formirajo svoja občinstva; drugič, mediji preusmerjajo pozornost ljudi na izbrana vprašanja/dogodke in s tem delujejo kot močen mehanizem (re)produkcije obstoječega simbolnega reda in tretjič, množični mediji personalizirajo komunikacijo, s čimer se doseganje skupnega sporočanjskega soglasja (communis) spreminja v individualno medijsko potrošništvo.

This paper deals with three assumptions relating to the work of the modern media. The first is that the media inform and shape their publics; the second, that they divert attention towards particular issues or events, thus acting as a powerful mechanism for the (re)production of the existing symbolic order; and the third, that the mass media personalise communication, thus transforming consensus into individual media consumerism.

Zdravorazumski pogled na delovanje medijev temelji na metafori zrcaljenja: *mediji zrcalijo družbo* oziroma *mediji so zrcalo družbe*. Če je v medijih veliko nasilja, je to zato, ker je tudi v družbi, katere zrcalo so mediji, veliko nasilja. Če mediji veliko poročajo o korupciji in kriminalu, je to zato, ker je tudi v družbi, katere zrcalo so mediji, veliko korupcije in kriminala. V skladu s tem pogledom imamo natančno take medije, kot je družba, znotraj katere delujejo. Zagovorniki tega pristopa pa se kaj hitro ujamejo v past. Namreč, če mediji zrcalijo družbo, potem je za spremembe v družbi dovolj, če se spremenijo mediji. »Dobri« mediji bodo začeli proizvajati »dobro« družbo. Prva teza, ki jo bomo poskušali obravnavati v pričujočem tekstu, je, da mediji informirajo in formirajo. Narava medijskega delovanja temelji na tem, da ljudem ne ponujajo samo tem, o katerih bodo razpravljali, ampak tudi načine njihovega razumevanja. Ne govorijo samo, *kaj* je pomembno, ampak tudi *zakaj* in *kako* je treba o določeni stvari, posamezniku ali pojavu razmišljati. »Novica ni ogledalo družbenega stanja, ampak poročilo o nekem vidiku, ki se je nekako samo vsililo (Lippmann 1999: 216). V tem kontekstu pa je eno od ključnih vprašanj, na katero je treba odgovoriti, komu so mediji pri svojem delovanju odgovorni.

---

1 Stoppardova drama iz leta 1978 govori o novinarstvu. Dogajanje je umeščeno v afriško državo, ki jo s trdo roko upravlja tiran Mageeba. O novinarstvu si izmenjujejo mnenja dva britanska novinarja, britanski fotoreporter, družina britanskega lastnika rudnika in afriški samodržec. Stoppardova analiza novinarstva oziroma novičarske industrije tistega časa je nadaljevanje preiskovalnih zgodb, ki sta jih v svojih knjigah objavila Evelyn Vaugh (*Scoop*, 2000) in Upton Sinclair. Sinclair je v svoji trilogiji razkril moč, privilegije in korumpiranost mesno predelovalne industrije (*The Jungle*, 2003), visokega izobraževanja (*The Goose Step*, 2004) in novinarstva samega (*The Brass Check*, 2002). Zadnjo knjigo, *The Brass Check*, je Sinclair izdal v samozaložbi, ker je zaradi strahu pred potencialnimi tožbami ni hotela objaviti nobena založba.

Druga teza se nanaša na razumevanje odnosa med medijsko produkcijo in medijsko potrošnjo v »mediatizirani« oziroma medijsko posredovani družbi. Naš namen je pokazati, na kakšen način »medijsko rokohitrstvo deluje« kot izjemno močen mehanizem preusmerjanja pozornosti. Dober rokohitrec je tisti, ki je sposoben ujeti in preusmeriti pogled tistega, ki gleda, na nepomembne stvari. Predstavljajte si klasično rokohitrsko igro. V roki držim tri kozarce in eno žogico. Vaša naloga je, da ugotovite, pod katerim kozarcem je žogica, ko premaknem kozarce. Če s pogledom sledite žogici, ne vidite, kaj počnejo moje roke in obratno. Če se vaš pogled osredotoči na to, kar počnejo moje roke, zgubite sled žogici. Kot dober rokohitrec vem, da vas moram pritegniti k sodelovanju v igri. To pomeni, da bom najprej sledila vašemu pogledu in vam dovolila videti, kje je po premeščanju kozarcev skrita žogica. In ko že boste v igri, bom naredila vse, da vašo pozornost preusmerim tako, da ne boste več mogli ugotoviti, kje je žogica. Gledali boste, ne da bi dejansko videli.

Televizija je odlično sredstvo za simbolno ohranjanje reda, pravi Pierre Bourdieu (2001: 14). Simbolni red ohranjamo s specifičnimi metodami preusmerjanja pozornosti oziroma medijskega rokohitrstva. Tako je denimo na področju informiranja eden izmed elementov simbolnega delovanja televizije v tem, da usmeri pozornost na dogodke, ki zanimajo vse ljudi. »Omnibus dogodki so dogodki, ki naj ne bi nikogar šokirali, pri katerih ni nobenega tveganja, ki ne razdvajajo ljudi, glede katerih se vsi strinjajo, ki se zdijo vsem zanimivi, vendar na tak način, da se ne dotaknejo ničesar pomembnega.« (Bourdieu 2001: 15.)

Tretja teza pa se nanaša na personalizacijo komunikacije. Če domnevamo, da je temeljni namen komunikacije doseganje skupnega soglasja (vseh sodelujočih v komunikaciji), potem je značilnost današnje komunikacije doseganje soglasja s samim sabo. Ne komuniciramo zato, da bi nekaj sporočali ali dosegali soglasje v sporočanjskem procesu, ampak da bi se izognili okoliščinam, v katerih se moramo pogajati okrog pomenov ali skupne sporočanjske izkušnje. »Elektronski čas /.../ poduhovi človeka in ga raztelesi. Spremeni ga v software,« je nekoč izjavil Marshall McLuhan (v: Benedetti, DeHart 1997: 15).

Mediji informirajo in formirajo

Informirajo, izobražujejo, razpravljajo, prepričujejo, zavezujejo, izzivajo, zabavajo, razsojajo, ponujajo odgovore ... To so nekatere od funkcij, ki jih mediji opravljajo v današnji družbi. Mediji izbirajo določene dogodke in jim podeljujejo status pomembnosti, predvsem pa ponujajo njihove interpretacije – razlagajo, zakaj in kako so se zgodili. »Resnično okolje je preveliko, preveč zapleteno in preveč minljivo za neposredno skušnjo. Za obravnavanje vseh subtilnosti in številnih različnosti, neštetih permutacij in kombinacij nismo dovolj dobro opremljeni. In čeprav smo prisiljeni v tem okolju delovati, si ga moramo rekonstruirati z enostavnejšim modelom, da bi ga lahko obvladali. Če hočemo prepotovati svet, potrebujemo zemljevide,« pravi Walter Lippmann v svoji knjigi *Javno mnenje* (1999: 41). In prav mediji so tisti, ki nam ponujajo »zemljevide«, rišejo poti in postavljajo smerokaze, s pomočjo katerih razlagamo in razumemo dogodke v svetu, v katerem živimo. Mediji so zbiralci in razlagalci dogodkov, ki jih sami ne bomo izkusili ter o katerih sami večinoma nimamo oblikovanih mnenj in stališč. Nanje se obračamo s predpostavko, da je tisto, kar nam

sporočajo, »zapis« dogodka, da se je »resnično« zgodilo. Mediji svojo verodostojnost gradijo na tem, da so najpomembnejši neodvisni vir informacij in interpretacij. Večina ljudi verodostojnost vsebine informacije ocenjuje po tem, kdo je vir informacije – na podlagi tega, kdo govori, ocenjujemo, kaj je bilo povedano.

Verodostojnost in zaupanje sta dve »valuti« v procesu komunikacijske menjave med mediji in njihovimi občinstvi, ki imata danes izjemno majhno vrednost. Ljudje uporabljajo medije kot vir informacij (ekonomičnost pridobivanja), vendar jim hkrati ne zaupajo. Zaupanje pa temelji na odgovornosti.

Moč brez odgovornosti ali odgovornost brez moči?

Če bi se moral odločati, naj imamo vlado brez časopisov ali časopise brez vlade, bi brez pomislekov podprl slednje.
Thomas Jefferson, 1787, preden je postal predsednik ZDA

Oglaševanje ... edina zaupanja vredna vsebina, ki jo lahko najdemo v časopisih.
Thomas Jefferson, 1819, potem ko je že bil predsednik ZDA

Dveh Jeffersonovih izjav o pomenu in vlogi medijev v družbi ne loči samo časovna razlika tridesetih let, ampak pozicija izjavljanja. Jefferson mislec je v oceni razmerja med politiko in mediji »stopil na stran« neodvisnih medijev: brez njihove kritične vloge (»v interesu javnosti«) tudi oblast ni demokratična (»v interesu državljanov in državljank«). Jefferson politik, ki je občutil moč neodvisnega tiska na »lastni koži«, pa se ni mogel upreti »skušnjavi«, da vrednoti in določa meje medijske neodvisnosti. Neodvisnost da, ampak samo do določene meje. Neodvisni mediji da, ampak pod določenimi pogoji. Prvo vprašanje, ki si ga zastavljamo, je, kdo določa meje in v čigavem interesu naj bi mediji delovali? V interesu politikov, lastnikov ali javnosti? Ali sploh lahko govorimo o odgovornosti medijev v pogojih, ko so ti pod nenehnim pritiskom nosilcev politične in/ali ekonomske moči? Še več, kakšno odgovornost do javnosti imajo lahko mediji, če so sami postali del politične in/ali ekonomske elite?

Govoriti o odgovornosti medijev ne pomeni vrednotiti konkretnih medijskih praks – na kakšen način je določeni časopis, radijski ali televizijski program obravnaval določeno vprašanje ali poročal o določenem dogodku. To običajno počnejo politiki s tem, da »merijo« količino pozornosti, ki naj bi jo mediji podelili posameznim političnim opcijam. Pri tem pa pozabljajo, da je količina medijske pozornosti avtonomna uredniška odločitev in ne predmet pogajanja ali prekupčevanja med politiko in mediji. Odgovornost medijev temelji predvsem na njihovem odnosu do javnosti – temelji na jasno definirani zavezi medija, da bo pri svojem delu sledil interesom svojih uporabnikov oziroma se izogibal kakršnemukoli delovanju v interesu posamičnih skupin v družbi.

Pojem odgovornosti definiramo širše – kot kulturo odgovornosti, ki se nanaša na odgovorno delovanje izdajatelja in novinarja do javnosti in skupnosti, znotraj katere deluje. Izhajamo iz predpostavke, da je današnja moč medijske industrije moč brez odgovornosti. Moč medijev ni v tem, da opravljajo funkcijo kritičnega nadzora nad delovanjem javnih oblasti in zasebnih centrov moči (»*watch dog*«), ampak tudi v tem, da varujejo interese in potrebe državljanov in državljank (»*guard*

dog«).[2] V tem pomenu odgovornost medijev temelji na odgovorni uporabi komunikacijske moči v interesu javnosti. V skladu s klasično liberalno teorijo mediji služijo demokraciji na tri načine: informirajo državljane in državljanke, nadzorujejo delovanje javne oblasti in prevajajo oziroma artikulirajo glas javnosti – opravljajo funkcijo »četrte veje oblasti« (od javnosti in za javnost). Mediji, ki pri svojem delovanju ne odgovarjajo javnosti oziroma javnosti ne prepoznajo kot temeljnega naslovnika odgovornosti svojega delovanja, ne morejo biti niti neodvisni niti profesionalni. Javnost brez možnosti vpliva na delovanje medijev ostaja brez pomembnega in učinkovitega mehanizma pridobivanja informacij in nadzora nad politiko – ostaja ji odgovornost brez moči.

Kultura odgovornosti – moč z odgovornostjo

Družbena odgovornost ne vključuje samo sprejemanja etičnih kodeksov oziroma profesionalnih standardov, ampak temelji na vzpostavljanju široke mreže soglasno sprejetih pravil in mehanizmov, s katerimi se vzpostavlja kultura odgovornosti. Pojem kulture odgovornosti pa razumemo kot odzivnost medijev na potrebe javnosti, kot pripravljenost na sodelovanje in dialog med mediji in javnostjo – med mediji in skupnostjo, znotraj katere delujejo (na lokalni, regionalni, nacionalni ali pa globalni ravni).

»V starih časih so imeli ljudje gorjačo. Zdaj pa imajo tisk. To je prav gotovo napredek. Toda še vedno je slabo, napačno in pokvarjeno. Nekdo – ali ni bil to Burke? – je proglasil časnikarstvo za četrti stan. V tistem času je bilo to nedvomno res. Dandanes pa je to v resnici edini stan. Pogoltnil je druge tri. Lordi v zgornjem domu molčijo, škofi v zgornjem domu nimajo česa povedati in spodnji dom nima nič reči, kar tudi pove. Vlada nam časnikarstvo,« je konec 19. stoletja zapisal Oscar Wilde (1993: 33–34). Tako ostro Wildovo kritiko so si mediji »prislužili« zaradi neomejene moči, ki jo uporabljajo brez odgovornosti. Medijsko odgovornost moramo razumeti širše kot osebno odgovornost novinarja in programsko odgovornost izdajatelja. Medijska odgovornost temelji na zelo zapletenem sistemu odnosov med ustvarjalci medijskih vsebin in njihovimi naslovniki. Javnosti brez medijev in medijev brez javnosti ni. V prvem primeru gre za odgovornost brez moči, v drugem pa za moč brez odgovornosti.

Nadaljujemo po predahu!

Oddaja[3]	Število gledalcev
1. Odmevi	175.700
2. Tednik	168.300
3. Vreme	132.600
4. TV Dnevnik	129.900
5. Šport	124.300

2 Glej tudi James Curran in Jean Seaton, *Power without Responsibility. The Press and Broadcasting in Britain*, London: Routledge 1997.

3 Deset najbolj gledanih oddaj na TV Slovenija, 8. 5. 2008. Dostopno na www.rtvslo.si.

Da bi lahko razumeli način, kako mediji delujejo, poskusimo uporabiti Bourdieujev pojem novinarskega polja. »Novinarski svet je mikrokozmos, ki ima svoje lastne zakone, definirajo pa ga njegov položaj v globalnem svetu in privlačna oziroma odbojna sila, s katero nanj delujejo drugi mikrokozmosi. Če rečemo, da je avtonomen, da ima svoje lastne zakone, to pomeni, da dogajanja v njem ne moremo razlagati neposredno na podlagi zunanjih dejavnikov,« pravi Bourdieu (2001: 35). Polje je družbeno strukturiran prostor, v katerem delujejo določene sile. »V njem vladajo stalni, permanentni odnosi neenakosti, ki se kažejo znotraj tega univerzuma – univerzuma, ki je hkrati tudi prizorišče bojev za spremembo ali ohranitev tega polja sil.« (Bourdieu. 2001: 36.) Znotraj polja poteka konkurenca, katere obliko na neviden način definirajo sile, ki jih sicer ne moremo zaznati, a jih lahko zajamemo s pomočjo kazalcev, kot so tržni delež posameznega medija, teža pri oglaševalcih, kolektivni kapital uglednih novinarjev itd. (Bourdieu 2001: 35).[4] Kljub temu, da Bourdieu kot tudi veliko drugih avtorjev s področja medijskih in kulturnih študij zavrača analizo medijev s pomočjo ekonomskih dejavnikov kot pomanjkljivo, ne ponuja odgovora na vprašanje, kaj določa strukturo in moč silnic, ki delujejo znotraj novinarskega polja.[5] Če je novinarsko polje avtonomno in ga definirajo samo njemu lastne sile, na kakšen način (znotraj, in ne zunaj polja) določimo npr. »tržni delež posameznega medija« in »težo pri oglaševalcih«?

Preden odgovorimo na to vprašanje, poskušajmo pogledati, kako se novinarji oziroma mediji odzivajo na konkurenco različnih sil znotraj polja. Tržni delež posameznega medija določa količina pridobljene pozornosti s strani občinstva. Količina pridobljene pozornosti pa določa težo pri oglaševalcih oziroma ceno oglaševalskega prostora. Kako poteka boj za *scoop* oziroma izkupiček pozornosti? *Scoop* je najpomembnejša novinarska »trofeja«. V boju za pozornost mediji ne »delajo« za svoja občinstva (»bili smo prvi in vi ste kot naši bralci to prvi prebrali«), ampak nagrajujejo sami sebe (»bili smo prvi in vsi ostali, naša konkurenca, ste o tem poročali«). Podatki o branosti/poslušanosti/gledanosti posameznega medija ne govorijo (samo) o tem, kolikšna je bila količina »pritegnjene pozornosti« s strani občinstva, ampak tudi, kolikšna je cena oglaševalskega prostora (»količina pozornosti oglaševalcev«). Naravo tega prekupčevanja s pozornostjo najbolj nazorno opiše izjava voditelja/voditeljice televizijskih novic: »Nadaljujemo po predahu!«. Kdo bo predahnil in od česa? Odgovor je razmeroma preprost. Predah je namenjen gledalcem/gledalkam, da se po napornem »delu« spremljanja novic »spočijejo« s spremljanjem oglasov. Ampak kakšen je namen vstavljanja oglasov med medijske vsebine? Počitek ali delo? Odgovor je preprost – delo. In to delo v potrošnji – oglaševanih izdelkov in storitev, umeščenih med novice, in novic, umeščenih med oglase. Če parafraziramo McLuhana: potrošnja oglasov je namenjena potrditvi pravilnosti izbire določenega izdelka (»vidim, že imam«) in pripravi za nadaljnjo potrošnjo ostalih medijskih vsebin (McLuhan 1994).

Kaj določa strukturo in moč silnic, ki delujejo znotraj novinarskega polja? Kapital in narava prevladujočih produkcijskih odnosov. »Spektakel je *kapital*, ki se akumulira do takšne mere, da postane podoba,« pravi Debord (1999: 39). Zunaj in znotraj novinarskega polja, kot vidimo, delujejo isti odnosi.

---

4 Za kritiko pojma novinarskega polja glej Schudson 2005: 214–223.

5 Za kritiko omejenosti politično ekonomskega pristopa pri analizi medijev glej Schudson 1978, za zagovor tega pristopa pa glej McChesney 2007, 2008.

Dnevni jaz – boljše novice, boljši jaz[6]

Telefon: govor brez zidov.
Gramofon: koncertna dvorana brez zidov.
Fotografija: muzej brez zidov.
Električna luč : prostor brez zidov.
Film, radio in TV: učilnica brez zidov.
Marshall McLuhan (1994)

Potrošnja medijskih vsebin postaja danes vse bolj obvladljivo početje. Potrošniki lahko dobijo natančno tisto, kar si želijo – nič več in nič manj. Moč individualnega filtriranja informacij omogoča za vsakega posameznika/posameznico ustvarjanje komunikacijskega univerzuma, »prikrojenega« po lastnih željah in lastnih preferencah. Marsikateri medij tako že ponuja personalizirane novice, na spletu pa je mogoče dobiti naslove številnih ponudnikov, ki pomagajo ustvariti medij po »lastni meri« (glej www.individual.com). Kot opozarja Cass Sunstein, možnost izbire sebi prilagojenih in lastnim stališčem podobnim informacijam zahteva poglobljeno analizo posledic takšnega »monokromnega« komunikacijskega univerzuma (Sunstein 2002: 13–15). Najprej opozorilo! »Zlata doba« medijev, v kateri naj bi mediji služili interesom državljanov, ne obstaja. Da bi razumeli sedanjost, moramo analizirati to, kar se dogaja tukaj in zdaj, ne pa tistega, kar se je dogajalo v preteklosti, ali tistega, kar naj bi bilo v prihodnosti. Poskušajmo analizirati današnje medije tako, da gledamo »naprej skozi vzvratno ogledalo« (McLuhan v Benedetti, DeHart 1997). Fragmentacija medijskega trga (»vsak interes in vsak okus naj ima svoj medij«) in personalizacija medijske potrošnje (»moj lastni in ne množični medij«), ki sledita logiki maksimizacije dobička medijske industrije, temeljita na zahtevi po »zlitju« dveh (do sedaj ločenih) oblik dela – medijske produkcije in medijske potrošnje. Današnji potrošnik medijskih vsebin je obenem tudi njihov ustvarjalec. V trenutku, ko ustvarjam svoje lastne novice, pišem svoj blog, objavljam svoje videoposnetke ali pa prijateljujem s tisočimi neznanih oseb po vsem svetu, svoj prosti čas namenjam delu v korist medijske industrije. Danes smo medijski potrošniki postali najbolj delavni in najbolj kreativni producenti medijski vsebin, ki za svoje delo nismo plačani. Postali smo »prostovoljni sužnji« velikih medijskih gigantov, kot sta npr. Google ali Yahoo, ki višino svojega dobička ustvarjata z našim prostovoljnim in neplačanim kreativnim delom.

Napoved sedanjosti

Mageeba: Ali veste, kaj je zame relativno svoboden tisk, gospod Wagner?
Wagner: Ne vem natančno, gospod.
Mageeba: Svoboden tisk je tisti, ki ga ureja kakšen od mojih sorodnikov.
Tom Stoppard, *Night and Day* (1979: 99–100)

6 »Daily Me. Better News. Better You.« – slogan za naročanje personaliziranih novic na www.dailyme.com.

Kaj povezuje tri teze, ki smo jih zastavili na začetku tega prispevka? Povzemimo najprej odgovore. Mediji informirajo in formirajo. Svojo moč gradijo na tem, da prinašajo red v svet, ki nas obkroža. Nanje se obračamo, ko potrebujemo informacije, ko potrebujemo teme pogovora ali ko potrebujemo priročno oblikovane moralne sodbe o tem, kaj počnejo drugi, da bi lahko razumeli, kaj počnemo sami. Mediji predstavljajo najmočnejši mehanizem ohranjanja obstoječega simbolnega reda. Tisto, kar ohranjajo, obenem tudi ustvarjajo. S tega zornega kota je analiza delovanja medijev vseskozi analiza ekonomskega sistema, znotraj katerega mediji delujejo. »Zunaj« in »znotraj« medijske industrije sta neločljivo povezana. Napovedovanje sedanjosti, kot pravi McLuhan, je pogled »naprej v vzvratno ogledalo«. In prav to je tisto, kar medijska industrija poskuša prikriti. Mediji niso »zrcalo« (družbe) ali pa »okno« (v svet). Mediji so predvsem industrija, ki iz prostega časa svojih »zaposlenih« ustvarja dobičke.

Literatura

BENEDETTI, Paul, DeHART, Nancy (ur.), 1997: *On McLuhan. Reflections On and By McLuhan. Forward Through the Rearview Mirror*. Cambridge, Ma.: MIT Press.

BOURDIEU, Pierre, 2001: *Na televiziji*. Ljubljana: Krtina.

CURRAN, James, SEATON, Jean, 1997: *Power without Responsibility. The Press and Broadcasting in Britain*. London: Routledge.

DEBORD, Guy, 1999: *Družba spektakla. Komentarji k družbi spektakla. Panegirik*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.

LIPPMANN, Walter, 1999: *Javno mnenje*. Ljubljana: FDV: Zbirka Javnost.

McCHESNEY, Robert W., 2008: *The Political Economy of Media. Enduring Issues, Emerging Dilemmas*. New York: Monthly Review Press.

McCHESNEY, Robert W., 2007: *Communcation Revolution. Critical Junctures and the Future of Media*. New York: The New Press.

McLUHAN, Marsall, 1994: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, Ma.: The MIT Press.

SCHUDSON, Michael, 1978: *Discovering the News. A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.

SCHUDSON, Michael, 2005: Autonomy from What? *Bourdieu and the Journalistic Field*. Ur. R. Benson, E. Neueven. Cambridge: Polity Press. 214–223.

STOPPARD, Tom, 1979: *Night and Day*. New York: Grove Press.

SINCLAIR, Upton, 2002: *The Brass Check. A Study of American Journalism*. Universty of Illinois Press.

SINCLAIR, Upton, 2003: *The Jungle*. The Uncensored Original Edition. Shrap Press.

SINCLAIR, Upton, 2004: *The Goose Step. A Study of American Education*. Kessinger Publishing.

SUNSTEIN, Cass, 2002: *republic.com*. Princeton: Princeton University Press.

WAUGH, Evelyn, 2000: *Scoop. A Novel About Journalists*. Penguin Modern Classics.

WILDE, Oscar, 1993: *Človeška duša v socializmu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Izbirni tečaji

Novak Popov

Logar

Slovenski jezik in literatura na medmrežju

Hladnik

Zamida

Zemljarič Miklavčič

Parada mladih

Rudolf

Dedo Lale

Mlekuž

Kerin

Klinar

Irena Novak Popov
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6-1"19/20":784

Glasbeni odmevi slovenske poezije

Prispevek predstavlja raziskavo razmerja med slovensko poezijo in glasbo. Specifika lirske govorice je namreč taka glasovna, naglasna in intonacijska organiziranost, da pesem ob izgovarjanju učinkuje spevno, kar sta poudarjali že romantična in simbolistična estetika, ko sta se z navezavo na prvinski glas izvijali iz spon racionalizma. Nekateri sodobni pesniki zaradi izrazitih semantičnih podob in poudarjene imaginativne plasti spodbujajo odzive vizualnih umetnikov, drugi predvsem glasbenike, ne le zato, ker je glasba njihova ljubezen, ampak ker jo tudi sami ustvarjajo ali sodelujejo z glasbeniki. Uglasbeno in zapeto pesem sprejemamo z drugačno naravnanostjo, v poslušanju idejno-racionalna plast in refleksivnost stopata v ozadje, okrepi pa se emocionalna plast pesniškega sporočila. Zanima nas, v katerih glasbeno-lirskih žanrih so vidne tovrstne sinteze, kakšne razvojne modifikacije doživlja sožitje izraznih sredstev in kako to deluje na recepcijo določenega pesnika oziroma besedila. Stikanje obojega ima v slovenski kulturi dolgo tradicijo, ki sega v péto ljudsko pesem (prvotno izvajanje godcev in raznovrstne moderne priredbe), v zgodnje načrtovanje operetnega predstavljanja, domoljubne budnice in himne, samospeve na podlagi lirskih besedil, danes pa priča o raznovrstnih možnostih intermedialnega križanja, ki se dogaja v prostoru zrahljanih mej med elitno in popularno kulturo. Na sožitje vpliva razvoj radiofonije, tehnološki razvoj zvočnih nosilcev in stopnjevana navzočnost glasbe v našem vsakdanjem življenju.

The paper presents research into the relation between Slovene poetry and music. Lyrical language is marked by vocal, stress and intonational organisation, so that the poem, when pronounced, has a melodious effect, as was emphasised by both Romantic and Symbolist aesthetics when they, by binding themselves to the primal voice, left behind the realm of rationalism. Some contemporary poets, because of their expressively semantic images and emphasised imaginative layers, evoke responses from visual artists, others mainly from musicians, not only because music is their passion, but because they also work alongside musicians. We receive poems set to music and sung in a different way: the conceptual, rational and reflexive layers retreat into the background, while the emotional layer of the poem's message is strengthened. We are interested in which musical-lyrical genres these kinds of syntheses are present, what kind of developmental modifications take place due to the symbiosis of expressive resources, and how this influences the reception of a particular poet or text. This kind of contact has a long tradition within Slovene culture that reaches back to the sung folk poem (the original performance by musicians, as well as various modern arrangements), to the presentation of early operettas, patriotic anthems and hymns, and solo singing based on lyrical texts, while today there is a wide range of possibilities for mixed media forms in the loosely defined space between elite and popular culture. This symbiosis is influenced by the development of radio, the technological development of sound-bearing media and by the increasing presence of music in our everyday lives.

Intermedialnost je v zadnjih desetletjih aktualen pojem za oznako srečevanja med vrstami umetnosti, kar je v primeru poezije pravzaprav prvotno stanje sinkretičnega soobstajanja instrumentalne glasbe, petja in plesa. Na tak celovit način je živela tudi slovenska ljudska pesem, dokler je bila organska spremljava skupinskega obredja in praznovanja in so bili njeni nosilci posebej nadarjeni, danes anonimni potujoči godci. Zapisovati, zbirati, preučevati in estetsko vrednotiti so jo začeli šele ob koncu razsvetljenstva in v romantiki, že pod vplivom Herderjeve misli o njenem kulturnem pomenu, prvinskem odrazu duha naroda (Merhar 1956: 38–42). Sicer pa obstaja teorija, da se je tudi lirika razvila iz petja, naknadne diferenciacije in osamosvojitve besedila od glasbene sprem-

ljave ter postala namenjena tihemu branju (Kos 1993: 17–24). Nas bo zanimalo, kako so liriko v tem sodobnem pomenu besede zavestno izbirali glasbeniki, da bi že dovršeni, visoko organizirani besedilni strukturi z izrazitim avtorskim pečatom dodali glasbeno podobo in jo s tem umestili v polje glasbe, s čimer so ji omogočili tudi širšo odmevnost.

Literarno in glasbeno področje imata vsako svoja specifična izrazna sredstva in zgodovinske pojavne oblike, odvisne od splošnega družbeno-kulturnega konteksta (tudi mednarodne komunikacije), samosvoj razvoj pa ima tudi njuno stikanje. V času, ki spodbuja interdisiplinarno opazovanje takih kompleksnih pojavov, se razvijata muzikološko in literarnozgodovinsko raziskovanje uglasbenih slovenskih pesmi, pri čemer se literarnozgodovinski pogled bolj osredotoča na motivno plast (petje, glasba, inštrumenti, zvočno slikanje) in estetske težnje same poezije (poudarjanje emocionalnih vrednosti fonetičnih, prozodičnih, intonacijskih lastnosti pesniškega jezika v romantiki (Paternu 1977: 163–164), nato v moderni, ko gre za odmikanje od racionalnih, idejnih, refleksivnih semantičnih razsežnosti in zavzemanje za čisto, netematsko, pomensko nedoločeno poezijo (Bernik 1993: 242–244), vse do futuristične in dadaistične avantgarde ter poznejše konkretne zvočne poezije (Zagoričnik 2004).

Interdisciplinarno opazovanje se usmerja v postopke in načine oblikovanja novih celovitih struktur, ki imajo pesniška besedila za izhodišče, za umetniški cilj pa nov glasbeno-besedilni kompleks. Temeljno vprašanje je, kako se je v dolgem razvoju sožitja med glasbo in poezijo spreminjalo razmerje med besedilom in glasbo, ohranjala ali opuščala njuna avtonomija, torej v kolikšni meri si je glasba besedilo podredila, iz njega napravila zvočni material, koliko pa je sama ostala le ilustracija, 'prevod' besedila. Ob teh splošnih vprašanjih so zanimive tudi podrobnosti, za literarne zgodovinarje predvsem to, katere slovenske pesnike so skladatelji najpogosteje izbirali za uglasbitve, kakšne afinitete so imeli določeni glasbeniki, v kakšnih formah se uresničuje sožitje glasbe in poezije v nekem zgodovinskem obdobju (samospev, kantata, zborovska pesem, šanson, scensko-glasbeno, orkestralno, instrumentalno delo). Ker pričujočo skico pripravljam kot strokovnjak za književnost, je omejena na dostopne zvočne posnetke, izvedbe raznovrstno uglasbenih pesmi, ne more pa se ukvarjati z analizo partiutur, kar ostaja v pristojnosti muzikologije, njene metodologije in terminologije.[1] V zadnjem času nas tudi literarnovedni strokovni in publicistični prispevki opozarjajo na bogato, vendar v splošni kulturni zavesti spregledano tradicijo uglasbene poezije, ob kateri se odpirajo zanimivi razmisleki o recepciji, kroženju in obdelavi pesniških del.

Čeprav se bomo ukvarjali s sodobno slovensko poezijo v glasbi, je nujen uvodni pogled v stoletje 'predzgodbe', v kateri so se glede na zmožnosti in estetske težnje skladateljev razvile raznovrstne možnosti sožitja, ki so pripeljale do sodobnega stanja. Začetek sodi v razsvetljenstvo: libreto za opereto *Belin* Antona Feliksa Deva iz 1780 naj bi med letoma 1780 in 1782 uglasbil edini znani slovenski skladatelj baročne smeri Jakob Frančišek Zupan (Gspan 1978: 282–283), druga je uglasbitev za glas in čembalo ali špinet pesmi *An Liebschen* in *Lied* Antona Tomaža Linharta, Mozartovega sodobnika, iz njegovega prvenca, nemško pisanega almanaha *Blumen aus Krain* (1781) (Klemenčič 2000: 98). Dejansko pa se kontinuirano skladateljsko navdihovanje pri poeziji

1 Rokopise in tiske notnih partitur ter izdane zvočne posnetke na gramofonskih ploščah, kasetah in zgoščenkah hrani glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, posnetke izvedene glasbe pa arhiv RTV Slovenija.

razmahne šele potem, ko je France Prešeren skozi rabo odličnih pesniških oblik (sonet, stanca, tercina, gazela, nibenlunški verz, heksameter, španska asonanca itd.) slovenski poeziji zagotovil evropsko raven. Zaradi konstitutivnega pomena njegove poezije za kultiviranje slovenskega pesniškega jezika kot dokaza nacionalne samobitnosti je postala Prešernova poezija osnova številnih, zelo raznovrstnih skladb, ki so najprej zaživele kot del gibanja za prebujanje narodne zavesti in so jih izvajali na kulturnih prireditvah, imenovanih bésede. Tako so živele uglasbitve za glas in klavir, enoglasne zbore s klavirjem in večglasne zbore (Jurij Fleišman, Kamilo Mašek). Največjo popularnost so dosegle in do danes ohranile skladbe na besedila lirskih pesmi *Pod oknom* (Jurij Feišman), *Strunam* (Kamilo Mašek), *Ukazi* (Davorin Jenko), *Kam?* (Davorin Jenko), *Mornar* (Fran Serafin Vilhar). Prešernova napitnica iz leta 1844 *Zdravljica*, ki nosi sledove duha francoske revolucije, s tem da edinost, srečo in spravo iz preteklosti postavlja v upanje na srečnejšo prihodnost, je bila uglasbena več kot dvajsetkrat (Davorin Jenko, Benjamin Ipavec, Vinko Vodopivec, Ubald Vrabec, Makso Pirnik, Lucijan Marija Škerjanc, Radoslav Hrovatin, Slavko Mihelčič, Jože Leskovar), najbolj znana pa je skladba skladatelja Stanka Premrla (1880–1965), nastala 1905 med njegovim študijem na Dunaju in prvič objavljena v reviji *Novi akordi* leta 1906. Zdravljica je bila zelo popularna med 2. svetovno vojno in ni naključje, da je njena 7. kitica, v kateri pesnik izreka še danes nedosežni ideal svobode vseh narodov sveta ter sožitja med sosednjimi narodi, leta 1990 postala slovenska državna himna.[2] Konec osemdesetih let 20. stoletja je skupina Lačni Franz s kantavtorjem Zoranom Predinom to skladbo priredila za rockovsko izvedbo, ki je bila celo prepovedana za javno izvajanje. Poleg lirskoizpovednih pesmi so se skladatelji resne glasbe lotevali tudi refleksivnih in pripovednih Prešernovih pesmi: Viktor Parma je ustvaril kantati *Povodni mož* in *Sveti Senan*, Slavko Osterc opero *Krst pri Savici* (1921), Matija Tomc opero *Krst pri Savici* (1974), Danilo Švara opero *Slovo od mladosti* (1988), Lucijan Marija Škerjanc kantato v treh delih za soliste (bas, bariton in tenor), zbor in orkester na cikel *Sonetni venec* (1948), Marijan Lipovšek kantato za soliste, mešani zbor in orkester *Orglar* (1949). Nekateri skladatelji se sicer navdihujejo pri elegičnem ali šaljivem vsebinskem tonu Prešernovih pesmi, vendar besedilo opuščajo in ustvarjajo čisto instrumentalne skladbe: npr. Škerjanc simfonično pesnitev *Gazele* (1950) in Blaž Arnič simfonično pesnitev *Povodni mož* (1950). Kakor se iz preteklosti nadaljuje težnja po približevanju Prešernovih uglasbitev najširšemu, glasbeno nezahtevnemu okusu množic v današnjih šansonskih izvedbah (Jerca Mrzel/Jani Golob, Aleksander Mežek, Pevci slovenskega popa Prešernu v spomin), se vse do danes nadaljuje tudi resna glasbena dejavnost akademskih skladateljev, npr. Brina Jež Brezavšček: kantata za mešani zbor in tolkala *Povodni mož* (2000). Ob tem živijo tudi šaljive travestije najbolj znanega Prešernovega soneta iz cikla *Soneti nesreče*, sonet domotožja z začetnim verzom O, Vrba, srečna, draga vas domača. Tako sproščen odnos kaže, da so si slovenski ustvarjalci Prešerna docela prisvojili.[3]

---

2 Obstaja zvočna kaseta *Himna Republike Slovenije* (Maribor: Grafoton 1994) s 27 različnimi izvedbami v 10 priredbah: za simfonični orkester, za simfonični orkester in mešani zbor enoglasno, za simfonični orkester in mešani zbor štiriglasno (Jani Golob), za fanfare (Bojan Adamič), za orgle (Ivo Kopecky), za tri trobente in orgle (Valter Skok), za veliki pihalni orkester (Bojan Adamič), za veliki pihalni orkester in mešani zbor (Vinko Štrucl), za glas in klavir (Igor Dekleva), za orgle in mešani zbor (Ivan Kopecky).

3 Kantavtor Marko Brecelj in pesnik Ivan Volarič (www.preseren.net/slo/5-2_uglasbitve.asp) ter igralec Jurij Zrnec (www.youtube.com/watch?v=TSmfA-6ji48).

Med pesniki, ki sodijo v obdobje med romantiko in moderno, sta največ skladateljev navdihovala Simon Jenko in Simon Gregorčič. Očarljivost prvega so kratke, ritmično in glasovno dovršene, naravnemu govoru, ljudskemu verzu in kitici približane pesmi z ljubezensko, filozofsko in domovinsko tematiko. Še danes je mogoče na zvočnih posnetkih slišati samospeve Benjamina Ipavca (*Ponoči*, *Pred durmi*, *V tihi noči*, *Pomlad*, *Vabilo*),[4] natisnjene kot *Slovenske pesmi za glas in glasovir* (1865) in *Milotinke* (1877), v katerih je slovenska vokalna lirika dosegla svoj prvi vrh, ter skladbe za zbor Antona Nedveda, Davorina Jenka, Emila Adamiča, Gregorja Gojmira Kreka, Ivana Laharnarja in Vinka Vodopivca.[5]

Zaradi izjemne spevnosti, ki jo poleg rime in metra krepijo notranje rime in asonance, samoglasniška harmonija, zaradi melanholične emocionalne vsebine osebnoizpovednih in hrepenenja v domoljubnih pesmih je bil še mnogo bolj popularen »goriški slavček« Simon Gregorčič. Njegovo prvo zbirko *Poezije* (1882) je Fran Levec imenoval »zlata knjiga«, o pesnikovi priljubljenosti pa kljub ostri ideološki obsodbi katoliških krogov z Antonom Mahničem na čelu pričajo velikanske naklade in ponatisi: ilustrirana izdaja Družbe sv. Mohorja iz leta 1908 je bila natisnjena in prodana v 80.000 izvodih (Glavan 2006: LXIX). Doslej je evidentiranih kakih 70 skladateljev, ki so od konca 19. stoletja do danes ustvarili več kot 150 skladb na posamezne Gregorčičevih pesmi: najpogosteje za mešani in moški zbor, manj za ženski in mladinski zbor, redkejši pa so samospevi (Bratuž 2006: 55).[6] Največ njegovih pesmi sta uglasbila duhovnik, skladatelj in planinski pisec Jakob Aljaž (1845–1927) ter kromberški župnik, skladatelj in narodni buditelj Vinko Vodopivec (1878–1952). Med skladatelji je največ Primorcev,[7] ki so se v nenaklonjenih zgodovinskih razmerah navdihovali ravno pri Gregorčičevem rodoljubju in domoljubju, čeprav več uglasbitev pesmi *Sam*, *Kupa življenja*, *Ujetega ptiča tožba priča*, da jih je vznemirjala tudi filozofska vsebina, za katero so izbirali zahtevno vokalno-instrumentalno obliko samospeva (Vilhar, Parma, Premrl, Mauri, Srebotnjak, Krek, Pavčič, Volarič, Šček), daljše pripovedne pesmi pa so inspirirale Hugolina Sattnerja: v kantatah *V pepelnični noči*, *Jeftejeva prisega* in *Oljki* je skladatelj dosegel vrh svojega glasbenega ustvarjanja.

Slovenska poezija je nov razcvet doživela v obdobju moderne (1899–1918), sočasnega prepleta dekadence, nove romantike, impresionizma in simbolizma. Takrat je nastopila četverica izjemnih umetnikov, med katerimi so trije liriki, zgodaj umrla Dragotin Kette in Josip Murn, ter poznejši »poeta laureatus« Oton Župančič, ki so pesniški jezik razvili do največje prefinjenosti. Uglasbitve Murnovih in Župančičevih besedil so že postale predmet muzikoloških študij, ki poleg

---

4 *Samospevi. Benjamin Ipavec, Gustav Ipavec*. Ana Pusar Jerič, sopran in Nataša Valant, klavir. Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč 1996.

5 Glej/poslušaj serijo *Slovenska zborovska glasba* (skrajšano SZG), večletni snemalni projekt (2003–2006) Slovenskega komornega zbora z dirigentom Mirkom Cudermanom. Doslej je izšlo 39 zgoščenk, pospremljenih s strokovno predstavitvijo skladateljev izpod peresa Aleša Nagodeta. Jenkove pesmi so *V ljubem si ostala kraju* (Anton Nedved) SZG 2, *Zakaj me več ne ljubiš?* (Benjamin Ipavec) SZG 3, *Vabilo* (Davorin Jenko) SZG 6, *Vabilo* (Gregor Gojmir Krek) SZG 12, *Kadar mlado leto* (Ivan Laharnar) SZG 12, *V snegu* (Emil Adamič) SZG 14, *Pevec*, *Zdravica* (Emil Adamič) SZG 17, *Knezov zet*, *Ptici*, *Ves dan je pri oknu* (Vinko Vodopivec) SZG 20, *Po slovesu*, *O večerni uri*, *Pobratimija* (Vinko Vodopivec) SZG 21.

6 Sicer pa tako razmerje med oblikami vokalne glasbe velja predvsem za skladatelje glasbene romantike ter uglasbitve slovenske pesniške klasike.

7 Ob praznovanju 100. obletnice pesnikovega rojstva (28. 11. 2006) je dirigent Marko Munih v koncertni spored vključil skladbe Vodopivca, Aljaža in Ipavca, ki so jih izvajali ženski, moški in mešani zbori iz zgornjega Posočja.

evidentiranja skladateljev in glasbenih žanrov opazujejo korelacijo med slogovno usmeritvijo lirike in glasbe. Za oba pesnika velja, da sta kmalu po revialnih objavah pesmi, celo pred izdajo zbirk *Čaša opojnosti* (1899) in postumno izdane Murnove zbirke *Pesmi in romance* (1903), vznemirila starejše skladatelje samospevov in zborovskih skladb (Benjamin in Josip Ipavec), predvsem pa skladatelje, ki so sodelovali v takrat najpomembnejši slovenski glasbeni reviji *Novi akordi*, 1901–1914 (Gojmir Krek, Emil Adamič, Anton Lajovic, Josip Pavčič) in pripadajo isti generaciji, čeprav so se novoromantične in impresionistične težnje v manjši meri izrazile v slogovno enako naravnanih skladbah (Pokorn 1990: 85) oziroma so jih v glasbeno govorico prenesli skladatelji (npr. Pavčič), ki so »ostali v okviru romantike, obenem pa se poglabljali v značilnosti slovenske ljudske glasbe in tako vtisnili svojim skladbam pristen slovenski značaj« (Špendal 1990: 76). Slovensko čutenje je značilno tudi za Lajovčeva zgodnja dela, med njimi oblikovno dognana samospeva za tenor in klavir na Župančičevo pesem *Serenada* (1900) iz zbirke *Čez plan* in *Iskal sem svojih mladih dni* (1905) iz Čaše opojnosti. Muzikologi in skladatelji, med njimi L. M. Škerjanc, skladbama pripisujejo »vse evropske kvalitete samospeva novejše dobe« in pomen »mejnik/a/ v razvoju slovenskega samospeva, pri katerem se ločita naš 'stari' in 'novi' samospevni slog« (navedeno po Špendal 1990: 79). Najmočnejšo in v glasbenem razvoju prelomno sled so zapustile skladbe Marija Kogoja (1892–1956), s katerimi se začenja glasbeni ekspresionizem na Slovenskem: mešani zbor *Trenutek*, samospeva *Letski motiv* in *Otožnost*, mešana zbora *Orel* in *Nageljne poljske* na Murnova besedila ter samospeva *Nad mestom belim* in *Zvečer* na Župančičeva (iz zbirke *Čez plan*, 1904). Murnove razpoloženjske pesmi otožnosti, osamljenosti, brezdomnosti in slutnje smrti ter vedrejše kmečke pesmi s podobami idiličnega podeželja, kjer je pesnik iskal zdravja ranjeni duši, je uglasbilo štirideset skladateljev različnih generacij, vse do najmlajših modernistov, ki so ob odzivih na Murna svojo skladateljsko pot šele začenjali, npr. ciklus Jakoba Ježa: *Tri Murnove pesmi* (1964) za visok glas, flavto in violino z »značilno glasbeno govorico, ki ji dajeta osnovni ton lirizem in intimna ekspresivnost« (Pokorn 1990: 87). Oba pesnika sta zaživela tudi v lahkotnejših šansonskih kompozicijah Darijana Božiča (Murn) in Atija Sossa v izvedbi igralke Duše Počkaj (Župančič). Sicer pa je bil Župančič zelo popularen pisec igrivih besedil za otroke, ki so doživele številne uglasbitve za mladinski zbor.[8]

Regionalne afinitete med pesniki in skladatelji, ki smo jih zaznali ob primorskih skladateljih Gregorčičevih pesmi, se nadaljujejo pri Alojzu Gradniku, Ljubki Šorli, Srečku Kosovelu in Cirilu Zlobcu, čeprav je Kosovel hkrati vseslovenski, celo vseevropski pesnik, ki s svojo slogovno heterogeno govorico, eksplozijo petih ustvarjalnih let pred smrtjo pri 22 letih, sproža nova in nova branja pa tudi najraznovrstnejše uglasbitve. »Murnova lirika potrjuje silovit čut za svetlobo in barvo, Župančičeva za svetlobo in muziko, Kosovelova združuje vse troje: svetlobo, barvo, zvok – glasbo.« (Zadravec 1986: 294.) Kosovela je že v otroštvu oblikovalo življenje v glasbeno nadarjeni in dejavni družini (že otrok je igral violino, s starši obiskoval koncerte v Trstu, poslušal klavirsko muziciranje sestre Karmele), tako da je razvil izjemno akustično občutljivost ne le za tonske har-

8 Največkrat so uglasbene pesmi iz zbirke *Pisanice* (1900): *Mak*, *Barčica*, *Božji volek*, *Pesem nagajivka*, *Čez noč* in iz *Cicibana* (1915): *Dedek Samonog*, *Vrabci in strašilo*, *Medved z medom*, *Kadar se ciciban joče*, *Uspavanka* (Mahnič 1990: 74).

monije in disharmonije v glasbi, ki je skupaj z inštrumenti pogost motiv, tema, referenčno polje, osnova prozodije in vokalizma, kompozicijski način, »kontrast med harmonijo in disharmonijo, glasom in tišino« njegove poezije (Košuta 1993: 642). Konkretno glasbo sliši v naravi, čuti v razmerju med človekom in pokrajino, v sozvočju med dušami ljudmi, v kozmičnem dogajanju, zato mu glasba pomeni najpopolnejšo umetnost, tisto kar sega v skrivnostno področje besedno neizrekljivega. Miran Košuta je po sledeh Pavleta Merkùja, Marijana Gabrijelčiča in Andreja Rijavca do leta 1993 naštel več kot 210 skladb na Kosovelove verze, največ zborovskih (180), sledijo samospevi (30) in kantate (6), ki jih je ustvarilo približno 50 skladateljev, od najstarejšega Ivana Grbca (1889–1966) do mlajših Alojza Srebotnjaka, Marijana Gabrijelčiča, Pavleta Merkùja, Lojzeta Lebiča, Alda Kumarja in najmlajšega Dušana Bavdka. Skladatelje najrazličnejših stilnih in estetskih usmeritev in kompozicijskih načinov, »od začetne, harmonsko klasične pozne romantike prek serialnih, dodekafonskih ali prekomponiranih obrazcev ekspresionizma, do sodobne, modernistično eksperimentalne atonalnosti« (Košuta 1993: 642) so motivirali raznovrstni vzroki: osebno poznanstvo s pesnikom, geografska pripadnost, duhovna sorodnost s preprosto in iskreno Kosovelovo človečnostjo. Najmočnejši magnetizem pa je nedvomno vsebinska izzivalnost: melanholična razpoloženja v kraški pokrajini, katastrofizem in revolucionarno pričakovanje novega sveta/človeka, kozmična religiozna iskanja, vloga umetnika v družbi, zavzemanje za nov avtentičen in intenziven umetniški izraz, eksistencialna vprašanja biti in bivanja. Največkrat sta se mu posvetila skladatelja Vilko Ukmar (1905–1991), ki je na verze najljubšega pesnika ustvaril svoja najboljša vokalna dela, in Pavle Merkù (1927), ki ga »pretresljivost Kosovelove izpovedne lirike in pekoča aktualnost njegovega pesniškega razmišljanja privlačujeta, odkar je začel ustvarjati« (navedeno po Gomač 1996: 73), ob njiju pa še Marijan Lipovšek, Alojz Srebotnjak, Rado Simoniti, Marijan Gabrijelčič. Poleg vokalno-instrumentalnih skladb so Kosovelovi verzi in življenje navdihnili tudi jazzovsko skladanje in improvizacijsko muziciranje (Zlatko Kavčič: *Zlati čoln*). Ob dvoavtorskem projektu *Vibrato tišine*, Hommage Srečku Kosovelu ob 80-letnici smrti (2006), pri katerem Barbara Korun bere Kosovelove pesmi, na gongih, zvončkih in ksilofonih pa improvizira Zlatko Kavčič, je interpretinja, tudi sama pesnica, poudarila, na kako različne načine se srečujeta poezija in glasba: »Včasih se gledata druga v drugi, včasih gresta vštric, včasih druga drugi nasproti, a zmeraj si čuteče prisluškujeta na tisti prvi tanki meji sluha: na vzvalovani tišini.«

Mladi pesniki Kajetan Kovič, Janez Menart, Ciril Zlobec in Tone Pavček, ki so leta 1953 nastopili v skupinski zbirki *Pesmi štirih*, predstavljajo prvi prelom s kulturnopolitično načrtovano in nadzorovano poezijo po 2. svetovni vojni. Ker se iz kolektivnih družbenih tém vračajo k osebnemu čutenju in čustvovanju, je literarna zgodovina ta tok označila kot intimizem. Povezujoča lastnost je napeto razmerje med posameznikom in svetom, ki se kaže kot deziluzija nad vsakdanjo resničnostjo, osamljenost, zatekanje v sanje, naravo, ljubezen, spomine na otroštvo in prvinsko življenje prednikov, pa tudi kot satira in odpor do družbenih razmer. Raba pesniških sredstev, ki sta jih poznali že romantika in moderna, vrnitev k neposredni lirični izpovedi, ne preveč modernizirana oblika in metaforika so jim zagotovili širok krog bralcev in mnoge ponatise zbirk, k njihovi odmevnosti pa so prispevali tudi skladatelji. Ob tem je zanimivo, da so se jih enakovredno lotevali ustvarjalci resne in zabavne glasbe, čeprav se zdijo danes izvedbe samospevov in zborovskih skladb, ki so jih ustvarili skladatelji neoklasicizma in ekspresionizma, v manjši meri tudi modernizma, redkejše od

šansonskih ali izvedb sodobnih etnoglasbenih skupin, ali drugače: uglasbitve 'akademskih' skladateljev ostajajo potencial v objavljenih partiturah, popularne pa se snemajo, izvajajo na koncertih in predvajajo po radiu. V opusu oblikovno tradicionalnega, satiričnega in romantično ironičnega Janeza Menarta so skladatelji in glasbeniki izbirali izpovedi razočaranja, tujstva in obešenjaškega humorja iz zbirke *Prva jesen* (1955): *Majska* (Aldo Kumar), *Pravljica*, *Sončni zahod* (Vilko Ukmar), *Pastorala*, *Zadnja ptica*, *Krhko listje*, *Jesen*, *Odiseja* (Jakob Jež),[9] iz družbeno kritične zbirke *Časopisni stihi* (1961): *Atlant* (Peter Lipar), *Vaške klepetulje* (Matija Tomc), *Deset človeških zapovedi* (Maksimilijan Fenguš) in iz zbirke *Srednjeveške balade* (1973), kjer pesnik univerzalna eksistencialna vprašanja ponazarja s snovjo iz daljne zgodovine, pripovedne *Coprnica* in *Ljubezen* (Tomaž Svete). Balado *Vojaški konj* je uglasbil Urban Koder in odpela Duša Počkaj, *Romanco* plodoviti skladatelj zabavne glasbe Mojmir Sepe za pevko Majdo Sepe. Nekdanja skupina Sedmina je na CD *Stekleni čas* posnela *Coprnico* v uglasbitvi Vena Dolenca, pri kateri gre za posnemanje starinskega ljudskega petja, dolenjska etnorock skupina Ž'Kovači poje *Celuloidni pajac* in *Balado o pivskem bratcu* na glasbo Tomaža Zorka. Humorno obarvane so izvedbe ljubljanske skupine Same babe, na glasbo Vikija Babe, ki spaja etno, blues, swing, jazz, rock, punk, klasiko in šanson. Na svoj prvi CD, ki v naslovu *Za ljubi kruhek in njene črne lase* (2007) kontaminira citata dveh Menartovh besedil, je uvrstila 14 pesmi iz vseh zbirk, predvsem tiste, ki privlačijo z duhovitostjo, posmehom sentimentalizmu, bohemsko lahkotnostjo, privlačno zgodovinsko eksotiko in pogovorno leksiko. Pri tem je nevarnost, da se hkrati s popularizacijo med mlajšimi poslušalci pesnikova kompleksna podoba reducira na eno samo razsežnost in besedila pomensko izpraznijo.

Nekoliko drugačno zgodbo je mogoče razbrati iz uglasbitev bolj refleksivnega, čustveno zadržanega in imaginativno bogatega Kajetana Koviča. Zelo zgodaj so bile uglasbene pesmi boja z zlom iz zbirke *Ogenjvoda* (1965): *Džungla*, *Črna molitev*, *Ogenjvoda* (Vladimir Lovec: *Trije recitativi za glas in klavir*, 1967) in melanholično ubrane pesmi iz Kovičeve prve zbirke *Prezgodnji dan* (1956): *Star klavir* (Aleksander Vodopivec, mešani zbor, 1969). Samospeva *Drevo* Sama Vremšaka (1963) in *Spominčica*, zgodnje delo Darijana Božiča, na besedili iz *Pesmi štirih* je pianist, predavatelj na Akademiji za glasbo in glasbeni urednik Leon Engelman izbrskal iz arhiva partitur za projekt *Slovenski samospevi 20. stoletja* (RTV Slovenija, Založba kaset in plošč 1997), kjer so v odlični pevski izvedbi basbaritonista Juana Vasleta in Engelmanovi klavirski spremljavi oživeli mnogi pozabljeni slovenski samospevi. Tudi pozneje so skladatelji resne glasbe posegali po zgodnjih Kovičevih pesmih: Jakob Jež je v *Deset samospevov za glas in klavir* leta 1997 vključil *Uspavanko za hčerko*, *Zadnjo ptico*, *Belo pravljico*, Egi Gašperšič je pesem *Materi* oblikoval v skladbo za ženski zbor leta 1994, tržaško skladateljico in altistko Dino Slama so pritegnile *Očenaš*, *Iluzija*, *Brez naslova* in *Pesnikova uspavanka*. Skladatelja neoklasicistične smeri Marijana Lipovška so kmalu po revialni objavi navdihnili koncentrirani refleksivni soneti *Je?*, *Pan* in *Oznanjenje* (skladbe za mešani zbor, 1985), ki jih je Kovič zaradi univerzalnega sporočila o biti in bivanju v čutnih in duhovnih dimenzijah kasneje postavil na uvodno mesto zbirke *Sibirski ciklus* (1992). Pesem *Bela pravljica*

9 Jakob Jež (1927), eden najplodovitejših skladateljev vokalne glasbe na verze slovenske poezije, generacijski vrstnik pesnikov intimizma, se spominja: »Ker sem v mladih letih sodeloval z avtorji Pesmi štirih na recitacijskih nastopih kot klavirist, mi je postala njihova beseda domača. Zadal pa sem si nalogo, da je moral tekst za uglasbitev imeti v sebi določeno asociativnost za glasbeno teksturo. Našel sem jo zlasti v stihih Janeza Menarta.« (Jež 2004: 93.)

velja za programsko besedilo intimizma, ker se z zagovarjanjem individualnih stopinj in večno novih korakov eksplictno oddaljuje od vizije kolektivne poti. S svojo zvočno podobo anafor, z 'glasbeno' kompozicijo, ki refrensko ponavlja začetek prve kitice v začetku tretje, in z lirično podobo zasnežene zimske pokrajine je postala izhodišče skladateljem lahke glasbe: Bojana Adamiča (poje Majda Sepe), Janija Goloba (poje Neca Falk) in Janeza Dovča (poje Romana Krajnčan). Ljubezensko romanco *Šlager*, postavljeno v banalno okolje železniške postaje, sta glasba Ubrana Kodra in petje Duše Počkaj nadgradila z melanholijo in strastjo tanga, najbolj nenavadno usodo pa ima pesem *Šah* (*Prezgodnji dan*), ki s to igro ponazarja mehaniziranost in funkcionalnost sodobne družbe: v uglasbitvi in izvedbi pevca Ota Pestnerja je postala uradna pesem 35. šahovske olimpijade Bled 2002. V etnorock glasbi skupine Sedmina, ki poudarja ravninsko zateglo otožnost, živita tudi pesmi iz Kovičeve najbolj dovršene mitopoetske zbirke *Labrador* (1976): Grad iz skupine pesmi o otroški navezanosti (*Balade o bratu in sestri*) in *Daljave*, sklepna pesem razdelka *Dežele*, v katerih so s prefinjenimi podobami in simboli upesnjena ključna stanja človekovega življenja. Podobno kot je skupina Same babe cel CD posvetila Menartu, sta glasbenik in skladatelj Jani Golob in pevka Neca Falk posvetila CD *Življenja krog* (2000) Kovičevi poeziji. Nekoliko manj popularna se zdita Ciril Zlobec in Tone Pavček, ker so se uglasbitvam njunih pesmi posvečali predvsem skladatelji resne glasbe (Rado Simoniti, Samo Vremšak, Igor Dekleva, Pavel Šivic, Uroš Krek, Jakob Jež, Štefan Mauri) in so kot partiture omejene na ožji krog poklicnih glasbenikov. Izjema so jazzovske glasbene improvizacije Lada Jakše na poezijo Cirila Zlobca na zgoščenki *Krog svetlobe* in Pavčkova pesem *Preproste besede*, ki jo v uglasbitvi Lojzeta Krajnčana poje interpretinja sodobnih otroških pesmi Romana Krajnčan (*Nekaj je v zraku*, 2008). V večini navedenih skladb je razmerje med besedilom in glasbo harmonično vzporedje in dopolnjevanje, kar pomeni, da glasba s svojimi izraznimi sredstvi pričara podobno razpoloženje in emocionalne odzive kakor besedilne prvine. Paradigmatična za mnoge skladbe se zdi oznaka Leona Engelmana, ki se nanaša na Ježev samospev iz zbirke *Tri baladne pesmi* (na besedila Janeza Menarta): »Kratko besedilo je skladatelj razpotegnil v nekaj razpoloženjskih odstavkov, kjer ob izrazni melodiki klavir slika razpoloženja.« (Engelman,Vasle 1997: 9.) Intimizem kot prva, neradikalna faza literarnega modernizma je namreč spodbujal take uglasbitve in vokalno-instrumentalne žanre, ki niso spreminjali znanega glasbenega izraza v atonalnost in v katerih si glasba besedila niti ne podreja niti se ne oddaljuje v avtonomno zvočno pojavnost. Izjema je Jakob Jež, ki »izhaja iz literarne 'inspiracije', vendar pa v kompozicijskem procesu popolnoma zaupa predvsem glasbenim izrazilom. /.../ Ježu prav razpoka med glasbenim in literarnim odpira polja ustvarjalnosti – estetskemu se je mogoče očitno 'oddolžiti' samo z glasbeno-estetskim.« (Pompe 2004: 61.)

Pravi globok literarni (in glasbeni) prelom s tradicionalno estetiko se zgodi šele v modernizmu, ki ga v poezijo uvedejo šokantne zbirke Daneta Zajca, Gregorja Strniše in Vena Tauferja, izdane konec petdesetih let 20. stoletja. Poleg disharmonične, dramatično konfliktne, groteskno popačene in nadrealistično iracionalne podobe sveta, filozofije absurda (praznine, niča), občutja tesnobne ogroženosti v svetu brez transcendence so ti avtorji popolnoma prenovili pesniški jezik, predvsem z deestetizacijo podob, svobodnim verzom brez rim, zaklinjevalskim ritmom in fragmetarizacijo. Pesnik, ki stoji na začetku modernizma, je Dane Zajc z zbirko *Požgana trava* (1958), ki je zaradi družbene nesprejemljivosti morala iziti v samozaložbi. Temni toni, intenzivnost emocional-

nega naboja, dramatičnost in energija odpora ter izraziti ritem, ki ga nosijo ponavljanja besed, celih verzov ali začetkov verzov (anafora), so spodbudili raznovrstne uglasbitve: modernistično skladanje Lojzeta Lebiča (*Požgana trava*, 1965–1966), radiofonsko zvočno obdelavo večglasnega branja Bora Turela (*Med besedami in tišino*, 2001) in bizarno, zateglo petje gledališkega igralca Janeza Škofa ob spremljavi diatonične harmonike (*Ogenj v ustih*, 2000).

Lebičeva štiridelna kantata za srednji glas in simfonični orkester *Požgana trava* je v antologiji *Musica noster amor* označena kot »antologijsko delo, v sebi dognano in človeško občutljivo« (Klemenčič 2000: 211). Lojze Lebič (1934) sodi v skupino skladateljev »Pro musica viva«, ki so nadaljevali prekinjena predvojna prizadevanja ekspresionistov Marija Kogoja in Slavka Osterca in se posvečali študiju evropskega glasbenega modernizma, kar se je odrazilo tudi v odpovedi motivično-tematskemu delu, tonaliteti in v prvenstvu zvočne materije. Muzikološko analizo njene arhetipske strukture napovedovanja-izpeljevanja-vračanja, ki zaznamuje formalno raven celote in njenih posameznih delov, je objavil Gregor Pompe v 151/152 številki revije *Literatura* (2004) v bloku »Ut musica viva poesis«, posvečenem razmerju med literaturo in glasbo. Skladatelj ne sledi niti strogi dvanajsttonski sistematiki, temveč začenja z devetimi toni glasu, ki jih ni mogoče urediti v znano lestvico: »Material je urejen zelo ekonomično – iz kratkega vzgiba skladatelj črpa snov za melodično, ritmično in harmonsko podobo svojega dela.« (Pompe, Troha 2004: 71.) Zvočnost odpira skoraj scenski prostor, ki je različno gosto nasičen, razredčenost se stopnjuje v koncentracijo, petje prehaja v govorjeno petje, dramatičnost je poudarjena z ritmom trobil in tolkal, izjemnim tempom in glasnostjo. Glas kot nosilec besedilne semantike deluje spočetka elegično, v drugem delu z naslovom *Ujeti volk* pa predvsem ritmično, da lahko izrazi hkratno ujetost in zlomljenost želje po svobodi. Največji je odmik od Zajčeve brezizhodnosti (eksistencialne groze), saj je skladatelj v zaključku skladbe iz besedilne predloge pesmi *Prsti jutra* izbral le nekaj fragmentov, s katerimi je ustvaril »bolj optimistično atmosfero in upanje na rešitev v prihodnosti« (Pompe, Troha 2000: 79). Obdelava Bora Turela (1954) sicer temelji na glasu, ki izgovarja Zajčeve verze, vendar jih s superpozicijo razporeja v kanonsko zamaknjena ali simultana večglasja, glasovom dodaja barvo odmeva, sklenjene enote prekinja, vnaša fragmente iz drugih besedil in jih podlaga z glasbo ali konkretnimi zvoki, v katerih zaradi transformacije niso več prepoznavni izvorni materiali, ki so jih povzročili.[10] Čeprav je vsaka pesem 'obdelana' na svojstven način, je zvočna poetika celote še najbližja repeticijski, ki se prilega Zajčevim pesmim iz zbirk *Rožengruntar* (1975) in *Si videl* (1975). Tu je pesnik razdrl notranjo logiko stavka in besedilno kohezijo, osamosvojil posamezne verze in s ponavljanjem enakih nezaključenih skladenjskih vzorcev dosegel učinek kroženja okrog neizrečenih tematskih jeder, s tem pa tudi nedoločenost smisla. S tem ko je elektroakustični in eksperimentalni skladatelj postopek razširil tudi na pesmi iz *Požgane trave*, so njegove skladbe pridobile na enotnosti, odnos do zgodnejših Zajčevih pesmi je sicer disonanten, vendar je pesniška beseda ohranila razumljivost. Najbolj tradicionalno delujejo uglasbitve, pevska in har-

10 Bor Turel je odličen in najzgodnejši poznavalec teoretskega in eksperimentalnega dela Johna Cagea. Stavek iz Cageovega spisa *Prihodnost glasbe, Credo*, 1937: »Prepričan sem, da bomo hrup pri ustvarjanju glasbe še naprej uporabljali in širili, dokler se ne bomo približali glasbi, ki bo ustvarjena s pomočjo električnih inštrumentov, ki bodo za glasbene namene ustvarili katere koli in vse zvoke, ki jih lahko slišimo,« izraža tudi Turelove ustvarjalne težnje v dobi »električnih inštrumentov« (Turel 2004: 224).

monikarska izvedba Janeza Škofa na dvoavtorski zgoščenki *Ogenj v ustih*. Nastala je po številnih živih nastopih, ki so ostali v spominu po resnobnosti in nenavadnih kostumih, starinsko svečanih črnih oblekah in klobukih. Godčevski nastop, melodika in način petja, ki namesto ugodja zbuja začudenje, sugerirajo skrivnostnost in bližino primitivnemu, arhaičnemu dojemanju sveta, kakršno je živelo na slovenskem podeželju, in ga danes, ko je izgubilo svoj naraven družbeni kontekst, cenimo kot estetsko kategorijo ter oživljamo v ljudskem petju in muziciranju. Tesnobne Zajčeve pesmi pri tem pridobivajo lahkotnejši ton in filozofska tematika dodatno ironično obarvanost. Glasbene točke se enakomerno izmenjujejo s pesnikovimi recitacijami, v katerih sledimo izvirni glasovni uresničitvi poezije, členitvi s premori, jakostnim poudarkom, tonskemu poteku in hitrosti, se pravi izraziti zvočni organizaciji.

Tudi poezija Gregorja Strniše je zaživela v petju in glasbi. Večina Slovencev sicer pozna le zimzelene popevke na njegova besedila, s katerimi si je svobodni in od javnosti odmaknjeni pesnik služil za življenje. Tako sta *Zemlja pleše* in *Orion* lahkotni, zabavni različici 'vesoljske zavesti', s katero je Strniša v poeziji od zbirke *Želod* (1972) dalje presegel metafizični nihilizem in antropocentrizem ter človekovo časovno omejeno eksistenco opazoval skozi kozmične časovno-prostorske dimenzije. V zbirki *Oko* (1974) je izdelal celovit mitopoetski sistem, v katerem se življenje nenehno spreminja, bit vseh bitij in stvari pa ostaja ne glede na njihov položaj v prostoru in času neuničljiva, hkrati pa so vse reči vesolja strukturno enake, torej ljudem sorodne. V tej in naslednjih zbirkah se je ukvarjal s pojmovanjem relativnega časa in večnosti: čeprav je čas za nas neobrnljiv, je naša sedanjost nujno rezultat preteklosti, naših prednikov in priprava prihodnosti. Te ideje niso oblikovane v filozofsko-logični sistem, ampak v igri imaginacije z elementi paradoksa in v strogi strniševski formi: petdelne pesnitve sestavljajo po tri štirivrstičnice z asoniranimi štiristopičnimi ali štirinaglasnimi verzi. Na princip glasbenega variiranja teme spominja kompozicijsko načelo, uveljavljeno v zadnjih treh Strniševih knjigah, ki so notranje povezane na podoben način kot katena v sonetnem vencu: s ponovitvijo zadnjega verza ene pesmi v začetnem verzu naslednje. Tudi Strnišo je najbolj izvirno uglasbil Lojze Lebič v odprtem modernističnem delu *Ajdna*,[11] s tematsko-žanrskim podnaslovom »Glasba o času za zbore, kljunaste flavte, tolkala in sintetizator na besedila Gregorja Strniše in ljudskih pesmi«. Tri izmed štirih delov skladbe uvajajo verzi iz *Očesa*: prvi del *Iz veka vekov* je pesem *Stvari V* iz razdelka *Invisibilia*, tretji del *Iz kamna v vodi* je I in III pesem *Uroki* iz razdelka *Dialektike*, zadnji del *Pesem o smrti* sestavljajo verzi iz *Uroki II*, *Roka V* ter iz pesmi, ki so del Strniševih dram v verzih *Samorog* in Ljudožerci, drugi del *Mozaiki* pa uvaja pesem *Mozaiki* iz enako naslovljene Strniševe prve zbirke (1959). »Zvočni svet Ajdne sledi arhaični odmaknjenosti in zunajčasovnosti«, tako da ob serialnosti in modalni lestvici razširja dotlej znane možnosti človeškega glasu in zborovskega petja, ki poudarjata melodiko in zabrisujeta semantiko besedila. »Veliko je kompozicijskih prijemov, ki so glasbeno psihološko neosebni – ostinatni obrazci, imitacije, kanoni, mehanična repetitivnost in podobno.« (Lebič 1995: 3.) Zborovski parti se izmenjujejo z muziciranjem kljunastih flavt. V drugem delu *Mozaiki* prepoznavamo koralni način, ki podpira semantiko vodilnega simbola bizantinskih mozaikov, v 3. delu pa skladatelj

---

11 Ajdna (nad Potoki) je tudi ime arheološkega najdišča: poznoantične naselbine s stanovanjskimi stavbami, zgodnjekrščansko cerkvijo in več grobovi, ki je nudila zavetje staroselcem med preseljevanjem ljudstev.

iznajde način govorjenega petja (in krika) obrednih zagovorov in magičnih urokov. Temeljno vprašanje človekove časne narave iz prvega dvostišja »Kje smo mi, ko smo bili, / kje bomo, ko nas nič več ni?« se razširja do zadnjega neodgovorjenega vprašanja o dojemljivosti vesolja »Je za večno stehtan svet?«. Poleg sugestije arhaičnosti je najmočnejši učinek *Ajdne* stopnjevan občutek trajanja, počasnosti prvega in hitrosti tretjega dela, kar podpira Strniševo filozofijo časa. S Strniševo poezijo se je soočila tudi mlajša skladateljica Brina Jež Brezavšček, ki je znamenito pesnitev stoičnega opazovanja *Odisej* uglasbila kot kantato za moški zbor, godala in tolkala (1978/79), nato pa še *Sanje leta* kot kantato za mešani zbor in orkester (1980). Obliko samospeva za mezzosopran, violončelo in klavir ima partitura po pesnitvi o človekovi postvarelosti *Lutka* iz iste Strniševe zbirke Odisej (1963).

Nekoliko drugačen tip modernizna predstavlja poezija vsestranske umetnice Svetlane Makarovič. Že kot študentka je igrala klavir po kavarnah, muziciranju in petju pa je ostala zvesta tudi po diplomi na igralski akademiji. Čeprav se zdi njeno ustvarjanje strogo ločeno na igrivo ustvarjalnost za otroke, temačno poezijo za odrasle in lahkotne šansone, so ta področja komplementarna in notranje povezana ravno z njenim smislom za muzikalnost jezika. Od zbirke *Srčevec* (1973) naprej je namreč snovno-motivno in verzno-kitično podlago svojih pripovednih pesmi avtorica črpala iz ljudskega izročila, iz arhaične zaloge prvotno pétih pesmi, in njena zasluga je, da so ljudske balade, dotlej samo predmet znanstvenega proučevanja, postale bolj popularne in večkrat izvajane.[12] Ob tem Makarovičeva skozi tradicionalni izraz in širok repertoar ljudskih žanrov (uspavanka, litanija, molitev, zagovor, legenda, otroška izštevanka) izreka sodobne izkušnje zla, odtujenosti, preganjanja, brezdomstva, ljubezenskih prevar in se kritično odziva na človekovo ravnanje z naravo. Ko se je okrog leta 1980 iz protesta odrekla sodelovanja z uradnimi založbami, je nastopala kot avtorica in izvajalka šansonov, ki jih je posnela na gramofonsko ploščo *Nočni šansoni* (1984) in izdala v knjigi *Krizantema na klavirju* (1990). Tematika njenih šansonskih besedil je podobna kot v poeziji, vendar bolj humorna, ker jo nosijo sodobni motivi družinske vzgoje, družabnosti, moralnih norm in družbenih konvencij, izgubljenih naivnih posebnežev in razočaranih obrobnežev. Sama je uglasbila tudi nekaj pesmi iz zbirk *Pelin žena* (1974) in *Sosed gora* (1980) ter jih dodala k uglasbitvam ljudskih pesmi na CD *Pelinov med-pelin žena* (1999). Glasba in semantika besedila sta tu v enakem kontrastno-paralelnem razmerju kakor sodobno besedilo do arhaične predloge, saj Svetlanino monotono petje, ponavljanje nekaj tonov a-mol lestvice in jazzovska izvedba z alt- in tenor saksofonom ali klavirjem in violino prikriva pošastno vsebino sovraštva in katastrofične napovedi, skladbe pa so oblikovane kot dramatično stopnjevanje proti vrhu in izzvenevanje. Arhaičnost in tesnobna vsebina je navdihovala tudi skladatelje resne glasbe, Marijana Lipovška, Pavleta Merkùja, Sama Vremšaka in Pavla Mihelčiča. Lipovšek je šest pesmi iz zbirk *Srčevec* in *Pelin žena*, v katerih nastopa v ljubezni razočarana ali ubita ženska, združil v cikel samospevov *Pesmi iz mlina* za glas in klavir (1983), ki jih je ob njegovi klavirski spremljavi izvajala hči, mezzosopranistka Marjana Lipovšek. Samo Vremšak je ob *Pelin ženi* ustvaril skladbo za mešani zbor (2001), Pavla Mihelčiča je za skladbo ob 30-letnici delovanja slovitega moškega zbora Slovenski oktet navdihnila pesem *Kost*, »ker govori o človekovem življenju in njegovem

12 Najbolj znane izvajalke so Bogdana Herman, Ljoba Jenče in Vesna Zornik z etnorock skupino Katalena.

neizogibnem koncu. Ironija, ki diha med vrsticami, naj bi odzvanjala v glasbi, ki ima solistične epizode s fagotom. Fagot kot pihalni instrument bi lahko bila piščalka, ki jo omenja besedilo.« (Mihelčič 1997.) Pavleta Merkùja je pesnica pritegnila v času, ko se je podal na pot etnomuzikologa in začel za oddaje slovenskega radia v Trstu raziskovati ljudske pesmi Slovenke Benečije in Rezije. Leta 1975 je skomponiral tri samospeve za alt s skupnim naslovom *Pelin*, »dolguje pa ji tudi libreto za svojo opero *Kačji pastir* iz let 1974–1976« (Gombač 1996: 65). Makarovičeva je inspirirala tudi Brino Jež Brezavščček: *Lovec na ljudi* je samospev za alt in godala (1989), *Igla*, *Bliže* in *Živa voda* (2000) so skladbe za sopran, stara trobila ali trobento in čembalo, inspirirane s pesmimi iz zbirke *Tisti čas* (1993).

Med raznovrstnim strujanjem v sodobnem pesniško-glasbenem prostoru se ohranjajo (post)modernistično in eksperimentalno skladanje, popularne pevsko-instrumentalne izvedbe in literarno-glasbeni performansi. Največja novost se zdi preseganje nekoč prevladujoče medumetniške komunikacije na daljavo, pri kateri pisec besedila ni zavestno vplival na skladateljevo/glasbenikovo izbiro in obliko poznejšega glasbenega metateksta. Danes pa živijo pesniki, ki so v isti osebi glasbeniki, in glasbeniki, ki v svojih živih nastopih enakovredno sodelujejo s pesniki. Prvo situacijo naj ponazori Gal Gjurin, skladatelj, pevec, klaviaturist na zgoščenkah skupin Olivija ter Gal in galeristi, ki izvajata mešanico akustičnega etna, popa, rocka in jazza, tekstopisec besedil za pevko, sestro Severo, aranžer in avtor filmske ter scenske glasbe, ki sodeluje z mnogimi slovenskimi in tujimi glasbenimi, literarnimi in likovnimi ustvarjalci. Leta 2002 je izdal zbirko *Mesto* s 27 pesmimi v prozi, sinkretičnimi izpovedno-pripovednimi fragmenti o naključnih, bežnih srečanjih, zmenkih in pohajanjih v mestu. Na zvočnem CD-ju *Mesto in mesto* ima pesnik vlogo recitatorja, njegov glas pa spremlja ali moti improvizirano muziciranje kontrabasa, saksofona, trobente, kitare, bobnov, indonezijskega vibrafona in frajtonarice. Sodelovanje glasbenikov, DJ-jev in mladih pesnikov se je uveljavilo na literarno-glasbenih večerih v KUD France Prešeren v Trnovem, antologijski zapis teh dogodkov pa je zbran na zgoščenki *Košček hrupa in ščepec soli* (2003), na kateri lahko slišimo, kako Tone Škrjanc, Primož Čučnik, Gregor Podlogar, Tomislav Vrečar in Brane Mozetič izgovarjajo lastne verze. Vsak avtor ima svojega glasbenega sodelavca, ki pesnikovo telesno-glasovno navzočnost obdaja s posneto elektronsko ali v živo izvajano akustično glasbo. Ob tem je v poeziji videti več inovativnosti kakor v zvočenju, čeprav je obdobje izrazitih jezikovnih eksperimentov že minilo in smo priča novi poetiki individualnih vtisov in izsekov iz vsakdanjega urbanega življenja ali potovanj, pri katerih se ne odpirajo globoka splošnočloveška ali umetnostna vprašanja. Ob pesniku in prozaistu Mozetiču, ki vodi slovensko homoerotično sceno, je v tej skupini v literarnem smislu najzanimivejši Primož Čučnik. Njegovo nepretenciozno, hkrati čustveno in intelektualistično poezijo zaznamujejo intertekstualnost, intermedialnost in interdiskurzivnost. Intermedialnost se kaže v sklicevanju na številna skladateljska in izvajalska imena iz slovenskega in mednarodnega sveta glasbe, prijateljevanje z glasbeniki svoje generacije, pisanje 'mezostihov' na način Cageovih pesniških eksperimentov in oblikovanje pesmi kot kompozicij.[13] Čučnik je ob sodelovanju sklada-

---

13 Ni naključje, da je prav Čučnik uredil tematski blok številke revije *Literatura* Ut »musica viva« poesis, kjer lahko poleg Schönbergovih in Cageovih besedil beremo prispevke slovenskih skladateljev, Lojzeta Lebiča, Jakoba Ježa, Vinka Globokarja, Uroša Rojka, Larise Vrhunc, Vita Žuraja in Taa G. Vrhovca Sambolca.

teljev Tomaža Groma in Taa G. Vrhovca Sambolca posnel pesniško-glasbeno zgoščenko *Dvojnik* (2000), na kateri lahko poleg avtorjevega normalnega izgovarjanja pesmi iz nagrajene zbirke *Dve zimi* (1999) ob spremljavi tolkal, klarineta, flavte, banja, kontrabasa, orglic idr. slišimo tudi različne zvočne potujitve, ki vnašajo kaos (razdruževanje stavkov in fraz na besede in zloge, mešanje različnih besed, šepetanje, elektronsko popačenje glasu, neslovensko branje), hkrati pa vdor naključja okoliščin nastajanja posnetka. Rezultati so ponekod podobni Turelovemu preoblikovju Zajčevih pesmi, čeprav je človeški glas obdržal vodilno zvočno in deloma tudi semantično vlogo. Sočasno nastajajo tudi bolj konvencionalne uglasbitve: jazzovska izvedba in petje Mojce Maljevac, ki s primorsko skupino Intima poje pesmi Ines Cergol in Tatjane Soldo (*Intima*, 2006), uglasbitev pesmi Erike Vouk in petje ob spremljavi kitare Petra Andreja (*Valovanje*, 2003) ter popularizacija mladih pesnikov (Gregorja Podlogarja, Jane Puterle, Petre Kolmančič, Miše Gams, Tomislava Vrečarja in Jožka Štucina) skozi rockovske uglasbitve in izvedbe (*Rokerji pojejo pesnike*, 2005). Za izvajalce popularne glasbe, ki so sicer vpeti v komercialno delovanje pop produkcije, je pesem avtorski izziv, v živo izvedena nova celota pa se na drugačen način ponuja v uživanje javnosti: samotnega bralca zamenja poslušalec in gledalec v množici sebi podobnih. Ohranja se tudi ustvarjanje skladb resne glasbe na besedila mlajših pesnikov in pesnic: Braneta Mozetiča (Rok Fink), Alojza Ihana (Urška Pompe), Aleša Debeljaka (Tomaž Svete), Maje Vidmar (Peter Šavli), Miklavža Komelja (Samo Ivačič), toda skladb uveljavljajočih se skladateljev iste generacije danes še ni mogoče poslušati na zvočnih posnetkih.

V prispevku nismo obravnavali vseh slovenskih uglasbenih pesnikov niti vseh skladateljev, ki jih inspirira slovenska poezija, ker to daleč presega razpoložljivi čas in prostor. Razen tega je govorjenje o glasbi brez doživljanja/poslušanja neproduktivno početje. Pričujoče besedilo je le orientacijska skica in vabilo k uživanju abstraktne umetnosti zvoka, ki s svojimi izraznimi sredstvi in postopki sega v diskurzivno neizrekljivo.

Literatura

BERNIK, France, 1993: Lirska poezija in glasba (Vprašanje afinitete). *Študije o slovenski poeziji*. Ljubljana: DZS. 239–259.

BRATUŽ, Lojzka, 2006: Uglasbitve Gregorčičevih poezij. *Koledar Goriške Mohorjeve družbe*. Gorica: Mohorjeva družba. 55–56.

ENGELMAN, Leon, VASLE, Juan, 1997: *Slovenski samospevi 20. stoletja* [zvočni posnetek]. Spremna beseda. Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč.

GLAVAN, Mihael, 2006: Mala slikovna monografija. *Zlata knjiga Simona Gregorčiča*: Ob stoletnici pesnikove smrti. Ljubljana: Mladinska knjiga. II–LXXI.

GOMBAČ, Marija, 1996: *Pesnika glasbe Krasa – Pavle Merkù, Srečko Kosovel*. Koper: Primorske novice.

GRDINA, Igor, 2000: Prešeren in svet glasbe. *Glasba, poezija – ton, beseda: 15. slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival. 66–73.

GREGORIČ, Tatjana, 1996: Žariš in žgeš, samospevi na verze Alojza Gradnika. *Primorska srečanja*. 20/181. 398.

GSPAN, Alfonz, 1978: *Cvetnik slovenske vezane besede* 1. Ljubljana: Slovenska matica.

HAREJ, Zorko, 2000: Uglasbitve pesmi Ljubke Šorli. *Primorska srečanja* 24/229. 382–383.

JEŽ, Jakob, 2004: V ekspresionizmu sta beseda in glasba eno. *Literatura* 16/151–152. 93–98.

KLEMENČIČ, Ivan, 2000: *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*. Maribor: Obzorja; Ljubljana: Helidon, ZRC SAZU, SAZU.

KOS, Janko 1993: *Lirika*. Ljubljana: DZS.

KOŠUTA, Miran, 1993: In beseda je nota postala – uglasbitve Srečka Kosovela. *Primorska srečanja* 17/49. 641–645.

KRALJ, Katja, 2000: Zlobčeva poezija v uglasbitvah Štefana Maurija. *Primorski dnevnik* 56/91 (20. 4.). 10.

KRALJ, Tatjana, 2001: Soneti dr. Franceta Prešerna v glasbeni govorici Lucijana Marije Škerjanca. *Rodna gruda* 48/1. 18.
LEBIČ, Lojze, 1996: *Ajdna* (zvočni posnetek). Spremna beseda. Celje: Mohorjeva družba.
MAHNIČ, Jože, 1990: Kaj v Župančičevi liriki je pritegovalo skladatelje. *Glasba in poezija: 4. slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival. 70–75.
MERHAR, Boris, 1956: Ljudsko slovstvo. *Zgodovina slovenskega slovstva* 1. Ljubljana: Slovenska matica. 31–113.
MIHELČIČ, Pavle, 1997: *Mihelčič Pavle – skladatelj* (zvočni posnetek). Spremna beseda. Maribor: Obzorja; Ljubljana: Helidon.
MISSON, Andrej, 2000: Prešern, Cankar – Škerjanc. *Glasba, poezija – ton, beseda. 15. slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival. 85–96.
PATERNU, Boris 1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
POKORN, Danilo, 1990: Murnova lirika v stvaritvah slovenskih skladateljev. *Glasba in poezija. 4. slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival. 83–87.
POMPE, Gregor, 2004: Literatura in glasba – večni nesporazum? *Literatura* 16/151–152. 44–63.
POMPE, Gregor, TROHA, Gašper, 2004: Glasbena in literarna podoba Požgane trave. *Literatura* 16/151–152. 64–81.
ŠAJN, Tomo, 2008: Kette med skladatelji. *Primorske novice* 62/43 (22. 2.). 23.
ŠKULJ, Edo, 2000: Maškove uglasbitve Prešernovih poezij. *Glasba, poezija – ton, beseda. 15. slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival. 74–84.
ŠPENDAL, Manica, 1990: Najvidnejše uglasbitve Župančičevih pesmi na področju slovenskega romantičnega samospeva. *Glasba in poezija. 4. slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana: Festival. 76–81.
TUREL, Bor, 2004: Glasba 20. stoletja, in memoriam John Cage. *Literatura* 16/151–152. 223–229.
ZADRAVEC, Franc, 1986: *Srečko Kosovel 1904 –1926*. Koper: Lipa; Trst: ZTT.
ZAGORIČNIK, Luka, 2004: Zvočna poezija – Beseda je zvok postala. *Literatura* 16/151–152. 114–125.

Nataša Logar
Fakulteta za družbene vede, Ljubljana
UDK 811.163.6'38:070"185/20"

Poročevalstvo kot del jezika v medijih: *kot poroča naša dopisnica, v domovini ni rednega dovoda transijade*

Začetek razvoja slovenskega poročevalskega stila sega v drugo polovico 19. stoletja. Mnoge njegove lastnosti so bile od tedaj že prepoznane, med njimi tudi poročevalski *avtomatizmi* in *aktualizmi*. V prispevku so oboji prikazani z zgledi in na način, kot ga omogoča korpusna analiza. Druga ključna spoznanja o tem delu jezika v medijih bodo predstavljena na predavanjih.

The beginnings of Slovene journalistic style go back to the second half of the 19th century. Many of its characteristics have long been recognised, such as *stock elements* and *contemporising elements*. Examples of both of these will be shown, derived from corpus analysis. Other key findings on language in the media will be presented at the lectures.

0 Uvod

Prvi slovenski časopis so bile *Ljubljanske novice*. Urejal jih je Valentin Vodnik, izhajale so v letih 1797–1800. Vodnik je tako »začetnik *časnikarske tradicije*, *ideje* obstoja slovenščine v časopisu« (Kalin Golob 2003: 59). Slovensko poročevalstvo je nadalje raslo iz Bleiweisovih *Kmetijskih in rokodelskih novic* (1843–1902), ki bi jih po vsebini danes šteli v širšo publicistiko, ter Levstikovega časopisa s politično vsebino *Naprej* (1863), vendar pa lahko za začetek poročevalstva kot posebne dejavnosti znotraj publicistike štejemo šele izhajanje prvega slovenskega dnevnika. Vsakodnevno pisanje o podobnih ali ponavljajočih se situacijah je namreč najpomembnejši objektivni stilotvorni dejavnik časopisnega poročevalstva, ki je od jezika zahteval prilagoditev novi vlogi in s tem nastanek novega, tj. poročevalskega stila (Korošec 1976: 106). Prvi slovenski dnevnik je bil *Slovenski narod* (1868–1945), ki je najprej izhajal trikrat na teden, dnevni časopis pa je postal leta 1873 (Kalin Golob 3003: 59–64, 54).

Konec 19. in v začetku 20. stoletja je bil družbeni položaj slovenščine v veliki meri drugačen od današnjega, s tem pa tudi njena zmožnost popolnega, samoumevnega in samobitnega izpolnjevanja vseh jezikovnih vlog. V preteklem stoletju pa se ni spremenila le ta zmožnost – zlasti v povezavi z razumevanjem enakovrednega obstoja različnih zvrsti jezika je bila namreč presežena tudi znana Breznikova ocena iz leta 1933, tj., da je jezik v časopisih, t. i. časnikarska slovenščina, po svoji vrednosti najnižji.[1] Po drugi strani pa še vedno drži Jesenkova misel, natisnjena v knjigi *Časnikarstvo in naši časniki* že leta 1884: »Da, časopisni upliv je navadno močnejši, njih uspeh splošnejši in skoro povsod hitrejši od upliva in uspeha imenitnih knjig, merodajnih slovstvenih del« (Jesenko, prav tam: 110, nav. po Korošec 1976: 572), ali kot je zapisal pozneje Breznik

1 Gre sicer za oceno, ki jo je treba izrazito razumeti glede na čas, v katerem je bila zapisana – prim. Korošec 1976: 12–19.

(1933): »Ta jezik /.../ ne ostane samo v predalih časnikov, ampak prehaja v vse druge vrste jezika. Časnikarski jezik je vodilni jezik v slovstvu.« Prvenstvenost vpliva jezika v časopisih je slovensko korpusno jezikoslovje prepoznalo tudi konec 20. stoletja in ga – v nasprotju z nekdanjim, še v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* (1970–1991) uresničenim razumevanjem leposlovnega jezika kot najbolj zglednega – po količini postavilo v središče referenčnih korpusov. Tako so (bila) za oba referenčna korpusa slovenskega jezika, tj. za korpus *FIDA* (http://www.fida.net/) in korpus *FidaPLUS* (http://www.fidaplus.net/), »aktualna predvsem tista /besedila/, ki dosegajo čim večji krog potencialnih naslovnikov; to so v veliki meri besedila množičnih medijev« (Gorjanc 2005: 50).

Zaradi lažje dostopnosti gradiva (v primerjavi z govornimi mediji) je razumljivo, da je bil izmed množičnih medijev v preteklosti največ jezikoslovne pozornosti deležen tisk, predvsem – kot že rečeno – dnevno časopisje. Temeljno delo, s katerim je bilo v slovenskem jezikoslovju dokazano, da je poročevalstvo (tedaj imenovano še časopisni stil) »samostojna, izoblikovana in drugim zvrstem enakovredna zvrst knjižnega jezika s tipičnimi izraznimi sredstvi«, je bila disertacija Toma Korošca *Poglavja iz strukturalne analize slovenskega časopisnega stila* (1976, navedek je od tam: 4), nekatera nadaljnja glavna raziskovalna spoznanja istega avtorja s tega področja pa so strnjena v monografiji *Stilistika slovenskega poročevalstva* (1998). Če se omejimo samo na tiskano poročevalstvo, se je slovensko jezikoslovje v novejšem času npr. natančneje posvečalo še njegovim začetkom (Kalin Golob 2003, 2006), frazeologiji (Kržišnik 1991, 1995, 1996), naslovom (Korošec 1998), kazalnikom indica razžalitve (Korošec idr. 2002), načinu poročanja o prvotnih govornih dogodkih (Križaj Ortar 1996) itd., vse bolj aktualno pa postaja proučevanje jezika v elektronskih množičnih medijih (npr. Kovačič 1995, Kranjc 2004, Verovnik 2004).

1 Analiza

Na predavanjih jutranjega tečaja bomo obširneje predstavili nekatera ključna spoznanja o slovenskem jeziku v sodobnem poročevalstvu, tu pa bomo na konkretnih zgledih nakazali le dve zelo pomembni temi iz tega nabora, in sicer z vidika možnosti njunega korpusnega proučevanja. Opazovali bomo:

a) avtomatizme in

b) aktualizme.

Pri stilni analizi besedil je nujno izhajati iz besedilnih žanrov, zvrsti in vrst. V zvezi s stalnimi oblikami novinarskega sporočanja je v slovenskem prostoru uveljavljena tipologija M. Košir (1988), ki loči dve veliki skupini: (a) informativno zvrst in (b) interpretativno zvrst besedil. Znotraj prve je vestičarska, poročevalska, reportažna in pogovorna vrsta besedil, znotraj druge pa komentatorska, člankarska in portretna vrsta.[2] Na Fakulteti za družbene vede načrtujemo gradnjo korpusa, ki bi med drugim vseboval tudi podatke o tem, h kateri zvrsti in vrsti pripada v korpus vključeno poročevalsko besedilo, zaenkrat pa bomo izhajali iz možnosti, ki jih ponujata referenčni **korpus FidaPLUS** in njegov **podkorpus pisni prenosnik – dnevni časopisi**. V podkorpusu, v katerem so vodilni slovenski dnevniki *Finance*, *Večer*, *Delo*, *Dnevnik*, *Ekipa* in *Primorske novice*[3] in ki vsebu-

2 Vse vrste so členjene še naprej, tipologija pa je bila tudi že nadgrajena, prim. npr. Milosavljevič 2003, Laban 2007.

3 Žal v korpusu FidaPLUS ni najbolj branega dnevnega časopisa, ki sicer sodi v t. i. rumeni tisk, tj. *Slovenskih novic*.

je 286.920.301 pojavnic, bomo opazovali primere poročevalskih avtomatizmov; v celotnem korpusu FidaPLUS, ki vsebuje 621.250.000 pojavnic in besedila različnih zvrsti, ki so glede na čas večinoma iz obdobja po letu 1995 (gl. podatke na http://www.fidaplus.net/, povezava *informacije* > *podatki o gradivu*), pa bomo opazovali primere aktualizmov.

1.1 Avtomatizmi

Avtomatizem je po Korošcu (1998: 13–16) jezikovno sredstvo, ki postane za opravljanje določene naloge običajno in se utrdi v konvenciji med tvorci in naslovniki. Strukturno so besednozvezni ali stavčni. V poročevalstvu (oziroma enem od poročevalskih žanrov) so nevtralni, s prenosom v drugo jezikovno zvrst pa postanejo stilno zaznamovani. Pričakovani so predvsem v informativnih novinarskih besedilih. Kot najznačilnejše primere Korošec (1998: 16, sicer tudi v navezavi na Dularjev članek iz leta 1974) navaja naslednje avtomatizme, ki so po vsebini sklic na drug vir: *Kot poročajo tuji viri ...*, *Kot poroča agencija ...*, *Iz dobro obveščenih krogov ...*, *Iz krogov, ki so blizu vlade, se je izvedelo ...*

V zgoraj opredeljenem podkorpusu FidePLUS smo preverili, ali se navedeni avtomatizmi še uporabljajo in ali lahko v zvezi z njihovo rabo opazimo še katero značilnost.

a) *Kot poročajo ...*

Ugotovili smo, da se zveza KOT_#1POROČATI[4] v podkorpusu pojavi v obsegu 1.202 pojavitev, npr.:

Kot poroča naša dopisnica iz Beograda
Kot poroča Reuters
Kot poročajo nekateri ameriški mediji
Kot poročajo policisti

Pri tem je opazno, da avtorji s to zvezo radi začenjajo poved, kot npr. v:

Kot poročajo policisti, se je nesreča zgodila zato, ker je 43-letni M. Ž. iz Ruš prehitro vozil,

taki sta namreč kar dobri dve tretjini najdenih primerov. Če dalje sodimo še po besedilnem okolju dveh besed desno od zveze, se s tem aktualizmom novinarji in drugi pisci v slovenskih časopisih najraje sklicujejo na *tiskovno agencijo*, *policiste* in *medije* (*ameriške*, *madžarske*, *ruske* itd.). Razmeroma pogosto sledi tudi predlog *iz* in za njim zemljepisno lastno ali občno ime:

> Najbolj skrb zbujajoče pa je, **kot poročajo** iz vseh evropskih držav, da poleg samopotrjevanja z opijanjem mladi vse pogosteje posegajo tudi po kombinacijah alkohola z drugimi drogami.

Kot je razvidno že iz primerov, se v glavnem rabita le obliki za 3. os. ed. *kot poroča* (648 pojavitev) in 3. os. mn. *kot poročajo* (520), še pogostejša kot sedanjiška pa je oblika za preteklik (1.741 pojavitev):

---

4 O iskalnih pogojih v korpusu FidaPLUS gl. Arhar 2006.

Kot je poročal Radio Slovenija
Kot so poročali italijanski mediji,

s tem da v tej obliki prevladuje sklic časopisa na samega sebe:

Kot smo poročali, je revizija našla kopico napak in nepravilnosti
Kot smo poročali že včeraj, je bilo takrat v lokalu približno 20 gostov

b) *Iz dobro obveščenih krogov* ...

Zveza *iz dobro obveščenih krogov* se v izbranem podkorpusu v točno tej obliki pojavi 85-krat, in sicer v Dnevniku 40-krat, v Delu 32-krat, v Večeru pa 13-krat. V ostalih časopisih te zveze v podkorpusu ni. Možna je tudi še kakšna vmesna beseda, a je taka raba izjemno redka, npr.:

smo pa izvedeli **iz ponavadi dobro obveščenih krogov** blizu angleškega zunanjega ministrstva
Iz običajno dobro obveščenih krogov smo namreč dobili namig
Kot je slišati **iz navadno dobro obveščenih krogov**

Glagoli oziroma glagolske zveze, ki so povezane s to za poročevalstvo avtomatizirano besedno zvezo, so *izvedeti*, *slišati*, *dobiti namig*, *priti namig*, *pricurljati vest/informacija*, *priti vest* ipd.

Različic tega avtomatizma oziroma sorodnih kolokacij je seveda še več. Eno omenja že Korošec: *Iz krogov, ki so blizu vlade, se je izvedelo*. Mi smo v podkorpusu poiskali vse, ki jih tvorita samostalnik *krog* in glagol *izvedeti*, in sicer s pogojem #1KROG/9#1IZVEDETI, ki dopušča do vmesnih 9 besed in hkrati tudi obratno zaporedje samostalnika *krog* in glagola *izvedeti*. Zadetkov je bilo 233, npr.:

so zahodni mediji iz neimenovanih ameriških uradnih **krogov izvedeli**
toda iz diplomatskih **krogov** se je **izvedelo**
Kot smo **izvedeli** iz ameriških diplomatskih **krogov**
Neuradno nam je tudi v **krogih** blizu predsednika slovenske vlade Janeza Drnovška uspelo **izvedeti**
Iz neuradnih vatikanskih **krogov** je mogoče **izvedeti**

Zanimalo nas je tudi, ali se v tem sklicevalnem avtomatizmu *krog* pojavi tudi v ednini, a zaenkrat lahko táko rabo označimo za redko, saj smo našli le dva primera.

1.2 Aktualizmi

Poročevalskimi aktualizmi po Korošču (1988: 15) pomenijo »novo, svežo, posebno, nenavadno uporabo jezikovnih sredstev za dosego posebnega učinka« in so »odmik od neposredne označbe predmeta govora, tako da z njo tvorec dejansko posega v spoznano in na novo poimenovano resničnost« (Korošec 1988: 17). Kot taki so ravno nasprotni poročevalskim avtomatizmom, ki smo jih spoznali zgoraj, in so izrazita stilna prvina posameznega besedila. Med aktualizme štejemo pojave, ki jih sicer obravnava npr. že literarna teorija, kot so oksimoron, različne vrste ponovitev, retorična vprašanja, tropi itd., ali pojave, ki jih sicer obravnava tudi leksikologija, npr. ekspresivno, zvrstno ali časovno zaznamovane besede (prim. Korošec 1998: 18–33). Raba oksimoronov, anafor, sinekdoh, ljubkovalnih ali pogovornih besed itd. je v interpretativni vrsti novinarskih besedil pričakovana in običajna (ne pa seveda vedno uspešna).

Tu se bomo ustavili le pri eni od skupin aktualizmov, in sicer pri tistih z določeno časovno konotacijo (ki pa ni nujno edina konotacija, ki jo imajo): pri neologizmih.

Vsi neologizmi niso aktualizmi – novi leksemi so namreč dveh vrst (Logar 2004: 177):

a) Del novih leksemov zapolnjuje poimenovalno praznino. Ti leksemi težijo k čimprejšnji nevtralnosti. Kar jih najbolj loči od tistih v naslednji skupini (b), je to, da so neavtorski (ali pa se njihovo avtorstvo vsaj hitro pozabi) in potencialno oziroma namerno taki, da bi v rabi čim prej postali splošno sprejeti in tako jedrni del leksike.

b) Novi leksemi pa lahko tudi (samo) drugotno in drugače poimenujejo nekaj, kar je že poimenovano, in kot taki so stilno zaznamovani. V poročevalstvu jim pravimo, kot že rečeno – aktualizmi.

Prehod poimenovanj, ki smo jih opisali pod točko (a), v splošno rabo (torej v rabo, ki ni več omejeno na ožji krog strokovnjakov) je tesno povezan s pojavljanjem teh poimenovanj v medijih (prim. misel o vplivnosti Jesenka in Breznika zgoraj). Eno od meril (nikakor pa to ni edino merilo), s katerimi ločimo med novimi poimenovanji, ki sodijo v skupino (a), in novimi poimenovanji, ki sodijo v skupino (b), je pogostost in razširjenost v splošni rabi.

Ročno iskanje novih tvorjenih besed v reviji *Mladina* je v raziskavi iz leta 2003 (Logar 2003, 2004) izpostavilo med drugimi naslednje neologizme, ki sodijo v skupino (b):[5] *afteriranje*, *cunjarnica*, *avtogramiranje*, *oblastidržec*, *rentiran*, *ex-minister* in *transijada*. Naknadno smo se v celotnem korpusu FidaPLUS lahko prepričali, da gre v prvih štirih primerih za enkratne pojavitve iz Mladine, da se beseda *rentiran* sicer pojavi 2-krat, a ravno tako le v Mladini, da se samostalnik *ex-minister* pojavi 18-krat, od tega 16-krat v Mladini, in da se transijada sicer pojavi 58-krat, a spet – tokrat v celoti – le v Mladini.

bo z udarnejšim epilogom kot nalašč za gladek uvod v **afteriranje** ali za pripravo na resna plesišča

Te dni sem ob vhodu v eno izmed ljubljanskih **cunjarnic** uzrl kovinsko tablo s trikrat ponovljeno reprodukcijo znamenitega portreta Che Guevare

Mad Professor je bil najboljši v **avtogramiranju**

Umetniki so postajali majhni pred vsakim **oblastidržcem**.

zakaj so svoje arabske video priročnike za letenje vzeli s seboj ter jih pustili v **rentiranem** avtomobilu na letališču?

Ex-minister, ki ni več v stanju vnaprej presoditi, da je njegova kandidatura klavrna polomija.

v domovini ni rednega dovoda **transijade**

Rezultati ogleda ustrezno zgrajenega referenčnega korpusa so torej dober kazalnik pri prepoznavanju neologizmov, ki so aktualizmi, in omogočajo raziskovalcu, da tega stilnega pojava ne ocenjuje zgolj po lastnem občutku.[6]

S t. i. delnim korpusnim pristopom, ki smo ga uporabili tu (torej s tem, da v korpusu šele naknadno proučujemo pojav, ki smo ga poznali že predhodno), potrjujemo ali zavračamo vnaprej

---

5 Pri čemer so bile kot nove razumljene tiste tvorjene besede, ki niso zapisane v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*, kar je sicer praktično merilo, a z odmikom od letnic izhajanja slovarja (1970–1991) vse bolj vprašljivo.

6 Tako sem sama npr. samostalnik *direktorovanje* razumela kot avtorski in enkratni aktualizem, po ugotovljenih 265 korpusnih pojavitvah te besede, ki se tam izkazuje celo v zelo različnih virih, pa je bilo treba prvotno po občutku narejeno uvrstitev *direktorovanja* popraviti.

oblikovane hipoteze; če pa bi želeli neologizme kot del stilistike poročevalstva iz korpusa proučevati tako, da bi bil korpus tisti prvi, iz katerega bi trditve šele postavljali (torej s t. i. popolnim korpusnim pristopom, Tognini Bognelli 1994: 1–2, povz. po Pearson 1998: 48–49), bi bilo treba ravnati podobno kot pri terminologiji in korpusih strokovnih besedil (prim. Vintar 2003: 69). Ker je za neologizem kot stilni pojav relevantna že enkratna pojavitev v besedilu, bi bilo treba pri njihovem proučevanju pri listi besed iz korpusa pregledati tudi nelematizirane besede in besede na dnu frekvenčnega seznama. Primernejši kot referenčni bi bil za to specializirani korpus poročevalskih besedil, v katerem bi imela besedila v glavi vsaj še podatek o tem, ali sodijo v informativno ali interpretativno zvrst.

2 Sklep

Jezik v medijih je že od nekdaj vpliven, vse do danes mu je zato (bilo) namenjene veliko raziskovalne, pa tudi jezikovnoljubiteljske pozornosti. V prispevku in na predavanjih smo se (oziroma se bomo) omejili le na del tega jezika – na poročevalstvo.

Od začetka izhajanja prvega slovenskega dnevnika je preteklo 135 let. V tem času se je položaj slovenščine zelo spremenil in četudi se začenja prepoznavanje temeljnih pojavov slovenskega poročevalstva šele pozneje, tj. od sedemdesetih let 20. stoletja dalje, bo treba že prepoznane značilnosti stila slovenskih poročevalskih besedil znova premisliti, jih opazovati še z drugih zornih kotov in jim pridružiti nova. Množični mediji se spreminjajo po številu, raznovrstnosti in oblikah – kot nekdaj gre tudi danes pri teh spremembah tudi za nove oziroma predrugačene objektivne stilotvorne dejavnike, ki od jezika vedno znova zahtevajo prilagoditve. V opazovanje teh prilagajanj in v jezikovnostilistične raziskave nasploh pa bo treba še bolj vključiti vsaj delni korpusni pristop.

Literatura

ARHAR, Špela, 2006: *Kaj početi z referenčnim korpusom FidaPLUS*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, http://www.fidaplus.net/.

BREZNIK, Anton, 1933: O časnikarski slovenščini. *Dom in svet*.

DULAR, Janez, 1974: Zvrstnost slovenskega publicističnega jezika. *10. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ur. M. Kmecl idr. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 57–74.

FIDA, http://www.fida.net/.

FidaPLUS, http://www.fidaplus.net/.

GORJANC, Vojko, 2005: *Uvod v korpusno jezikoslovje*. Ljubljana: Izolit.

JESENKO, Janez, 1884: *Časnikarstvo in naši časniki*. Ljubljana.

KALIN GOLOB, Monika, 2003: *H koreninam slovenskega poročevalnega stila*. Ljubljana: Jutro.

KALIN GOLOB, Monika, 2006: Stilistika poročevalstva in poročevalski stil: od prvih dnevnikov do tabloidizacije medijev. *Slavistična revija* 54/posebna št. 281–292.

KOROŠEC, Tomo, 1976: *Poglavja iz strukturalne analize slovenskega časopisnega stila*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

KOROŠEC, Tomo, 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.

KOROŠEC, Tomo, idr., 2002: *Razžalitve v tiskanih medijih*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

KOŠIR, Manca, 1988: *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KOVAČIČ, Irena, 1995: Jezik televizijskih podnapisov. *Prevajanje slovenske književnosti*. Ur. M. Stanovnik. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 59–68.

KRANJC, Simona, 2004: Jezikovna zvrstnost v sodobnih medijih. *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem: Členitev jezikovne resničnosti* (Obdobja 22 – Metode in zvrsti). Ur. E. Kržišnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 395–405.

KRIŽAJ ORTAR, Martina, 1996: Spremembe v publicističnem poročanju o prvotnih govornih dogodkih v Sloveniji med 1945 in 1996. *Jezik in čas*. Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 157–173.

KRŽIŠNIK, Erika, 1991: Frazeologija v slovenskem časopisju 1991. *Zbornik predavanj*. Ur. D. Počaj Rus idr. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 89–98.

KRŽIŠNIK, Erika, 1995: Frazeologija v slovenskem časopisju v dveh prelomnih obdobjih. *Języki słowiańskie 1945–1995, Gramatyka – leksyka – odmiany: materiały międzynarodowej konferencji naukowej*. Ur. S. Gajda. Opole: Uniwersytet Opolski, Instytut filologii polskiej. 217–226.

KRŽIŠNIK, Erika, 1996: Frazeologija v slovenskem časopisju štiri leta po osamosvojitvi. *Jezik in čas*. Ur. A. Vidovič Muha. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 175–189.

LABAN, Vesna, 2007: *Televizijsko novinarstvo: hibridizacija žanrov in stilov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

LOGAR, Nataša, 2003: *Besedotvorna stilistika*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

LOGAR, Nataša, 2004: Nove tvorjenke v publicistiki. *Poti slovenskega novinarstva – danes in jutri*: *Znanstveni zbornik ob 40. obletnici študija novinarstva na Slovenskem*. Ur. M. Poler Kovačič, M. Kalin Golob. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. 175–199.

MILOSAVLJEVIČ, Marko, 2003: *Novinarska zgodba*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

PEARSON, Jennifer, 1998: *Terms in Context*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1970–1991. Ljubljana: DZS.

VINTAR, Špela, 2003: *Uporaba vzporednih korpusov za računalniško podprto ustvarjanje dvojezičnih terminoloških virov*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

VEROVNIK, Tina, 2004: Govorjeni knjižni jezik v televizijskih dnevnoinformativnih oddajah: študija primera. *Poti slovenskega novinarstva – danes in jutri*: *Znanstveni zbornik ob 40. obletnici študija novinarstva na Slovenskem*. Ur. M. Poler Kovačič, M. Kalin Golob. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. 157–173.

Miran Hladnik
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6:004.738.5

Kako selimo slovensko književnost na splet

V prispevku je predstavljen ducat spletišč, ki prinašajo slovensko književnost v različnem izboru, obsegu in formatu, glavna pozornost pa gre aktualnemu projektu postavljanja in korigiranja slovenskih popularnih in kanoniziranih klasikov na *Wikiviru*.

This is a presentation of websites that offer selections of Slovene literature of varying scope and format, but the main focus will be on the current project of making popular and canonised Slovene classics available (in corrected form) on *Wikivir*.

Selitev nacionalne literarne dediščine na splet je podjetje, ki zahteva organiziran skupinski pristop. Doslej je digitalizacija slovenskih besedil, ki so v prosti rabi, potekala individualno in voluntaristično: uredniki digitalnih besedilnih zbirk smo se je lotevali na lastno pobudo ob svojem drugem delu in vsaj na začetku brez inštitucionalne finančne podpore. Začelo se je leta 1995 z *Zbirko slovenskih leposlovnih besedil* (http://lit.ijs.si/leposl.html) na strežniku Inštituta Jožef Stefan. Danes obsega okrog 35 pesniških zbirk in dvakrat toliko romanov v formatu html ter povezave na druge lokacije s slovensko književnostjo. Po obsegu jo je prerasla zbirka *Beseda*, ki jo je postavljal in urejal tržaški Slovenec, živeč na Švedskem, tipograf Franko Luin (http://www.omnibus.se/beseda/). Ko je ta pred dvema letoma umrl, se je zbirka ustavila pri 300 knjigah v formatu pdf, ki je žal zaščiten tako, da besedila lahko samo beremo na zaslonu, kopirati ali natisniti pa jih ni mogoče. Primož Jakopin je z *Novo besedo*, ki je locirana na Znanstvenoraziskovalnem centru Slovenske akademije znanosti in umetnosti (http://bos.zrc-sazu.si/nova_beseda.html) ustvaril korpus slovenskih besedil v obsegu 240 milijonov besed, od česar je leposlovja za 12 milijonov besed. Po njem iščemo besede in konkordance, besedila v celoti pa pokaže samo tista, ki so iz predhodnih dveh zbirk. Podobno jezikoslovno sta orientirana tudi komercialna korpusa slovenskega jezika *FIDA* in *FidaPLUS* (http://www.fida.net; http:/www.fidaplus.net), ki za prijavo zahtevata geslo. Prvi vsebuje besedila v obsegu 100 milijonov besed, drugi v obsegu 621 milijonov besed, umetnostnih, večinoma proznih, je v slednjem za 21,6 milijona besed. Zbirki omogočata konkordančno iskanje. Iz *Zbirke slovenskih leposlovnih besedil* črpata vatikanski *IntraText Digital Library* (http://www.intratext.com/8/slv/) in *Logos library: Slovenian language* (http://www. logoslibrary.eu/); prvi ponuja uporabniku prijazen dostop do konkordanc in zanimivih statistik posameznega besedila.

Nacionalna in univerzitetna knjižnica je svoj vstop v digitalni svet napovedovala že dolgo, vendar ni imela veliko pokazati. Šele v zadnjem času je napravila pomemben korak s postavitvijo *Digitalne knjižnice Slovenije DLib.si* (http://www.dlib.si), ki vsebuje trenutno vse letnike osrednje literar-

ne revije *Ljubljanski zvon* (1881–1941), konkurenčne katoliške literarne revije *Dom in svet* (1888–1944) in Sodobnosti (1933–1941), od starejših neliterarnih pa npr. *Kmetijske in rokodelske novice* (1843–1902) in literarnovedno revijo *Jezik in slovstvo* (1955–). Besedila dobimo na zaslon v obliki faksimila, po katerem se da iskati, in v formatu html. Oboje navdušuje, kakor navdušuje tudi vedno obsežnejša zbirka fotografskega gradiva prav tam, zanimiva za literarno zgodovino, ker prinaša tudi manj znane portrete slovenskih literarnih osebnosti. Želimo, da bi se NUK čim prej lotil še starih literarnih časopisov *Slovenskega glasnika* (1858–1868), *Besednika* (1869–1878), *Zore* (1872–1878), *Kresa* (1881–1886), *Slovana* (1884–1887, 1902–1917) ter obeh velikih dnevnikov liberalnega *Slovenskega naroda* (1868–1943) in *Slovenca* (1873–1945), ki sta v podlistku prinesla marsikaj izvirno literarnega. Zaporedje, obseg in tempo nadaljnjih digitalizacij so odvisni od interesa »uporabnikov«, od katerih DLib.si pričakuje, da bodo digitalizacije naročali in plačevali.

Nepričakovano smo bili obdarjeni z nekaj teksti v okviru projekta kopiranja štirih ameriških univerzitetnih knjižnic v elektronsko obliko *Google books* (http://books.google.com). Vsa slovenika tam sicer (še) ni urejena in dostopna v celoti, od leposlovja za zdaj le posamezne številke časopisov *Slovenska bčela* (1850) in zbirke *Slovenske večernice* (1861).

V specializirani zbirki *Tradok* (http://buedo22.uni-graz.at/pub/tradok) je pod vodstvom Ericha Prunča z Univerze v Gradcu prišlo na splet okrog 1300 slovenskih prevedenih knjig, med katerimi je polovica leposlovja. Za vstop si moramo pridobiti dovoljenje, besedila pa so v formatu pdf in doc. Ne nazadnje je tu zbirka elektronskih kritičnih izdaj, ki jo na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede na ZRC SAZU urejata Matija Ogrin in Tomaž Erjavec (http://nl.ijs.si/e-zrc/). Na ogled so prepisani in komentirani teksti *Brižinskih spomenikov*, korespondenca Žiga Zoisa, tri pridige Antona Martina Slomška, roman *S poti* Izidorja Cankarja (1913), Podbevškove zbrane pesmi, zunaj dosega pa zaradi manjkajočega soglasja dedičev avtorskih pravic Gradnikova zbirka *Pesmi o Maji* (1944).

Nedavno je digitalizacijo spodbudila možnost neposrednega nalaganja besedil na Wikivirov portal. *Wikivir* je slovenski oddelek Wikimedijinega projekta *Wikisource*, ki skupaj z drugimi skrbi za t. i. distribuirano kooperativno omrežno produkcijo informacij; sem sodijo še *Wikislovar*, *Wikinavedek*, *Wikiknjige*, *Wikverza*, *Wikinovice* itd. Začeli so posamezni wiki-gorečneži s Kosovelovimi in Prešernovimi pesmimi, zdaj pa je na wiki-sceno stopila še slovenistična srenja s projektom *Slovenska leposlovna klasika* (http://sl.wikisource.org/wiki/Wikivir:Slovenska_leposlovna_klasika). Izhodišče za akcijo je zavest, da je razen nas samih še komaj kdo, ki ga pretekla slovenska književnost (v klasični ali elektronski obliki) zares zanima, in da moramo za njeno dostopnost na zaslonih poskrbeti sami. Ker na množično zavzetost tudi med slovenisti ni mogoče računati, za digitalizacijo ali popravljanje strojno prebranih besedil študentom, ki se znajdejo med dvema redoma, obljubljam nagrado v obliki višje ocene. Izplen je bil med okroglo 250 študenti, ki jih je ponudba dosegla, ducat interesentov in prav toliko novih besedil oziroma delov besedil.

Čeprav književnost nima več tiste nacionalne reprezentativne vloge, kot jo je imela nekdaj, je v *Resoluciji o nacionalnem programu za jezikovno politiko 2007–2011* Ministrstva za kulturo vendarle izražena potreba po »bistveni pomnožitvi slovenskih digitalnih vsebin na spletu« in o »dostopnosti slovenskega digitaliziranega leposlovja (npr. izbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev)«. Nanjo smo se sklicevali pri prijavi projekta pospešene digitalizacije slovenske kanonizirane

in popularne klasike ter pred nekaj dnevi izvedeli, da je bil naš projekt sprejet. Od zdaj dalje bo mogoče poravnati materialne stroške za pripravo besedil in za popravljanje, ki se ga bodo lotili študentje. Ob letu se bo zbirka slovenskega leposlovja okrepila za okrogle 4 milijone besed in v načrtu je oblikovanje spletišča, ki bo agregat vseh različnih virov in formatov slovenskih leposlovnih besedil. Izbrana besedila, po možnosti prve natise iz težje dosegljive periodike, najprej damo v fotokopiranje. Iz fotokopije napravijo slike besedila in grobi OCR. Oboje postavimo na *Wikivir* in pozovemo k popravljanju. Stopnjo korigiranosti besedila sproti označujemo, besedilo vključimo v razne sezname in strokovno javnost obvestimo o novi pridobitvi. Vabljeni k sodelovanju!

Drugi spletni viri za slovensko književnost

http://lit.ijs.si/literat.html – slovensko literarnovedno kazalo
http://sl.wikipedia.org/wiki/Wikipedija:WikiProjekt_Slovenski_literarni_zgodovinarji
http://sl.wikipedia.org/wiki/Wikipedija:WikiProjekt_Slovenska_literarna_gesla_v_drugih_Wikipedijah
http://sl.wikipedia.org/wiki/Wikipedija:WikiProjekt_Romani
http://sl.wikipedia.org/wiki/Wikipedija:WikiProjekt_Slovenski_pisatelji
http://sl.wikipedia.org/wiki/Wikipedija:WikiProjekt_Slovenska_mladinska_knji%C5%BEevnost – Wiki projekt slovenska mladinska književnost
http://www.ned.univie.ac.at/lic/autor.asp?paras=/lg;26/lt;26/aut_id;16543/link;3/id;4884/lang_id;26/ – NEDWEB/Literatura v kontekstu – mednarodni literarni leksikon
http://www.ff.uni-lj.si/hp/dnsk/default.htm – Seznam avtorjev diplomskih nalog iz slovenske književnosti, 1950-
http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/kmpov/kp_toc.htm – Slovenska kmečka povest
http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/kmpov/ – Zbirka slovenske kmečke povesti
http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/zgr/zr_okvir.htm – Slovenski zgodovinski roman
http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/zgrom/ – Zbirka slovenskega zgodovinskega romana
http://lit.ijs.si/hlad_bib.html – Hladnikove literarnovedne knjige in razprave
http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/levec.html – Fran Levec, Slovensko slovstvo, 1871/72

Pri iskanju informacij o slovenski književnosti pridejo prav še

http://cobiss.izum.si – Cobiss, omrežni katalog slovenske virtualne knjižnice
http://mailman.ijs.si/mailman/listinfo/slovlit – Slovlit, diskusijski forum za literarno vedo, slovenistiko, humanistiko ...
http://mailman.ijs.si/pipermail/slovlit/ – arhiv Slovlita 2000–
http://www.drustvo-dsp.si/ enaslovi slovenskih pisateljev – Društvo slovenskih pisateljev
http://lit.ijs.si/slov_lit.html – Some Slovene literature available in English
http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/poeti.html – povezave na strani spletnih poetov
http://www.najdi.si – Najdi.si, slovenski iskalnik, zlasti za domače elektronske naslove
http://www.pesnik.net/content/view/420/1/ – Pesnik, pesniški portal s prostorom za objave (pesmi blizu 700 pesnikov!)
http://www.locutio.si/ – Locutio, slovenska online literarna revija

http://slovenia.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_name=slovenia – Slovenia – Poetry International Web, slovenski pesniki v več jezikih
http://www.sigledal.org – spletni portal slovenskega gledališča

Renata M. Zamida
Študentska založba, Ljubljana
UDK 821.163.6.09"2007/20":004.738.5

www.airbeletrina.si – literarni portal kot novi kulturni kod

Portal *www.airbeletrina.si* je v okviru Študentske založbe začel delovati marca 2007 in je v letu dni postal zelo bran portal, ki se posveča bolj ali manj literarnim temam. Je prvi spletni medij, ki na enem mestu nudi množico informacij s področja slovenske literature in tudi slovenskega jezika, spodbuja nastanek literarnih oziroma z literaturo povezanih vsebin, jih tedensko, dnevno, celo urno obnavlja, aktualizira v obliki novic ter tako tekoče spremlja literarno dogajanje v globalni vasi.

The portal *www.airbeletrina.si* administered by the publisher Študentska založba started functioning in March 2007 and within a year became a widely-read site dedicated mainly to literary themes. It is the first online resource that in one place offers a host of information on Slovene literature and language – as well as encouraging the production of literary or literature-related writing – refreshing it weekly, daily, even hourly and making it topical in the form of news items, thus keeping pace with literary events in the global village.

Splet kot medij literature je izjemno učinkovito sredstvo za širjenje in ohranjanje kroga njenih odjemalcev. Odlikuje ga dostopnost, na voljo je komurkoli, kjerkoli in kadarkoli. Literatura in sorodna področja pisanja kot »nenaravne« spletne vsebine pa že zaradi svoje strukture, ki je kompleksnejša od večine digitalnih besednih informacij, vnašajo v ta medij določeno estetsko in refleksivno globino in težo. Kljub temu so vsebine zaradi specifičnega ustroja medija kot mreže pa tudi vmesnika kot zaslona, ki zamejuje, filtrira pogled, pogosto skrčene na bralcu prijazno dolžino. In če se zdi, da je posameznik morda prikrajšan za določen užitek kot bralec, pa nikakor ni za nič prikrajšan kot uporabnik. Doživetje se namreč, ko besedilo oživi v zvoku in sliki, prenese na avdio in vizualno raven, še dodatno pa se okrepi, ko posameznik izkoristi interaktivni značaj spleta in aktivno komunicira z besedilom in drugimi uporabniki, morda celo soustvarja vsebine.

Airbeletrina je prvi spletni medij, ki na enem mestu nudi množico informacij s področja literature in tudi slovenskega jezika in ga uporablja kar se da širok krog ljudi. Ob tem ni odveč omeniti, da sta kakovost in izvirnost teorij in leposlovnih dosežkov, h katerima portal teži, tista dejavnika, ki najbolje spodbujata razvoj slovenske kulture in jezika. Portal *www.airbeletrina.si* je v okviru Študentske založbe začel delovati marca 2007 kot nadomestek tiskane različice časopisa, ki je izhajala od srede devetdesetih pa do leta 2005, zaznamoval pa ga je hiter razvoj tako na področju širjenja vsebin kot v smislu vse večje obiskanosti in prepoznavnosti. Digitalni literarni časopis tako še zdaleč ni več le podaljšek tiskane različice oziroma nadaljevanje nekega kulturnega koda z novimi sredstvi.

Medij je slabo izkoriščen, če so literarne vsebine zgolj prestavljene v drugo okolje, zgolj formalno preoblikovane. To je žal pomanjkljivost marsikaterega z literaturo povezanega projekta pri nas; pogosto se dogaja, da je metoda prenosa vsebin iz enega medija v drugega vidna že na prvi pogled, vizualno precej elementarna, za uporabnika neprivlačna – to pa zato, ker se beseda

dopolnjuje grafično, namesto da bi se jo nadgrajevalo digitalno. Izhajati je treba iz specifičnega ustroja medija in dovoliti, da njegove strukturne zakonitosti preoblikujejo njegove vsebine; literarne vsebine tako niso zgolj položene v drug medij, ampak so vanj presajene, iz njega rastejo in se razraščajo v nove izrazne možnosti. V primeru digitalnega medija to pomeni, da so posredovane dinamično, da se povezujejo v hipertekst, da prehajajo v avdio in vizualno gradivo, posameznik pa jih ne le bere, ampak uporablja.

Obiskanost portala *www.airbeletrina.si* ves čas narašča, dnevno ga prebira že okoli 2000 uporabnikov (ki opravijo več kot 5000 klikov) – to je številka, primerljiva z mesečno branostjo literarnih revij. Ob tem je naročnikov na storitev *newsletter* trenutno 150. *Airbeletrina* ima v povprečju štiri ali pet objav na dan, ki so žanrsko zelo različne: napovedi, novice, intervjuji, kritike, teorije, leposlovje, video zapisi, razpisi, mednarodne novice, knjižne novosti, kolumne itd. To pomeni, da portal prinaša različne vrste pisanja o literaturi oziroma njenega preučevanja – da ni samo prostor dnevnih novic in različnih uporabnih informacij, ampak je tudi prostor za globljo refleksijo, ki je podana skozi teorije, literarne kritike in kolumne.

Kako spletna stran *www.airbeletrina.si* deluje

Splet je vselej v koraku s časom, na eni strani beleži dogodke iz realnosti, sledi logiki sosledja, na drugi pa proizvaja lasten, virtualni čas, kjer se vse odvija v sočasnosti. *Airbeletrina* tako prinaša vsakodnevno ažurirane novice o literarnih dogodkih, branjih, okroglih mizah, festivalih, literature željni na portalu dobijo informacije o vseh literarnih dogajanjih v Sloveniji ter informacije o večjih tujih festivalih in pomembnih dogodkih v tujini. V rubriki *Obiskali smo* so zbrane reportaže o omenjenih literarnih dogajanjih. Trše jedro portala pa tvorijo klasične rubrike s kompleksnejšo, tehtnejšo vsebino. Te literature ne aktualizirajo in afirmirajo dogodkovno, novičarsko, temveč kot polje izvirnega ustvarjanja in refleksije o njem, tudi glede na širšo družbenost. *Uvodnik* in *Kolumna*, ki ju podpisujeta urednica portala Dijana Matković ali ugledni domači oziroma tuji avtor, ponujata premislek o strogo literarnih izzivih in problemih (pa tudi o tistih, ki se zdijo na prvi pogled neliterarni) in s tem prevzemata vlogo komentatorja sodobne kulture in družbe. Literarnim sodobnikom in njihovim osebnostim se posvečata rubriki *Profil* in *Intervju*. V rubriki *Teorije* so zbrana dognanja vodilnih slovenskih teoretikov s področja humanistike in jezikoslovja; obenem tudi teoretični dosežki najboljših slovenskih študentov z jezikovnih-slovenističnih ali literarnih študijskih smeri. Da portal ni zgolj metaliteraren, poskrbita rubriki z izvirnim domačim leposlovjem, v katerih je prostor za sveže izdelke s področja poezije in proze. V rubriki *E-branje* objavljamo leposlovje slovenskih in tujih literatov in zmagovalna besedila Airbeletrininih razpisov za kratka leposlovna dela – prozo in poezijo, s pomočjo katerih do možnosti predstavitve pridejo tudi še neuveljavljeni avtorji. Leposlovna dela tujih avtorjev so objavljena v slovenščini in izvornem jeziku, leposlovna dela domačih avtorjev pa so občasno prevedena tudi v katerega izmed svetovnih jezikov (angleščino, nemščino, francoščino).

Opisane rubrike druži temeljna ambicija, osvetliti vznemirljiva imena in pretresti kompleksne pojave literarne in širše sodobnosti, ki so jih drugi, bolj ali manj sorodni mediji spregledali ali pa si zaslužijo nadaljnjo, morda izčrpnejšo, bolj problemsko zastavljeno obravnavo. Rubrika *Mednarodno* nudi novice iz sveta literature izven meja Slovenije, vključuje oziroma sledi pa tudi odme-

vom na slovensko literaturo in dogodkom, povezanih z njo v tujini, ter odmevom na prevode slovenskih del v tujini.

Portal skuša docela izkoristi možnosti spletnega medija. To pomeni, da objavljena besedila dopolnjuje s povezavami na podobne teme na spletu, tako da lahko uporabnik pride do čimbolj izčrpne in večplastne informacije. Objavljeni so zvočni posnetki intervjujev in/ali raznih izjav, ustvarja pa se tudi baza zvočnih posnetkov literatov, ki berejo svoja dela. Tovrstni zvočni zapisi so pridobitev iz vsaj treh razlogov: pomenijo pristen stik z ustvarjalci, s tem vsebina portala postaja vsaj delno dostopna tudi slepim in slabovidnim, hkrati pa tudi tujcem oziroma učečim se slovenščine nudi živi stik z jezikom. Na portal je v rubriko *Multimedia* poleg zvočnih zapisov umeščena še galerija fotografij in video posnetkov z literarnih dogodkov doma in v tujini.

Spletni portal *Airbeletrina* torej že pokriva tako rekoč vsa področja literarnih dogajanj in je s tem pomembna pridobitev za slovenski kulturni prostor, celo mejnik v novem načinu spodbujanja bralne kulture. V prihodnje naj bi bile na portalu zabeležene tudi vse možnosti za učenje slovenščine. Portal *Airbeletrina* bo postopoma zajel še širši krog uporabnikov, kot ga zajema že zdaj – krog ljubiteljev literature (slovenske in svetovne), slovenskega jezika in kulture, univerzitetne profesorje in študente, ki bodo s pomočjo portala v stiku z najnovejšimi teoretičnimi dognanji, srednješolce in njihove učitelje, ki bodo tukaj našli dopolnilo k svojim učnim uram, strokovno javnost (raziskovalce, znanstvenike, vse, ki se z literaturo ukvarjajo profesionalno), založnike in urednike, ki se bodo tako seznanjali z novimi izdajami drugih založb, tako slovenskih kot tujih.

Zaradi same narave spletnega medija, torej njegove široke dostopnosti, je portal *Airbeletrina* velika pridobitev tudi za zamejske Slovence in Slovence po svetu, ki bodo lahko z njegovo pomočjo na enem mestu našli celovito informacijo o aktualnem slovenskem kulturno-literarnem dogajanju, informacije o slovenskih literatih in njihovih delih, odmeve na slovensko literaturo v tujini ter možnosti za učenje slovenskega jezika. Uredništvo si prizadeva k sodelovanju pritegniti tudi posameznike, ki živijo izven meja Slovenije. Vsebino rubrike *Mednarodno* bo še intenzivneje dopolnjevalo in razširjalo v sodelovanju z lektorati slovenskega jezika po svetu oziroma s študenti slovenščine iz različnih držav, ki bodo portal soustvarjali, uporabljali in bodo tako hkrati tudi njegovi promotorji. To je gotovo eden najboljših načinov, kako doseči še večjo prepoznavnost slovenskega jezika in literature pa tudi slovenskih ustvarjalcev v tujini.

Elektronski literarni časopis kot nova afirmacija do kulture

Literatura ne zaseda več privilegiranega mesta – ne v sodobni kulturi ne v družbi. Razlogi za to so jasni. Najpozneje z osamosvojitvijo Slovenije je slovenska literatura izgubila status primarne točke identifikacije slovenskega kulturnega in nacionalnega prostora, zgodovinsko nekoliko širše gledano pa je najkasneje v drugi polovici 20. stoletja prevlado besedne paradigme v načinu družbene komunikacije spodjedla vizualna paradigma. Družba in z njo kultura se pač spreminjata, sodobnost nas izziva, da te spremembe premislimo in jih obrnemo sebi v prid. Produktivna drža, ki literaturo afirmira, ni tista, ki zgolj opozarja na njeno marginalizacijo ali pa slednjo s svojo retoriko celo utrjuje, ampak je tista, ki širi področje ustvarjanja. Prehod literarnega časopisa iz tiskane različice v digitalno je zgleden primer takšne afirmativne strategije.

Jana Zemljarič Miklavčič
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 811.163.6'374:004.738.5

E-slovenščina: jezikovni priročniki, orodja in viri

Čas informacijske družbe je odprl nove sporazumevalne poti: digitalizirano slovenščino beremo, pišemo (poslušamo in govorimo) tako rekoč na vsakem koraku, v zasebnem in strokovnem življenju: iščemo informacije po internetu, naročamo vstopnice po telefonu, komuniciramo po elektronski pošti, uporabljamo elektronske slovarje, črkovalnike, prevajalnike, iskalnike, korpuse, pregibnike, razpoznavalnike zvoka, krmilnike dialoga in drugo. Predstavljeni bodo nekateri elektronski jezikovni priročniki, orodja in viri, ki so na voljo za slovenščino.

The information society has opened up new communicational pathways: digitised Slovene is read, written (listened to and spoken) at nearly every step, in our private and professional life. We seek information on the Internet, order tickets over the telephone, communicate via e-mail and utilise electronic dictionaries, spell-checkers, translation software, browsers, corpora, lemmatizers, speech recognition software, dialogue managers and so on. The paper presents some electronic language reference sources, tools and resources available for Slovene.

Najnovejša jezikovna e-storitev, ki jo ponuja slovenski mobilni operater v sodelovanju s *Hišo eksperimentov*, je glasovno vodstvo po razstavi, ki obiskovalcem z brezplačnim klicem omogoča govorna navodila za preizkuse izbranih eksperimentov. V tem primeru gre za eno izmed enostavnejših rešitev v nizu storitev, s katerimi se vsakodnevno srečujemo v življenju in ki nastajajo kot produkt sodelovanja jezikoslovcev in računalniških strokovnjakov ter razvoja jezikovnih in posebej govornih tehnologij. Področje jezikovnih tehnologij je znotraj celotnega jezikovnega udejstvovanja tisto, kjer v resnici lahko slutimo ogroženost jezika, če bi jezikovna skupnost prevzemala tuje, že pripravljene aplikacije, namesto da bi razvijala lastno jezikovnotehnološko infrastrukturo.

Pod pojmom *jezikovna infrastruktura* določenega jezika razumemo elektronske slovarje, leksikone, korpuse, različne jezikovne pripomočke in priročnike ter orodja za njihovo uporabo. Nekateri jezikovni priročniki so obstajali in služili svojemu namenu že v predračunalniškem obdobju, nastanek drugih pa je pogojen z razvojem informacijske družbe (jezikovni korpusi, govorne tehnologije). V vseh primerih digitalizacija omogoča večjo količino zbranega in shranjenega gradiva, hitrejše, zahtevnejše in učinkovitejše iskanje po gradivu, možnost hkratne statistične obdelave podatkov, multimedijskost gradiva in drugo.

Zdi se, da je bilo na Slovenskem v pravem času dovolj osveščenih strokovnjakov, ki so zelo zgodaj začeli graditi različne jezikovne elektronske vire in v tem pogledu z ne preveliko zamudo sledili jezikovnotehnološko razvitejšim jezikovnim okoljem. Področje računalniške obdelave jezikovnih podatkov se je na Slovenskem začelo razvijati v začetku osemdesetih let 20. stoletja, leta 1997 pa se je začela gradnja prvega slovenskega referenčnega korpusa *FIDA*. Veliko raziskovalne energije v okviru jezikoslovja je še danes usmerjene v oblikovanje in izboljševanje jezikovne infrastrukture ter v povezovanje obstoječih aplikacij. Tudi Republika Slovenija je v tem pogledu poka-

zala določeno mero razumevanja in podpore, najprej v smislu financiranja digitalizacije temeljnih jezikovnih priročnikov, kasneje pa tudi s spodbujanjem različnih aplikativnih in raziskovalnih projektov, katerih vsebina je bila razvijanje jezikovnih pripomočkov in virov (npr. *Slovenščina na daljavo*, *Jezikovni viri za slovenščino*, *Zasnova na korpusu temelječih slovarskih in slovničnih opisov slovenskega jezika*, *Oblikovanje slovenskega korpusnega omrežja*); zadnji odobreni projekt iz sredstev evropskih strukturnih skladov je *Sporazumevanje v slovenskem jeziku* (2008–2013), cilj projekta pa je dopolnitev digitalnih jezikovnih virov in jezikovnotehnoloških orodij za slovenski jezik.

Tudi digitalizacija temeljnih jezikovnih priročnikov se je začela v devetdesetih letih, elektronska verzija *Slovarja slovenskega knjižnega jezika* je bila na internetu objavljena leta 2000. Dostopna je celotna izdaja knjižnega slovarja; okrog 110.000 gesel vsebuje naslednje informacije: naglas, oblikoslovne podatke, razlago besed (pogosto tudi sinonime), običajne zveze ter kvalifikatorje. Prednosti elektronske verzije slovarja so, da omogoča iskanje po geslih in po opisu, iskanje po začetnih, vmesnih ali končnih nizih besed, iskanje zvez besed in iskanje po kvalifikatorjih (npr. *pogovorno*, *nepravilno* itd.).[1] Slaba stran digitaliziranega slovarja pa je, da zaradi zastarelosti (v knjižni izdaji je izšel v letih 1970–1991) in takratnega načina zbiranja gradiva ne izkazuje dovolj verodostojno sodobne rabe slovenskega jezika.

Med ostalimi elektronskimi jezikovnimi pripomočki, ki temeljijo na uveljavljenih jezikovnih interpretacijah, omenimo *Slovnični pregledovalnik* in *Pregibnik*. Prvi prepozna izbrane napake, ki se pojavijo v besedilu, in v predvidljivih primerih svetuje pravilno obliko; napake, ki jih odkriva, so npr. napačna oblika besede (sklon ali število), neujemanje oblike s predlogom, manjkajoča vejica, neznana beseda in drugo. *Pregibnik* zna sklanjati samostalnike in pridevnike, opozarja na predvidljive napake pri pregibanju, pri pridevnikih pa izpiše tudi stopnjevane oblike in elative. Vse tri aplikacije so lahko koristne pri učenju slovenščine kot tujega jezika, posebej na višjih stopnjah predznanja, zato si jih bomo ogledali v prvem delu našega jutranjega tečaja.

Drugi del tečaja bo posvečen jezikovnim korpusom. Korpusi danes veljajo za osrednji segment jezikovne infrastrukture, saj so najbolj relevanten vir za jezikoslovne opise in jezikovnotehnološke aplikacije. *FidaPLUS* (2007) je referenčni korpus slovenskega jezika, prosto dostopen za nekomercialne namene (za delo s korpusom je potrebna registracija). Obsega 621 milijonov besed iz različnih jezikovnih virov vsakdanje rabe – časopisov, revij, strokovne ter leposlovne literature, interneta in drugo (zbrano v letih 1991–2006) – v razmerju, ki zagotavlja reprezentativnost gradiva glede na celotno jezikovno (pisno) produkcijo. Korpus omogoča enostavno, pa tudi zahtevnejša iskanja; v konkordančnem nizu dobimo informacije o minimalnem sobesedilu zadetkov, ob vsaki vrstici so dostopne informacije o viru in širše sobesedilo zadetka. Med zahtevnejše metode iskanja in dela s korpusom sodi mdr. iskanje po frazah in po bližini sopojavnic, iskanje po morfosintaktičnih (besednovrstnih) oznakah in računanje statistične vrednosti sopojavitve besed v korpusu; na spletni strani korpusa je dostopen natisljivi priročnik za učenje dela s korpusom. Drugi slovenski korpus, *Nova beseda*, obsega 165 milijonov besed. Je prosto dostopen na internetu (brez registracije), poleg iskanja po konkordancah pa omogoča tudi besedno iskanje brez

1 Spletna verzija SSKJ žal ne vsebuje pojasnila o kvalifikatorjih; ta je treba poiskati v prvi knjigi knjižne izdaje ali v verziji na CD-romu.

konkordančnega niza. Oba korpusa, *FidaPLUS* in *Nova beseda*, vključujeta tudi prepise parlamentarnih razprav v Državnem zboru, kar zaenkrat nadomešča govorno komponento korpusa; gradnja referenčnega govornega korpusa sicer sodi med prioritetne naloge slovenskega jezikoslovja.

Poleg omenjenih dveh referenčnih korpusov je bilo v preteklih letih zgrajenih tudi nekaj specializiranih korpusov, in sicer paralelni korpusi (*ELAN*, *TRANS*, *EVROKORPUS*, *SVEZ*), korpus besedil odnosov z javnostmi (*KoRP*), pa tudi učni korpus govorjene slovenščine (*UKGS*); vsi razen zadnjega so prosto dostopni. Na jutranjem tečaju se bomo seznanili z obema referenčnima (pisnima) korpusoma – *FidoPLUS* in *Novo besedo* – ter z učnim govornim korpusom.

Tretji del v nizu jutranjih tečajev e-slovenščine bo posvečen aplikacijam za učenje slovenščine kot tujega jezika. Tečaj *Slovenščina na daljavo*, ki je brezplačno dostopen na internetu, je razdeljen na tri zahtevnostne stopnje – začetno, nadaljevalno in izpopolnjevalno. Razvija različne jezikovne spretnosti, predvsem poslušanje, branje in pisanje. Številna besedila ter avdio in video posnetki pripomorejo k učinkovitosti, pa tudi k pestrosti tečaja, v vajah pa lahko uporabnik sam preveri svoje znanje. Tečaj je ena izmed možnosti, da tudi po odhodu iz Ljubljane ostanete v stiku s slovenščino, zato se bomo na jutranjem tečaju podrobneje seznanili z njim. V okviru evropskega projekta pa nastaja tečaj *Orodja za e-učenje* (*TOOL*[2]); to so kombinirani jezikovni tečaji (na spletu in v klasični učilnici) za pet evropskih jezikov (estonščino, madžarščino, malteščino, nizozemščino in slovenščino), namenjeni uporabnikom, ki želijo napredovati z osnovne preživetvene ravni na višjo raven zahtevnosti (A2). Tečaj je še v fazi dograjevanja, vendar ga bomo v naši učni uri že lahko preizkusili.

Nazadnje se bomo za hip pomudili še ob računalniških aplikacijah, ki nam bodo v prihodnosti omogočale, da se bomo z navigacijskim sistemom v svojem avtu, z upravljavcem opravil v svojem stanovanju, za računalnikom in nenazadnje s celim svetom pogovarjali v slovenščini. Tudi ta orodja (za sintezo govora, krmiljenje dialoga in avtomatsko prevajanje) so še v fazi razvijanja, tako kot povsod po svetu, vendar so že v dostopni obliki izjemno zanimiva za preizkušanje. Ob zaključku bomo nedvomno lahko ugotovili, da slovenščina v digitalizirani obliki živi svoje, novo življenje.

Viri

ELAN (slovensko-angleški vzporedni korpus), http://nl2.ijs.si/index-bi.html.
EVROKORPUS (vzporedni korpusi prevodov evropske zakonodaje EU, angleško/nemško/francosko/italijansko/špansko-slovenski), http://www.sigov.si/evrokorpus.
FidaPLUS (referenčni korpus slovenskega jezika), http://www.fidaplus.net.
Klepec (krmilnik dialoga), http://klepec.amebis.si/.
KoRP (korpus besedil odnosov z javnostmi), http://www.korp.fdv.uni-lj.si/.
Nova beseda (korpus slovenskega jezika), http://bos.zrc-sazu.si.
Prevajalnik (slo.-ang., ang.-slo.), http://presis.amebis.si/prevajanje.
Renato Govorec (sinteza govora), http://govorec.amebis.si/branje/.
Sklanjanje samostalnikov in pridevnikov, http://besana.amebis.si/pregibanje/.
Slovar slovenskega knjižnega jezika, http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html.
Slovenščina na daljavo, http://www.e-slovenscina.si/.
Slovnično pregledovanje, http://besana.amebis.si/preverjanje/.
Slowenisch Lernen, http://webapp5.rrz.uni-hamburg.de/SLOWENISCH-LERNEN/.
SVEZ-IJS (slovensko-angleški vzporedni korpus), http://nl.ijs.si/svez/.
TOOL2 – Tools for Online and Offline Language Learning (*Orodja za e-učenje*), http://www.toolproject.eu/.
Učni korpus govorjene slovenščine, http://torvald.hit.uib.no/talem/jana/.

Matevž Rudolf
Ljubljana
UDK 791.44(497.4):821.163.6

Slovenska literatura in film

Prispevek se v prvem delu osredotoči na izsledke raziskave Stanka Šimenca, objavljene leta 1983 v knjigi *Slovensko slovstvo v filmu* – prvi temeljiti študiji o povezavi slovenskega filma z literaturo. V slovenski kinematografiji Šimenc odkrije izrazito posebnost, saj meni, da čimbolj se slovenski filmi oddaljujejo od literarnih predlog, tem slabši so. Iz takšne ugotovitve po vsej verjetnosti izhaja tudi znano dejstvo, da Slovenci v krogu nacionalnih umetnosti za film nimamo spoštljivega mesta. V drugem delu pa se prispevek posveti obdobju po letu 1983. Skuša ugotoviti, v kolikšni meri se slovenski film danes navezuje na literaturo ter ugotavlja, da je ekraniziranje slovenske klasike po letu 1980 skoraj povsem zamrlo, zato pa večinoma prevladujejo priredbe sodobnih literarnih del.

The first part of this paper focuses on the research by Stanko Šimenc published in 1983 in the book *Slovene Literature in Film* – the first detailed study of the connection between Slovene film and literature. Šimenc uncovers in Slovene cinema a marked particularity, claiming that the more Slovene films distance themselves from a literary starting point, the worse they are. And from this finding most probably stems the well-known fact that Slovene cinema does not enjoy an enviable national artistic status. In the second part, the period after 1983 is explored in an effort to ascertain the extent to which Slovene film today is linked to literature: the conclusion reached is that screen adaptations of Slovene classics have almost completely disappeared since 1980 and that what prevail are adaptations of contemporary literary works.

Znano dejstvo (ki v nekaterih ozirih velja še danes), da Slovenci v krogu nacionalnih umetnosti za film nimamo spoštljivega mesta, je leta 1968 v reviji *Ekran*, ki je ob dvajsetletnici prvega slovenskega filma povprašala nekaj pisateljev in intelektualcev, kaj menijo o slovenski kinematografiji, zaostril pisatelj Marjan Rožanc s provokativnim člankom *Filma še nimamo*. Svojo trditev je oprl na dejstvo, da »Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto« (Vrdlovec 2002: 84). Glede na zgodovinske kritiške zapise je bilo namreč v preteklosti več pozornosti namenjene »nekaterim filmom, posnetim po znanih književnih delih – tudi zaradi tega, ker je občinstvo vzgojeno predvsem literarno« (Šimenc 1996: 69). Svojevrsten dokaz za zgornjo trditev je slovenska filmografija. Že prvi slovenski film *Na svoji zemlji* (1948)[1] je pravzaprav ekranizacija književnega dela. Ker je bil slovenski film takrat brez izkušenj in v povojih, se je oprl na močno uveljavljeno slovensko književnost.

Podroben pregled slovenskih filmov, nastalih po literarnih predlogah, je leta 1983 podal Stanko Šimenc v knjigi *Slovensko slovstvo v filmu*. V njej analizira vse slovenske celovečerne filme, ki so ekranizirali literarna dela do vključno leta 1982. V obravnavanem obdobju je mogoče našteti 35 takšnih filmov. Gre za prvo temeljito študijo o povezavi slovenskega filma z literaturo, hkrati pa vsebuje tudi obširen popis filmskih kritik analiziranih celovečernih filmov. Šimenc v svoji študiji

1 »Sredi sedemdesetih se je v slovenskih časopisih odvijala polemika o tem, kateri je prvi slovenski celovečerni film – *V kraljestvu zlatoroga* (1931) ali *Triglavske strmine* (1932).« (Štefančič 2005: 233.) Po tihem dogovoru naj bi obveljalo, da sta bila oba le nekakšna »turistično-dokumentarna«, amaterska filma, ki nista bila igrana in nista vsebovala prave fabule. Za prvi igrani slovenski celovečerni film se tako šteje film *Na svoji zemlji*.

ugotavlja, da so bili scenariji v glavnem oprti na leposlovje, ki mu je literarna zgodovina že priznala trajno vrednost (*Deseti brat*, *Jara gospoda*, *Cvetje v jeseni*, *Samorastniki* ...), v splošnem pa velja, da je »za adaptacijo /slovenskemu/ filmu služila doslej največ epska literatura, posebej roman in novela, često dramska in izjemno lirska« (Šimenc 1983: 16).

Če je nastal slab film z naslonitvijo na literaturo, se je po mnenju Šimenca to zgodilo zato, ker so književno delo reproducirali z golim preslikavanjem, in to kljub znanemu dejstvu, da je tak pristop do literature za film neustvarjalen in ne daje plodnih rezultatov. Filmsko delo mora sprejeti stvarnost književnega dela, hkrati pa se mora ločiti od njega kot samostojna struktura – kot nova stvaritev. Prav takšna distanca pa je nujna za nadgradnjo književnega dela v filmski medij, saj s tem napravi film za samostojno umetniško delo. Vsaka ekranizacija je vendarle tudi interpretacija, kljub temu pa se film v osnovni ideji nikakor ne bi smel popolnoma izneveriti literaturi, sicer sploh nima smisla snemati filma po književnem delu. Kljub takšnim trditvam avtor navaja poseben status slovenskega filma:

> Čimbolj se /slovenski/ filmi oddaljujejo od literarnih predlog, tem slabši so, čeprav bi po izkušnjah v zgodovini ekraniziranih literarnih del morali s svobodno predelavo dobiti boljši film kot z zvestim prenosom, toda z enim pogojem: sodelovati morajo ustvarjalci z ustrezno umetniško potenco /.../ Zato je bil *Kekec* tudi edini primer v zgodovini slovenskega filma, da je film nadgradil literarno delo, po katerem je bil posnet. (Šimenc 1983: 25.)

Po letu 1984 pride do opazne spremembe: ekraniziranje slovenske klasične literature skoraj povsem zamre, zato pa prevladujejo priredbe sodobnih literarnih del. Takšen trend je sicer v manjši meri mogoče opaziti že konec sedemdesetih. K novosti slovenskega filma v zadnjem obdobju bi lahko prišteli dejstvo, da je večina filmov nastala po izvirnih scenarijih (med prvenci pa skoraj vsi) in le nekaj po literarnih predlogah, ki pa so jih režiserji sami ali v sodelovanju s pisateljem predelali, drugače pa je bila literatura navzoča le še prek pisateljev, ki so napisali izvirne scenarije (npr. Stanislava Bergoč – *Brezno*, Dušan Jovanovič – *Felix*, Zoran Hočevar – *Varuh meje*, Matjaž Kmecl in Branko Šomen – *Pesnikov portret z dvojnikom*, Janja Vidmar – *Blues za Saro* itn.) in režiserjev, ki so tudi literati oziroma gledališčniki (Branko Djurić – *Kajmak in marmelada*, Vinko Möderndorfer – *Predmestje*). Najuspešnejši filmi v tem obdobju res niso bili posneti po literarnih delih, vendar to najbrž ni glavni razlog uspešnosti.[2] Izjema je zadnji filmski fenomen *Petelinji zajtrk*, ki je bil posnet po romanu Ferija Lainščka in je nedavno postal najbolj gledan slovenski film.

Stanko Šimenc je v obdobju 1948–1982 med 83 slovenskimi celovečernimi filmi naštel 35 filmov, posnetih po literarnih predlogah, kar znaša okoli 42 odstotkov. V obdobju 1983–2008 pa je med približno 112 celovečenimi filmi[3] mogoče našteti 18 ekranizacij literarnih del, kar znaša le slabih 17 odstotkov. Literatura je bila v prejšnjem obdobju vsekakor veliko bolj navzoča kot v zadnjem obdobju. Če pa že, so v zadnjem obdobju prevladovale priredbe predvsem novih literarnih del.

---

2 Na Slovenskem so tako filmski ustvarjalci kot pisatelji na veliko problematizirali odvisnost slovenskega filma od literature. Zgovorna je anketa *Literatura in film*, ki jo je leta 2002 med slovenskimi pisatelji, režiserji in kritiki izvedla revija *Literatura* (14/127–128, str. 48–80).

3 Nekateri filmi zaradi različnih razlogov niso imeli redne distribucije v slovenskih kinematografih, poleg tega pa mnogo teoretikov ostro ločuje TV-filme, ki jih zaradi drugačne forme res ne moremo povsem enačiti s celovečernim igranimi filmi. Zaradi omenjenih kriterijev je težko natančno navesti, koliko filmov je bilo posnetih v omenjenem obdobju.

Razpredelnica: Slovenski filmi, posneti po literarni predlogi v obdobju od 1984 do 2007

Naslov filma	Naslov literarne predloge	Avtor literarne predloge	Leto knjižne izdaje	Leto filmske premiere
Veselo gostivanje	*Strici so mi povedali: ljudje, viri in pojasnila*	Miško Kranjec	1974	1984
Ljubezen	*Ljubezen*	Marjan Rožanc	1979	1984
Doktor	*Doktor*	Janez Vipotnik	1982	1985
Hudodelci	*Hudodelci*	Marjan Rožanc	1981	1987
Ljubezen nam je vsem v pogubo	*V Zali*	Ivan Tavčar	1894	1987
Moj ata, socialistični kulak	*Moj ata, socialistični kulak*	Tone Partljič	1983	1987
Živela svoboda	*Kako se je naša dolina privadila svobodi: pretežno vesele zgodbe iz prvega leta po veliki vojni*	Miloš Mikeln	1973	1987
Halgato	*Namesto koga roža cveti*	Feri Lainšček	1991	1994
Carmen	*Carmen*	Metod Pevec	1991	1995
Patriot	*Rodoljub*	Igor Karlovšek	1994	1999
Mokuš	*Ki jo je megla prinesla*	Feli Lainšček	1993	2000
Sladke sanje	*Kralj ropotajočih duhov*	Miha Mazzini	2001	2001
Zvenenje v glavi	*Zvenenje v glavi*	Drago Jančar	1998	2002
Pozabljeni zaklad	*Pozabljeni zaklad*	Ivan Sivec	1987	2002
Predmestje	*Predmestje*	Vinko Möderndorfer	2002	2004
Petelinji zajtrk	*Petelinji zajtrk*	Feri Lainšček	1999	2007
Traktor, ljubezen in rock'n'roll	*Vankoštanc*	Feri Lainšček	1994	2007
Pokrajina št. 2	*Pokrajina št. 2*	Vinko Möderndorfer	1998	2008

Kot je razvidno iz razpredelnice, so režiserji v zadnjem obdobju za literarne predloge svojih filmov raje jemali sodobne romane kot pa klasično literaturo. Izstopa le film *Ljubezen nam je vsem v pogubo*, ki je nastal po noveli pisatelja Ivana Tavčarja. Trend jasno kažejo predvsem zadnji slovenski filmi: *Petelinji zajtrk* in *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*, sta posneta po romanih Ferija Lainščka s konca devetdesetih let, Košakov film *Zvenenje v glavi* je nastal po štiri leta starem romanu Draga Jančarja, Vinko Möderndorfer pa je tako avtor romana *Predmestje* kot tudi istoimenskega filma, ki ga je dve leti kasneje zrežiral sam. V obdobju 1946–1982 so filme snemali predvsem po tistih literarnih delih, ki so se že vpisala v kanon slovenske literature, v zadnjem obdobju pa filmski režiserji in producenti sami izbirajo prav tista besedila, za katera menijo, da se bodo v slovensko literarno zgodovino še zapisala.

Navkljub dejstvu, da literatura danes redkeje vstopi v film, pa se bodo glede na zadnje trende in ob nedavnem uspehu *Petelinjega zajtrka*, slovenski filmski ustvarjalci verjetno spet bolj oprli na književna dela, predvsem na sodobna.

Literatura

ČUČNIK, Primož, MEDVEDŠEK, Mojca, ŠKAFAR, Vlado (ur.), 2002: Anketa Literatura in film. *Literatura* 14/127–128. 48–80.

FURLAN, Silvan (ur.), 2005: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994–2003*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

ŠIMENC, Stanko, 1979: *Slovensko klasično slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

ŠIMENC, Stanko, 1983: *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

ŠIMENC, Stanko, 1996: *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.

ŠPRAH, Andrej, 2002: Slovenska literatura in film po letu 1991. *Literatura*. 14/127–128. 96–102.

ŠTEFANČIČ, Marcel, jr., 2005: *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.

VRDLOVEC, Zdenko, 2002: Knjiga in kino. *Literatura*. 14/127–128. 81–95.

VRDLOVEC, Zdenko, 1994: Zgodba o slovenskem filmu. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1991*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Nuša Dedo Lale
Ljubljana
UDK 821.163.6.09-13 Prešeren F.:821.163.6-2.09"18/20"

Dramatizacije *Krsta pri Savici*[1]

Glavni namen prispevka je predstaviti pet dramatizacij, katerih skupni imenovalec oziroma izvorno besedilo je Prešernova pesnitev *Krst pri Savici*. Dramatizacije slovenske in svetovne klasike sicer niso novost na naših odrih, ne zgodi pa se prav pogosto, da avtorji dramatizacij sežejo po pesnitvi kot predlogi. Besedila, ki so predmet moje obravnave, so nastajala v različnih obdobjih in si kronološko sledijo takole: *Krst pri Savici* Henrika Penna, *Krst pri Savici* Vinka Zora, *Krst pri Savici* Zorka Simčiča, *Krst pri Savici* Andreja Rozmana - Roze in *Kerst* Jaše Jenulla.

The main aim of this contribution is to present five dramatisations whose starting point is Prešeren's epic poem *The Baptism by the Savica*. Dramatisations of Slovene and world classics are nothing new on the Slovene stage, but it is not often that authors of dramatisations base their work on poetry. The texts I will discuss appeared in different periods and were written by, in chronological order: Henrik Penn, Vinko Zor, Zorko Simčič, Andrej Rozman Roza and Jaša Jenull.

Pri izboru besedil sem se omejila tako, da sem v obravnavo vzela samo tista, katerih zgodba je enaka kot pri izvornem Prešernovem besedilu, se pravi Črtomirjeva in Bogomilina zgodba od prvega srečanja do krsta pod slapom. Izjema je le besedilo Andreja Rozmana - Roze, ki zgodbeno sicer sledi predlogi, vendar le od trenutka, ko Črtomirja srečamo zamišljenega ob Bohinjskem jezeru, brez retrospektiv in ljubezenske zgodbe s prvim usodnim srečanjem. Tako sem izbrala naslednjih pet besedil: *Krst pri Savici* Henrika Penna, *Krst pri Savici* Vinka Zora, *Krst pri Savici* Zorka Simčiča, *Krst pri Savici* Andreja Rozmana - Roze in *Kerst* Jaše Jenulla. Najbolj znana dramatizacija Prešernove pesnitve je sicer *Krst pri Savici* Dominika Smoleta, a me na tem mestu ni zanimala, ker predstavlja nadaljevanje Prešernove zgodbe, saj Črtomirja že na začetku srečamo kot krščanskega duhovnika v Ogleju, kamor je Prešernov Črtomir (in Črtomir izbranih petih dramatizacij) šele namenjen.

Definicija dramatizacije in problem izvirnosti

V novem *Gledališkem terminološkem slovarju* iz leta 2007 dobimo ob iztočnici dramatizacija kratko in enostavno definicijo: *predelava nedramskega besedila v dramsko*, kot pomensko sorodna ali podobna pa sta navedena še termina *priredba* in *uprizoritveno besedilo*. Malenkost bolj gostobeseden v definiciji je Pavisov *Gledališki slovar*, ki za dramatizacijo pravi, da je priredba (epskega ali pesniškega) besedila v dramsko besedilo ali določenega gradiva za oder. V istem slovarju je dramatizacija dodatno pojasnjena v razmerju do teatralizacije: medtem ko gre pri teatralizaciji za odrsko interpretacijo besedila s pomočjo scene in igralcev, ki živo predstavljajo situacije, in so

1 Prispevek je povzet po diplomski nalogi z istim naslovom, ki nastaja na Filozofski fakulteti, Oddelku za slovenistiko, pod mentorstvom doc. dr. Mateje Pezdirc Bartol.

zanjo značilni vizualni elementi odra, mizanscene, diskurzov, se nasprotno temu dramatizacija nanaša izključno na strukturo besedila – z vzpostavitvijo dialogov, dramske napetosti in konfliktov med dramskimi osebami, z dramatiko dogajanja (Pavis 1997). Na las podobno definicijo dramatizacije lahko najdemo tudi v Kmeclovi *Mali literarni teoriji*, kjer je razložena kot *prireditev nedramatskega, največkrat pripovednega besedila za uprizarjanje*.

Teorija gledališča dramatizacije (romanov) uvršča med priredbe različnih gradiv za oder. Priredba (romana) izhaja iz izbrane pripovedi in si pri njej izposoja vsebino. Zato je pogosto razumljena kot poustvarjeno dramsko delo. Pri prirejanju gre za izbor, preoblikovanje in predelavo gradiva, ki pri vzpostavljanju novega pomena upošteva značilnosti gledališkega medija in jih vgrajuje v besedilo. Pri tem se ne zgodi le premestitev ene literarne vrste v drugo (npr. romana v dramo), temveč tudi premestitev ene zvrsti v drugo (epike v dramatiko), zgodi pa se tudi intermedialni prenos – prenos iz enega medija v drugega (literatura v gledališče). Prirejevalci pa na neki način tudi že sami presojajo svoj avtorski delež. Velikokrat je tako, da že sami svoje besedilo označijo kot dramatizacijo, sebe pa kot dramatizatorja. Pogosto si avtorstvo delijo skupaj z avtorjem izvornega besedila. Z vidika avtorskega prava je avtor priredbe soavtor, v smislu avtonomnosti gledališkega medija oziroma produkcije uprizoritvene predloge pa njen absolutni avtor (Lukan 2006: 16).

Henrik Penn (1838–1918): *Krst pri Savici, Dramatična scena po Fr. Prešern*u, 1865

Besedilo je nastalo, ko je Levstik dal pobudo, da bi Prešernov *Krst pri Savici* uprizorili ter tako podkrepili pesnikovo slavo. Uprizoritev so pripravili trije takrat najbolj znani kulturni delavci: Henrik Penn, Franz Kurz zum Thurn von Goldenstein in Franc Ksaver Zajec v ljubljanskem Deželnem gledališču 2. decembra 1865 in jo čez teden dni ponovili. Besedilo te uprizoritve se je ohranilo v Nollijevi priredbi, objavljeni v prvem zvezku *Slovenske Talije* iz leta 1868. Kritiki so celotno prireditev zelo dobro ocenili, poročali pa obenem o tem, da je bila z navdušenjem sprejeta tudi pri občinstvu (Marin 1992: 39–41).

Dramatična scena je razdeljena na dva prizora. Nastopajočih oseb v obeh prizorih je pet: Pesnik, Črtomir, Bogomila, duhoven in ribič. V prvem prizoru nastopa samo Pesnik, v drugem prizoru pa se izmenjavajo Črtomir, Bogomila, duhoven in ribič. Pennov *Krst pri Savici* je med vsemi obravnavanimi primeri predelav produkcijsko najtesneje vezan na predlogo – v tolikšni meri, da je dramatizacija blizu golim reprodukcijam. Metabesedilno spreminja okoliščine in konvencije sprejemanja, s tem da lirsko-epsko predlogo, namenjeno zasebnemu branju, predela v dramsko izpeljavo, namenjeno gledališki uprizoritvi. Gre skratka za menjavo besedilne zvrsti iz pripovedno-lirske v dramsko.

Vinko Zor (1892–1964): *Krst pri Savici, Igrokaz v štirih dejanjih*, 1917

Pod delo se je avtor podpisal s psevdonimom A. M. Sokolov. Rokopisno besedilo obsega 72 strani in je nekoliko presenetljivo napisano z navadnim svinčnikom v zvezek formata A5, hrani pa ga Slovenski gledališki muzej. Zorova priredba premore nekaj očitnih inovacij. Avtor je vpeljal kar nekaj novih oseb, ki jih pri Prešernu ni in tudi niso omenjene: to so Zmagoslav, vojaka Pribislav in Hrabroslav, Valjhunov sel, bajeslovne vile in krščanski angel. A našteti na potek zgodbe in njen razplet nimajo bistvenega vpliva. Osrednje osebe ostajajo značajsko bolj ali manj nespremenjene,

razen tistih, ki so pri Prešernu le omenjene (ribič in Staroslav) in jim Zor v svoji drami nameni več prostora. Povsem inovativen je metafizični prizor Črtomirjevih sanj, v katerih Črtomir od bajeslovnih vil in krščanskega angela izve o Bogomilini spreobrnitvi. Najbolj pa izstopa to, da Črtomir ni edini, ki je preživel bitko – živ je namreč ostal tudi njegov oproda Zmagoslav. Dejstvo, da Črtomir ni edini, ki preživi, dela zgodbo veliko bolj verjetno, kot je v izvirniku, pa tudi namigovanja na Črtomirov beg iz bitke so s tem izničena. Zmagoslav mu namreč ne očita strahopetnosti, ampak kvečjemu napačno odločitev – lahko bi rešil vse, če bi se drugače odločil. A ni povsem gotovo, da bi Črtomirju ob drugačni odločitvi res uspelo ohraniti več življenj, saj se na koncu izkaže, da Valjhun ni mož beseda in utrdbo napade, preden sploh dobi kakršenkoli odgovor od Črtomirja.

Zorko Simčič (1921): *Krst pri Savici, Ljudska igra v petih slikah*, 1953

Zorko Simčič je svojo dramo objavil leta 1953 v Buenos Airesu pod psevdonimom Bine Šulinov. Napisal jo je na podlagi istoimenskega libreta iz leta 1943. Delo je sam podnaslovil Ljudska igra, besedilo pa je napisano v verzih. Zgodbeni zasnovi Prešernovega *Krsta pri Savici* avtor sledi v celoti, prav tako v vseh vsebinskih vrhuncih svoje drame sledi tudi Prešernovim besedam in jih ponekod celo dobesedno navaja. Dramo sestavlja pet slik ali dejanj, vsaka slika pa ima različno število prizorov. Simčič teži k temu, da so dogodki razporejeni kronološko po dogajalnem času, torej od shajanja ljubimcev na Blejskem otoku (kar je pri Prešernu šele v uvodnih stancah drugega dela pesnitve), prek Črtomirjevega odhoda v vojno in ponovnega snidenja ob Bohinjskem jezeru. Izpuščeni so dogodki boja,[2] napovedi dokončne ločitve pa so zamenjane z odprtim, simbolnim koncem, ki za Črtomirja obeta razsvetljenje in božjo milost: »Črtomir se dviga po strmi poti proti soncu, ki se je prikazalo v ozadju.«[3] Poleg simbolnega konca je v Simčičevem *Krstu pri Savici* dodana zgodbeno-pripovedna konstelacija ljubezenskega trikotnika, v katerem je Gojmir neuslišani, trpeči ljubimec, medtem ko je ljubezen med Črtomirjem in Bogomilo obojestranska. Nov je tudi motiv umora: Črtomir umori Gojmirja, kar je kasneje tudi eden glavnih vzrokov za sprejem krsta. Že takoj na začetku drame je v 1. sliki podano praznovanje v čast Živi in srečanje Bogomile in Črtomirja. A pri slednjem gre le za obnovitev Prešernove retrospektivne zgodbe od 5. do 10. stance, ki je v dramo postavljena kronološko. Ob prazniku se Črtomir in Bogomila srečata po enem letu od njunega usodnega prvega srečanja, ki se ga zdaj spominjata. Ena učinkovitejših dodanih prvin pa je metafizični glas zbora v zadnji sliki:

> Zbor (iz ozadja): Smo duše trpeče – polne tegobe.
> Oči so nam slepe – daj nam svetlobe!
> Sveti v temi nam, reši nas, reši!
> Črtomir, pridi ...

---

2 3. slika prikazuje le moreče trenutke tik pred bojem, Gojmirjev umor in dogajanje do trenutka, ko se vojska požene proti nasprotniku, v 4. sliki pa Črtomir naslonjen na meč sedi ob Bohinjskem jezeru.

3 Da gre za božje usmiljenje in milost, meni Marko Juvan v monografiji *Imaginarij Krsta* (1990), medtem ko je Taras Kermauner prepričan, da Črtomir tudi tedaj, ko se da krstiti, ostaja pogan in je zanj Bog obenem sonce, kot da si ni na jasnem o naravi krščanskega Boga, saj je bog kot sonce bog panteizma, v slovanski mitologiji ali verstvu pa vrhovni bog.

Simčič drami doda precej oseb, ki jih v Prešernovi pesnitvi ni, in med njimi ima najvidnejšo ter za razplet odločilno vlogo Gojmir. A tudi osrednjima osebama, Bogomili in Črtomirju, so dodane poteze, ki jih pri Prešernu ni. Medtem ko je Prešernova Bogomila pomirjena, ko njen Črtomir sprejme krščanstvo, kar je zagotovilo, da se bosta videla v onstranstvu, Simčičeva Bogomila na koncu drame, ko Črtomir sprejme krst in odhaja, sama pri sebi dokaj obupano vzklikne: »Moj Črtomir ... Saj ni mogoče ... / Kam, Črtomir, greš zdaj od mene?« in hoče za njim, a se le nemočno zgrudi v duhovnikovo naročje.

Andrej Rozman - Roza (1955): *Krst pri Savici*, 1988

Krst pri Savici Andreja Rozmana - Roze sledi zgodbeni zasnovi izvirnega teksta, le da je izpuščen *Uvod*. Začne se torej v trenutku, ko Črtomir stoji ob Bohinjskem jezeru in gleda v njegove globine. Pravzaprav ne gre za klasično dramsko besedilo – v tem pogledu je mnogo bliže Prešernovi pesnitvi: prav toliko kot ima dramske oblike Prešernov *Krst*, jo ima tudi Rozmanov. Tako kot predhodnik tudi Rozman verze kot replike razdeli med Črtomirja, Bogomilo in Duhovna, vmesno besedilo pa pripoveduje Pripovedovalec. Besedilo je precej krajše od izvornega besedila, ker so izpuščene vse retrospektive; besedilo tako obsega vsega skupaj 131 verzov, jambskih enajstercev v štirivrstičnicah. Rozmanov *Krst pri Savici* je bil objavljen na plakatu skupaj z duhovitimi ilustracijami Marka Derganca - Dergija. Rozman s *Krstom pri Savici* sledi svojemu satiričnemu pristopu do mitov in stereotipov, povezanih s slovensko nacionalno zavestjo, kar se kaže v uporabi nižje pogovornih izrazov, ki privzdignjenost, ki jo premore Prešernova pesnitev, zbanalizirajo kot npr. v naslednjih verzih:

In glej, tam učil ljudi je tale mož bogaboječi,
da obstaja bog ljubezni,
za katerega je zemlja le skušnjave kraj
in je za svoje vernike ustvaril nekaj boljšega: nebesa,
kjer so svobodni vseh težav telesa
in se po smrti tam vsak, ki mu tle ne rata,
na vekov veke s komer hoče šlata.

Jaša Jenull (1981): *Kerst, Dramske skice po motivih povesti v verzih Krst pri Savici F. Prešerna*, 2002

Besedilo *Kerst* je nastalo leta 2002 na pobudo profesorja gledališke režije na AGRFT Dušana Mlakarja in je bilo že v idejni zasnovi usmerjeno h konkretni uprizoritvi v študentski produkciji AGRFT z vnaprej znano igralsko zasedbo. Drama je sestavljena iz vsega skupaj 29 prizorov, od katerih je uvodni prizor označen kot Prolog in je kot okvirna zgodba povezan s sklepnim, 28. prizorom. Prizori, ki predstavljajo glavnino besedila (med njimi je kar 7 nemih prizorov), so sestavljeni po principu filmske montaže, s sunkovitimi preskoki med posameznimi prizorišči in z izrazitim poudarjanjem vsebinskih kontrastov. Osrednji del besedila je tako kot pri Prešernu umeščen v obdobje pokristjanjevanja Slovanov, v prostor v okolici Bleda in Bohinja. Prolog pa izstopa iz tega časovnega okvira in je umeščen v leto 1835 (neposredno pred nastankom Krsta pri Savici), ven-

dar se v sklepnem prizoru združi s tistim iz osrednjega dela, skupaj pa se zaokrožita v nadčasovnost. Zgodbena zasnova je taka kot pri Prešernu (razen prologa) od odločilne bitke *Uvoda* do Črtomirjevega krsta pod slapom. Poleg Prešernovih likov, Črtomirja, Bogomile, ribiča in duhovnika, nastopajo še starka, Valjhun in Jarovit. Besedilo je napisano v nevezani besedi, jezik je prozaičen, sodoben, opremljen z žargonizmi in kletvicami, ki so v precejšnji disonanci s tonom Prešernovega klasičnega dela.

Literatura

BERGER, Aleš, 1988: Krst pri Savici. Gledališče Ane Monro Ljubljana Trnovo. *Naši razgledi* 37/11. 352.

ČERNE, Mihaela, 2002: *Dramatizacija*. Diplomska naloga. Ljubljana: AGRFT.

FIŠER, Srečko, 2006: Izvirno in neizvirno, dramatizacija in drama. *Literatura* 175/176. 144–52.

HUMAR, Marjeta, idr., 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC.

JENULL, Jaša, 2002: *Kerst. Dramske skice po motivih povesti v verzih Krst pri Savici F. Prešerna*. Hrani Knjižnica AGRFT.

JUVAN, Marko, 1990: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura.

JUVAN, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.

KERMAUNER, Taras, 1997: *Slovenski plemenski junaki – Črtomir. 1. del*. Ljubljana: SAZU.

KMECL, Matjaž, 41996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelič in Nešovič.

LUKAN, Blaž, 2006: Inflacija dramatizacij. *Delo* 48/73. 16.

MARIN, Marko, 1992: Prva odrska uprizoritev Prešernovega Krsta pri Savici: gledališki spomin. *Maska* 2/1. 39–41.

OREL, Barbara, 2006: Priredba romana. Poustvarjeno ali izvirno dramsko delo? *Literatura* 175/176. 133–143.

PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

PENN, Henrik, 1868: Priročna knjiga za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh. *Krst pri Savici. Dramatična scena po Fr. Prešernu*. Ur. Josip Nolli. Ljubljana. Dramatično društvo. 147–161.

PREŠEREN, France, 1965: *Zbrano delo* 1. Ur. J. Kos. Ljubljana: DZS.

Rokopis *Krst pri Savici, Igrokaz v štirih dejanjih*. Po Fr. Prešernu priredil: A. M. Sokolov. Hrani Slovenski gledališki muzej, signatura: DD 707.

ROZMAN, Andrej, 2000: *Krst pri Savici* (Slikovno gradivo). Ljubljana: Cankarjeva založba.

ŠULINOV, Bine (Zorko Simčič), 1953: *Krst pri Savici*. Buenos Aires: Katoliški misijoni.

TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Romanizacija, epizacija, rapsodizacija, dramatizacija. Roman in gledališče: Lupa, Korun, Jovanovič. *Literatura* 175/176. 112–132.

TROHA, Gašper, 2006: Dramatizacije na slovenskih odrih 1992–2006. *Literatura* 175/176. 96–111.

ŽITNIK, Janja, GLUŠIČ, Helga (ur.), 1999: *Slovenska izseljenska književnost 3, Južna Amerika*. Ljubljana: ZRC, Rokus.

Jernej Mlekuž
ZRC SAZU, Ljubljana
UDK 811.163.6'42:316.77

Je več burekov kot klobas: *burekov več* v deželi kranjske klobase

Predmet analize je *burekov več*. Seveda ne *burekov več* kjerkoli, ampak *burekov več* v deželi kranjske klobase. *Burekov več* predstavlja tisti del bureka, ki je podvržen simboličnemu, konstruiran z diskurzi. Torej vse, kar obstaja ob, na, v bureku in je več od brezpogojnega bureka – bureka kot enodimenzionalnega polnila želodca. *Burekov več* je v prvi vrsti razumljen kot produkt označevanja (pomenov) in oblastnih razmerij. A pred tem povejmo, kaj sploh je …

The subject of analysis is *more bureks*. Of course, not *more bureks* anywhere, but *more bureks* in the home country of the *kranjska klobasa* sausage. *More bureks* represents that aspect of *burek* which is subject to the symbolic, constructed by discourse. In other words, everything that exists next to, on and in *burek* and is more than unconditional *burek* – *burek* as a one-dimensional stomach filler. *More bureks* is, first and foremost, understood as a product of denotation (meanings) and power relations. But first, let us describe what is …

… Burek?

Burek – pita iz vlečenega testa z različnimi nadevi, dobro znana na Balkanu, v Turčiji (bürek) in z drugimi imeni tudi drugje na Bližnjem vzhodu – je v Slovenijo najverjetneje zašel v začetku šestdesetih let 20. stoletja. Slovenija, industrijsko najbolj ambiciozna republika v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji (SFRJ), je namreč rabila delovno silo. Z delovno silo – s priseljenci iz nekdanjih republik SFRJ – pa smo v Sloveniji dobili tudi burek. Če parafraziram Maxa Frischa: poklicali smo delovno silo in prišel je burek.[1]

Toda burek, ki je pomemben element prehrane nekaterih etničnih skupin, bi verjetno za večino Slovencev ostal neznana, eksotična jed, če se v šestdesetih letih ne bi v nekaterih slovenskih mestih z večjo koncentracijo priseljencev ali vojakov pojavile »tujerodne« prodajalne bureka (v rokah Albancev iz Makedonije).

Vse do osemdesetih let je bil tudi ta poulični burek skoraj izključno hrana priseljencev, v trenutku, ko so vanj zagrizla »slovenska« usta, pa se začne »burekzgodba« hitro zapletati, bogatiti, debeliti. V drugi polovici osemdesetih stopi burek vsaj v nekaterih večjih slovenskih mestih na zmagovalne stopničke, prav mogoče celo na zmagovalno stopničko v kategoriji »fast-food potrošnje«. Konec osemdesetih let začnejo tudi nekatere »slovenske« pekarne peči burek in trend se pospešeno nadaljuje vse do danes. Kot pravi tehnolog v Pekarni Pečjak – pekarni, ki poleg prehrambene-industrijske verige Žito spravi na slovenski trg nedvomno največjo količino bureka – burek v trenutku postane »artikel številka ena«. Sredi devetdesetih burek zaplava v slovenski prehranjevalni mainstream, glavni tok. Začnejo ga streči v slovenski vojski, znajde se v slovenskih šolah, na številnih tako formalnih kot neformalnih zabavah, prireditvah, na nekaterih letih sloven-

1 V izvirniku: »Poklicali smo delovno silo in prišli so ljudje!«

skega nacionalnega letalskega prevoznika in še kje. Kar pa spet ne pomeni, da so bureku povsod odprta vrata, kaj šele odprta na stežaj. A to je že tema, ki si zasluži drug naslov, in predmet tega besedila ni burek, ampak ...

... burekov več

Burekov več? *Burekov več* predstavlja tisti del bureka, ki je podvržen simboličnemu, konstruiran z diskurzi, ki je produkt zamišljanja. Torej vse, kar obstaja na, v, ob bureku in je več od brezpogojnega bureka – bureka kot enodimenzionalnega polnila želodca. *Burekov več* je v tem besedilu v prvi vrsti razumljen kot produkt označevanja, torej pomenov, v katere pa so na številne, kompleksne načine investirana oblastna razmerja. O tem pajdaštvu označevanja in oblastnih razmerij nam jasno govori verjetno najbolj prepoznaven »slovenski« grafit »Burek, nein danke!« Burek v tej izjavi, ki povzema (pre)pogosti slovenski odnos do tujcev in tujega, označuje, konotira, stoji za nekaj drugega. In ta, ki to izjavo izreka, že s tem, ko jo izreka, kaže ali želi pokazati na svojo prednostno, nadrejeno pozicijo. Toda – pri tej diskurzivni produkciji materialni in funkcionalni kontekst bureka ni nepomemben. V diskurzivno produkcijo (kompleks označevanja in oblastnih razmerij) je vključeno tudi nediskurzivno, objektivno, materialno polje, in to na številne, kompleksne načine. Torej tudi tisto (ali vsaj del tistega), kar je nezvedljivo na označevalec, tisto, kar v označevalcu umanjka. Če parafraziram Karla Marxa, ljudje delajo svoj lastni *burekov več*, toda ne delajo ga, kakor bi se njim zljubilo, ne delajo ga v okoliščinah, ki so si jih sami izbrali.[2]

Prestavimo se na konec osemdesetih, začetek devetdesetih let prejšnjega stoletja, v čas slovenskega osamosvajanja, v čas, ko je burek med mlajšo urbano populacijo, med študenti in dijaki, začel vse bolj funkcionirati kot znak nečesa, kar je bilo »kul«, in tako prinašati tudi drugačne, bolj sprejemljive pomene Juge[3] in Balkana. A mislim, da je nadvse ozkogledno, če ne kar zgrešeno, burek v tej burekzgodbi razumeti zgolj kot simbolični objekt, ki so ga študentje in druga mladina izbrali le zaradi njegovih simboličnih potez, njegovega simboličnega mesta – torej zaradi pomenske povezave z Jugo. Sprva se moramo vprašati, kaj s(m)o sploh imeli v tem času na razpolago. Seveda za nizko ceno, povsod in vedno pri roki in konec koncev tudi z vsaj minimalno možnostjo izbire (»sirni & mesni«). Študentje in drugi mladi v devetdesetih nis(m)o v prvi vrsti jedli bureka zato, ker je bil balkanski, južnjaški, ker je predstavljal upor proti dominantnemu nacionalističnemu diskurzu, ampak predvsem zato, ker je bil poceni, nasiten, vedno in povsod dostopen in ker je, vsaj meni, krasno sedel na – včasih tudi od alkohola razdražen – želodec. Če bi šlo v prvi vrsti za simbole, potem bi si študentje verjetno prej kot burek izbrali čevapčiče, ki so bili vsaj še ob koncu osemdesetih let bolj s simboli nabita jed kot burek – bili so, vsaj po selektivnem pregledu različnega gradiva iz tega časa, pogosteje na delu, ko se je iskalo označevalec za Jugo, Balkan, Južnjake. Zgodbo o burekjedcih iz devetdesetih, ki se zdi na prvi pogled predvsem zgodba upora proti takrat divje razposajenemu nacionalističnemu diskurzu, je treba, da bi jo razumeli

---

2 V izvirniku: »Ljudje delajo svojo lastno zgodovino, toda ne delajo je, kakor bi se njim zljubilo, ne delajo je v okoliščinah, ki so si jih sami izbrali, temveč v okoliščinah, na kakršne so neposredno zadeli, kakršne so bile dane in ustvarjene s tradicijo.« (Marx 1979: 452.)

3 »Juga« je popularni izraz za kulturni/etnični/politični/nacionalni itd. fenomen s polnim imenom Jugoslavija.

v vsej svoji kompleksnosti, zavrteti nazaj, do samih objektivnih danosti (mesto bureka znotraj takratne ponudbe (hitre) hrane in še posebej hrane, ki je bila na razpolago ob najbolj nemogočih urah), ki so iz bureka naredile simbol.

Burekizjave

A ne pozabimo, predmet analize je *burekov več*. In ta – v Marxovi arhitekturi nekakšna burekova vrhnja stavba – se manifestira v zelo različnih oblikah. *Burek več* se izraža tako v jeziku kot v materialnih praksah. Častimo in zaničujemo ga tako z besedami kot z dejanji. Če gremo še korak dlje, opazimo, da *burekov več* gostijo zvočne podobe (recimo komad Alija Ena *Sirni al mesni*), vizualne podobe (isti komad, zapisan na ovitku zgoščenke, ali fotografija bureka v rokah Alija Ena, objavljena v tedniku *Mladina*), pa tudi tisti neposrednemu uživanju namenjeni burek, ki pa ga tudi lahko razumemo kot nekakšno fizično podobo (isti burek v rokah Alija Ena, toda ne s fotografije, ampak izpred bureklokala na Miklošičevi ulici nekega sivega dne v poznih večernih urah). Imamo torej opraviti z govorjenim (v zgornjem primeru zapetim, lahko pa tudi zakletim, zaklepetanim, v mojem primeru zateoretiziranim), pisanim, fotografiranim ali drugače upodobljenim, prehrambenim in verjetno še kakšnim *burekovim več*. Kot bi rekel Roland Barhtes (1990: 151), gre za »različne sisteme, glede na substanco, ki deluje v komunikaciji.«

Burekov več se torej manifestira v nekakšnih burekizjavah. Burekizjava? Burekizjava je izjava, ki vključuje burek različnih substančnih sistemov. Izjava – ta elementarna enota diskurza – pa je, kot pravi Michael Foucault (2001: 32), »vselej dogodek, ki ga niti jezik niti pomen ne moreta nikoli povsem izčrpati«. Izjava torej ne more biti neposredno, brez ostanka, zvedljiva na označevalec, znak, pomen in druge strukturalistične kategorije. To neposredno zvedljivost ji namreč onemogoča prav to, da je vedno tudi dogodek. Dogodek pa enostavno pomeni, hm, da se je pojavila.

Dogodki, izjave tako stopajo v določene regularnosti, tvorijo nize, se navezujejo v določene tipe ponavljanja, vztrajajo in se hkrati spreminjajo skozi ponovitve, formirajo omrežja itd. Izjava je tako nedvomno nenavadni dogodek – nenavadni zato, kot pravi Foucault (2001: 32), »ker je kot vsak dogodek edinstvena, a vendar odprta za ponavljanje, za transformiranje, za reaktiviranje«. Nenavadni dogodek je tudi zato, »ker je vezana ne zgolj na okoliščine, ki jo izzovejo, ter na posledice, ki jih potegne za seboj, temveč obenem in skladno s povsem drugo modalnostjo na izjave, ki ji prehodijo in ji sledijo.«

Nanizajmo dva povsem različna primera sledenja, referencialnosti izjav. Prikličimo (»srbohrvaško«) besedno igro »Volimo Jureka više od bureka.«, ki je nagradila (»slovensko«) veleslalomsko srebrno medaljo Jureta Franka na olimpijskih igrah v Sarajevu leta 1984, in frazem »si burek«, s katerim označujemo umsko betežna, slaboumna, burkaška bitja. V zabavni prilogi časopisa *Večer* (ki je v neki številki podnaslovljena tudi z »burekolozno«) takratni direktor alpskih smučarskih reprezentanc Tone Vogrinec na očitke o neuspehu slovenske reprezentance v Vailu odgovor zaključi z zelo izvirno izpovedjo odnosa do glavnega favorita Jureta Koširja: »Priznam, da volim Jureka više od bureka. Če pa kdo misli, da je Jurek burek, je burek.« (Seveda to niso njegove besede, ampak besede pisca članka, profesionalnega hudomušneža).[4] Pa še drugačen primer

4 Buldožer, Biatlonci na priprave v zmrzovalnik, *Večer*, 17. 2. 1999, 42.

referencialnosti izjav: zmanjšanje maščob oziroma uporaba bolj zdravih maščob v verigi fastfud lokalov Dino burek je izjava, ki je sledila drugim podobnim izjavam. Pred omenjenim podjetjem so to, seveda po svoje, naredili Pekarna Pečjak in drugi burekproizvajalci, prav tako kot tudi številni za njim.

Burekart

Dotaknimo se še diskurzov, tega nasilja nad stvarmi, nasilja, ki je zakrivilo spočetje *burekovega več*, torej, hm, stvarnika *burekovega več*. Toda – v tem burekpočetju ne smemo videti analize diskurzov, ampak analize objekta, ki je diskurzom podvržen. Fokus je torej obrnjen na glavo: ne odkrivamo diskurzivnih pravil, modusov, njihovega notranjega ustroja in drugega, kar je transformiralo objekt, ampak transformacijo, diskurzivno transformacijo objekta samega. Burek torej v tem burekprojektu ni le neka snov, ki je poljubno dodana nekim apriornim konceptom kot ponazoritev, ampak je snov, ki strukturira, konceptualizira, misli tudi samo besedilo. Pa tudi avtorja, dr. bureka, torej mene.[5] In kaj se z objektom, z burekom pod strah zbujajočim nasiljem diskurzov sploh dogaja?

1. Materialno, substančno gledano, diskurzi sprva dematerializirajo objekt. Pravzaprav ga rematerializirajo, postavijo ga v nek drug red materialnosti. Iz prehrambenega bureka naredijo zapisan, govorjen, fotografiran, upodobljen burek. Iz hrane naredijo zvok, zapisana besedila, govorjene besede, fotografije, spletne štose. A diskurzi spremenijo, modificirajo tudi burekovo primarno, prehrambeno materialnost. Naredijo ga manj mastnega, manjšega, spečenega s slovensko skuto ali v obliki naslednjih velikih tiskanih črk:[6]



5 Besedilo je nastalo na podlagi doktorske disertacije *Predmet kot akter? Primer bureka v Sloveniji*, ki je bila obranjena leta 2008 na Univerzi v Novi Gorici (Fakulteta za podiplomski študij, Študijski program Interkulturni študiji – primerjalni študij idej in kultur). Knjiga o *burekovem več* z naslovom *Burek.si. Koncepti/recepti* bo izšla letos pri založbi Studia humanitatis.

6 Avtor fotografije Borut Peterlin, *Mladina*, 16. 9. 2006, 63.

2. In že smo pri naslednji vrsti diskurzivnega nasilja. Diskurzi torej nadalje burek iz reda brezpogojnosti, nedolžnosti, čistosti postavijo na polje označevanja, pomenov, vednosti. To, za burek brez dvoma fundamentalno podjetje, polnilo želodca predela v kulturo. Semiološko rečeno, burek, torej hrano, predmetni svet postavi v red teksta. Naredi ga mastnega, balkanskega, slovenskega, neslovenskega, največjega, vzhodnjaškega, orientalskega, nezdravega, tradicionalnega, plebejskega, čefurskega, postane zakon, sranje, džank, kerub,[7] A.B.S. A.B.S.? Ne, to ni sistem za postopno zaviranje, ampak ime projekta skupine Sloi: Anti burek sistem.

3. Tu pa smo seveda neizbežno pri zadnji vrsti posledic, ki jih diskurzivno nasilje pušča na objektu. S tem, ko je burek postavljen v red kulture, na polje označevanja, je hkrati, brez prave možnosti umika, vržen tudi na politično polje. Burek torej ni (le) objekt v svobodni, lahkotni igri označevanja, ampak dobi moč, postane prepleten, križan z boji za pomene, samoumevnosti, vednosti, resnico. Častijo ga, zanikajo, ne omenjajo, sankcionirajo, spreminjajo, stigmatizirajo, poveličujejo, vključujejo, se o njem šalijo. Ta šala pa se le redkokdaj zgodi, če sploh, v nekem praznem prostoru – prostoru, ki ga ne vzpostavljajo silnice oblasti. Kultura ni, vsaj tako nam govori primer *burekovega več*, oblastno homogen prostor, temveč prostor številnih, kompleksnih, zamotanih oblastnih bojev, spopadov, pretresov, čudnih, nepričakovanih zavezništev, koalicij, diktatur in še marsičesa po oblasti dišečega. O čemer zelo neposredno govori naslov komentarja iz slovenskega časopisnega hegemona *Dela*: *Diktatura kranjske klobase*. Besedilo Borisa Ježa, v naslovu okrancljano s kranjsko klobaso, govori predvsem o evropskih integracijskih procesih, med drugim pa lahko preberemo tudi tole:

> Slovenci se na srečo hranimo s kranjskimi klobasami, vsaj tako se govori, in te dni so neki antinacionalni zanesenjaki pripravili celo nekakšen javni protest proti 'diktaturi kranjske klobase'. To se lepo sliši, kajti zdrava pamet prej namigne proti diktaturi bureka in čevapčičev.[8]

Je več burekov kot klobas?[9]

Literatura

BARTHES, Roland, 1990: *Retorika Starih/Elementi semiologije*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.

FOUCAULT, Michel, 2001: *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.

MARX, Karl, 1979: Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta. V: Karl Marx, Friedrich Engels: *Izbrana dela v petih zvezkih* 3. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MLEKUŽ, Jernej, 2008: *Predmet kot akter? Primer bureka v Sloveniji*. Nova Gorica: Fakulteta za podiplomski študij.

---

7 Če besedo preberemo od zadaj naprej, se zasveti kerub, kar so opazili številni. Seveda tudi glede odnosa do misteriozznega keruba ni bilo soglasja. A kdo bi ga sploh pričakoval?

8 *Delo*, *Sobotna priloga*, 28. 2. 2004, str. 4.

9 Gre za parafrazo rekla »je več dnevov kot klobas«, ki pa vsiljuje razmišljanje v naslednji sociolingvistični smeri: *burekov več* je pridobil moč inkorporiranja, posploševanja pomenov, moč združevanja različnih diskurzov in/ali retoričnih figur. Burek je torej pridobil status nekakšnega močnega označevalca, ki pritegne nove načine rabe. Tako je postal priročen (zdi se, da veliko bolj kot kranjska klobasa, ki jo trenutno raziskovalno grizljam) za različne namene, potrebe, priložnosti.

Urška Kerin
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 070(453.3=163.6):004.738.5:811.163.6'26

Zamejsko časopisje v elektronski obliki kot orodje jezikovnega načrtovanja

Eno od orodij jezikovnega načrtovanja so mediji, med njimi časopisi v elektronski obliki. V prispevku bodo predstavljeni manjšinski elektronski časopisi, v katerih je pogosto jasno izražena narodnozavedna in povezovalna vloga jezika.

One of the tools of language planning is the media, including online newspapers. This contribution will present minority online newspapers in which the role of language in raising national awareness and bringing people together is often clearly expressed.

1 Jezikovno načrtovanje

Breda Pogorelec (1996: 41) pravi, da je jezikovno načrtovanje močno povezano z jezikovno politiko, razume ga kot »poskus razumevanja dejavnosti, povezanih z vzpostavitvijo statusa kakega jezika in njegovim uveljavljanjem kot jezika javnega življenja naroda ali države«. Pogorelčeva deli jezikovno načrtovanje na družbeno (ko gre za načrtovanje statusa jezika) in jezikovno (ko gre za načrtovanje jezikovnega korpusa). Pri obeh vidikih jezikovnega načrtovanja pa igrajo pomembno vlogo mediji. Ti so del sodobnega jezikovnega načrtovanja, tako z družbenega vidika (kamor spadajo država, šola in mediji) kot z jezikovnega vidika (kamor spadajo jezikoslovci in mediji).

Marko Stabej (2006: 313) pojmuje »odločitev za neko spremembo v jezikovni situaciji kot jezikovnopolitično dejanje, določitev poti do cilja in izvedbenih korakov pa za jezikovnonačrtovalno dejanje«. Po njegovem mnenju jezikovno načrtovanje od drugih jezikoslovnih dejavnosti ločuje to, »da neposredno usmerja jezikovno dogajanje v neki jezikovni oziroma politični skupnosti, in sicer zavedno, z določenimi cilji, ki naj bi skupnosti omogočili lažje, boljše, bolj kakovostno sporazumevanje in s tem tudi življenje« (Stabej 2002: 145). Vendar pa naj bi načrtovanje jezikovne in sporazumevalne zmožnosti znalo tudi predvidevati. Zato je pri tem pomembno dobro poznavanje jezikovne in družbene situacije.

2 Informacijske tehnologije in mediji

Uporaba informacijskih tehnologij jezikovno načrtovanje olajšuje, saj so informacije lažje dostopne. Poleg elektronskih verzij normativnih priročnikov, korpusnih zbirk pisnega gradiva, različnih tehnik zbiranja in obdelave podatkov se ponujajo tudi številne informacije, ki so dostopne na internetu. Te informacije so lahko orodja jezikovnega načrtovanja neke skupnosti.

Internetno gradivo, ki ga bom obravnavala, torej elektronske oblike tiskanih medijev, je tudi orodje jezikovnega načrtovanja zamejskih skupnosti. Specifično je v tem, da omogoča javno rabo jezika v elektronski obliki. Tudi na ta način utrjuje pripadnost narodu, narodno zavest ter deluje povezovalno. Mnogi časopisi imajo te ideje poudarjene v svojih predstavitvah. Informacijske

tehnologije pa ponujajo tudi številne prednosti, ki jih izkoriščajo elektronski časopisi, podatki so namreč vseskozi ažurirani in tudi »lahko iščete – razen če vas program namenoma omejuje – po najrazličnejših poteh« (Stabej 2002: 147). Torej so na ta način informacije lažje dostopne in bolj uporabne. »Zaradi različnih navad pripadnikov jezikovne skupnosti mora kvalitetna ponudba obsegati tako tiskane kot elektronske pisne vire.« (Stabej 2002: 147.)

Preko medijev sprejemamo jezik drugače kot v šoli ali preko priročnikov. Njihova posebnost je, da »delajo kot specifične produkcijske organizacije s svojim ustrojem in tehnologijo, z uporabo lastnega jezika in v svojih kategorijah/žanrih ter z medijskimi reprezentacijami nagovarjajo občinstva k obravnavi tem s skrbno premišljenega 'medijskega jedilnika'« (Košir 2003: 190). Zahtevajo torej kritičnega bralca, saj je že sam razpored informacij oziroma novic del medijskega načrtovanja, med drugim tudi jezikovnega. V nadaljevanju bomo skušali ugotoviti tematiko objav v zamejskih elektronskih oblikah tiskanih medijev – štirih italijanskih in enega madžarskega. Opazovali bomo, ali so informacije v slovenskem ali tujem jeziku, ali so v knjižnem jeziku ali narečju, ali je v časopisu predstavljena jezikovnonačrtovalna vloga.

3 Manjšinski mediji

Posebno zanimive za analizo medijev nasploh so skupnosti na stičišču dveh kultur, ponavadi je tam jezikovno načrtovanje še najbolj eksplicitno izraženo, saj opravlja poleg jezikovne funkcije tudi funkcijo ohranjevalca in povezovalca skupnosti. V medijih manjšinskih skupnosti lahko na primer zasledimo daljše uvodnike, ki predstavljajo poslanstvo medijev v preteklosti in danes. Vendar pa je treba biti do nekaterih uvodnikov kritičen. Vesna Mikolič (2004: 17) meni: »Tako v javni kot zasebni sferi prihaja do pogostega preverjanja in revizije narodne pripadnosti ter narodne in jezikovne zavesti /.../. Vendar pa je obravnava vseh omenjenih vprašanj bolj nakljućna kot načrtna, odvisna od trenutnih družbenih okoliščin, največkrat omejena na politično sfero in v tem smislu tudi zlorabljena.«

4 Jezikovno načrtovanje v Italiji

Jezikovno načrtovanje v Italiji komentira Suzana Pertot (2005). Pravi, da jezikovna politika Slovencev v Italiji privilegira družbeno raven (zaščita, raba slovenščine v javnosti ipd.), manjka pa jezikovno načrtovanje na individualni ravni. Ob preučevanju italijanskih medijev res ugotovimo, da so mediji slovenske manjšine v Italiji v primerjavi z mediji drugih slovenskih manjšin najštevilčnejši, jezikovno najbolj raznoliki in namenjeni najširši ciljni publiki. Pogledali bomo elektronske oblike časopisov *Primorski dnevnik*, *Novi Matajur*, *Dom in Novi glas*.

4.1 *Primorski dnevnik*

Primorski dnevnik v elektronski obliki je večinoma pisan v slovenskem jeziku, le del predstavitve je napisan v italijanskem in angleškem jeziku. Na internetnih straneh bralec dobi informacije o nastanku časopisa, njegovi zgodovini, njegovih predhodnikih. V ospredju so politična vprašanja, ki se tičejo italijanske manjšine, dobimo pa tudi informacije o dogajanju pri drugih manjšinah. Časopis je namenjen Slovencem v Italiji, večinoma odrasli publiki.

Primorski dnevnik »iz dneva v dan trka na srca bralcev z opozorilom, da je na tej strani meje del slovenskega naroda, ki se samo zaradi meje, ki ga loči od narodove glavnine, ne sme sramo-

vati svojega jezika, svoje kulture, samega sebe« (Brezigar 1995). Ta nagovor srečamo v predstavitvi dnevnika in izraža nujnost rabe slovenščine tudi izven meja Slovenije, izpostavlja pa tudi povezovalno vlogo dnevnika.

4.2 *Novi Matajur*

Na področju Beneške Slovenije je slovenski jezik šele v zadnjih desetletjih prisoten tudi v javni rabi. V časopisu *Novi Matajur* najdemo članke v slovenskem in italijanskem knjižnem jeziku ter v narečju, osrednjo vlogo ima slovenščina. Tudi omenjeni časopis v ospredje postavlja aktualno politično dogajanje v deželi, pomembno vlogo pa zasedajo kulturne prireditve za Slovence, predvsem za otroke.

Izrecno je v časopisu predstavljena njegova jezikovnonačrtovalna in jezikovnopolitična vloga: »Časopis že 50 let opravlja tri funkcije, ki so še vedno aktualne: informativno, kulturno in povezovalno. /.../ Na njegovih straneh so se generacije beneških ljudi učile pisane slovenske besede in se približevale knjižnemu jeziku. Časopis je dvojezičen, ob standardni slovenščini pa posveča posebno pozornost tudi slovenskim dialektom, od nadiškega do rezijanskega, ki predstavljajo izredno dragocenost in bogastvo.«[1] Jezikovnonačrtovalna vloga pa je izražena tudi v sami vsebini člankov, na primer: »Naš domači slovienski jezik je naša velika bogatija, ki so nam jo pustil naši te stari, an te stari naših te starih /.../ Pridne so tiste učiteljce, meštre, ki zastopejo, kakuo je pametno, de naši otroc bojo le napri znal, al manjku spreguoril kako besiedo, v slovienskem narečju, dialektu.«[2]

4.3 *Dom*

V štirinajstdnevniku, kulturno-verskem listu *Dom* ima italijanska verzija besedil prednost pred slovensko. Tudi tu najdemo besedila v narečju, ki odkrito izražajo potrebno skrb za jezik, kot na primer članek z naslovom *Vsi muoramo ljubiti svoj jezik in zanj skarbieti*.[3] Časopis v elektronski obliki večinoma ni orientiran na aktualno politično ali manjšinsko dogajanje v pokrajini, ampak bolj na kulturne dogodke, prireditve ipd.

Dom je predstavljen kot »periodično glasilo, ki naj bi služilo informativnim namenom znotraj slovenske skupnosti ter kot sredstvo za kulturne izmenjave med narodi obmejnih dežel.«[4] Izrazitejše jezikovnonačrtovalne težnje v njem ni zaslediti.

4.4 *Novi glas*

Tednik Slovencev v Italiji *Novi glas* je opremljen predvsem s prispevki v slovenščini. Tudi v tem časopisu ima prednost pred političnimi novicami predstavitev kulturnih dogodkov, različnih razstav, obeleženj, kipov, ekskurzij, izletov ipd.

Eksplicitno je tudi poudarjeno jezikovno načrtovanje: »Že v ustanovni listini tednika je zapisano, da se mora držati treh temeljev: ohranjanja, gojenja in širjenja slovenske besede in samobit-

1 Http://www.novimatajur.it/main.php?page_id=chi_siamo (9. 5. 2008).
2 Http://www.novimatajur.it/main.php?page_id=articolo&id=301 (9. 5. 2008).
3 Http://www.dom.it/index.php?pag=art&p=1&cat=2&f=int&id=722 (9. 5. 2008).
4 Http://www.dom.it/chisiamo.html (9. 5. 2008).

nosti, zvestobe svobodoljubni in demokratični misli, vse pa naj bo prepojeno s krščanskim etosom. /.../ Namenjen je torej vsem Slovencem, ki smo prepričani, da bomo v sodobnem svetu obstali, samo če bomo ostali zvesti svojemu izročilu, kulturi in lepi materinščini.«[5] In kasneje še enkrat: »Naš izdajatelj zato gleda v prihodnost z optimizmom in upanjem ter si prizadeva, da bi še naprej združeval pripadnike našega naroda z matično domovino prek naše prelepe slovenske besede.«[6]

5 Jezikovno načrtovanje na Madžarskem

Elizabeta Bernjak (2004: 95) meni, da je kljub temu, da je jezikovno stanje v manjšinski skupnosti zaskrbljujoče, »mogoče proces izgubljanja manjšinskega jezika in identitete zaustaviti oziroma zaobrniti s korenitimi jezikovnopolitičnimi sredstvi.« Pri slovenski manjšini v Porabju bi se z ustreznim jezikovnim načrtovanjem dalo ta proces zaustaviti, med drugim tudi z načrtovanjem javne rabe slovenščine v medijih. Poglejmo, kako je s tem v elektronski obliki časopisa *Porabje*.

5.1 *Porabje*

Članki v *Porabju* so v slovenščini in v slovenskem narečju. V ospredju so kulturni dogodki, najdemo pa tudi nekaj političnih tem. Predvsem najdemo lokalne novice, časopis je namenjen širši ciljni publiki, opisani so dogodki z obeh strani meje. Najdemo tudi kritične članke in razmišljanja o družbenem in materialnem položaju tamkajšnjega prebivalstva. Elektronska verzija časopisa, ki je bolj skopa, vsebuje samo nekaj člankov.[7]

6 Zaključek

Štiri italijanske manjšinske časopise in enega madžarskega sem analizirala predvsem zato, ker so pri teh najbolj jasno vidne razlike med jezikovnim načrtovanjem slovenskih manjšin. Če ima v Italiji kljub nedoslednemu izvajanju zaščitnega zakona manjšina pestre in raznovrstne publikacije z odkritim izražanjem jezikovnega načrtovanja, pa na Madžarskem tega ni – obstaja le ena publikacija, ki pa jezikovnega načrtovanja ne izraža odkrito.

Kako medij deluje, kakšne teme poudarja, je mogoče videti tudi preko internetnih objav, saj je izbor »medijskega jedilnika« medijska politika vsakega medija posebej. Tudi raba jezika nam pove, kateremu jeziku daje medij prednost in komu je časopis namenjen. Razen časopisa Dom dajejo vsi obravnavani elektronski mediji prednost slovenščini.

Tudi slovenska manjšina v Avstriji ima dve internetni publikaciji, zgovoren pa je podatek, da slovenska manjšina na Hrvaškem nima niti tiskanega niti elektronskega medija – zgovoren zato, ker se preko medijev kaj hitro pokaže tudi sam položaj slovenske manjšine na nekem ozemlju.

---

5 Http://www.noviglas.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=5&Itemid=32 (9. 5. 2008).
6 Http://www.noviglas.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=33 (9. 5. 2008).
7 Http://www.porabje.hu/pdf/2008_23.pdf (11. 6. 2008).

Literatura

BERNJAK, Elizabeta, 2004: *Izziv prihodnosti za načrtovanje razvijanja manjšinskih jezikov v čezmejni regiji ob slovensko-madžarsko-avstrijski meji.* Http://www.pazu.si/dokumenti/25/2/2004/predavanje_Bernjak_104.doc (27. 4. 2008).
BERNJAK, Elizabeta, 2004: *Slovenščina in madžarščina v stiku*. Maribor: Slavistično društvo.
BREZIGAR, Bojan, 1995: *Uvod iz knjige Primorski dnevnik 1945–1995*. Http://www.primorski.it/zgodovina/uvodslo.html (11. 6. 2008).
KOŠIR, Manca, 2003: Množična občila kot oblikovalci kulturne zavesti. *39. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ur. B. Krakar Vogel. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 187–200.
KRAPŠ VODOPIVEC, Irena, 2005: Poskus kvantitativnega merjenja funkcionalne pismenosti. *Jezik in slovstvo* 50/1. 65–86.
KAUČIČ BAŠA, Majda, 1993: Jezik okolja in jezik šole: Jezikovna politika v Italiji. *Jezik tako in drugače*. Ur. I. Štrukelj. Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje Slovenije.
MIKOLIČ, Vesna, 2004: *Jezik v zrcalu kultur*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.
PERTOT, Suzana, 2005: Mešani zakoni in ohranjanje slovenskega jezika in slovenske identitete. Http://www.slo.at/zso/wissenschaft_sl_more.php?id=683_0_37_0_M (27. 4. 2008).
POGORELEC, Breda, 1996: Jezikovno načrtovanje in jezikovna politika pri Slovencih med 1945 in 1995. *Jezik in čas*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 41–62.
STABEJ, Marko, 2006: Obrisi slovenske jezikovne politike. *Slavistična revija* 54/posebna številka. 309–325.
STABEJ, Marko, 2004: Slovenščina kot drugi/tuji jezik in slovensko jezikovno načrtovanje. *Jezik in slovstvo* 49/ 3–4. 5–16.
STABEJ, Marko, 2002: Slovenščina gre naprej. *Nacionalno, regionalno, provincialno* (*Zbornik slavističnega društva Slovenije* 13). Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

Internetne strani

Http://www.slovenci.it/index.php (27. 4. 2008).
Http://www.novimatajur.it/main.php (27. 4. 2008).
Http://www.noviglas.eu/ (27. 4. 2008).
Http://www.primorski.it/ (27. 4. 2008).
Http://www.dom.it/ (27. 4. 2008).
Http://yellow.eunet.si/yellowpage/1/porabje0.html (27. 4. 2008).
Http://www.porabje.hu/pdf/2007_35.pdf (9. 5. 2008).
Http://www.uszs.gov.si/si/slovenci_v_zamejstvu_in_po_svetu/slovenci_v_zamejstvu/ (27. 4. 2008).

Meta Klinar
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6-3=03=133.1:82.09:070(44)

Prevodi slovenske književnosti v francoščino in odzivi medijev nanje

Ob kronološkem pregledu prevajanja v francoščino je podan opis današnjega položaja slovenske književnosti v Franciji: najodmevnejši roman po številu prodanih izvodov in poznavanju s strani najširše publike je še vedno Bartolov *Alamut*, najbolj znana slovenska pisatelja v Franciji sta Boris Pahor in Brina Svit. V drugem delu so povzeti slovenski in francoski časopisni članki, ki so poročali o izidu prevodov v Franciji, ter njihova primerjava. Slovenski članki ob kratki vsebini navajajo predvsem, kateri tuji mediji so opazili novi prevod in kakšna je bila promocija. V francoskih člankih je več prostora namenjenega sami vsebini književnega dela, pogosta je tudi predstavitev pisatelja ter geografska in politična umestitev njegove domovine. V zaključnem delu je navedenih nekaj idej, kako bi lahko slovensko književnost v Franciji predstavljali v prihodnosti.

Alongside a chronological overview of translations into French, a description is given of the present position of Slovene literature in France: the best-received novel according to numbers sold and familiarity on the part of a widest public is still Bartol's *Alamut*, while the best-known Slovene writers are Boris Pahor and Brina Svit. In the second part, there is a summary and comparison of Slovene and French newspaper articles reporting on the publication of translations in France. In addition to a short summary of the work in question, Slovene articles note mainly which foreign media noticed the translation and how it was promoted. In French articles, more space is given to the actual content of the literary work, while there is often also a presentation of the writer and the geographical and political placement of the country of origin. In the final part, a few ideas are put forward on how Slovene literature could be presented in France in future.

Položaj slovenske književnosti v Franciji

Prvi zabeleženi knjižni prevod slovenske književnosti v Franciji je Cankarjeva črtica *Hlapec Jernej in njegova pravica* (*Le valet Barthélemy et son droit*), ki je leta 1926 izšla pri pariški založbi Artheme Fayard. Temu prevodu so v naslednjih 40 letih sledile 4 knjižne in nekaj revijalnih objav. Večja količina slovenske književnosti je v Francijo prvič pljusknila leta 1965 (štirje prevodi v enem letu), naslednjih 30 let sta v povprečju izhajali po dve knjigi na tri leta. Do izrazitega povečanja števila prevodov je prišlo po osamosvojitvi Slovenije in s tem novim načinom posredovanja slovenske književnosti; v Franciji je tako med letoma 1992–2007 (15-letno obdobje) izšlo 46 samostojnih publikacij slovenske književnosti, medtem ko jih je v prvem, 65-letnem obdobju (1926–1992) izšlo 30.

Trenutno torej obstaja 76 knjižnih prevodov slovenskega leposlovja v francoščino. V samostojnih publikacijah je svoja dela objavilo 43 slovenskih književnih ustvarjalcev. Med njimi dela Borisa Pahorja obsegajo četrtino prevodov proze. Drugi avtor z največ knjižnimi objavami je France Prešeren – 7 knjig, če upoštevamo tudi dvojezične, za njim se s 5 knjigami uvršča Brina Svit, s prevodom manj ji sledita Tomaž Šalamun in Dane Zajc (slednji pokriva poezijo, dramatiko in otroško književnost). Po tri knjižne prevode imajo Ivan Cankar, Drago Jančar in Marjan Manček (stripi). Prevedenih je 12 nekanoniziranih (Blatnik, Hofman, Hudeček, Kovič, V. Levstik, Lipuš, Mavser, Pahor, Rebula, Rudolf, Svit, Terčelj) in 7 kanoniziranih pisateljev (Bartol, Bevk, Cankar, Jančar, Jurčič, Kosmač, Tavčar). V poeziji je razmerje obratno: 10 kanoniziranih pesnikov (Bor, Gradnik,

Kosovel, Novak, Prešeren, Šalamun, Taufer, Vipotnik, Zajc, Župančič) nasproti 4 nekakoniziranim (Debeljak, Messner, Mozetič, Oblak). Kriterij za delitev avtorjev na kanonizirane in nekanonizirane je v tem primeru njihova uvrstitev v šolske učbenike. Vsi avtorji prevedenih dramskih del so že uveljavljeni slovenski dramatiki (Cankar, Jančar, Jovanovič, Zajc).

Najbolj znano slovensko književno delo v Franciji je Bartolov roman *Alamut*, ki je tam izšel leta 1988. Takrat je ravno začela aktivno delovati teroristična mreža: *Alamut* je bil predstavljen kot razlaga filozofije samomorilskih komandosov in njihovega vodje. V letu izida je bil med desetimi najbolj prodajanimi knjigami leta, do danes v francoščini dvakrat ponatisnjen in na podlagi odziva francoskih bralcev preveden še v druge tuje jezike (angleščino, španščino, portugalščino idr.). *Alamut*, doživljajski in filozofski roman o islamskem svetu 12. stoletja, je s svojim uspehom odprl vrata francoskih založb še drugim slovenskih književnikom.

Najbolj slaven še živeči slovenski književnik v Franciji je Boris Pahor. V francoščino ima prevedenih šest romanov in dve zbirki novel. Kot nekdanji interniranec podrobno opisuje trpljenje v koncentracijskih taboriščih in težavno vračanje v življenje po tej izkušnji. Njegova druga, za Francoze zanimiva tema, je soobstajanje več narodov v kozmopolitskem Trstu z vidika pripadnika manjšine. Francozi so Pahorja leta 2001 predlagali za Nobelovega nagrajenca, leta 2007 je prejel tudi najvišje francosko državno odlikovanje, sprejet je bil v red legije časti.

Tretja najbolj znana slovenska književna ustvarjalka je pisateljica Brina Svit (pravo ime Brina Švigelj Mérat). Do danes je v Franciji izšlo pet njenih romanov, od tega je tri napisala neposredno v francoščini. Opredeljuje se za »evropsko pisateljico slovenskega rodu, ki piše v francoščini«. Bralce pritegnejo njeno tenkočutno opazovanje, analiza medčloveških odnosov, večplastnost njenih likov in prefinjen humor.

Primerjava časopisnih odmevov na izide novih prevodov v Franciji

O prevodih slovenske književnosti, ki izidejo v tujini, **slovenski časopisi** običajno poročajo kot o priznanju kakovosti slovenske literature, ki se uveljavlja na mednarodni ravni. Govor je o pomembnosti knjižnih izidov izven Slovenije, o intenzivnosti odziva tuje publike na novo prevedeno delo ter o tem, v katerih tujih medijih je bil novi prevod omenjen, koliko izvodov je bilo prodanih v kolikšnem času itd. Objava prevoda je predstavljena kot dejanje, ki potrjuje kvaliteto slovenske književnosti. Članki podrobno opisujejo vso promocijo: predstavitve na knjižnih sejmih ali branja, na kakšen način je bil predstavljen pisatelj. Časopisno poročanje se osredotoča na izvenliterarne dogodke. Zelo redko je predstavljena tuja založba, še redkeje je omenjeno ime prevajalca ali njegovo delo.

V **francoskem tisku** je v zvezi z nekaterimi prevodi izšlo veliko člankov, ki variirajo od zgolj informativnih reklamnih do natančnejših opisov avtorjevega življenja, dela, mesta v slovenski kulturi ter opisov vsebine in razlage, kaj prinaša zgodba. Velikokrat je dodana opomba o slovenščini kot o enem od jugoslovanskih jezikov ter geografska in politična umestitev Slovenije. Nezaželena stalnica so tipkarske napake (npr. Con brio postane Con Mio, imena in priimki pisateljev so včasih zapisani nepravilno ali brez strešic), vsebinsko je relativno pogosto umeščanje Slovenije v blok za železno zaveso. Redkejše je nerazlikovanje med Slovenijo, Češko in Slovaško. Pri francoskih medijih manj opažene so bile knjige, ki so izšle pri majhnih založbah, kar potrjuje tezo o pomembnosti izbire založbe in njenega načina oglaševanja.

Misli o promoviranju slovenske književnosti v Franciji

Od leta 1992 si za poznavanje slovenske književnosti v Franciji prizadevajo zlasti: prevajalke André Lück Gaye, Zdenka Štimac in Antonia Bernard (slednja do leta 2007 tudi profesorica slovenskega jezika na institutu INALCO v Parizu); kulturni ataše na slovenskem veleposlaništvu v Parizu Liza Japelj; slovenski fotograf v Parizu Evgen Bavčar; profesor in prevajalec Vladimir Pogačnik ter slovenski pesniki in pisatelji, ki živijo ali se redno predstavljajo v Franciji (Brina Svit, Boris Pahor, Tomaž Šalamun, Drago Jančar). Od leta 1999 deluje v Sloveniji Center za slovensko književnost, specializirana ustanova za promocijo slovenske književnosti v tujini. V zvezi s prevodi v francoščino je pripravil izid dveh antologij (proze leta 1994 in poezije leta 1996) ter organiziral bralne turneje sodobne slovenske književnosti v Marseilleu, Bruslju in Parizu. Vključen je tudi v mednarodni program pri reviji Transcript. Drugi vir podpore za prevajanje in izdajanje slovenske književnosti v tujini je Trubarjev sklad, ki je skupna akcija Društva slovenskih pisateljev, Slovenskega centra PEN in Centra za slovensko književnost.

Za boljšo sliko o posredovanju slovenske književnosti v Franciji moramo vedeti, kako in kje je slovenska literatura dostopna. Skoraj vsa prevedena dela so dosegljiva v Francoski narodni knjižnici, večina novejših slovenskih romanov tudi v splošnih knjižnicah. Ostaja vprašanje, ali so posredovana dela primeren izbor za predstavitev. Na seznamu prevodov so dela tako slovenskih klasikov kot sodobnih knjižnih ustvarjalcev, od poezije, proze, mladinske literature do potopisov. Bogata izbira spodbuja k misli, da je izbor ustrezen za najširšo bralsko publiko, kjer vsak lahko najde kaj za svoj okus. Tehtno vprašanje pa je, kaj prevajati v prihodnje. Osrednje prizadevanje naj ne bo usmerjeno toliko v to, česa v sedanjem izboru primanjkuje (dramatika, denimo, je šibko predstavljena), ampak, po kakšni literaturi je v tem bralskem okolju največ povpraševanja; izvesti bi bilo treba analizo sodobnega francoskega bralskega okusa in se s tem v zvezi odločiti za prevod določenega dela.

Na podlagi že objavljenih prevodov v Franciji bi bilo treba preučiti, katera dela so bila tujim bralcem všeč in zakaj. Če bi vedeli, kako prevode umetniških besedil iz malih književnosti razumejo bralci velikih književnih sistemov, bi lahko iskali nove načine, kako take prevode ponuditi bolj učinkovito. Kanonizirana besedila slovenske književnosti nimajo zagotovila, da bodo enako všeč tudi tujim bralcem, praksa kaže celo na nasprotno (neodzivnost na prevoda *Visoške kronike* ali *Kaplana Martina Čedermaca*).

Na sprejetost dela v novem okolju vplivajo besedilni in nebesedilni dejavniki. Med prve spadajo: sama izbira dela za prevod, njegove slogovno-jezikovne značilnosti in možnosti prevoda. Nebesedilni dejavniki pa so: okolje, v katerem se predstavlja književno delo, mesto pomembnosti literature v tem okolju, obdobje objave in zunajjezikovni dogodki v tistem času, splošno zanimanje širše javnosti, izbira založbe in njen način oglaševanja, konkurenca, interes medijev, pojavljanje na knjižnih sejmih. Na izbor besedil za prevajanje vplivajo tudi urednikov literarni kanon, statusa ciljne in izhodiščne kulture in jezika, osebni okus posrednika ali prevajalca itd. Nebesedilni dejavniki so za uspeh posameznega dela vse pogosteje ključnega pomena.

V Parizu je nekaj ustanov, ki so specializirane za predstavljanje vzhodnih, majhnih ali neevropskih književnosti, ali pa so žanrsko opredeljene (samo za poezijo ali samo gledališče); ena od takih ustanov, v kateri bi lahko predstavljali slovensko književnost, je Maison d' Europe et d' Orient

– knjigarna, založba, galerija in dvorana, ob ustanovitvi osredotočena na predstavljanje umetnikov »od Kavkaza do Balkana«. V njeni založbi sta izšli drami Jovanovića in Jančarja, pod njenim okriljem je tudi potekala bralna uprizoritev *Osvoboditve Skopja* leta 2001. Maja 2008 je bila v njej tudi razstava del slovenskih fotografov. Lahko bi jo pogosteje uporabili za gledališke predstave ali kot založbo.

Da bi dobili večje število prevodov in s tem knjižnih izdaj, bi bilo smiselno razmisliti o posrednem prevajanju iz slovenskega jezika ali o soprevajanju. Prva možnost je dobrodošla, ker je količinsko več slovenske književnosti prevedene v angleščino ali nemščino, prevajalcev v francoščino iz angleščine pa ne manjka. Druga možnost pa je lahko predstavljena kot uvajanje za nove prevajalce, ki bi si »pod mentorstvom« soprevajalca pridobili potrebno znanje in izkušnje, da bi pozneje lahko delovali samostojno.

Slovenska književnost zbuja pri naslovnikih tako zanimanje, ki je proporcionalno z njenim pomenom in prispevkom v svetovno književnost. Popularnost ni v vzročno-posledičnem razmerju s kvaliteto literarnega dela. Realno se zelo malo ljudi zanima za svetovno klasiko in tako je lažje razumljivo, da poznavanje književnosti majhnih narodov ostaja domena ozkih strokovnih krogov in najzahtevnejše publike. Najboljša promocija pa je dobra književnost sama.

Viri in literatura

BERNIERE, Cecile, 1988: Lire Alamut. *Lutte ouvriere*, 6. 9. 1988.

BRATOŽ, Igor, 2006: Naključja na različne načine. *Delo*, 2. 8. 2006.

DOLAR, Mladen, 2002: Zgodba o uspehu? *Delo*, 3. 6. 2002.

GROSMAN, Meta, 2004: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

HORVAT, Jože, 1995: Pogovor s tržaškim pisateljem Borisom Pahorjem: Priznavanje raznovrstnosti – pogoj evropske enotnosti. *Delo*, 30.11. 1995.

JAKLIČ, Tanja, 2003a: Iz idealnega kraja za vprašanja o sebi. *Delo*, 27. 5. 2003.

JAKLIČ, Tanja, 2003b: Kako so avtorske pravice za Bartolov roman pristale pri francoskem založniku »za vse čase«. *Delo*, 9. 4. 2003.

LEILER, Ženja, 2006: O razlogih srca. *Delo*, 23. 6. 2006.

MAHNIČ, Joža, 2001: Nagrada za prevod Pahorjevega romana. *Delo*, 12. 12. 2001.

MAISON, Olivier, 2001: Bin Laden a deja existe. *Marianne*, 12. 11. 2001.

MAŠANOVIČ, Božo, 1995: Primerjava z velikimi imeni: Francozi odkrivajo Borisa Pahorja. *Delo*, 16. 9. 1995.

MILEK, Vesna, 2006: Kot bi ti nekdo natočil liter in pol čiste emocije. *Delo*, *Sobotna priloga*, 24. 6. 2006.

MARKIČ, Jasmina, 2007: Alamutova popotovanja po Iberskem polotoku. *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja (31. ZDSKP)*. Ur. M. Ožbot. 124–137.

NAGLIČ, Miha, 2003a: Nič ni resnično, vse je dovoljeno? *Delo*, 22. 2. 2003.

NAGLIČ, Miha, 2003b: Sedemdeseterica svetovnih Slovencev. *Delo*, 18. 1. 2003.

OŽBOT, Martina, 2001: Problemi posredovanja slovenskih literarnih besedil v tuje kulture. *Prevajanje Prešerna (26. ZDSKP)*. Ur. M. Ožbot. 388–394.

PASCAL, Dominique, 2006: Lu et conseille. *Page des libraires*, mars 2006.

SOBAN, Branko, 2007: Umetnost spominjanja, veščina potešitve. *Delo*, *Sobotna priloga*, 10. 3. 2007.

ŠULIGOJ, Boris, 2008: Novele Borisa Pahorja v nemščini. *Delo*, 20. 2. 2008.

TADEL, Boštjan, 2003: Prijetno popravljanje zamude. *Delo*, 19. 6. 2003.

ZLOBEC, Marijan, 2003: Pahorjevi prodori v svet. *Delo*, 22. 11. 2003.

ZLOBEC, Marijan, 2008: Slovenija kot kulturna in razvita Švica. *Delo*, *Polet*, 27. 3. 2008. 12–15.

Ekskurzija

Prevc Megušar

Predstavitev avtoric in avtorjev

Ana Prevc Megušar
Gimnazija Škofja Loka
UDK 908(497.4 Škofja Loka)

Po poteh *Cvetja v jeseni*

Škofja Loka, tisočletno mesto z najbolje ohranjenim srednjeveškim jedrom v Sloveniji, leži na sotočju Poljanske in Selške Sore. Je upravno, gospodarsko in kulturno središče širšega območja, ki je nastalo in se razvilo na prehodu Sorškega polja v Škofjeloško hribovje pod strmim Lubnikom (1025 m) ter ob križišču cest proti Kranju, Ljubljani ter v Poljansko in Selško dolino. Zgodovinsko je mesto zaznamovalo škofovsko gospostvo s sedežem v Feisingu, ki je tu predstavljalo oblast celih 830 let. Danes je Škofja Loka turistično mesto z bogato naravno, kulturno in umetnostno dediščino. Med ljudskimi obrtmi najbolj izstopa peka »loškega kruhka«, med pomembnejšimi prireditvami pa sta oživitev Škofjeloškega pasijona in Venerina pot. S Škofjo Loko, predvsem pa s Poljansko dolino, je bil močno povezan tudi slovenski pisatelj Ivan Tavčar.

Škofja Loka, a thousand-year-old town with the best preserved medieval centre in Slovenia, is situated at the confluence of the Poljane and Selca tributaries of the River Sora. It is the administrative, economic and cultural centre of a wider area, which was established and developed where the lowland Sorško polje runs into the Škofja Loka hills beneath the steep Lubnik (1025 metres), at the intersection of roads leading to Kranj, Ljubljana, and the Poljane and Selca Valleys. Historically, the town was marked by its belonging to the Freising Bishops, who ruled here for 830 years. Nowadays, Škofja Loka is a tourist town with a rich natural, cultural and artistic heritage. Among its folk crafts the most outstanding is the baking of »loški kruhk« (Loka bread), while the most important events are the re-enactment of the Škofja Loka Passion and the Venus Trail. The Slovene writer Ivan Tavčar was closely connected with the town and, above all, with the Poljane Valley.

1 Škofja Loka z okolico



Škofja Loka zavzema posebno mesto v slovenski zgodovini zaradi škofovskega gospostva, ki je imelo oblast na tem ozemlju nepretrgoma celih 830 let (od 973–1803). V stoletjih je omenjeno gospostvo s sedežem v Freisingu na Nemškem v svojem območju oblikovalo poseben način življenja, vplivalo na mišljenje ljudi ter tudi na kulturni in gospodarski razvoj.

Cehovsko dejavnost preteklih stoletij in živahno obrt je nadomestila industrija (elektrotehniška, lesna, tekstilna, klobučarska, kovinska). V mestu je sedež občinskih upravnih uradov, tu so osnovne šole, gimnazija, srednje strokovne in višja strokovna šola, ljudska univerza, glasbena šola, muzej, arhiv, galerije in knjižnica.

V naravno in umetnostno bogatem okolju pa so že od nekdaj delovali številni priznani umetniki, književniki in znanstveniki, ki so ustvarili bogato kulturno dediščino Škofje Loke in njene okolice.

2 Zgodovina mesta

Leta 973 je cesar Oton II. staro naselje Loka, vso Selško in večji del Poljanske doline in Sorškega polja podelil Freisinškemu škofu Abrahamu. Freisinški škofje so kraj zaradi ugodne strateške in prometne lege izbrali za upravno središče svoje nove posesti. Cesar Oton III. je dal škofom pravico kovati denar, pobirati mitnino in trgovati. Kot trg Loko prvič omenjajo leta 1248, kot mesto pa leta 1274. Za boljšo obrambo mesta so dali škofje v 11. in 12. stoletju na vzpetini Krancelj zgraditi obrambni stolp in grad. V 14. stoletju so mesto zaščitili z obzidjem, skozi katero je vodilo petero vrat, zavarovanih s stražnimi stolpi, in je v veliki meri ohranjeno še danes.



Škofjeloški grb – zamorec s krono

Ena od legend pripoveduje, da je zemljiški gospod Abraham, doma z Bavarskega, s svojim služabnikom zamorcem potoval po Poljanski dolini. V temni hosti sta naletela na velikanskega medveda. Knez Abraham je obstal, zamorec pa je nategnil lok ter medveda pokončal. Gospodar je slugo objel in dejal: »Rešil si mi življenje, služabnik. Za tvoje junaštvo te bom nagradil, da bodo še pozni rodovi vedeli, kakšen junak si bil.« V zahvalo je dal v mestni grb naslikati glavo zamorca. Na obodu pečata iz 14. stoletja je napis: SIGILLUM CIVITATIS LOK – pečat mesta Škofja Loka.

Loško posest sta namesto škofa upravljala oskrbnik, imenovan tudi glavar, in kaščar, ki je oskrboval veliko kaščo in gospodaril z naturalnimi dajatvami. V srednjem veku je bila v mestu močno razvita trgovina. Pravico do trgovanja so imeli meščani, podeželski podložniki so smeli prodajati le svoje pridelke. Prebivalstvo mesta in okolice se je ukvarjalo s številnimi obrtmi, iz katerih so se proti koncu srednjega veka razvila močna obrtniška združenja – cehi. Njihove listine, pečatnike, izveske, bandere in cehovske skrinje hrani razstavljene Loški muzej.

Mesto je v svoji zgodovini doživelo napade, kuge, požare in potrese. Močan potres je leta 1511 hudo poškodoval mesto, vendar ga je škof Filip kmalu obnovil. Od tedaj se je podoba Škofje Loke le malo spreminjala. Staro mestno jedro tvorita zgornji Mestni trg ali Plac in Spodnji trg ali Lontrg, nad katerima gospoduje Škofjeloški grad.

Škofja Loka je bila v srednjem veku stičišče kulturnih in gospodarskih tokov med Furlanijo in notranjostjo slovenskega ozemlja (freskanti, kiparji, stavbeniki). Prvi loški učitelj se omenja leta 1271. Samostan klaris s cerkvijo je v Škofji Loki deloval od leta 1352 do 1358. Leta 1782 so na mesto klaris prišle uršulinke. Te so imele šolo za dekleta, pred drugo svetovno vojno pa na gradu učiteljišče. V drugi polovici 19. stoletja in v začetku 20. stoletja se je začelo bogato društveno delovanje: ustanovili so čitalnico, katoliško prosvetno društvo, sokolsko društvo, Ljudsko hranilnico in posojilnico, gasilsko, planinsko in muzejsko društvo.


Škofjeloški grad z obzidjem

3 Sprehod po starem mestnem jedru

Srednjeveško mesto ima izrazit pravokoten tloris. Na naravnih terasah stojita Gornji in Spodnji trg, nad njima je grad, med njima pa kraljuje nekaj ozkih ulic.

Spomenik Agate in Jurija iz Tavčarjeve Visoške kronike stoji na desni strani ceste, ki pelje v Selško dolino. Je delo loškega rojaka Toneta Logondra.

Kapucinski samostan s cerkvijo iz 1707–1713. Cerkev je preprosta stavba s tremi kasneje dozidanimi kapelami. V cerkvi, križnem hodniku in knjižnici hranijo slike domačih slikarjev (J. A. Tuška, J. Šubica, M. Sternena) in znameniti Škofjeloški pasijon.

Kamniti ali kapucinski most. Zgraditi ga je dal škof Leopold sredi 14. stoletja. Usoda je hotela, da je ta isti škof med jahanjem po mostu, ki je bil brez ograje, s splašenim konjem vred padel v reko in utonil. Most je bil zgrajen iz rezanega kamna v polkrožni obliki. Leta 1888 so ga obnovili in opremili z železno ograjo, sredi nje pa postavili kip sv. Janeza Nepomuka z loškim grbom na podstavku. S svojo častitljivo starostjo nad 600 let je Kapucinski most eden najstarejših spomenikov tovrstne gradnje v srednji Evropi. V srednjem veku so ob mostu stala Selška vrata s stražnim stolpom.



Kamniti most

Homanova hiša je meščanski dvorec, ki je sestavljena iz treh poslopij. Hiša je bila prenovljena po potresu leta 1511 v gotskem slogu z nekaj renesančnimi elementi. Prenovo dokazuje tudi letnica 1529 na konzolnem pomolu s kamnito bradato glavo in kranjskim grbom. Ob restavriranju zunanjosti so se pokazale tudi freske srednjeveškega vojščaka in sv. Krištofa ter drugi okraski iz 16. stoletja. V gostilno nad slaščičarno je rad zahajal tudi slikar impresionist Ivan Grohar, ki je od tod naslikal znamenito Loko v snegu.



Homanova hiša

Cerkev Sv. Jakoba je poznogotska dvoranska stavba, zgrajena leta 1471 na temeljih vsaj dvesto let starejše manjše cerkve. Podporni osmerokotni stebri jo delijo v tri enako visoke ladje z zvezdastim obokom. Rebraste loke povezujejo številni sklepniki, na katerih so reliefi cehovskih in oltarnih patronov. Po potresu so pozidali novi prezbiterij in leta 1532 mogočen zvonik. Od dragocenosti je treba omeniti renesančni oltar sv. Katarine iz črnega marmorja iz leta 1694 in sliko Kristusa na Oljski gori s konca 17. stoletja. Del opreme sta v novejšem času dodala Slavko Pengov (freska na slavoločni steni) in Jože Plečnik (lestenci in krstilnica), slikana okna v prezbiteriju in ladji pa so delo Staneta Kregarja.

Stari Rotovž. Nekdanja mestna hiša je najmarkantnejša stavba Mestnega trga iz 16. stoletja. To je bil sedež predstavnikov javnega loškega življenja, z mestnim sodnikom na čelu. Na pomembno mesto v zgodovini nas na vsakem koraku opozarjajo slikarski in arhitekturni elementi stavbe. Portal, veža in vrata so še gotski, arkadno dvorišče pa je renesančno. Ko so stavbo leta 1972 restavrirali, so se na fasadi pokazale baročne freske, slike stebrov, cvetlic in raznih figuralnih motivov.

Marijino znamenje je baročno znamenje s tremi kipi, ki ga je mesto dalo postaviti leta 1751 v zahvalo za odvrnitev od kuge in ognja. Podstavek v obliki oltarja in steber z jonskim kapitelom sta izdelana iz loškega konglomerata.

Med drevesi na Mestnem trgu stoji kamnit vodnjak, ki so ga postavili leta 1883. Izdelan je v obliki kvadratne prizme z dvema školjkama ter dodanim okrasnim vrčem in mestnim grbom.

Kašča je ena najbolj častitljivih starin v mestu. V prvotni obliki je stala že pred potresom leta 1511. Po ukazu škofa Filipa je bila temeljito obnovljena, kar lahko preberemo na poznogotski, renesančno oblikovani reliefni plošči s škofovim grbom, ki je vzidana na fasadi kašče. Poleg gradu je bila kašča najpomembnejše poslopje zemljiških gospodov, saj so v njej shranjevali vse naturalne dajatve. Upravljal jo je poseben škofov uradnik – kaščar. Kašča je bila takrat del mestnega obzidja. Danes je v stavbi stalna galerija akademskega slikarja Franca Miheliča, v kleti pa dobra pivnica in vinoteka.


Marijino znamenje

Škofjeloški grad. Prvotni grad so zgradili freisinški škofje, gotovo že kmalu po prejemu loške posesti. V listini iz leta 1202 je naveden kot zelo trden grad (*castrum firmissimum*). Grad je bil sedež oskrbnika ali glavarja, v njem je stanoval škof, kadar je prišel pogledat svoje gospostvo. Ob potresu leta 1511 je bil grad skoraj povsem porušen, škof Filip pa ga je dal obnoviti. Leta 1890 so grad prevzele uršulinke, 1892 so porušili osrednji stolp in grajsko obzidje na zahodni strani. Pozneje je grad služil različnim namenom, od leta 1959 je v njem Loški muzej. Zbirke loškega muzeja prikazujejo arheološko, zgodovinsko, prirodoslovno, etnološko in likovno preteklost mesta in nekdanjega loškega gospostva. Bogata je predstavitev cehov, med njimi medičarjev, ki so izdelovali znamenite medenjake, t. i. loške kruhke. Muzej ima zbirko znanih domačih umetnikov, med njimi bratov Šubic, Riharda Jakopiča, Mateja Sternena, Ivana Groharja, Matija Jame in drugih. Na gradu je tudi Tavčarjeva soba, kjer je razstavljeno pohištvo z Visokega, med drugim tudi »železna skrinja« v kateri so Visočani hranili denar in listine, ki so pisatelju budile domišljijo ob njegovem pisateljevanju.

4 Kulturna dediščina v okolici - Cerkev Marijinega oznanjenja v Crngrobu

Cerkev Marijinega oznanjenja je eden najpomembnejših umetnostnih spomenikov v Sloveniji. Prvotno romansko cerkev iz 13. stoletja so večkrat povečali in polepšali, v 14. in 15. stoletju tudi razširili. V 16. stoletju so zgradili sedanji dvoranski prezbiterij s stebri in rebrastim obokom in ob njem zvonik. V 19. stoletju so cerkvi dozidali novogotsko lopo.

Pročelje pod lopo krasijo deloma zakrite freske Kristusovega trpljenja iz 14. stoletja, ki so delo furlanskih mojstrov; na pročelju je znana slika sv. Nedelje iz delavnice Janeza Ljubljanskega (ok. 1460), na južni zunanji steni pa slika sv. Krištofa. V notranjosti predstavljajo najstarejše freske Marijin ciklus. Ob prehodu iz ladij so štirje zlati oltarji iz 17. stoletja, med katerimi je najlepši Martinov. Ob njem visi rebro Ajdovske deklice, ki je v resnici kitovo rebro. V svetlem prezbiteriju dominira velik Marijin »zlati« oltar iz 17. stoletja.


Cerkev Marijinega oznanjenja

5 Tri prepoznavne loške znamenitosti

Mali kruhek

»Ta mal kruhk«, »lošk kruhk«, »meden kruhk« so izrazi za medeno pecivo, imenovano »mali kruhek«. Narejeno je iz ržene ali bele moke, medu, popra, cimeta, nageljnovih žbic in pepelike. Testo za mali kruhek se oblikuje s pomočjo izrezljanega lesenega modela, lahko pa tudi ročno. V Škofji Loki, Stari Loki in Sv. Duhu so delali kruhek samo z modeli in prijelo se ga je ime »loški kruhek«. V Selški dolini, zlasti Železnikih, Dražgošah, delno tudi v Poljanski dolini pa so ga izdelovali na oba načina. Ročno izdelan mali kruhek, narejen iz bele moke, se danes imenuje »dražgoški kruhek«.

S peko kruhkov, oblikovanih z modeli, so se že v začetku 18. stoletja ukvarjale klarise, kasneje pa uršulinke. Ločani so te kruhke zato poimenovali kar »nunski lect«. Do srede 18. stoletja je bilo to pecivo namenjeno predvsem cerkveni in posvetni gosposki ter meščanom. Ker pa so se pri redovnicah učila kuhanja mnoga dekleta, se je peka kruhka prenesla tudi med ostalo prebivalstvo. Peka kruhka je v 19. stoletju doživela svoj razcvet, nato pa vedno bolj nazadovala in do danes že skoraj zamrla.

Mali kruhek so ljudje pekli predvsem ob cerkvenih praznikih, tako ob svetem Miklavžu, božiču, novem letu, Svetih treh kraljih pa tudi ob semanjih dneh, raznih žegnanjih in godovih. Primeren je bil kot svatovsko darilo, kot dar na žegnanjih pa tudi po domovih. Tako so ga ob cerkvenih praznikih ženske s košarami in koši ponujale po Poljanski dolini in še južneje do Polhovega Gradca, po Selški dolini pa do Martinj Vrha, Davče in tudi v Kropi, Radovljici ter na Bledu.

Danes predstavlja mali kruhek turistični spominek, praznično darilo, vse bolj pa tudi poslovno darilo.

Škofjeloški pasijon

Škofjeloški pasijon (*Processio Locopolis*) je dramsko besedilo, ki ga je leta 1721 napisal loški kapucin, pater Lovrenc Marušič oziroma oče Romuald. Predstavlja najstarejše ohranjeno dramsko besedilo v slovenščini, hkrati pa tudi edino ohranjeno evropsko pasijonsko režijsko knjigo iz baročnega obdobja. Poleg pridig Jerneja Basarja, Janeza Svetokriškega in Rogerija Ljubljanskega predstavlja najznamenitejše delo slovenske baročne književnosti. Sestavljeno je iz verzificiranih dramatičnih in liričnih monologov ter (verjetno 5) zborovskih spevov (869 rimanih šest- do dvajsetzložnih verzov, od teh 15 v nemškem jeziku). Jezik je starološko narečje, zato lingvisti domnevajo, da so pri izdelavi besedila očetu Romualdu (po rodu Primorcu) pomagali domačini.



Prizor ob uprizoritvi *Škofjeloškega pasijona*

Pasijon je zasnovan kot procesija, ki se ustavlja na določenih točkah Škofje Loke. Namen uprizoritev je bil nagovoriti gledalce, pretresene nad Kristusovim trpljenjem, ki so ga povzročili njihovi osebni grehi, k spreobrnitvi v življenje brez greha, kakor so to storile mnoge svetopisemske (npr. David) in svetniške osebnosti (npr. Hieronim), pa tudi prebivalci vseh tedaj znanih celin

(Evrope, Amerike, Azije in Afrike). Na čelu sprevoda je stopala zmagoslavna smrt in opozarjala ljudstvo na minljivost tega sveta.

Smrt:
Jest sem ta grenka smrt jemenvana,
Od teh visokih nebes na ta svet poslana.
Jest imam té papeže, škofe, korarje inu kardinale,
cesarje, firšte, hercoge, grofe inu mogočne krale,
tudi vse, kar živi na sveti,
imam pod moja oblast vzeti.
Ah, vi grešniki, skuste vaše oči odpreti
ter pomislite, kar živi, more enkrat umreti.
Doklér ste vi Božja zapoud prelomili,
zatu ste vi pod moja oblast stopili.
Smrtno britkust morete vi nositi
Inu skuzi to ojštro sulco prebodeni biti.
(Odlomek iz *Škofjeloškega pasijona*)

V 18. stoletju so prireditve denarno omogočili kapucini, bratovščina presvetega rešnjega telesa, verniki in država. Prva izvedba pasijona je bila prirejena kot spokorna procesija na veliki petek (petek pred veliko nočjo) 11. aprila 1721, enkrat letno so ga izvajali do leta 1751. Zaradi finančnih težav ga je leta 1768 odpravil goriški nadškof. Po dveh stoletjih je bil *Škofjeloški pasijon* ponovno predstavljen leta 1936 v okviru obrtno-industrijske razstave na dvorišču šole v Škofji Loki, v izvirni zasnovi (po mestnih ulicah) pa leta 1999 in 2000.

V priredbi Mete Hočevar je pasijon leta 2000 uprizoril tudi ansambel SNG Drama Ljubljana. Naslednja uprizoritev pasijona v Škofji Loki je predvidena za leto 2009, v vmesnem času pa se pojavljajo tudi nekatere predstavitve in razstave slik tega dogodka. V okviru nacionalnih izmenjav je *Škofjeloški pasijon* vsakoletni projekt tudi na Gimnaziji Škofja Loka.

Škofjeloški pasijon je uglasbil slovenski skladatelj Alojz Srebotnjak. S pasijonsko procesijo pa se srečamo tudi v literaturi: pisatelj Ivan Pregelj jo je opisal v noveli *Vesela ekloga*, zanimivo pa se s procesijo sreča tudi Jančarjeva junakinja Katarina, ko se vrača s svojega romanja v romanu *Katarina, pav in jezuit*.

Venerina pot – srednjeveški dnevi

Venerina pot je velik mednarodni zgodovinsko-kulturno-turistični projekt, v katerega se Slovenija in z njo tudi Škofja Loka vključuje že četrto leto. Je ena od možnosti in priložnosti obuditi staro mestno jedro in mu vrniti vsaj delček nekdanjega življenja.

Vsako leto zadnji vikend v juniju atriji, hodniki, cerkve in kapele v Škofji Loki postanejo prizorišča mnogih koncertov. Na Mestnem trgu se odvija letni mestni sejem, na katerem se predstavljajo številni mojstri in rokodelci z obrtmi, ki so že skoraj utonile v pozabo. Obiskovalci lahko kupujejo izdelke, ki niso na voljo prav vsak dan, si ogledajo, kako se izdelujejo škofjeloški papir, loški in dražgoški kruhek, kako se na kolovratu predejo lanene niti, tiskajo rute, pri delu lahko vidijo kali-

grafe, lončarje, rezbarje in se seznanijo z različnimi spretnostmi kot npr. čipkarstvom, ročnim tkanjem in pletarstvom.

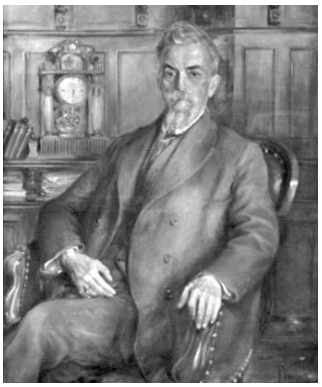
Tržnico spremlja veliko zanimivih dogodkov: nastopa bruhalec ognja, mečevalec, mali gledališki prizori predstavljajo vklenitev v klado in podobne reči, prepevajo se srednjeveške pesmi in balade, mestni klicar naznanja, kaj vse se bo dogajalo v Škofji Loki. Obrtniki in drugi rokodelci so ob tej priložnosti odeti v prave srednjeveške obleke. Po mestu pa se sprehajajo in kupujejo čisto pravi kmetje, mestni gospodi in gospe, mestne gospodične in gospodiči.



Venerina pot

6 Po poti Tavčarjevih povesti in romanov

S Škofjo Loko, predvsem pa s Poljansko dolino, je bil močno povezan tudi rojak, slovenski pisatelj Ivan Tavčar. Domišljijo so mu budile naravna lepota, zgodovina krajev in usoda ljudi. Tako je v širše loško okolje postavil nekaj svojih najlepših romanov in povesti: *Visoško kroniko*, *Grajskega pisarja*, *Vita vitae meae*, *Cvetje v jeseni*, *V Zali*. Pokrajino pa so Slovencem približali tudi slovenski filmi, ki so bili po Tavčarjevih zgodbah posneti v teh krajih: *Amandus*, *Ljubezen nam je vsem v pogubo* in *Cvetje v jeseni*.



Ivan Vavpotič: Portret Ivana Tavčarja

V Škofji Loki se združujeta Selška in Poljanska Sora. Na sotočju so v *Visoški kroniki* nesrečno Agato preizkušali z vodo in prav tu je bila odločena tudi Izidorjeva ljubezenska usoda. Na ta odlomek *Visoške kronike* nas ob cesti, ki pelje v Selško dolino, spominja kip Agate in Izidorja, delo loškega kiparja Toneta Logondra.

Na gradu so v Tavčarjevi sobi razstavljeni pisateljevi portreti, diplome, slike rojstne hiše in dvorca na Visokem, pisalna miza, del stare knjižnice ter železna skrinja z različnimi dokumenti, ki jo je Tavčar kupil skupaj s Kalanovo domačijo.

Dokumenti in zapiski iz omenjene skrinje so predstavljali navdih Tavčarjevemu ustvarjanju. Tako mu je skrinja med drugim dala navdih za prizor v *Visoški kroniki*, v katerem mali Izidor ob odprti skrinji pobere cekin in mu oče Polikarp za kazen odseka mezinec.

Dobršen del *Visoške kronike* se dogaja v gradu in okrog njega. Na sredi sedanjega dvorišča je nekoč stal visok stolp, v katerem so bile grajske ječe, ki jih je Mihol Schwaiffstrigh razkazoval Izidorju. V *Visoški kroniki* oživi tudi znamenita loška kašča, v kateri je graščinski oskrbnik shranjeval dajatve podložnikov in jih potem drago prodajal meščanom. Proti takšnemu izkoriščanju v romanu ostro nastopi Jernač Schiffrer, »pravdarski vojvod loških podložnikov«.

Na poti v Poljansko dolino, še pred Tavčarjevo domačijo na Visokem, na terasastem pomolu, pomaknjenem nad reko in cesto, stoji za taborskim obzidjem **cerkev sv. Volbenka**. Cerkev je s svojim pročeljem in dvema stolpoma po mnenju umetnostnega zgodovinarja Naceta Šumija eden

najlepših dokumentov zgodnjega baroka na Slovenskem. Stavba izvira iz druge polovice 17. stoletja, iz istega časa so tudi leseni »zlati« oltarji. Notranjščina je dragocena zaradi živobarvnih oltarnih slik Janeza Šubica. Glavno sliko sv. Volbenka je izdelal Alojz Šubic leta 1891 v Münchnu.



Cerkev sv. Volbenka

Na **Visokem** listine že v 13. stoletju omenjajo tri kmetije. Veliko Kalanovo domačijo je Tavčar leta 1893 kupil in preuredil v počitniški dvorec. Tu je 30 let letoval, hodil na lov, snoval svoja literarna dela. Pritegovala ga je usoda Kalanovega rodu, o kateri so pripovedovali domačini in so jo izdajale stare listine, shranjene v železni skrinji. Domišljijo so mu vzbujali sam dvorec s »škofovo« sobo, obednica s freskami, štukaturni strop, starinske slike in knjige, iz česar se je povsod izražala gosposkost in veljavnost hiše.



Dvorec Visoko

Na robu travnika ob dvorcu sameva bronast kip pisatelja. Tavčar je pokopan v grobnici vrh terase na robu gozda. Mogoče je prav na tem kraju polegal stari bolni Izidor Khallan, davni gospodar Visokega, ki mu je Tavčar v *Visoški kroniki* položil v usta lepe besede o domači zemlji, v kateri zdaj sam leži:

> Vsa preteklost izginja, kakor izginja dih s stekla, in ostaja mi edinole sladka zavest, da sem zopet na svoji domači zemlji, ki me objema, kakor objema mati svojega otroka ali kakor objema nevesta svojega ženina ...

Z Visokega se peljemo proti Poljanam, zavijemo desno ter se vzpnemo v Dolenčice, kjer je bil rojen slovenski slikar Anton Ažbe. Skozi Javorje nas pot pelje proti **Malenskemu vrhu** in **cerkvi Marijinega vnebovzetja na Gori**.

Tavčar cerkev na Gori v *Cvetju v jeseni* najprej povezuje s svojimi spomini na otroška leta, ko se mu je zdelo, da »ni moglo biti kaj lepšega na svetu, kot je oltar na Gori, na katerem kraljuje Naša gospa in se koplje v zlatu, ki ga siplje sonce skozi rumeno steklo.« Oltarji so bogato okrašeni in veljajo za najlepše baročne oltarje na Gorenjskem. Slike so izdelek Alojza in Štefana Šubica. Sem je Tavčar postavil opis žegnanja na Gori in prizore, v katerih Janez Meti kupi srce iz malega kruhka, ubrani svoje pravice in premaga izzivaške Posavčeve fante.

Zahodno od Malenskega vrha in Gore že v objemu Blegoša ležijo vasi Jelovica, Gorenja Žetina, Dolenja Žetina. Tavčar si je v *Cvetju v jeseni* tod zamislil svoje Jelovo Brdo, kraj idilične ljubezni. Pod Dolenjo Žetino je potok Karlovščica, kjer Meta in Janez v jeseni krmita veliko postrv. V teh krajih je bilo posneta tudi večina prizorov iz filma *Cvetje v jeseni*, medtem ko je bil prizor na Gori posnet pred crngrobsko cerkvijo.

Viri in literatura

BLAZNIK, Pavel, 1973: *Škofja Loka in loško gospostvo* (973-1803). Škofja Loka: Muzejsko društvo.
FAGANEL, Jože, 1991: *Besedni slog v Romualdovem Škofjeloškem pasijonu*. Ljubljana: ZRC SAZU.
KRUŠIČ, Marjan (ur.), 1996: *Slovenija, turistični vodnik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
OROŽEN, Božena, ŠIFRER, Jože, idr., 1991: *Gorenjska, slovstveni in kulturnozgodovinski vodnik po Sloveniji*. Ljubljana: Zavod republike Slovenije za šolstvo.
PLANINA, Franc, 1972: *Škofja loka s Poljansko in Selško dolino*. Škofja Loka: Odbor za proslavo tisočletnice Škofje Loke.
ŠTUKL, Franc, 1984: *Knjiga hiš v Škofji Loki* 2. Škofja Loka: Zgodovinski arhiv.
TAVČAR, Ivan, 2000: *Visoška kronika*. Ljubljana: DZS.

Spletne strani

Http:/www.mesto.skofjaloka.si (spletna stran občine Škofja Loka).
Http://www.skofjaloka.info (spletna stran Turističnega društva Škofja Loka).
Http://www.loski.muzej.si (spletna stran Loškega muzeja).
Http://www.lto-blegos.si (spletna stran LTO Blegoš).

Predstavitev avtoric in avtorjev

Sandra Bašić Hrvatin (1962), doktorica znanosti, docentka s področja komunikologije (Komunikacijski sistemi, Komunikacijske pravice, Politično komuniciranje in Temelji komunikologije). Je avtorica številnih člankov s področja politične komunikacije in propagande (*Propaganda and War in Bosnia on Television*), komunikacijskega prava in analize medijskih sistemov. Deluje kot nacionalni korespondent za področje medijskih sistemov z različnimi evropskimi inštitucijami (Hans Bredow Institute, European Institute for the Media in Eureka Audiovisuelle), kot neodvisni ekspert Sveta Evrope za področje regulacije radiodifuzije in kot sourednica slovenskega projekta *Media Watch* (*Medijska preža*).

sandra.hrvatin@guest.arnes.si

Milena Mileva Blažić je po študiju (1985) na Filozofski fakulteti v Ljubljani, na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo, nadaljevala in zaključila magistrski (1997) in doktorski študij (2001). Leta 1992 je izdala knjigo *Kreativno pisanje*, ki so ji sledili trije delovni zvezki na isto temo (1995, 1996 in 1997). Objavila je knjigo *Skrivni bralni zakladi* (2000, 2001), piše članke, izvaja seminarje ter sodeluje na mednarodnih srečanjih v Sloveniji in tujini. Imela je številne pedagoške seminarje doma, v Italiji in Avstriji, za učitelje razrednega pouka, profesorje slovenščine, mentorje literarnih krožkov, knjižničarje, predvsem za osnovne šole. Je soavtorica nagrajenih (Bologna 2003, Frankfurt 2003) beril *Svet iz besed* (2002–2005) ter priročnikov *Svet iz besed* 4.–6. in 7.–9. (oboje 2005). Znanstvenoraziskovalno, strokovno in pedagoško se ukvarja z didaktiko književnosti, mladinsko književnostjo, ustvarjalnim pisanjem, večkulturno mladinsko književnostjo ter poučevanjem književnosti in multimedijo. Je članica znanstvenih združenj *IRSCL* (*International Research Society for Children's Literature*, 1996) in *Nordic Network for Children's literature* (2002), sodeluje pa tudi v različnih projektih EU na temo mladinske književnosti, digitalne pismenosti in medkulturnosti.

milena.blazic@pef.uni-lj.si

Nuša Dedo Lale je študentka enopredmetne slovenistike na Filozofski fakulteti UL. Pripravlja diplomsko nalogo s področja slovenske dramatike pri mentorici doc. dr. Mateji Pezdirc Bartol, naslov dela je *Dramatizacije Krsta pri Savici*. V času študija je sodelovala s Slavističnim društvom Slovenije in pomagala pri ustanovitvi Študentske sekcije Slavističnega društva Slovenije ter s Centrom za slovenščino kot drugi/tuji jezik, kjer je s svojimi prispevki o slovenskih avtorjih sodelovala pri nastajanju almanaha *Svetovni dnevi slovenske literature.*

nusa.dedo-lale@volja.net

Dr. **Miran Hladnik** (19. 12. 1954), redni profesor za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Knjige: *Trivialna literatura* (1983), *Slovenska kmečka povest* (1990), *Povest* (1991), *Slovene for Travelers* (1988, 1994, 2001 tudi na cedejki in spletu), visokošolski učbenik *Praktični spisovnik*, 1990, 62002. Uredil *Zbrano delo* Alojza Gradnika, 1–5 (1983–2008), 28. in 29. *Zbornik predavanj Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture* in vrsto drugih strokovnih publikacij: *Slodnjakov zbornik* (2000), *Slovenski roman* (2002), 16. in 17. zbornik Slavističnega društva Slovenije *Vloga meje* (2005) in *Preseganje meje* (2006), spletni zbirki kmečke povesti in zgodovinskega romana (http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/zgrom, http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/kmpov). Urednik spletnega portala za slovensko leposlovje (1995–) http://www.ijs.si/lit/leposl.html; vse v celoti dostopno s http://www.ijs.si/lit/hlad_bib. html. Ukvarja se s preštevnimi analizami in interpretacijami slovenskega literarnega sistema, zlasti pripovednoproznih žanrov. Dve leti je s Fulbrightovo raziskovalno štipendijo prebil v ZDA (1984, 1995) in eno leto kot Humboldtov štipendist v Nemčiji (1990). Predstojnik oddelka za Slovanske jezike in književnosti 1996–1998, predsednik Slavističnega društva Slovenije (2004–2006), nacionalni koordinator za literaturo v svetu za humanistiko pri Ministrstvu za znanost (1997–1999), senator FF (1999–).

miran.hladnik@guest.arnes.si

Monika Kalin Golob je izredna profesorica za slovenski knjižni jezik in stilistiko. Magistrirala je z delom *Jezikovna kultura in jezikovni kotički*, v katerem je obravnavala zgodovinske vidike pojmovanja zveze jezikovna kultura na Slovenskem in raziskovala oblikovanje jezikovnokulturnih smeri na gradivu posebnih rubrik, namenjenih jezikovni kulturi in kultiviranosti. Leta 1998 je dokončala doktorsko delo *Jezikovno-stilni razvoj v slovenskih poročevalnih besedilih do začetka 20. stoletja*. Zgodovinskorazvojno je razčlenila oblikovanje jezikovnih in stilnih posebnosti poročevalskih besedil v prvih slovenskih dnevnikih. Pedagoško in raziskovalno se ukvarja z vprašanji jezikovne kulture ter obče stilistike in stilistike poročevalstva.

monika.kalin-golob@fdv.uni-lj.si

Urška Kerin, rojena 11. 11. 1980 v Kopru, po izobrazbi profesorica slovenščine in univ. dipl. komunikologinja je trenutno lektorica slovenščine v Katovicah. Tudi raziskovalno se ukvarja z jezikovno didaktiko, trenutno je vpisana v 1. letnik magisterija na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani. V letošnjem letu je že predstavila jezikovne prispevke na konferencah *Slavica Iuvenum* (1. aprila na Univerzi v Ostravi) in *Polonistika UMB* (24. in 25. aprila v Banski Bystrici). Raziskovalno jo poleg jezikovne didaktike zanimajo tudi sociolingvistika, slovaropisje in terminologija ter korpusno jezikoslovje.

urskakerin1@gmail.com

Meta Klinar (1972), profesorica slovenščine in francoščine, je bila več let lektorica na tečajih slovenščine v okviru Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik v Ljubljani. V letu 2002/03 je bila zaposlena kot lektorica v Gentu, v Belgiji. Nato je nekaj let delovala kot prevajalka Evropske komisije v Luksemburgu. Od leta 2006 je ponovno lektorica, in sicer na institutu INALCO v Parizu. V okviru

svojega podiplomskega študija preučuje položaj slovenske književnosti v francoskih prevodih.
metaklinar@hotmail.com

Izr. prof. dr. **Mihaela Koletnik** (Maribor, 28. 11. 1967), jezikoslovka. Na Pedagoški fakulteti v Mariboru je študirala slovenistiko; doktorirala je leta 1999 na Filozofski fakulteti v Ljubljani z disertacijo iz slovenske dialektologije. Na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru predava razvoj slovenskega jezika in slovensko dialektologijo. Raziskuje dialekte panonske narečne skupine na vseh jezikovnih ravninah, narečno terminologijo, pojave vnašanja tujih jezikovnih prvin v narečja v stičnem obmejnem prostoru ter novo vlogo narečij v razmerah globalizacije, še zlasti njihovo uporabo v medijih in popularni kulturi. Z znanstvenimi prispevki sodeluje na simpozijih doma in v tujini, znanstvene razprave objavlja v domačih in mednarodnih znanstvenih revijah. Leta 2006 je organizirala je 4. mednarodni dialektološki simpozij ter uredila več monografij z znanstvenih srečanj. Je avtorica znanstvene monografije *Slovenskogoriško narečje* (2001).
mkoletnik@uni-mb.si

Asist. dr. **Nataša Logar** je diplomirala iz slovenščine in sociologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani leta 1999, leta 2003 je tam magistrirala na temo besedotvorna stilistika, leta 2008 pa doktorirala z disertacijo *Korpusni pristop k pridobivanju in predstavitvi jezikovnih podatkov v terminoloških slovarjih in terminoloških podatkovnih zbirkah*. Zaposlena je na Fakulteti za družbene vede.
natasa.logar@fdv.uni-lj.si

Tanja Mastnak je doktorirala iz zgodovinske antropologije likovnega na ISH Ljubljana, kjer je bila več let tudi zaposlena kot raziskovalka. Trenutno predava na visoki strokovni Šoli za risanje in slikanje. Področja njenih raziskav in interesov so zlasti ženske študije v likovni umetnosti, kulturna politika v 19. in 20. stoletju ter ilustracije.
tanja.mastnak@telemach.net

Jernej Mlekuž je leta 1999 diplomiral iz geografije, etnologije in kulturne antropologije, leta 2002 magistriral iz geografije (oboje na Filozofski fakulteti v Ljubljani) in leta 2008 doktoriral iz, hm, bureka oziroma *burekovega več* na Fakulteti za podiplomski študij, na programu Interkulturni študiji – primerjalni študij idej in kultur. Od leta 1999 je zaposlen na Inštitutu za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU. Raziskovalno se posveča teoriji in metodologiji migracijskih študij ter družbene geografije, družbeni prostorskosti, medijskim študijam, kulturnim vidikom migracijskih procesov, materialni kulturi, epistemološkim vprašanjem družboslovnih znanosti, epifenomenom in rečnim pretokom. O vsem naštetem je napisal več znanstvenih člankov in pravkar pri založbi Studia Humaminatis pripravlja knjigo o *burekovem več*.
mlekuz@zrc-sazu.si

Dr. **Irena Novak Popov** je izredna profesorica slovenske književnosti na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani. Področje njenega strokovnega interesa sta sodobna kratka proza in poezija: njuna oblikovanost in pomensko bogastvo v metaforiki, odmevnost skozi prevo-

de, vprašanja periodizacije, ustvarjalnost slovenskih pesnic. Objavlja v strokovnih revijah, zbornikih z znanstvenih simpozijev in konferenc, piše gesla za leksikone, srednješolske učbenike za pouk književnosti (*Branja* 3 in *Branja* 4) in sestavlja pesniške antologije (*Antologija slovenskih pesnic* 1–3, 2004–2007). Razprave je zbrala v knjigi *Sprehodi po slovenski poeziji* (2003). Na SSJLK je bila več let lektorica v izpopolnjevalni literarni skupini, vodila je jutranje tečaje, predavala, zadnji dve leti pa je bila njegova predsednica.

irena.novak2@guest.arnes.si

Dr. **Stojan Pelko**, rojen 27. septembra 1964 v Brežicah. Diploma (*Kako misliti film?*) in magisterij (*Odsotnost pogleda. Očividci*) na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, doktorska disertacija (*Podoba misli: Geneza ključnih pojmov filmske teorije Gillesa Deleuza in njihov vpliv na razvoj filmske misli ob koncu 20. stoletja*) na Oddelku za sociologijo kulture – vse troje pod mentorstvom dr. Slavoja Žižka. V letih 1989 in 1990 študiral avdio-vizualne raziskave na Universite de Sorbonne Nouvelle – Paris III in si pridobil diplomo poglobljenih študij (*D.E.A.*). Kot asistent na oddelku za Sociologijo kulture Filozofske fakultete vodi seminar iz izbirnega predmeta Sociologija kina, od leta 2005 pa tudi seminar kritične teorije medijskega diskurza z naslovom *Spektakl: analiza primerov*. Avtor štirih samostojnih knjig s področja filmske teorije, sodeloval v številnih zbornikih z avtorskimi besedili o filmski zgodovini in estetiki, urednik zbornika *Vrzeli filma in arhitekture* (2000). Objavil več kot petdeset strokovnih člankov v filmskih in teoretskih revijah v Sloveniji, prevajan v angleščino, francoščino, italijanščino in hrvaščino.

pelko@korpus.si

Dr. **Katarina Podbevšek** je docentka za odrski govor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Predmet njenega strokovnega zanimanja je predvsem govorjeni jezik v različnih okoliščinah, zlasti v umetnosti in pedagoškem procesu. Je avtorica monografije *Govorna interpretacija v umetniški in pedagoški praksi* (2006). Ukvarja se tudi z gledališko terminologijo (*Gledališki terminološki slovar*, 2007 – ena od urednic). Vodila je številne seminarje za učitelje slovenskega jezika na temo učiteljevega govora, organizirala je dve srečanji strokovnjakov za umetniški govor in prispevke uredila v dveh zbornikih (*Kolokvij o umetniškem govoru*, 2000, 2006) ter gostovala na Univerzi v Celovcu. Občasno kot lektorica sodeluje v gledališču.

kpodbevsek@gmail.com

Gregor Pompe je zaposlen kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Najprej je študiral primerjalno književnost in nemški jezik s književnostjo, nato pa še muzikologijo. Leta 2000 je diplomiral in za svoje diplomsko delo prejel študentsko Prešernovo nagrado, leta 2006 pa je uspešno zagovarjal svojo doktorsko tezo o semantiki postmodernistične glasbe, za katero mu je Slovensko muzikološko društvo podelilo Mantuanijevo priznanje. Dejaven je kot član Slovenskega muzikološkega društva, kot publicist (redni glasbeni kritik časnika *Dnevnik*) in skladatelj. Predaval je tudi na Pedagoški fakulteti v Mariboru in na Muzikološkem inštitutu Univerze Karla Franza v avstrijskem Gradcu. Ukvarja se predvsem z vprašanji sodobne glasbe, semantike glasbe in opero.

gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Ana Prevc Megušar (1969) je diplomirala iz muzikologije na Filozofski fakulteti. Je profesorica glasbe na Gimnaziji v Škofji Loki, kjer sodeluje pri mednarodnih in nacionalnih izmenjavah dijakov. Kot recenzentka je sodelovala pri izdaji učbenikov za pouk glasbe v gimnaziji in v osnovni šoli. Na poustvarjalnem področju je kot zborovodja posnela dve zgoščenki.

ana.megusar1@guest.arnes.si

Matevž Rudolf (1980, Kranj) je leta 2005 končal dvopredmetni univerzitetni študij sociologije kulture ter primerjalne književnosti in literarne terorije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Trenutno se kot podiplomski študent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ukvarja s povezavo in razmerji med literaturo in filmom. Zaposlen je kot pomočnik urednika založbe UMco, ki redno izdaja brezplačno revijo o filmu in drugi popularni kulturi *Premiera*, brezplačno revijo *Bukla*, ki mesečno spremlja knjižne novosti v Sloveniji, ter knjižne izdaje s področja filmske teorije in zgodovine.

matevz.rudolf@gmail.com

Dr. **Marko Stabej** (1965), izredni profesor za slovenski knjižni jezik in stilistiko na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Kot gostujoči profesor je deloval na Univerzi v Mariboru (1997, 1998), na Univerzi v Celovcu (1999), na Univerzi v Zagrebu (2002) in na Univerzi na Primorskem (2005, 2006, 2007). Bil je član parlamentarne delovne skupine za jezikovno politiko od 1994 do njene razpustitve 2005 in član drugih jezikovnopolitičnih teles. Od 2001 do 2005 je bil predstojnik Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik na Univerzi v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s sodobno in zgodovinsko sociolingvistiko, besediloslovjem, jezikoslovno stilistiko in s korpusnim jezikoslovjem. Bil je sourednik referenčnega korpusa slovenskega jezika FIDA (1998–2000), vodja projekta *Sporazumevalni prag za slovenščino* (2000–2003, knjižna oblika 2004), aplikativnega raziskovalnega projekta *Jezikovni viri za slovenščino* (2003–2005) ter projekta *Slovensko korpusno omrežje* (2004–2006). Glavni in odgovorni urednik slovenistične znanstvene revije Jezik in slovstvo (od 2003).

marko.stabej@ff.uni-lj.si

Dr. **Janez Strehovec** je po diplomi na ljubljanski Filozofski fakulteti iz filozofije in primerjalne književnosti (1975) in magisteriju iz filozofije (1979) leta 1988 doktoriral iz filozofske estetike. Deluje kot zasebni raziskovalec in pogodbeno kot izredni profesor za nove medije pri nekaj podiplomskih programih ljubljanske in primorske univerze. Je avtor sedmih znanstvenih monografij s področja družboslovja in humanistike (med njimi *Virtualni svetovi*, *Tehnokultura*, *kultura tehna*, *Umetnost interneta* in *Besedilo in novi mediji*), njegovi eseji in razprave v angleščini pa so objavljeni v različnih tujih znanstvenih revijah in zbornikih (recimo *Software Art and Culture*, *Digital Creativity*, *Towards New Media Paradigms*, *CTheory*, *Cybertext Yearbook*, *Journal of Popular Culture*); tri izmed njih so bodisi kot obvezna bodisi kot priporočljiva strokovna literatura vključeni v podiplomske programe na nekaj ameriških, avstralski in finskih univerzah.

janez.strehovec@guest.arnes.si

Dr. **Hotimir Tivadar** se ukvarja predvsem z vprašanji govorjenega jezika in govora nasploh. Pri svojem pedagoškem delu na Filozofski fakulteti v Ljubljani se srečuje tudi s skladnjo, morfologijo in normativnostjo slovenskega jezika. Posebej intenzivno se ukvarja z medijskim govorom in vlogo medijev – na podlagi analiz besedil govorcev RTV Slovenija je pripravil tako diplomsko nalogo kot tudi magistrsko delo in doktorsko disertacijo. Zadnjih 5 let tudi aktivno sodeluje pri izobraževanju govorcev nacionalne televizije in radia. Na Seminarju slovenskega jezika, literature in kulture že celo desetletje sodeluje pri fonetičnih vajah, leta 2003 pa je bil tudi vodja lektorjev. Je avtor več znanstvenih in strokovnih člankov doma in po svetu. Sodeluje predvsem s fonetiki in jezikoslovci v slovanskem svetu (Praga, Torun, Zagreb ...).

hotimir.tivadar@ff.uni-lj.si

Tomaž Toporišič (1962) je magistriral in doktoriral na ljubljanski Filozofski fakulteti pri profesorju Ladu Kralju. Je dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča in docent za področje literarne in uprizoritvene vede na Fakulteti za humanistične študije Koper Univerze na Primorskem. V zadnjem desetletju se je intenzivno ukvarjal s teorijo in prakso sodobnega gledališča, bil med letoma 1997 in 2003 programski direktor Slovenskega mladinskega gledališča ter soustanovil in nekaj časa tudi vodil festival sodobnih odrskih umetnosti Exodos. Je avtor dveh znanstvenih monografij o gledališču in drami 20. stoletja: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* (2004) in *Ranljivo telo teksta in odra* (2007).

tomaz.toporisic@guest.arnes.si

Zdenko Vrdlovec, rojen 1948 v Mariboru, diplomirani filozof, doktorand na ISH – Fakulteti za podiplomski humanistični študij, zaposlen kot novinar pri *Dnevniku*, filmski publicist. Knjige: *Lepota prevare* (1987), *Ples v dežju* – analiza filma Boštjana Hladnika (1991), monografiji o Fritzu Langu (1984) in Johnu Cassavetesu (1994), *Filmski leksikon* (1999), *Ljubezen je hladnejša od smrti* – monografija o Boštjanu Hladniku (2001), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*, 1994–2003 (2005). Urednik in pisec spremnih študij k zbornikom *Montaža* (1987), *Lekcija teme* (1987), *40 udarcev* (1988), *Filmska komedija* (1989), *Filmske figure* (1991).

zdene.vrdlovec@dnevnik.si

Renata M. Zamida (1980) je diplomirana filozofinja in novinarka, delala je kot redaktorica in novinarka v kulturnih redakcijah Radia Slovenija in Radia Maribor, kasneje v oglaševanju, od leta 2006 je kot vodja marketinga zaposlena na Študentski založbi, kjer med drugim organizira sejemske predstavitve v tujini, gostovanja avtorjev, pomaga pri koordinaciji festivalov *Dnevi poezije in vina*, *Fabula* itd. Zaključuje še študij splošnega jezikoslovja na Filozofski fakulteti v Ljubljani ter prevaja iz nemškega jezika v slovenščino in obratno.

renata@zalozba.org

Dr. **Jana Zemljarič Miklavčič** je strokovna sodelavka na Centru za slovenščino kot drugi/tuji jezik Filozofska fakultete Univerze v Ljubljani. Diplomirala je iz slovenskega jezika in primerjalne književnosti. Področji njenega strokovnega dela sta predvsem slovenščine kot tuji jezik (tudi tema

njene magistrske naloge, 2002) in korpusno jezikoslovje (doktorska disertacija o govornih korpusih, 2007). Koordinirala je projekte *Sporazumevalni prag za slovenščino*, *Slovenščina na daljavo*, *Tools for Online and Offline Language learning*, v okviru doktorske disertacije pa zgradila *Učni korpus govorjene slovenščine*.

jana.zemljaric@ff.uni-lj.si

Zaslužna prof. dr. **Zinka Zorko**, izredna članica SAZU, se je rodila 24. 2. 1936 na Kapli na Kozjaku. Na Pedagoški akademiji (od 1986 fakulteti) je bila leta 1971 izvoljena v naziv asistentka za področje slovenski jezik, leta 1996 pa v naziv redna profesorica za zgodovino in dialektologijo slovenskega jezika. Od leta 2003 je izredna članica SAZU. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je magistrirala in doktorirala iz slovenske dialektologije in izsledke objavila v knjigi *Narečna podoba Dravske doline* (1995). Raziskovala je številne govore v štajerski in panonski narečni skupini in jih objavila v knjigi *Haloško narečje in druge dialektološke študije* (1998). Njena bibliografija obsega nad 300 enot. Kot gostujoča profesorica je predavala na univerzah v Gradcu, Celovcu in Trstu, deset let (1986–1996) je predavala tudi na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Zadnja leta v raziskave krajevnih govorov vključuje tudi filmske zapise.

zinka.zorko@uni-mb.si

Alojzija Zupan Sosič, docentka za slovensko književnost, je diplomirala na ljubljanski Filozofski fakulteti iz slovenščine, srbohrvaščine ter primerjalne književnosti in literarne teorije. Piše razprave, eseje in kritike o sodobni slovenski poeziji in prozi, predvsem o najnovejšem slovenskem romanu in slovenski ljubezenski poeziji, ki so objavljeni doma in v tujini. Je avtorica dveh monografij, *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* (2003) in *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman* (2006), ter soavtorica srednješolskih učbenikov *Branje* 3 in *Branje* 4. Je tudi članica maturitetne komisije in predsednica programa Slovenščina na tujih univerzah (na Centru za slovenščino kot drugi/tuji jezik Oddelka za slovenistiko Filozofske fakultete). Področja njenega znanstvenega zanimanja so: sodobni roman, slovenska ljubezenska poezija, teorija pripovedi in pripovednih žanrov ter spolna identiteta.

alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si